FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANTI - ETS

# LUK

STUDI E ATTIVITÀ DELLA FONDAZIONE RAGGHIANTI

30.2024

FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANTI - ETS

# LUK

STUDI E ATTIVITÀ DELLA FONDAZIONE RAGGHIANTI

30.2024

# LUK

NUOVA SERIE 30 gennaio-dicembre 2024
studi e attività della Fondazione Ragghianti
notiziario annuale



*Direttore*
Paolo Bolpagni

*Comitato editoriale*
Giorgio Busetto, Rita Ladogana, Francesco Parisi
Francesco Ragghianti, Alessandro Tosi

*Comitato scientifico*
Fabio Benzi, Martina Corgnati
Alessandra Lischi, Davide Turrini

*Redazione*
Angelica Giorgi, Maria Francesca Pozzi

*Segreteria*
Giuliana Baldocchi, Laura Bernardi, Valentina Del Frate,
Elena Fiori, Sara Meoni, Laura Violi



*Proprietà*
Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti – ETS

*Editore*
Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca

ISSN 1824-1875

Iscrizione n. 769 del 5 luglio 2002 al Tribunale di Lucca
Già iscritta al Tribunale di Lucca con autorizzazione n. 674 del 19 maggio 1997
Iscritta il 30 settembre 2004 al R.O.C. n. 12071

*Direzione e Redazione*
Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti – ETS
Complesso monumentale di San Micheletto
Via San Micheletto, 3 – 55100 Lucca
Telefono 0039 (0)583 467205 – Fax 0039 (0)583 490325
info@fondazioneragghianti.it – www.fondazioneragghianti.it

È possibile richiedere la rivista «Luk» (prezzo di copertina: € 10,00)
alla Fondazione Ragghianti con le seguenti modalità di pagamento
(ordine valido soltanto per l'Italia):
– assegno bancario non trasferibile intestato a: Fondazione Centro Studi Ragghianti – ETS;
– bonifico bancario intestato a: Fondazione Centro Studi Ragghianti – ETS (IBAN: IT94005034137010000000158973);
– contrassegno postale (da pagare direttamente al ricevimento del plico).

Per le richieste d'acquisto dall'estero rivolgersi a:
Libro Co. Italia s.r.l.
Via Borromeo, 48 – 50026 San Casciano Val di Pesa (Firenze)
Telefono 0039 (0)55 8229414 – Fax 0039 (0)55 8294603
libroco@libroco.it – www.libroco.it

*Autorizzazioni e referenze fotografiche*: a p. 260

Progetto grafico e impaginazione: Marco Riccucci
Stampa: San Marco s.r.l., Lucca



© 2025: Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca
© 2025: per i testi gli autori, per le opere gli artisti
Vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANTI - ETS

*Enti fondatori*
Comune di Lucca
Provincia di Lucca
Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca
Regione Toscana

La Fondazione Ragghianti è riconosciuta
dalla Regione Toscana
(decr. n. 340 del 13 dicembre 1984)

*Presidente*
Alberto Fontana

*Vicepresidente*
Rosetta Ragghianti

*Direttore*
Paolo Bolpagni

*Comitato scientifico*
Alessandra Lischi (*presidente*)
Fabio Benzi, Paolo Bolpagni
Martina Corgnati, Davide Turrini

*Consiglio di Amministrazione*
Alberto Fontana (*presidente*)
Vittorio Armani, Raffaele Domenici
Rosetta Ragghianti, Umberto Sereni
Alessandra Trabucchi

*Organo di controllo*
Roberto Sclavi

*Segreteria della Fondazione*

Giuliana Baldocchi
*segreteria generale*

Laura Bernardi
*editoria e segreteria di «Critica d'Arte»*

Valentina Del Frate
*servizi educativi*

Elena Fiori
*rapporti con la stampa*

Angelica Giorgi
*segreteria delle mostre (registrar) – fototeca*

Sara Meoni
*riordino degli archivi*

Maria Francesca Pozzi
*biblioteca e archivi*

Laura Violi
*catalogazione della fototeca*

# INDICE


**Paolo Bolpagni**
5 Editoriale

INVENTARIO

**Gigetta Dalli Regoli**
11 Spregiudicatezza e invenzione fra Medioevo e Rinascimento.
Dai maestri del Trecento alle sperimentazioni di Leonardo

**Paolo Bolpagni**
33 Ricordare Pier Carlo Santini a cent'anni dalla nascita: le molte ragioni di una giornata di studi

**Sara Meoni**
35 L'Archivio Pier Carlo Santini. Riordino e inventariazione di carte private

**Angelica Giorgi**
45 La Fototeca Santini. Uno sguardo tra le fotografie, strumenti di approfondimento
e specchio degli interessi del critico

**Davide Turrini**
59 Pier Carlo Santini per Olivetti. Le arti e il design 1952-1982

**Alessandra Acocella**
73 Pier Carlo Santini e le mostre d'arte diffusa: i casi di *Città Spazio Scultura* e *Orto Botanico Nuovo Modo* (1973-1979)

**Elisabetta Trincherini**
83 Pier Carlo Santini e il design del mobile: Cassina e Poltronova, Ottagono e Repertorio

**Giovanna Uzzani**
92 Pier Carlo Santini e l'idea del marmo

**Claudia Santini**
103 Ricordo

**Valeria Santini**
105 Ricordo

**Francesco Santini**
107 Pier Carlo 'mio fratello'

**Tista Meschi**
108 Il 'maestro'

**Luigi Meucci Carlevaro**
110 Otto Hofmann. Dall'eredità del Bauhaus all'autonomia creativa: concordanze artistiche e confronti

STUDI RAGGHIANTIANI

**Giorgio La Malfa**
121 Carlo Ludovico Ragghianti e Ugo La Malfa

**Iacopo Bartelletti**
122 Carlo Ludovico Ragghianti e l'Einaudi

**Andrea Becherucci**
130 Alberto Mortara e Carlo Ludovico Ragghianti: storia di un'amicizia

**Pamela Krzemien**
134 La (s)fortuna di un critofilm: *Lorenzo il Magnifico*

STUDI LUCCHESI

**Paola Betti**
141 Qualche integrazione al catalogo di Domenico Brugieri

**Matteo Carli**
147 La linea europea dell'espressionismo toscano e il caso di Spartaco Carlini

**Giorgio Tori** (†)
159 Romano Silva: un caro amico

VARIA

**Leonardo Umberto Conti Marchetti**
163 Il problema di Bono da Ferrara: considerazioni sulla sua fortuna e sfortuna critica

**Maurizia Tazartes**
194 Mazzolino e il Nord

**Matteo Marangoni**
200 Memorie scritte dal 23 giugno 1942 al 13 marzo 1957
*a cura di* Antonino Caleca

**Paolo Bolpagni**
233 Il progetto del *Memoriale* di Loris Nelson Ricci

**Maurizia Tazartes**
239 Artisti-scrittori e scrittori-artisti

**Giuseppe Facchetti**
250 Comunicare l'assenza in ambito museale

257 Iniziative della Fondazione Ragghianti nel 2024

# Editoriale

Il 2024, per la Fondazione Ragghianti, è stato un anno piuttosto straordinario: dal 2018 non si riusciva a programmare e svolgere ben tre mostre. E ce l'abbiamo fatta, mantenendo peraltro un perfetto equilibrio di bilancio nei conti: dal 16 febbraio al 1° aprile *'Qual occhio al mondo'. Puccini fotografo* negli ambienti – per la prima volta utilizzati dal nostro ente – della Sala dell'affresco del Complesso monumentale di San Micheletto a Lucca; poi *Otto Hofmann artista europeo: dal Bauhaus all'Italia* (di cui dà conto Luigi Meucci Carlevaro nel suo analitico testo pubblicato nella sezione 'Inventario' di questo numero di «Luk»), dal 3 maggio al 14 luglio, nei consueti spazi espositivi al piano superiore dell'edificio, dove infine, dal 21 settembre al 3 novembre, è stato il turno di *Burma. L'arte di Sawangwongse Yawnghwe fra Birmania ed Europa*, un *unicum* per l'indagine riservata alla produzione di un pittore attualmente operante (ma un'eccezione, confermante la regola, ben motivata dalla co-curatela del grande Max Seidel e dalla volontà di portare l'attenzione su una delle tragedie dimenticate della contemporaneità, ossia la barbara oppressione del popolo del Myanmar da parte di una sanguinaria e sciagurata tirannia militare).

Va aggiunto che, come non accadeva dal caso di *Mario Nigro. Gli spazi del colore*, ovvero dal 2017, siamo riusciti a 'esportare' una nostra mostra, ossia quella dedicata a Puccini fotografo, che, con la collaborazione della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini di Torre del Lago e del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca, ha toccato ben tre ulteriori sedi, ossia il Teatro Real di Madrid, il Parlamento di Malta alla Valletta e il *foyer* della Sala Santa Cecilia dell'Auditorium Parco della Musica «Ennio Morricone» di Roma. In effetti si è trattato di una riscoperta, e c'è stato chi, sulla stampa nazionale, ha definito *'Qual occhio al mondo'*, «fra tutte, la realizzazione di maggiore impatto» nell'anno del centenario della scomparsa di Giacomo Puccini, presentando «per la prima volta [...] una selezione delle fotografie da lui scattate»: un'iniziativa che ha suscitato tanto interesse «da girare anche fuori d'Italia» (così l'illustre musicologo Virgilio Bernardoni, ordinario all'Università degli Studi di Bergamo, in un'intervista rilasciata nel novembre del 2024 alla giornalista Giuseppina La Face).

Nel corso dell'anno, d'altra parte, ha concluso il suo periodo da borsista post-dottorale Rachele Zanone, e Carolina Trupiano Kowalczyk ha vinto il nuovo bando, cominciando in ottobre il proprio percorso, incentrato sul tema *Il Settecento per Carlo Ludovico Ragghianti.*

*Nuove esplorazioni critiche. Inedite corrispondenze con il mondo della* connoisseurship *veneziana*. È proseguita la collana per l'infanzia *ALT! Arte Libera Tutti* (ormai al quarto volume), con il libro di Federica Chezzi e Angela Partenza *Rivoluzione Bauhaus. La scuola che inventò il design*, illustrato da Serena Ferrero, ed è giunto a compimento l'*opus magnum* dell'edizione degli scritti politici di Carlo Ludovico Ragghianti, usciti in due tomi curati da Andrea Becherucci con la collaborazione di Maria Francesca Pozzi.

In costante crescita e aggiornamento, la biblioteca della nostra Fondazione, ininterrottamente aperta dal 1981, consta al momento di oltre novantamila volumi, circa ottocento testate di riviste e più di trecentomila opuscoli.

Sono *in toto* ordinati – con i rispettivi inventari disponibili in rete – e quindi fruibili e a disposizione per la consultazione su appuntamento i nuclei archivistici di Ida Cardellini, di Isa Belli Barsali, di Lorenzo Guerrini, di Silvio Coppola, dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze e, ovviamente, di Carlo Ludovico Ragghianti e di Licia Collobi.

Voglio ricordare anche la prosecuzione del lavoro sulle stampe fotografiche. Ne conserviamo circa duecentomila, tutte mappate. Dal novembre del 2019 è in linea, nel sito internet della Fondazione, senza restrizioni di accesso, un catalogo che contiene un primo significativo risultato della paziente e incessante opera di digitalizzazione e di catalogazione compiuta. Sono consultabili *online* più di cinquantamila immagini.

C'è poi una raccolta di video – specialmente documentari d'arte – riversati dagli originali magnetici, in parte caricati nel seguitissimo canale YouTube della Fondazione, né si può tralasciare di citare i pionieristici ed eccezionali critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti, guardabili su schermo, in sede, previo appuntamento.

Le attività non si fermano a ciò, beninteso: non bisogna infatti dimenticare i laboratori di didattica dell'arte offerti alle scuole di ogni ordine e grado; l'esposizione di una selezione delle opere – soprattutto tridimensionali – della collezione via via costituitasi, allestite nei chiostri del Complesso monumentale di San Micheletto nell'àmbito dei Giardini della scultura «Pier Carlo Santini»; le presentazioni di libri (anche fuori sede e in collaborazione con altre istituzioni culturali), le conferenze, i seminari di studi, le *lectiones magistrales* (pubblichiamo, in apertura della sezione 'Inventario', la prima di esse, tenuta da Gigetta Dalli Regoli, accademica dei Lincei, il 27 novembre); l'uscita della rivista semestrale «Critica d'Arte», che, creata da Carlo Ludovico Ragghianti nel 1935 con Ranuccio Bianchi Bandinelli, nel 2018 è stata acquisita dalla Fondazione, salvandola così dalla chiusura, e rilanciata con una nuova serie che, diretta da Francesco Gurrieri, al quale è poi succeduto Marco Collareta, affiancati da un Comitato editoriale internazionale, è arrivata all'undicesimo numero doppio.

Nel 2024, poi, si sono svolti due convegni: il 20 aprile la giornata di studi *Pier Carlo Santini 1924-2024. Nuove prospettive di ricerca. Arte design critica didattica*, di cui pubblichiamo gli atti (con i saggi del sottoscritto e di Sara Meoni, Angelica Giorgi, Davide Turrini, Alessandra Acocella, Elisabetta Trincherini e Giovanna Uzzani, e le testimonianze di Claudia, Valeria e Francesco Santini e di Tista Meschi) in un *dossier* che, all'interno della sezione 'Inventario', arricchisce così corposamente questo «Luk»; e, in ottobre, il 19 a Milano nella sede della Fondazione Insula Felix e dal 23 al 26 a Lucca, un grande appuntamento internazionale, *Carlo Ludovico Ragghianti e il Medioevo: prospettive aperte*, che ha visto intervenire quasi una trentina di illustri studiosi, provenienti da università e centri di ricerca europei.




Veduta della mostra *'Qual occhio al mondo'. Puccini fotografo*, Sala dell'affresco del Complesso monumentale di San Micheletto, Lucca, 16 febbraio – 1° aprile 2024, Foto Alcide, Lucca



Veduta della mostra *Puccini fotógrafo*, Teatro Real, Madrid, 1° luglio 2024 – 30 giugno 2025, *courtesy* PHotoESPAÑA





Vedute della mostra *Otto Hofmann artista europeo: dal Bauhaus all'Italia*, Fondazione Ragghianti, Lucca, 3 maggio - 14 luglio 2024, Foto Alcide, Lucca

Un anno d'attività tanto piena e intensa non poteva che produrre un numero davvero ricco della nostra rivista, che, dopo l'"Inventario', i cui contributi prendono spunto proprio da iniziative promosse dalla Fondazione nel 2024, vede succedersi gli 'Studi ragghiantiani' – con un breve ma pregnante testo di Giorgio La Malfa e i saggi di Iacopo Bartelletti e Pamela Krzemien, allievi di Chiara Savettieri all'Università di Pisa, e di Andrea Becherucci – e la sezione lucchese, entro la quale compaiono gli scritti di Paola Betti sul pittore Domenico Brugieri (1678-1744) e di Matteo Carli sugli espressionisti toscani d'inizio Novecento e, pubblicato purtroppo postumo, un ricordo di Romano Silva tratteggiato con l'acume che gli era tipico dal nostro compianto Giorgio Tori, indimenticato presidente della Fondazione Ragghianti dal 2012 al 2018, che omaggiava così il suo predecessore e amico, riallacciandosi a una tavola rotonda che si era tenuta il 13 dicembre 2021 a Lucca nella Sala convegni «Vincenzo Da Massa Carrara».

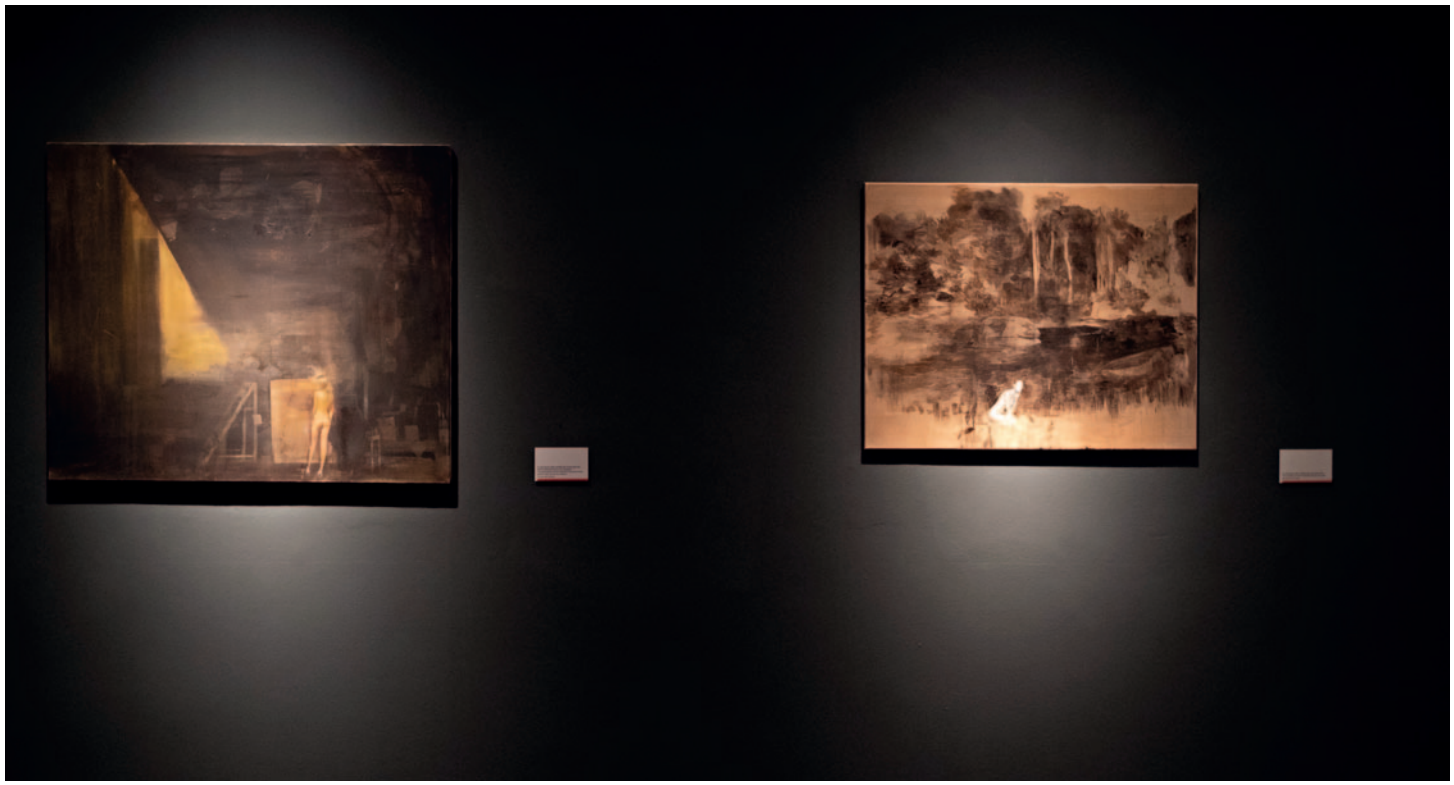
Come di consueto, l'ultima sezione è '*Varia*', di nome e di fatto, raccogliendo testi di differenti temi, impostazioni e àmbiti cronologici: Leonardo Umberto Conti Marchetti indaga la produzione del pittore quattrocentesco Bono da Ferrara, Maurizia Tazartes analizza i rapporti con l'eredità nordica rinvenibili nell'opera del ferrarese Ludovico Mazzolino (1480-1528), Antonino Caleca cura e introduce la pubblicazione delle memorie del grande storico dell'arte e della musica Matteo Marangoni, maestro di Ragghianti, io dedico un saggio al maestro lunigianese Loris Nelson Ricci (1939-2021), che fu protagonista di una mostra del nostro Centro Studi svoltasi nell'autunno del 1983; di nuovo ricompare la firma di Maurizia Tazartes in un interessante contributo sugli artisti-scrittori (Francesco Messina, Leonardo Dudreville, Giorgio de Chirico e Massimo Campigli) e sugli scrittori-artisti (Eugenio Montale, Carlo Levi, Dino Buzzati e Lalla Romano) nell'Italia del XX secolo, mentre Giuseppe Facchetti, in un testo di notevole impegno teorico, esplora alcune modalità di comunicazione dell'assenza (nelle sue varie accezioni) nell'àmbito museale.

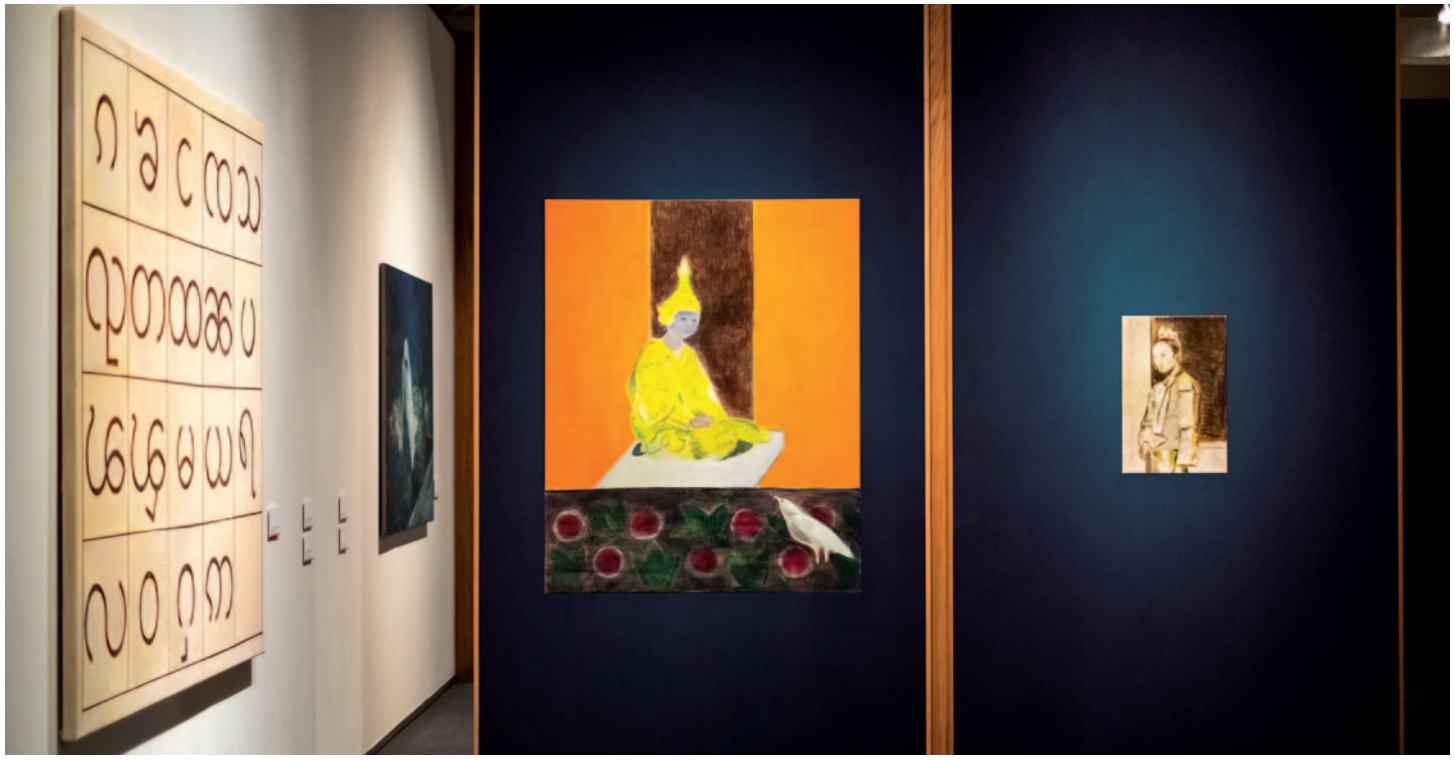
Fin dagli esordi il proposito della Fondazione Ragghianti, diventata nel 2024 un ETS (Ente del Terzo Settore), secondo la normativa vigente, è stato di promuovere l'attenzione per l'arte sia tra gli appassionati, sia presso il grande pubblico, a beneficio dell'intera comunità.

I numerosi riconoscimenti – si pensi alla conferma, nel 2024, dell'inserimento nella tabella triennale del Ministero della Cultura –, le collaborazioni con altre istituzioni, gli scambi, le convenzioni e i partenariati, la 'linfa vitale' costituita dal lavoro degli organi statutari, del personale, dei collaboratori e degli *alumni*, ossia degli ex borsisti, sono tutti elementi che concorrono alla costruzione di una reputazione via via consolidatasi, con il costante e imprescindibile supporto della Fondazione Cassa di Risparmio, dal 1992 al fianco della Ragghianti (anche nella nuova impresa della creazione, insieme, di un ente che gestirà a Lucca un futuro polo espositivo, il Centro delle Arti).

Attività di ricerca e promozione della conoscenza, monografie e mostre, passato e contemporaneità, radicamento locale e sguardo ampio, internazionale: di ciò e d'altro si sostanzia la vita della nostra istituzione.

Paolo Bolpagni





Vedute della mostra *Burma. L'arte di Sawangwongse Yawnghwe fra Birmania ed Europa*, Fondazione Ragghianti, Lucca, 21 settembre - 3 novembre 2024, fotografie di Alex Blanco

Gigetta Dalli Regoli

# Spregiudicatezza e invenzione fra Medioevo e Rinascimento

## Dai maestri del Trecento alle sperimentazioni di Leonardo

La storia del linguaggio visivo è contrassegnata da numerosi interventi di cambiamento sia a livello di stile che di iconografia, e la spregiudicatezza di quegli artisti che ne furono responsabili si è manifestata in modi e tempi diversi, attraverso forme di compromesso con la cultura e soprattutto con il linguaggio visivo del tempo, con le richieste dei committenti e i suggerimenti di plausibili consulenti. Invenzioni che risultano diversamente recepite, e che possono offrire molteplici occasioni di approfondimento.

Non guarderò all'ampia dimensione per esigenze di brevità, ma selezionerò alcune punte emergenti, circoscritte e nondimeno rivelatrici di una peculiare efficacia nella trasformazione della visione in immagine; e darò più ampio spazio a Leonardo, perché meglio di altri può rappresentare l'insofferenza verso la schematizzazione che affiora, con modalità e tempi diversi, nell'ambito di alcune delle tematiche più diffuse. Con le poche parole che dedico alle componenti di questa ridotta casistica intendo mettere in luce l'aspetto eminente di alcuni casi di rilievo, cui pertiene in molti casi una fitta bibliografia;[1] casi nei quali il picco innovativo vale a evocare trasformazioni di più vasta portata, e peculiari questioni di metodo. Limito la mia traccia all'ambito del tardo Medioevo e del primo Rinascimento dove affiora una rete di sintomi eccellenti, e non procedo oltre: innanzi tutto per questione di competenza, e in secondo luogo perché la presenza di un limite cronologico giova a mio avviso all'approfondimento; aggiungo che all'inizio del Cinquecento la rilevanza delle varianti assume una dimensione monumentale, anche se per impulso di personalità già attive nel secolo precedente, e ciò imporrebbe una ridefinizione complessiva del tema.

Punterò l'attenzione soprattutto sulla figura umana, vista nelle varie declinazioni del corpo, e nell'ambito di 'storie' più o meno complesse.

Simone Martini, *Annunciazione fra i Santi Ansano e Margherita* (figg. 1-2), particolari. Firenze, Gallerie degli Uffizi, firmata e datata 1333, destinata in origine alla cappella di Sant'Ansano nel Duomo di Siena, e ivi collocata; dopo alcuni spostamenti fu trasferita nella Galleria fiorentina per iniziativa di Ferdinando III de' Medici.[2]

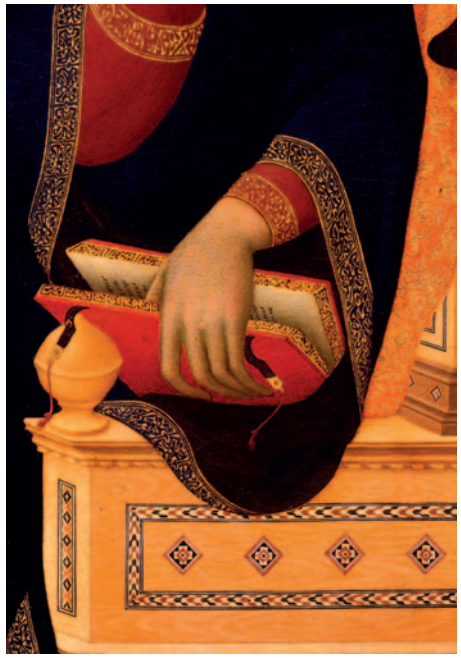
All'annuncio dell'Angelo la giovane donna si ritrae e si torce con il busto allontanando la testa e interrompendo la lettura; la mano destra sale per raccogliere il mantello e chiuderlo attorno al volto, quasi a nascondersi al suo interno, mentre il libro d'ore resta nella mano sinistra che infila un dito fra le pagine: un gesto che appartiene a chi ha familiarità con la lettura. Il moto di ritrosia del corpo si ripercuote dalla testa alle mani e al pollice affondato nel libro, nel quale si concentra lo stato d'animo della donna, interruzione della lettura, ma anche ti-

[1] Per le opere prese in esame (o citate perché di peculiare rilievo), indicherò, ove opportuno, una o due voci pertinenti, scegliendo quelle rappresentative in rapporto al tema qui affrontato. Mi si perdonerà la menzione di alcuni dei miei studi precedenti, dove le problematiche pertinenti compaiono a margine di ricerche diversamente orientate. In questa occasione ho avuto l'opportunità di raccogliere frammenti appartenenti a un lungo percorso, e ringrazio la Fondazione Ragghianti e il direttore Paolo Bolpagni che me l'hanno offerta.

[2] M. Pierini, *Simone Martini*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2000, pp. 182-190; P. Leone De Castris, *Simone Martini*, Cantini, Firenze 2003, pp. 109-110.



1



2

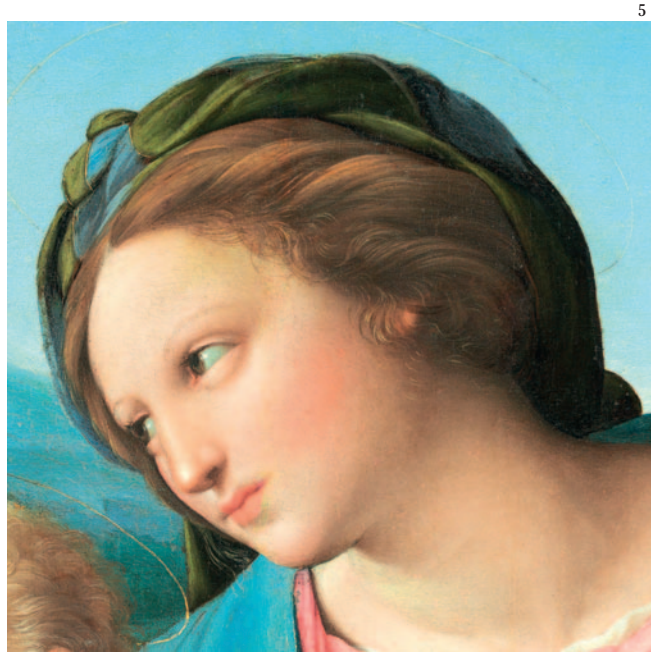


3

4



5



1-2. Simone Martini (con Lippo Memmi), *Annunciazione*, firmata e datata 1333, particolari, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 452/1890
3. Piero della Francesca, *Storie della vera croce*, particolare (*Annunciazione*), Arezzo, chiesa di San Francesco
4-5. Raffaello, *Madonna Alba*, particolari, Washington, National Gallery of Art



6



7

8



9



6-7. Filippo Brunelleschi, *Sacrificio d'Isacco*, intero e particolare, 1400 circa, Firenze, Museo del Bargello, inv. 209 / bronzi e placchette
8. Lorenzo Ghiberti, *Sacrificio d'Isacco*, particolare, 1400 circa, Firenze, Museo del Bargello, inv. 203 / bronzi e placchette
9. Caravaggio, *Sacrificio d'Isacco*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 4659/1890

more, incertezza, attesa... Il dipinto è riassuntivo di una lunga tradizione, che vede passiva la giovanetta Maria di fronte all'annuncio, ma è moderno il gesto della mano che 'tiene il segno': formula apprezzata e ripresa da altri artisti assecondando la casualità del gesto, spesso ignorando il collegamento con il corpo della donna e con il suo sentire; vale però la pena di rilevare il riscontro con la trasformazione del personaggio nel corso del Quattrocento, chiamando a confronto l'*Annunciata* di Piero della Francesca, *Storia della vera croce* (1458-1464 circa, Arezzo, San Francesco),[3] e una delle più significative *Madonne* di Raffaello (*Madonna del Duca d'Alba*, 1507-1508, Washington, National Gallery of Art): dalla fragile giovanetta, incerta di fronte al compito che le viene prospettato, alla donna matura, e quindi alla madre malinconica, consapevole del destino del figlio. Quella di Piero si affaccia eretta da una splendida loggia marmorea, e alza il braccio destro nel gesto dalla *adlocutio* (fig. 3); una immagine composta e regale che richiama idealmente il palazzo Ducale di Urbino, e colei che l'abitò, Battista Sforza, di cui Piero eseguì il ritratto. Quanto al Sanzio, che con ogni probabilità conobbe sia l'*Annunciazione* di Simone sia gli affreschi di Arezzo,[4] la sua Maria è una donna di forte struttura come l'atletica Vergine del michelangiolesco *Tondo Doni* (1503-1504), e accoglie nel grembo l'incontro fra Cristo e San Giovannino, mostrando nel volto reclinato una sfumatura di malinconia (figg. 4-5): due bambini che giocano, secondo la testimonianza dei Vangeli Apocrifi, ma la presenza del Battista e soprattutto il messaggio che la tradizione gli attribuisce («Ecce Agnus Dei») comportavano per l'osservatore dell'epoca un riferimento diretto alla passione di Cristo e alla crocifissione.

Filippo Brunelleschi, Formella del *Sacrificio d'Isacco*, 1401 (figg. 6-7), presentata al concorso per la Porta del Battistero di Firenze. Firenze, Museo del Bargello, dove è affiancata dalla Formella di Lorenzo Ghiberti, vincitore del concorso (fig. 8).[5]

L'avvertimento dell'angelo, che impone ad Abramo di salvare il figlio e di sacrificare al suo posto un ariete, viene rappresentato in numerosissime versioni dando risalto all'angelo in volo, che, con la mano protesa verso l'altare su cui è Isacco, ferma il sacrificio e comunica la volontà divina. Filippo Brunelleschi però va oltre, e rinnova l'immagine dell'evento accentuandone l'aspetto fisico, sia con la presa della mano dell'angelo sul polso di Abramo, sia con il gesto di quest'ultimo mentre afferra la testa d'Isacco e si appresta a tagliargli la gola (figg. 7-8); due azioni che si connettono nella lama che lega i due personaggi, Isacco, che ha i polsi legati dietro la schiena, e il padre che provoca la compressione del corpo del figlio, la flessione delle ginocchia e la torsione della testa sul collo. La figura, articolata in una serie di angolazioni, riecheggia parzialmente la formula (antica e paradigmatica) del *Cavaspino*, che Brunelleschi adotta apertamente per i due servi nella parte inferiore dello stesso quadrilobo; qui si riscontrano ambiziosi richiami alla classicità e contemporaneamente allusioni alle necessità primarie dell'uomo e al loro soddisfacimento (il *Cavaspino* per il superamento del dolore, l'asino che bruca per la fame, l'uomo che raccoglie acqua da una pozza per la sete). Una sintesi potente, difficile a leggersi per un pubblico di media cultura: comprensibile la decisione della commissione preposta, che le preferì lo schema più diradato della Formella del Ghiberti, un racconto dell'obbedienza di Abramo che predilige il livello narrativo e scarta quello simbolico.

Opportuno sottolineare che alla soluzione brunelleschiana, e al dettaglio qui evidenziato, si deve riconoscere un forte impulso innovativo per la drammatizzazione dell'azione, che troverà consenso ed echi più avanti, in prima istanza in Donatello e poi in Michelangelo. Segnalo però un passaggio ulteriore di peculiare rilievo: la mano dell'Angelo che serra il polso di Abramo nel *Sacrificio d'Isacco* di Caravaggio (Gallerie degli Uffizi, fig. 9).

Piero della Francesca, *Storia della vera croce*, particolare della *Morte di Adamo*, 1450-1465 circa. Arezzo, chiesa di San Francesco.[6]

Nel lunettone di destra, all'inizio del ciclo, è raffigurata la famiglia di Adamo che circonda il capostipite morente: Eva è alle sue spalle, e altri due personaggi sono collocati aldilà del giacente; aldiquà sosta in posa un giovane dal fisico atletico,

[3] In rapporto al rilievo della figura dell'Annunciata, e alla peculiarità dell'annuncio, vedi M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca*, Phaidon Press, London 2002, pp. 141-145.

[4] Nei primi anni del Cinquecento, a vent'anni, Raffaello si muove fra Umbria, Marche e Toscana (con una puntata a Roma?), avendo già viaggiato da bambino con il padre fra il centro e parte del nord d'Italia.

[5] B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, a cura di, *La Primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze 2013, Parigi 2014), Mandragora, Firenze 2013, pp. 282-284 (schede di I. Ciseri).

[6] Sul contesto storico in cui si colloca il ciclo aretino, vedi C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Adelphi, Milano 2022, pp. 53-119. Una revisione pertinente alla datazione del ciclo stesso è nel recente, monumentale volume di A. Bal-

completamente nudo (fig. 12). Quest'ultimo s'impone sulle altre componenti, e presuppone la conoscenza della tipologia arcaica del *Kouros*, sintesi ideale dell'essere umano, caratterizzata dalla nudità del corpo e dall'acconciatura ricercata della capigliatura (fig. 10); peraltro la posa ricalca quella del genio funerario classico che spegne la torcia a terra, ben conosciuta nel Medioevo, come attesta l'interpretazione di Wiligelmo conservata dalla lastra della cattedrale di Modena (fig. 11). Il giovane conclude infatti la prima 'storia' introducendo alla seconda, dove Adamo giace esanime: la morte del primo uomo come compendio della morte dell'umanità. Nel confronto fra il declino fisico dei due Progenitori e la nudità poderosa dell'atleta, il corpo candido e levigato come quello di una statua è protagonista: da un lato partecipa a una visione di morte, dall'altro allude alla discendenza di Adamo e al suo perpetuarsi in forme resistenti all'aggressione del tempo, forme statuarie, appunto.[7] Il richiamo all'antico di Piero sembra filtrato attraverso il *David* bronzeo di Donatello (fig. 13) il quale, in visione da tergo, si espone nudo dopo aver deposto le armi, e cela il volto sotto la tesa del cappello agreste: così l'atleta dell'affresco, che dorme con la testa reclinata sulla forcella della lunga verga, e nasconde il volto, esprimendosi solo attraverso il corpo e la posa. Una soluzione clamorosa quella di Donatello,[8] che probabilmente era visibile nella bottega del maestro negli anni Quaranta, quando Piero era a Firenze per collaborare con Domenico Veneziano alle 'storie' eseguite nella perduta chiesa di Sant'Egidio.

Botticelli, *San Sebastiano* circa 1472-1473, Berlino Gemäldegalerie (figg. 14-17): una fonte antica vide la tavola collocata nella chiesa fiorentina di Santa Maria maggiore nel 1474. Vi è raffigurato l'episodio della morte del Santo, che faceva parte della coorte pretoria dell'imperatore Diocleziano; condannato per aver difeso la sua conversione al cristianesimo, venne trafitto da molte frecce e poi bastonato a morte.

Sullo sfondo del dipinto compare una raffinata divagazione dedicata alla morte del Santo che richiede un supplemento di attenzione: la schiera dei 'manigoldi' incaricati della cattura (torture e uccisioni erano affidate non ai militari in uniforme, ma agli irregolari, spesso esaltati dal vino) dopo aver ucciso Sebastiano, si allontana: uno giace a terra, troppo ebbro per camminare, gli altri procedono schiamazzando, il primo beve alzando una fiasca, un altro indirizza un'ultima freccia verso il cielo dove vola una coppia di aironi; dei due uccelli uno sfugge all'arciere, ma l'altro viene trafitto, e giace appeso al ramo di un albero.[9] Non sappiamo quanti abbiano afferrato all'origine il senso della doppia uccisione e il malinconico legame fra il martire e l'airone abbattuto, ma pochi l'hanno còlto in seguito, visto il dominante silenzio nella bibliografia pertinente all'attività giovanile di Sandro, che pare interrotto solo da un mio saggio e da una voce più recente che ha introdotto un importante approfondimento relativo alle compagnie degli arcieri e alla cerimonia che si teneva nel giorno di San Sebastiano (Damien Dombrowski 2010[10]). In ogni caso il dipinto conferma lo spessore culturale e insieme la creatività di un giovane maestro che in quegli anni stava lavorando a una impresa rappresentativa del rapporto fra parola e immagine, un *Libro di disegni* che nei grandi fogli pergamenacei illustrava l'itinerario dantesco della *Divina Commedia*. Un 'creativo' di spicco dunque, che nella dichiarazione catastale del padre compare come figlio tredicenne che non era ancora impiegato in forme di apprendistato come i fratelli maggiori, e che aveva ambizioni culturali («Sandro sta a legere [...]», nota succinta, come è proprio dei documenti fiscali, ma a mio avviso inequivocabile[11]).

larin *Piero adriatico*, a cura di E. Cera, Officina libraria, Roma-Verona 2023. L'ipotesi di una esecuzione a più riprese delle *Storie della vera croce* non è del tutto convincente, ma il testo offre un'ampia informazione sulla prima attività dell'artista.

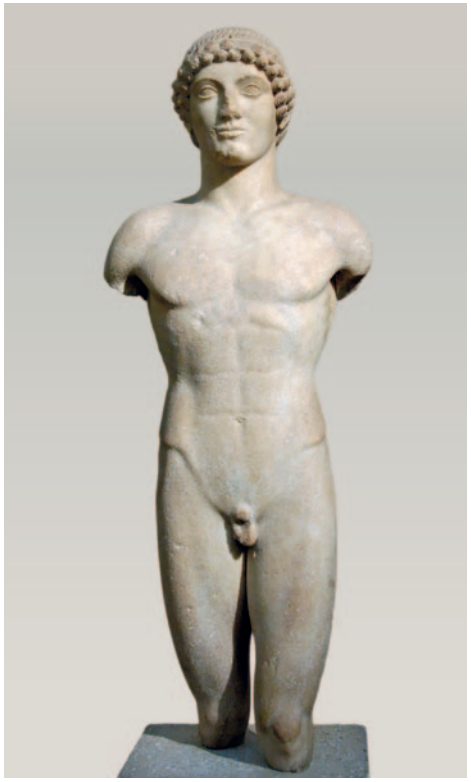
[7] I restauri sembrano indicare che il giovane stia dormendo con la testa che grava sul doppio appoggio delle due mani, una inserita fra la testa e la spalla, l'altra sotto l'ascella. La critica ha proposto un collegamento con un possibile modello greco, il *Pothos* di Skopas, noto attraverso repliche. Il riscontro è a mio avviso limitato, e non conferma l'idea di una derivazione diretta dell'affresco dalla statua perduta.

[8] F. Caglioti, *Donatello e i Medici*, Leo S. Olschki, Firenze 2000, pp. 101 e sgg.; Id., *Il David bronzeo di Donatello*, in B. Paolozzi Strozzi, a cura di, *Donatello: il David restaurato*, catalogo della mostra (Firenze 2008-2009), Giunti, Firenze 2008, pp. 26-85.

[9] G. Dalli Regoli, *Leonardo e Sandro all'inizio degli anni Settanta*, in *Tutte le opere non son per istancarmi..., scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, a cura di F. Frosini, Edizioni Associate, Roma 1998, pp. 59-64; F. Zöllner, *Botticelli*, Prestel publishing 2009.

[10] Nella letteratura critica questa parte del dipinto non aveva destato curiosità; fa eccezione l'impegnativo volume di D. Dombrowski, *Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2010, pp. 76-77, il quale ha raccolto notizie sulle tradizioni delle compagnie degli arcieri franco-ispaniche, e su un rituale che prevedeva l'abbattimento di un volatile da parte degli adepti riuniti a convegno in occasione della festa del martire Sebastiano; un rito ricordato dalla formula *abat l'oiseau*.

[11] «[...] sta a legere et è malsano»: il conciatore di pelli Mariano Filipepi associava probabilmente l'impegno del figlio a una certa debolezza fisica, ciò che non impedì a Sandro di lavorare intensamente come pittore su tavola e ad affresco fin oltre i sessant'anni.



10

10. Kouros (*Apollo Strangford*), Londra, British Museum
11. Wiligelmo, *Genio funerario*, lastra immurata nella facciata della cattedrale di Modena
12. Piero della Francesca, *Storie della vera croce*, particolare (*Adamo morente con la famiglia*), Arezzo, chiesa di San Francesco
13. Donatello, *David*, Firenze, Museo del Bargello, inv. 95 / bronzi e placchette



11

12



13





14



15



16



17

14-17. Sandro Botticelli, *Martirio di San Sebastiano*, intero e particolari, Berlino, Gemäldegalerie

Giovanni Bellini, *Resurrezione e Ascensione di Cristo*, 1478-1479, Berlino, Gemäldegalerie (figg. 18-19); destinato in origine alla chiesa di San Michele nell'isola omonima presso Venezia.[12]

Cristo, dopo la morte e la deposizione nel sepolcro, risorge, si solleva e sale in cielo; in questo caso il sudario, avvolto all'estremità di un braccio, sottolinea l'ascesa, e si dispiega in sospensione. Va rilevato che nei precedenti, ma anche nelle soluzioni successive (vedi la *Trasfigurazione*, opera estrema di Raffaello) si esalta l'aspetto prodigioso della resurrezione: a volte il corpo è controfondato da un alone di luce o è collocato entro l'aura sacrale della mandorla (fig. 20), e in ogni caso risulta privo di peso. Invece nello straordinario dipinto di Giovanni Bellini, di cui tralascio il problema della composizione d'insieme, Cristo risorto è concretamente in vita, eretto e saldo sulle gambe come nelle *Resurrezioni* di Piero della Francesca e di Mantegna, dove peraltro il protagonista è in piedi sul sarcofago. Il sudario, sollevato e spiegazzato dal vento, si libra accanto a Cristo offrendo un saggio di alta accademia, analogo a quello del perizoma annodato ai fianchi con negligenza; un drappo che par di sentir schioccare nell'aria luminosa, e che amplifica lo sventolare del vessillo crociato; innegabile il rapporto con l'alta scuola dei panni drappeggiati dei fiamminghi, ma nella tavola belliniana si coglie una carica metaforica che guarda alla doppia natura di Cristo, quella umana, rappresentata dal corpo eretto, e quella spirituale, evocata dai panni svolazzanti che ne accompagnano l'ascesa. Nell'iconografia più diffusa il sudario compare quale sostegno del corpo nel percorso dalla croce alla tomba, oppure, abbandonato sul fondo del sepolcro vuoto, è testimone della sparizione del defunto, ma raramente assume un ruolo autonomo come in questo caso;[13] peraltro il protagonismo del 'panno animato' ha più di un precedente nei Paesi Bassi e in area franco-germanica (vedi la *Crocifissione* di Rogier Van der Weiden del Kunsthistorisches Museum di Vienna), e ha trovato una eco di stile sostenuto in un'altra celebre figura 'investita dal vento', il *San Sebastiano* di Mantegna eseguito dall'artista in tarda età (1500 circa);[14] una immagine che è un concentrato di enfatizzazioni, e nella quale il fitto incrociarsi dei dardi si associa alla striscia del perizoma allungato oltre misura e fittamente drappeggiato. Sono tutte soluzioni che, nella prima parte del XV secolo, introducono nell'itinerario figurativo della *Passione di Cristo* un'accentuazione di taglio spettacolare congruente con l'eccezionalità del personaggio e dell'evento, in linea con quanto si era osservato in rapporto alla Formella di Brunelleschi.

Michelangelo, *Battaglia fra Centauri e Lapiti*, 1490-1492 (fig. 21), opera dell'artista non ancora ventenne, Firenze, Casa Buonarroti. Il rilievo rimase a lungo presso Michelangelo, che forse intervenne con marginali rilavorazioni in tempi diversi. Fonti letterarie preminenti per i miti evocati, Ovidio, Lucrezio, Igino, noti forse per tramite di Agnolo Poliziano (Condivi).[15]

È stato fatto un tentativo per distinguere nel groviglio di figure le due schiere dei Centauri e dei Lapiti, e, ancora, di individuare le femmine e i maschi: tentativi apprezzabili che peraltro non pervengono a identificazioni certe; d'altro canto non si è dato adeguato rilievo all'esuberanza dell'elemento umano, e cioè al fatto che le componenti equine dei Centauri siano quasi del tutto espunte dallo scultore (solo lungo il margine inferiore si scorge il posteriore di un cavallo abbattuto): ciò indica che alla componente umana e virile è riservato un ruolo dominante, se non esclusivo.[16] Significativo il confronto (e il contrasto) con un pittore rappresentativo di un altro aspetto della cultura figurativa fiorentina, Piero di Cosimo, che negli ultimi decenni del Quattrocento manifesta una vera predilezione per la raffigurazione dell'ibrido, Satiri, Centauri, Sirene e Tritoni (figg. 22-23). La lastra con la *Battaglia* è dunque una prima manifestazione di quello che sarà un carattere peculiare della visione di Michelangelo: personaggi e 'storie' hanno al centro la figura umana, nella dimensione virile potenziata atleticamente e caricata da un impeto 'eroico'. Una interpretazione della civiltà antica che tenderà a imporsi rispetto all'altro filone d'impronta umanistica più aderente a fonti letterarie, in cui prevale l'interpretazione diffusamente narrativa della *fabula antiqua*.

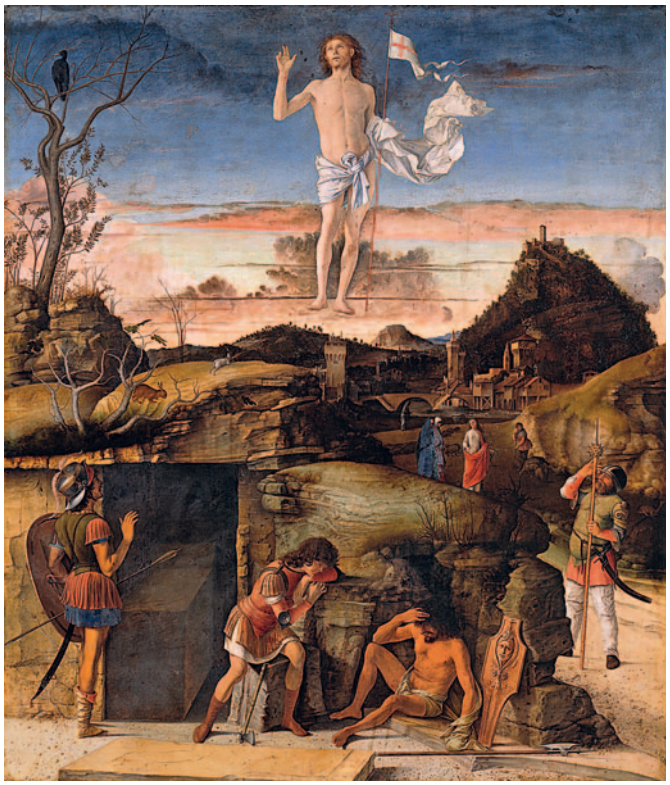
[12] S. Ruthergien, *"Resplendent Brushes", Giovanni Bellini Resurrection Altarpiece for San Michele di Murano*, in «Artibus et Historiae», 76, 2017, pp. 9-32; vedi altresì M. Lucco e G.F. Villa, a cura di, *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma 2008-2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 208-210.

[13] Tiziano ne realizzò una libera replica negli anni Quaranta del Cinquecento (stendardo processionale della Galleria nazionale delle Marche a Urbino).

[14] Il raffinatissimo perizoma del martire mantegnesco appartiene a una trama simbolica che ha per protagonista il vento: la candela, il cartiglio, i capelli e il perizoma del santo, il quale resiste al soffio impetuoso come resiste al martirio.

[15] K. Weil-Garris Brandt *et al.*, a cura di, *Giovinezza di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 1999-2000), Skira, Milano 1999 (vedi soprattutto Weil-Garris Brandt, *I primordi di Michelangelo scultore*, pp. 69-105, 188-198).

[16] Ne avevo fatto cenno, brevemente, in G. Dalli Regoli, *Leonardo e Michelangelo: il tema della battaglia agli inizi del Cinquecento*, in «Achademia Leonardi Vinci», VII, 1994, pp. 98-106: 105.



18



19

20



18-19. Giovanni Bellini, *Resurrezione di Cristo*, intero e particolare, Berlino, Gemäldegalerie
20. Maestro dell'Osservanza (Sano di Pietro?), *Resurrezione di Cristo*, particolare, Detroit, Institute of Arts



21



22



23

24



25



21. Michelangelo, *Battaglia dei Centauri e dei Lapiti*, Firenze, Casa Buonarroti
22. Piero di Cosimo, *Battaglia dei Centauri e dei Lapiti*, particolare, Londra, National Gallery, inv. 1589
23. Piero di Cosimo, *Allegoria*, particolare, Washington, National Gallery of Art
24. Leonardo, *Studio di drappeggio su figura di Cristo deposto*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 433 E
25. Andrea del Verrocchio, *Incredulità di San Tommaso*, Firenze, Museo del Bargello, inv. 0900291911

## Leonardo, l'inventore

La *Vita di Leonardo* che compare nell'opera capitale di Giorgio Vasari,[17] si apre con l'episodio di una 'rotella di fico', una tavola rotonda che Ser Piero da Vinci avrebbe recato al figlio adolescente con la richiesta di dipingervi qualcosa da offrire in dono a un suo uomo di fiducia, probabilmente un fattore; un episodio troppo dettagliato per pensare a una digressione narrativa priva di fondamento reale. Secondo Vasari Leonardo acconsentì alla richiesta del padre, e dipinse sul 'tondo' una testa di Medusa, ovvero un volto orrendo incorniciato da un groviglio di serpi, ma al momento di consegnarla, ne fece oggetto di una sottile burla: la mostrò infatti a Ser Piero dopo averla collocata al centro di un raffinato gioco di luce ed ombra, e la visione sorprese e sconcertò il notaio, il quale però, da uomo di esperienza avvezzo a frequentare ambienti raffinati, ne colse la singolarità e anche il valore; l'avrebbe infatti rivenduta con profitto a chi era in grado di apprezzarne la qualità, destinando al contadino una immagine convenzionale; la 'rotella' purtroppo non è giunta fino a noi, ma idealmente si colloca nell'area di una tipologia, la 'maschera', il volto mostruoso dai lineamenti alterati di lunga tradizione, che ha forte sviluppo dalla fine del XV secolo in avanti. Nel racconto affiorano molti dei tratti che caratterizzavano la personalità del vinciano: la curiosità per la natura e per il misterioso legame che unisce varie forme di vita, ma anche la tentazione di intervenire, rielaborare e trasformare quelle stesse forme; predisposizioni che fanno intravedere le potenzialità dell'appassionato cultore di ricerche innovative, in bilico tra fantasia ed esperienza, e dunque il Leonardo pittore, filosofo, letterato, scienziato, ingegnere, uomo di teatro, cioè scenografo e costumista; infine autore, attraverso il disegno, di innumerevoli forme in cui, sia la struttura delineata dal segno grafico, sia il significato, mantengono ampi margini di variazione, e che confermano l'attitudine del vinciano ad affrontare con assiduità l'indagine sperimentale, dunque l'avventura dell'invenzione.

## Leonardo, i drappeggi

Gli studi giovanili dedicati al tema della stoffa drappeggiata – tema di origine antica – non sono tracciati su carta ma su tela di lino, e risultano rappresentativi delle prime ricerche che l'artista svolge sulla diffusione della luce, scegliendo un supporto più morbido ma anche più resistente della carta, adatto a esaltare l'intensità dei riflessi attraverso una biacca molto diluita con acqua;[18] due di questi, conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, hanno preceduto l'esecuzione di opere di pittura e di scultura, ed entrambi manifestano l'originalità della prima elaborazione stilistica rispetto alle ulteriori soluzioni dipinte e scolpite. Fanno parte di una breve serie appartenente agli anni in cui Leonardo, figlio illegittimo di un padre potente, era attivo presso un'officina diretta da un maestro di riconosciuto prestigio come il Verrocchio,[19] che primeggiava a Firenze al pari di quella del Pollaiolo.

Il primo[20] (fig. 24) è dedicato a un personaggio eretto, parzialmente coperto da un panno (non un vero e proprio mantello), che flette un braccio puntando un dito sul costato: evidentemente un Cristo che rievoca la Passione attraverso la ferita del colpo di lancia: un disegno preparatorio offerto dallo scolaro ad Andrea negli anni in cui questi progettava l'*Incredulità di San Tommaso* oggi nel Museo del Bargello. Sulla figura atletica, dalla quale è esclusa la testa, l'attenzione si concentra sul drappo appuntato con spregiudicatezza sul corpo di un modello in posa. Si comprende come il Verrocchio abbia scelto per il grandioso gruppo bronzeo una soluzione diversa, scartando l'impronta originale dello studio vinciano (fig. 25): il maestro, che era soprattutto uno scultore, optò per un'accentuazione del rilievo ricavandone effetti di sontuosa plasticità, e nel contempo adottò per il Cristo la foggia di un abbigliamento tradizionale, composto da tunica e mantello.

[17] G. Vasari, *Le Vite*, testo a cura di R. Bettarini, commento a cura di P. Barocchi, Sansoni/SPES, Firenze 1966-1971, IV (Testo) 1976, pp. 1-38.

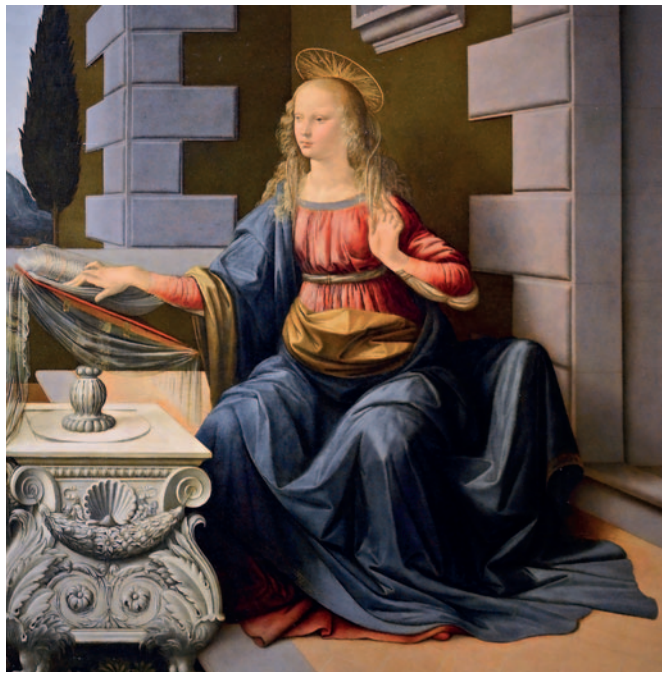
[18] Stoffa logorata dall'uso impregnata di terra umida, cera o grasso, che l'artista poteva modellare a suo piacimento. In anni lontani ho richiamato l'attenzione su questi *Drappeggi* (G. Dalli Regoli, *Il piegar dei panni*, in «Critica d'arte», 150, 1976, pp. 35-46), tema ripreso da vari studiosi in occasioni successive, fra le quali cito due mostre, F. Viatte, V. Forcione, a cura di, *Leonard de Vinci. Dessins et manuscrits* (Paris 2003), Réunion des Musées nationaux, Paris 2003, pp. 53-69 (F. Viatte), e F. Caglioti, A. De Marchi, a cura di, *Verrocchio, il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze 2019), Marsilio, Venezia 2019, pp. 272-288. Ritengo che l'insieme appartenga a una iniziativa strettamente vinciana: disperderne l'esecuzione fra più maestri annulla la forte impronta personale di quella che fu una sperimentazione di alto profilo. Vedi a questo proposito un altro testo di grande impegno, accuratissimo nella informazione complessiva e magnificamente illustrato, che risulta meno convincente in alcuni tratti dell'analisi stilistica, C. Bambach, *Leonardo da Vinci rediscovered*, Yale University Press, New Haven-London 2019, pp. 169-193.

[19] Vedi C. Frosinini, *Leonardo da Vinci fra Pollaiolo e Verrocchio*, in A. Sgamellotti, B.G. Brunetti, a cura di, *Leonardo and his Circle*, atti del convegno (Roma, Accademia Lincei 2019), Bardi Edizioni, Roma 2022, pp. 93-110.

[20] Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 433 E: *I disegni di Leonardo e della sua cerchia nella Galleria degli Uffizi*, introduzione di C. Pedretti, schede di G. Dalli Regoli, Giunti Barbèra, Firenze 1985, pp. 49-50.



26



27

28



29



26. *Studio di drappeggio su figura seduta*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 437 E
27. Leonardo, *Annunciazione*, particolare, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890/1618
28. Leonardo, *Madonna col Bambino* (*Madonna del garofano*), Monaco di Baviera, Alte Pinakothek
29. Leonardo, *Madonna col Bambino* (*Madonna Benois*), San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

Nel secondo foglio, il panneggio disteso su una figura seduta (una sagoma appena visibile sotto la stoffa) è una struttura tendenzialmente astratta, nella quale le ombre si affondano fra pieghe affilate dalle linee spezzate (fig. 26):[21] un insieme che attesta l'attenzione di Leonardo per la grafica d'oltralpe, e che risulta più significativo rispetto al dipinto al quale è giustamente collegato, cioè l'*Annunciazione* delle Gallerie degli Uffizi (fig. 27), anch'essa di età giovanile (1470-1475): una Vergine che palesa qualche forzatura nella visione di scorcio, e che siede composta accettando con degnazione l'interruzione della lettura provocata dalla salutazione angelica. D'altronde l'*Annunciazione* è conosciuta come opera discontinua, segnata da contraddizioni e da punte di originalità:[22] il paesaggio nello sfondo decisamente moderno, che anticipa la prospettiva aerea, il prato fitto di fiori sofisticati (di serra diremmo oggi), il sarcofago classicizzante che sostiene il leggio, e infine una Maria che interrompe le sue riflessioni puntando un dito sul grande codice e alzando l'altra mano a segnalare la sua attenzione: un atteggiamento che potrebbe convenire a un umanista di vaglia che sospende il suo lavoro disponendosi all'ascolto, più che a una fanciulla inconsapevole. Un'aggiunta significativa a quanto si è detto all'inizio in rapporto alle *Annunciate* di Simone Martini e di Piero della Francesca.

## Leonardo, la *Madonna col Bambino*, il *San Gerolamo* e altre opere giovanili

In un disegno contenente schizzi diversi e una data, 1478, Leonardo inserisce un appunto autografo «[...] incominciai le due Vergini Marie [...]», due dipinti di cui non abbiamo notizie certe e sulla cui datazione non c'è accordo fra gli studiosi. Nondimeno il fatto che l'artista abbia annotato l'inizio della lavorazione di «due Vergini», potrebbe indicare che nella mente dell'artista, poco prima del trasferimento a Milano, si fosse già profilata un'alternativa nella elaborazione di quello che era uno dei soggetti più richiesti nell'ambito della pittura su tavola destinata alla devozione, soprattutto quella richiesta da una committenza di alto livello sociale, cioè la *Madonna col Bambino*. E in effetti, proprio due opzioni si rilevano nelle due *Madonne* vinciane di epoca giovanile, che la critica più avvertita separa comunque di alcuni anni, la *Madonna del garofano* oggi a Monaco di Baviera, Alte Pinakothek e la *Madonna Benois* nell'Ermitage a San Pietroburgo.

Nella *Madonna del garofano* (1470 circa, fig. 28) l'insieme e i dettagli sembrerebbero appartenere all'inizio dell'apprendistato presso il Verrocchio, quando l'allievo adotta schemi e tipologie proprie dell'indirizzo della bottega:[23] i due personaggi sono collocati in un ambiente costruito e arredato con eleganza, la veste della Madonna è confezionata con stoffe pregiate, sovrabbondanti, nelle quali la gamma cromatica si accende di rosso e di giallo (la camicia di Maria, il ciuffo di pieghe che 'sboccia' sul davanzale); tratti di eleganza completati dalla fibbia fissata alla scollatura e dal velo arricciato inserito fra i capelli. Inoltre, una impostazione teatrale affiora nel gesto dell'offerta del fiore,[24] nel sobbalzo caricato con cui il Bambino lo accoglie, e nell'anfora di cristallo con il mazzo di fiori di qualità, adeguato compendio della loggia di un palazzo illustre, al di là della quale si scorgono i monti scoscesi che appariranno in altri dipinti e disegni, e in *Gioconda*. Tutto ciò fa credere che sia questo il dipinto eccellente che Vasari ricorda come situato presso la corte papale, e di cui cita la resa veristica della caraffa con i fiori velati dalla rugiada, «ch'ella pareva più viva della vivezza»: un vertice della prosa vasariana che rileva come una forte accentuazione del dato reale (la rugiada sui petali) finisca per tradursi in una iperbole, ovvero in un sofisticato artificio.

Alternativa, la soluzione della *Madonna Bénois* (1475-1478, fig. 29): tutto lo spazio è occupato dalle due figure, collocate in un ambiente indefinito, e dove il punto di vista ribassato determina il fatto che dalla finestra si possa vedere solo il cielo, non un paesaggio; la Maria giovanissima, dal sorriso palesemente infantile, è vestita semplicemente, pur se alla scollatura compare ancora la spilla preziosa; la pettinatura è sobria (treccine intorno alla testa, il resto della capigliatura raccolto sulla schiena), e la gamma cromatica, priva di forti contrasti, oscilla fra diverse tonalità grigio-azzurre e bruno-dorate.[25] Tutto è puntato dunque

[21] Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 437 E: *I disegni di Leonardo* cit., pp. 51-53.

[22] Per questa e per le opere di Leonardo che citerò più oltre faccio riferimento alla monografia di P.C. Marani, *Leonardo, una carriera di pittore*, F. Motta, Milano 1999. Sulla presunta 'immaturità' del dipinto, talora rilevata dalla critica e sulla data precoce dello stesso, vedi anche la lettura acuta di F. Zöllner, *Leonardo da Vinci, 1452-1519*, Taschen, Köln 2003, pp. 18-34.

[23] Se ne veda il riscontro nella serie di *Madonne* prodotte dalla bottega da vari collaboratori temporanei: Perugino, Botticelli, Domenico Ghirlandaio (Caglioti, De Marchi, *Verrocchio il maestro di Leonardo* cit., pp. 116-151; G. Dalli Regoli, *Botticelli nella bottega del Verrocchio*, in «Finestre sull'arte», cartaceo, 4, 2019-2020, pp. 46-65).

[24] Soprattutto nei paesi d'Oltralpe il garofano inseriva nelle immagini un riferimento all'amore e al matrimonio; se rosso, così come i frutti dello stesso colore (ad esempio le ciliegie), il garofano evocava il sangue, e dunque, in un contesto dove compare Cristo, introduceva un richiamo alla Passione.

[25] L. Berti *et al.*, a cura di, *La Madonna Benois di Leonardo da Vinci a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 1984), Giunti Barbèra, Firenze 1984.



30



31

32



33



30. Leonardo, *San Gerolamo penitente*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca, inv. MV.40337.0.0
31. Bottega di Andrea del Verrocchio (Bartolomeo della Gatta?), *San Gerolamo penitente*, particolare di affresco frammentario, Pistoia, chiesa di San Domenico
32. Leonardo, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890/1594
33. Sandro Botticelli, *Adorazione dei Magi*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890/4346

sul rapporto affettivo fra una madre bambina e un figlio che ancora non si stacca dalle braccia materne, e di cui un gruppo di disegni giovanili raffigura i movimenti vivaci, talora avendo come compagno di giochi un gatto. È possibile che ciò rifletta una esperienza reale di Leonardo, che, fra i venti e i trent'anni, abitava nella dimora fiorentina del padre, a contatto con le giovani mogli e amanti di lui e con numerosi fratellastri ancora infanti, legittimi e illegittimi. Scartando l'impostazione della soluzione di data più precoce, Leonardo propone con la *Benois* una interpretazione della Vergine come una ragazzina allegra che vezzeggia un figlio ben nutrito, una immagine che esalta con sobrietà le emozioni e gli affetti legati alla maternità: tema attrattivo e largamente condiviso.

*San Gerolamo penitente* (1480 circa), Città del Vaticano, Pinacoteca (fig. 30). Possiamo trovare molte analogie fra il dipinto e altre soluzioni dedicate al Santo molto venerato nel corso del Quattrocento, ma in nessuna di queste si può riconoscere l'intensa carica emotiva che anima il corpo dello scarno vecchio vinciano: il ginocchio flesso e spinto in avanti, il lungo braccio proteso ad anticipare lo schianto della pietra sul petto,[26] la torsione e la trazione della testa; una immagine cui Leonardo dedicò attente riflessioni e probabilmente numerose prove, dal momento che nell'elenco di materiali portati da Firenze a Milano figurano «cierti San Gerolami», disegni, schizzi e forse la tavola della Pinacoteca Vaticana, giunta a noi attraverso complicate vicende. Nelle soluzioni di altri artisti la pietra che allude all'autopunizione viene sorretta e mostrata come attributo peculiare del Santo, non come parte di un'azione violenta, che invece Leonardo vedeva compiersi mentre Gerolamo sembra che stia per alzarsi da terra. Fra i dipinti di analogo soggetto di ambito centrosettentrionale, spiccano quelli di Andrea del Castagno, Verrocchio[27] (fig. 31), Botticelli, Jacopo del Sellaio, Cosimo Tura e Vincenzo Foppa[28] con una postilla per il Tura;[29] non c'è affinità fra il Santo penitente di Leonardo e quello di Cosimo, che pure stende il braccio verso l'alto sollevando il sasso: si tratta di un gesto di 'ostensione', perché il Santo è immobile e il suo petto è già solcato da rivoli di sangue. È probabile che la tavola del *San Gerolamo* restasse a lungo presso Leonardo, e che la formulazione inedita del 'braccio rotante'[30] fosse visibile solo a pochi intendenti, come dimostra lo scarso apprezzamento da parte di altri maestri, ovvero la mancanza di esplicite repliche.

*Adorazione dei magi*, 1478-1482, Firenze, Gallerie degli Uffizi (fig. 32). Leonardo, allorché si trasferì a Milano nel 1482, non poté portare con sé l'unico dipinto di grande formato eseguito in età giovanile, e la tavola restò a Firenze presso la famiglia Benci con altri oggetti personali dell'artista. Si tratta di un lavoro di grande impegno condotto in autonomia, e dunque più che un'opera incompiuta, è la testimonianza di un progetto che non avrebbe potuto tradursi in una immagine di devozione da collocarsi su un altare: l'*Adorazione* è l'esito di un meraviglioso farneticare di Leonardo sul senso della nascita di Cristo, visualizzata come evento di portata cosmica, dove un vago chiarore illumina un Bambino benedicente, attorniato dalle reazioni scomposte di una folla che si confonde con le componenti del corteo dei Magi; in ideale contiguità (ma nei piani più lontani), prendono corpo la violenza del passato (lo scontro fra guerrieri a cavallo), e le speranze del presente (gli edifici in costruzione).[31]

[26] Marani, *Leonardo, una carriera* cit., pp. 95-101, e soprattutto P.C. Marani, M.T. Fiorio, a cura di, *Leonardo. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano 2015), Skira, Milano 2015. Dissento dalla opinione di coloro che vorrebbero collocare l'esecuzione dell'opera (o ampia parte di essa) a Milano (G. Dalli Regoli, *Ancora sull'Eccetera di Leonardo*, in *Nel giardino delle arti e delle scienze. Studi in onore di L. Tongiorgi Tomasi*, University Press, Pisa 2022, pp. 69-85); la motivazione stilistica del braccio destro molto allungato contraddice quanto è stato detto su un difetto di conoscenza anatomica da parte di Leonardo.

[27] Sull'affresco frammentario conservato a Pistoia in San Domenico, vedi Caglioti, De Marchi, *Verrocchio, il maestro di Leonardo* cit., p. 154 (scheda di A. De Marchi) e p. 158 (scheda di C. Martelli); in questa occasione si è giustamente ricordato l'altro capolavoro della bottega verrocchiesca, cioè la perduta *Crocifissione* di Argiano. Per parte mia ritengo che Verrocchio non abbia mai affrontato la pittura, preferendo affidarsi ai collaboratori temporanei, e in questo caso ho già proposto di confermare una lontana attribuzione a Bartolomeo della gatta (A. Martini, *The Early Work of Bartolomeo della gatta*, in «The Art Bulletin», 42, 2, 1960, pp. 133-141).

[28] G. Agosti, M. Natale, G. Romano, a cura di, *Vincenzo Foppa, un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia 2002), Skira, Milano 2003, p. 208.

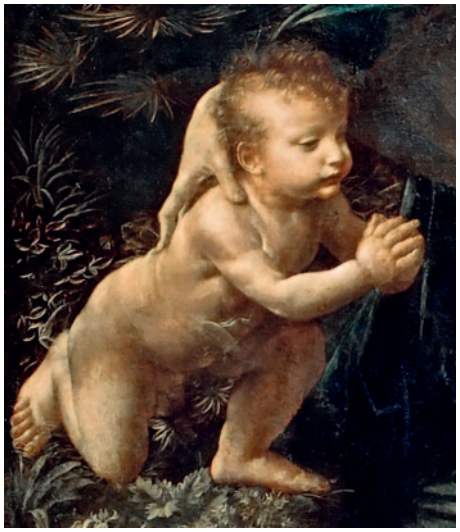
[29] Rinvio all'esauriente contestualizzazione del dipinto di S. Campbell, *Cosmé Tura of Ferrara*, Yale University Press, New Haven-London 1998, pp. 80-90.

[30] Una rotazione ideale prospettata anche per altre formulazioni vinciane (A. Perissa Torrini, *L'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti 2018); E. Pagella, F.P. Di Teodoro, P. Salvi, a cura di, *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, catalogo della mostra (Torino 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019.

[31] Ne ho trattato in più di una occasione (G. Dalli Regoli, *Codicillo vinciano n. 2. L'Adorazione dei Magi di Leonardo è un'opera incompiuta?*, in «Finestre sull'arte» on line, 19. 03. 2021), ma aggiungo la recente lettura storica di C. Vecce, *Appunti sull'Adorazione*, in S. Bruni, A. Ducci, E. Pellegrini, a cura di, *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, ETS, Pisa 2022, pp. 165-168.



34



35



36

37



38



39



34-35. Leonardo, *Vergine delle rocce*, intero e particolare, Parigi, Musée du Louvre, inv. 777
36. Raffaello, *Madonna col Bambino e San Giovannino* (*Madonna Aldobrandini*), particolare, Londra, National Gallery, inv. NG744
37. Leonardo, *Ritratto di Cecilia Gallerani* (*Dama dell'ermellino*), Cracovia, Museo Czartoryski
38. Andrea del Verrocchio, *Ritratto di Ginevra Benci*? (*Dama delle primule*), Firenze, Museo del Bargello, inv. 115
39. Sandro Botticelli, *Ritratto di donna* (*Esmeralda Brandini*?), Londra, Victoria and Albert Museum, inv. CAI.100

Il grande abbozzo scenografico risulta dunque palesemente eversivo se lo si pone a confronto con l'ambientazione prescelta da vari artisti in ambito fiorentino nella seconda metà del xv secolo: indicativo il confronto con l'*Adorazione dei Magi* di Santa Maria Novella di Botticelli (1470-1475, fig. 33), un quadro storico ordinato e attendibile dove sono schierate (e riconoscibili) le principali componenti della Firenze laurenziana nel tempo precedente la congiura dei Pazzi; i Medici *in primis*, con la loro corte, l'*élite* finanziaria e quella culturale.[32]

Sebbene non fosse conservata in un luogo pubblico, la tavola vinciana fu sicuramente oggetto di attenzione e di riflessione, ma la critica ha rilevato come l'impeto eversivo del grande abbozzo sia stato complessivamente smorzato, o comunque rielaborato con altri intendimenti (ad esempio da Filippino Lippi).

## Leonardo. Le opere della maturità

La *Vergine delle rocce* del Louvre (prima versione, 1483, figg. 34-35) rappresenta l'esordio di Leonardo a Milano, e nonostante i molteplici studi tesi a scioglierne l'iconografia, conserva ancora alcuni tratti enigmatici, a partire dalla collocazione in una grotta, fra quei picchi scheggiati e quelle acque che già affascinavano il Leonardo adolescente, e che anticipavano il celebre testo vinciano della *Caverna*.[33] Si è proposto di riconoscervi una sosta durante la fuga in Egitto, ma non si tratta certo di una ipotesi risolutiva. Nel dipinto, i personaggi che affiorano dall'oscurità comunicano fra loro con gesti imperiosi, apparentemente in silenzio, e probabilmente suscitarono qualche perplessità nei Francescani che ne erano i committenti: resta indubbia la novità della sceneggiatura, che rivela l'intenzione del pittore di assegnare ai gesti un ruolo decisivo, in uno schema che risulterà più leggibile nella versione successiva (Londra, National Gallery). Nella prima soluzione la trama disegnata dalle mani dei protagonisti è tacita e vincolante: dall'Angelo che indica San Giovannino e implicitamente il suo messaggio («Ecce Agnus Dei...»), alla forbice della mano della Madonna che blocca il movimento 'in entrata' del Battista, mentre l'altra si protende e sovrasta il piccolo Gesù nel tentativo di proteggerlo, quindi, proseguendo, con la risoluzione conciliante di quest'ultimo, che risponde all'annuncio del compagno di giochi con il consenso della manina benedicente: sono malinconiche allusioni alla Passione, al dolore della madre, alla determinazione del figlio. Al riguardo, una *Madonna* raffaellesca (*Madonna Aldobrandini*, fig. 36) contiene un indizio importante: se è corretta la individuazione di un riferimento a Leonardo nella tavola oggi a Londra (la mano che sembra contenere l'intervento di san Giovannino), significa che il vinciano aveva lasciato a Firenze alcuni schizzi di quello che sarà lo schema della *Vergine delle rocce*.

Nella *Dama dell'ermellino* (Cracovia, Castello di Wavel, 1489-1490, fig. 37) Leonardo interviene sul tema impegnativo del ritratto, e rivela l'intento di procedere oltre la tradizione soprattutto a livello strutturale, rifiutando la triplice opzione (frontale, profilo, tre/quarti, figg. 38-39) praticata in Toscana come in Lombardia e Oltralpe, e scegliendo una veduta di tipo misto, o «di naturale» secondo Leonardo stesso.[34] Un rifiuto espresso con sprezzante sicurezza, accompagnando il moto di rotazione di Cecilia Gallerani, giovanissima amante di Ludovico il Moro, con quella di un animale insidioso, avvezzo a inseguire la preda nei cunicoli delle tane sotterranee;[35] è plausibile riconoscere nel piccolo predatore un anello di congiunzione con il Duca, cavaliere dell'Ordine dell'Ermellino, mentre l'effigie della protagonista induce a ricordare un appunto di Leonardo contenuto nel Codice Atlantico che recita «Cecilia amantissima mia diva», frammento di una lettera che allude a uno scambio fra i due ma del quale non restano altri indizi. Con un movimento 'in contrapposto' la giovanetta spinge una parte del corpo verso sinistra e volge la testa in di-

[32] Rinvio alla densa trattazione di Dombrowski, *Die religiösen Gemälde* cit., pp. 9-124.

[33] Arundel Ms. 263, fol. 155r, Londra, British Library. Sulle due versioni, vedi Marani, *Leonardo, una carriera* cit., pp. 124-139. Un precedente significativo, sia per il fondale di rocce, sia per la collocazione notturna, è rappresentato da una tavola che ebbe un ruolo di spicco a Firenze: si tratta della *Adorazione* di Filippo Lippi, destinata a una sede prestigiosa, la Cappella di Palazzo Medici (Berlino, Gemäldegalerie).

[34] Rinvio al saggio di P.C. Marani, *La dama con l'ermellino e il ritratto milanese tra Quattro e Cinquecento*, in B. Fabian, P.C. Marani, a cura di, *Leonardo. La dama dell'ermellino*, catalogo della mostra (Roma, Milano, Firenze, 1998-1999), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1998, pp. 31-49, acuto ed esauriente nel valutare le molteplici opzioni presenti nell'ambito del ritratto 'privato'; sulla presenza dell'ermellino e sui pertinenti riferimenti storici e simbolici rinvio alla equilibrata scheda di B. Fabian, *In margine all'ermellino*, *ibi*, pp. 73-75; inoltre segnalo le positive integrazioni di M. Versiero, *Il dono della libertà e l'ambizione dei tiranni. L'arte della politica nel pensiero di Leonardo da Vinci*, Istituto Italiano Studi Filosofici, Napoli 2012, e di C. Salsi, *Leonardo il Moro e le Allegorie*, in C. Salsi, A. Alberti, a cura di, *La Sala delle Asse del castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano 2019-2020), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 200-209.

[35] Forse Cecilia aveva come animale da compagnia un furetto, che nel ritratto vinciano compare come ermellino per introdurre un omaggio al Duca. Nella realtà l'ermellino è di dimensioni ridotte rispetto a quello del dipinto, ed è un animale che non si addomestica facilmente, mentre il furetto è assai più docile.



40

40. Andrea del Castagno, *Cenacolo*, affresco staccato, Firenze, Museo del Cenacolo di Santa Apollonia, Monastero di Santa Apollonia

rezione opposta, mentre la mano nervosa e adunca (fra zampa e artiglio) trattiene l'animaletto e nel contempo esalta l'affinità con lui; una mano che tradisce padronanza di sé, affetto e insieme possesso dell'amante assai più di quanto non dica quel viso sereno dai lineamenti perfetti. Quanta ammirazione avesse suscitato all'epoca il ritratto, di cui evidentemente si coglieva la novità, è dimostrato dal noto episodio della insistenza con cui Isabella d'Este, cognata del Duca, espresse il desiderio di vederlo, pretendendo di averlo in prestito.

E ancora il *Cenacolo*, la cui progettazione/esecuzione si colloca tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta.[36] Si tratta di un tema largamente rappresentato fra Trecento e Quattrocento al Nord, in Toscana, e non solo, in forme corsive o di alta dignità, come dimostrano alcuni esempi di diversa qualità e cronologia (Bergamo, Santa Maria maggiore, transetto, 1346-1347; Oratorio di san Bernardo presso Bellinzona, 1445-1450; Andrea del Castagno, Firenze 1445-1450, fig. 40). Un tema che soprattutto il Ghirlandaio affronta più volte, adottato anche da Cosimo Rosselli per il murale della Cappella Sistina (1482): pur con numerose varianti marginali, lo schema diffuso prevedeva personaggi che siedono disciplinati a tavola, moderatamente variati nella posa, tendenzialmente isolati o accostati in un dialogo a due, e dunque serrati in una griglia regolare che invece Leonardo intenzionalmente scompagina, introducendo nel murale milanese il movimento (alcuni si alzano o stanno per alzarsi in piedi) ed emozioni (stupore, concitazione, dubbio), espressi attraverso scorci radenti e spinte affondate in profondità. Ciò non esaurisce la complessa struttura del *Cenacolo* milanese, ma ne è certamente la componente più incisiva.

Ritengo infine opportuno concludere questa rassegna guardando alla prima formulazione e alla prolungata gestazione di un progetto affascinante della maturità di Leonardo, che alcuni collocano negli anni Novanta, altri all'inizio del Cinquecento: si tratta della raffigurazione del mito di Leda e dell'amore fra la donna e il cigno-Giove (figg. 41-43), cioè una vicenda e un personaggio ben presenti nell'antichità ma praticamente assenti nella cultura figurativa del Medioevo, e che il vinciano per primo trae dal silenzio, assegnando all'immagine della donna amata dal dio un ruolo da protagonista.[37] Una priorità che non vedo adeguatamente considerata nell'ampio contesto critico pertinente all'interesse per il mito della principessa greca. Il primo intervento di Leonardo è attestato dai due celebri fogli di Rotterdam e di Chatsworth, due versioni di cui a fatica si è decifrato il senso profondo (1485-1490, figg. 44-45). Come ho precisato in più di una occasione, il significato della interpretazione vinciana si afferra se si guarda con attenzione alla tipologia e all'atteggiamento della protagonista dei due disegni, una florida donna completamente nuda che non è accovacciata o inginocchiata come si dice di solito[38] bensì in movimento, e che apre le braccia in direzioni opposte: Leda, avendo accanto il cigno-Giove, ha appena partorito le uova dalle quali stanno uscendo i putti, e mentre si sta rialzando dal giaciglio di erbe palustri, volge la sua attenzione sia ai figli che all'amante, cioè con lo sguardo o con le mani sfiora gli uni (a sinistra) e l'altro (a destra), ancora incerta su ciò che farà quando il suo movimento sarà concluso. In questa Leda oscillante che ritengo opportuno titolare *Leda al bivio*, (inconsapevole anticipazione del trauma della donna *post partum*), c'è tutto il complesso intreccio di interessi, interrogativi e ricerche che Leonardo svolgeva sul sesso, sulla gravidanza, sulla nascita, e, nell'ambito degli studi anatomici, sull'evoluzione del feto, fra l'altro attraverso le uova di gallina («farai la notomia delle ova covate», scrive). E ricordo ancora una volta un altro celebre appunto autografo che sintetizza l'itinerario mentale di Leonardo, «Lussuria è causa di generazione», un altro spiraglio sui dubbi della donna che oscilla fra il ruolo di amante e quello di madre, e, che, per le successive generazioni, si rispecchierà nelle difficoltà di conciliare il piacere dei sensi con la responsabilità della procreazione.

Purtroppo la versione dei due disegni e qualche schizzo di piccole dimensioni sono tutto ciò che rimane delle prime riflessioni figurative proposte da Leonardo, che nondimeno andò oltre queste due prove, e portò a conclusione quel movimento di Leda che ho individuato e descritto: preparò quasi certamente un cartone, oggi perduto, in cui raffigurò Leda in piedi (*Leda stante*), ancora orgogliosamente nuda (le braccia sfiorano il seno, ma non arrivano a celarlo, anzi lo esaltano), e ancora divisa fra il cigno, al quale dedica un ultimo abbraccio cingendolo al collo con le brac-

[36] Marani, *Leonardo una carriera* cit., pp. 95-101; Salsi, *Leonardo, il Moro e le Allegorie* cit.

[37] Mi riferisco ovviamente al linguaggio delle immagini: rarissime e di dimensioni ridotte le apparizioni di Leda all'interno di figurazioni complesse, come nel caso della Porta del Filarete in San Pietro. Ne ho trattato in G. Dalli Regoli, A. Natali, R. Nanni, a cura di, *Leonardo e il mito di Leda*, catalogo della mostra (Vinci 2001), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001 (*Leda e il cigno, un mito per Leonardo*, pp. 11-45).

[38] Il termine 'accovacciata' si addice a una formula diversa, ovvero quella conservata dal tipo dell'*Afrodite di Doydalsas* (fig. 46) che vede la donna scendere a terra flettendo fortemente le ginocchia (S. Settis, M.L. Catoni, a cura di, *La forza del bello*, catalogo della mostra (Mantova 2008), Skira, Milano 2008, pp. 136-137.



41



42



43



44



45



46

41. *Leda* (replica tardoromana da originale ellenistico?), Venezia, Museo Archeologico Nazionale, inv. 2613
42. *Leda*, dipinto murale staccato, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 9546
43. *Leda*, Cammeo (*Cammeo Barbo*), Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 25967
44. Leonardo, *Studio per una Leda* (*Leda al bivio*), Chatsworth, Devonshire Collection
45. Leonardo, *Studio per una Leda* (*Leda al bivio*), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. 1466 (PK)
46. *Afrodite accovacciata*, II secolo d.C., Roma, Museo Nazionale Romano



47

48



49



47. Collaboratore di Leonardo da Vinci (Fernando Yanez?), *Leda al bivio*, da un perduto cartone vinciano, Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890/9953
48. Cornelis Bos, *Leda e il cigno*, incisione, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-PHD-27
49. Bartolomeo Ammannati, *Leda e il cigno*, Firenze, Museo del Bargello, inv. 73 / sculture

cia, e i neonati, sui quali china la testa e volge lo sguardo (fig. 47). Alcuni disegni di parrucche dedicate all'acconciatura che si ripete nelle versioni della Leda vinciana potrebbero far pensare che Leonardo guardasse al mito menzionato da Ovidio anche per una rappresentazione teatrale; un progetto naufragato come altri con la sconfitta di Ludovico il moro.

Il cartone con la *Leda stante* era probabilmente in esecuzione a Firenze nei primi anni del '500, allorché nel laboratorio dei Serviti all'Annunziata, Leonardo progettava *Madonne*, una *Sant'Anna*, e il *Ritratto di Lisa Gherardini* (*Gioconda*), mentre in un altro ambiente, nella sala del Papa in Santa Maria Novella, preparava disegni e cartoni per la *Battaglia d'Anghiari* destinata a Palazzo Vecchio. Secondo Vasari, e non c'è motivo di non credergli, i fiorentini (e non solo loro, fra l'altro il giovane Raffaello) poterono accedere alla fase intensa, purtroppo breve, di questi lavori in corso, che solo in minima parte giunsero al compimento; opere che seguirono Leonardo a Roma, e poi in Francia, e qui gli ultimi esiti del maestro presero destinazioni diverse: pochi furono conservati, altri andarono dispersi, ma furono oggetto di numerose repliche. Quello che è certo è che l'incursione antropologica che Leonardo aveva intrapreso attraverso la vicenda di Leda non fu intesa dagli artisti che pure ne affrontarono più avanti la raffigurazione; nessuno tentò o seppe riproporre il dilemma fra sesso e procreazione, per cui la distribuzione fra le componenti, la donna, il cigno, i gemelli, è varia, ma nessuna interpreta correttamente l'invenzione vinciana. Anzi, proprio a Firenze, quasi certamente da parte di Michelangelo, *et pour cause*, la raffigurazione del mito di Leda prese una strada diversa, e venne accreditata una versione esemplata su uno dei modelli illustri in cui l'aspetto erotico prevale[39] (1530 circa): fra i possibili modelli di epoca antica, si privilegiò quello che vede Leda distesa, con il cigno che la sovrasta (figg. 43 e 48-49), ovvero il rapporto carnale in atto, conservato fra l'altro dal cammeo che aveva fatto parte della collezione del cardinale Pietro Barbo e poi di quella di Lorenzo de' Medici, ben visibile a Firenze negli ultimi decenni del secolo soprattutto per un giovane artista come Michelangelo, di cui si intuirono presto le doti. La formula della *Leda giacente*, chiunque l'abbia accolta e rielaborata (spiccano numerose incisioni[40] e il marmo eccelso di Bartolomeo Ammannati, 1540 circa), dipende dunque da un *exemplum* antico, più o meno fedelmente ripreso, mentre la vinciana *Leda al bivio*, a meno che non riemerga un precedente greco-romano, è il risultato delle più approfondite e originali riflessioni di Leonardo, ovvero di quella che fu una vita spesa – e dispersa – nella ricerca e in tentativi diffusi a ventaglio in campi diversi, a tratti mirabilmente interconnessi, come dimostrano proprio le immagini dedicate a uno degli amori dell'incontenibile re degli dei.

Analisi approfondite di area scientifica e tecnologica hanno evidenziato una serie di incertezze e fraintendimenti nella vasta trama delle riflessioni del vinciano. Ma sembrerebbe ingeneroso, e comunque improprio, disconoscere l'incalcolabile valore di tanto dispendio di energie, e soprattutto di tanta carica propulsiva, anche se oggi se ne rileva qualche incertezza e qualche storico – inevitabile – limite.

[39] Sulla perduta *Leda* di Michelangelo vedi l'approfondito saggio di V. Farinella, *"Non si poteva satiare di guardare quelle figure": Michelangelo e Alfonso I d'Este*, in P. Ragionieri, a cura di, *Michelangelo, la Leda e la seconda Repubblica fiorentina*, catalogo della mostra (Torino 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 26-114; A. Geremicca, scheda n. 41, in B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon, a cura di, *Giulio Romano, arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova 2019-2020), Electa, Milano 2019.

[40] M. Rotili, a cura di, *La fortuna di Michelangelo nell'incisione*, catalogo della mostra (Benevento-Roma, 1964-1965), A.B.E.T.E., Benevento 1964, p. 165.

**Paolo Bolpagni**

# Ricordare Pier Carlo Santini a cent'anni dalla nascita: le molte ragioni di una giornata di studi

Nel 2023 è caduto l'anniversario dei trent'anni dalla scomparsa di Pier Carlo Santini, morto a Firenze il 28 giugno 1993. Direttore scientifico del Centro Studi Licia e Carlo Ludovico Ragghianti sin dalla sua costituzione nel 1981, e fino al termine della propria vita, meritava di essere ricordato, dalla nostra istituzione e dall'intera città di Lucca. Abbiamo però preferito aspettare un'altra ricorrenza, ovvero quella del centenario della nascita. E così il 20 aprile 2024 si è svolta, nella Sala conferenze 'Vincenzo Da Massa Carrara' nel Complesso monumentale di San Micheletto, una giornata di studi, che ha visto succedersi, dopo il saluto introduttivo del presidente della Fondazione Ragghianti Alberto Fontana e il mio intervento, le relazioni di Sara Meoni, Angelica Giorgi, Davide Turrini, Alessandra Acocella, Elisabetta Trincherini e Giovanna Uzzani, per concludersi con le testimonianze delle due figlie di Pier Carlo Santini, Claudia e Valeria, e del fratello Francesco. Questo numero di «LUK», nella sezione 'Inventario', riporta puntualmente gli atti del convegno, tenutosi con notevole presenza di pubblico e corale partecipazione. C'è una sola aggiunta, ossia un ulteriore breve testo, che l'artista Tista Meschi ha voluto dedicare all'amico e far pervenire alla redazione della nostra rivista.

Come anticipato, era giusto e necessario ricordare Santini, che fu studioso dai vasti interessi (pittura, scultura, architettura, *design*), critico d'arte, docente, organizzatore culturale, primo e più longevo direttore della Fondazione Ragghianti, fino alla propria scomparsa prematura. Per ragioni anagrafiche non ho avuto l'occasione di conoscerlo, ma la testimonianza di chi gli fu accanto per ragioni personali o professionali e la qualità del lavoro di Santini mi rendono consapevole di sedere alla scrivania di un uomo d'eccezione. Quando, nel 2016, arrivai alla guida della Fondazione Ragghianti, volli riallestire – conferendo loro dignità museale, su progetto di Mauro Lovi – le principali sculture della nostra collezione, arrivate nel Complesso di San Micheletto in gran parte grazie a lui, e fu automatico intitolargli questi 'Giardini', da allora visitabili.

Era nato nel 1924 a Lucca, Pier Carlo Santini. Il padre era un avvocato, la madre proveniva dalla famiglia Bassi di Fiano. Conseguita la maturità classica, dopo la drammatica interruzione dovuta alla guerra frequentò l'università a Pisa, allievo prima di Matteo Marangoni, poi di Carlo Ludovico Ragghianti, con il quale si laureò nel 1951 con una tesi su Giambologna di oltre ottocento pagine dattiloscritte. Un lavoro che fu ritenuto meritevole della lode e della dignità di stampa, ma che Santini, nel suo perfezionismo, non volle mai pubblicare. Dopo il servizio militare, dal 1952 cominciò a collaborare, a Firenze, con «*sele*Arte», la rivista fondata da Ragghianti e finanziata da Adriano Olivetti. Fu un impegno che durò fino al 1957, quando Santini si trasferì a Milano per diventare uno degli uomini di punta delle Edizioni di Comunità e, attraverso l'organizzazione di mostre (su Ottone Rosai, Felice Casorati, Osvaldo Licini, Atanasio Soldati...), dei servizi culturali della Olivetti. Nel frattempo aveva messo su famiglia e iniziato a farsi conoscere come critico di valore, scrivendo su riviste importanti (per esempio «Zodiac») e occupandosi di pittura, scultura e architettura contemporanee. Il suo nome era ormai apprezzato a livello nazionale, ma Santini sentì l'esigenza di lasciare Milano per tornare a Lucca: troppo forte il legame con la terra natale. Gli mancavano le atmosfere, i vecchi amici, le battute di caccia in campagna. La dedizione incrollabile al lavoro non gli impediva di godere dei piaceri della convivialità e dei rapporti umani semplici e autentici.

Cominciò a insegnare all'Università Internazionale dell'Arte di Firenze (istituzione fondata da Ragghianti alla fine degli anni Sessanta) ed ebbe la cattedra all'Accademia di Carrara; la didattica divenne un altro pilastro della sua attività. Santini intanto licenziava pubblicazioni rilevanti sull'architetto Lorenzo Nottolini e su pittori come Carlo Mattioli, Sergio Scatizzi, Alfredo Meschi, Antonio Possenti. Gli si devono anche mostre epocali di scultura contemporanea allestite a Lucca nel centro storico, sugli spalti delle Mura e all'Orto Botanico a partire dagli anni Settanta. E poi, ovviamente, alla Fondazione Ragghianti, che ebbe in lui un direttore scientifico acuto, lungimirante ed energico, che pose le basi per lo sviluppo delle varie anime di un ente culturale che continua a manifestare la propria vitalità.

Santini peraltro non smise mai l'attività di pubblicista, collaborando con periodici e quotidiani: «Ottagono», «Il Nuovo Corriere», «L'Espresso», «La Nazione», «Il Giornale dell'Arte». Dopo la sua scomparsa, la collega Rossana Bossaglia, grande studiosa del *Liberty*, ne ricordò l'«affabile e burbera vitalità» e la «schietta comunicativa», definendolo un «indimenticabile personaggio». Lucca non può né deve scordarsi di lui. Noi ci siamo sforzarti di contribuire a tenere accesa la memoria, e anzi a rilanciare le ricerche, anche in concomitanza con l'ormai prossima conclusione del lavoro di riordino e inventariazione del suo nucleo archivistico (ne scrive Sara Meoni nel proprio saggio).

Le vicende del ruolo di Santini nella nascita del Centro Studi Licia e Carlo Ludovico Ragghianti e dell'azione condotta nelle vesti di direttore sono state recentissimamente indagate da Giorgia Gastaldon nel libro che ripercorre la storia della Fondazione dalle origini a oggi,[1] ragion per cui sarebbe ripetitivo se le affrontassi ora in questa sede. L'intento che ho condiviso con il co-curatore del convegno, Davide Turrini, e con l'intero Comitato scientifico, è stato di non limitarci alla celebrazione e al ricordo, ma soprattutto d'incentivare lo studio e l'inquadramento storico di una figura di grande spessore, che nell'Italia del XX secolo ha un posto importante nella critica delle arti visive.

Alla Fondazione Ragghianti, sotto la sua direzione, si svolsero mostre molto significative, da *Scultura italiana del nostro tempo* (ottobre-novembre 1982) alla personale di Emilio Greco (maggio-giugno 1987), da *Fra il Tirreno e le Apuane* (settembre-novembre 1990) a *Ruskin e la Toscana* (maggio-giugno 1993). E, oltre all'operatività costante della biblioteca, all'attività espositiva e alla pubblicazione di cataloghi, è impressionante la rete di relazioni che Santini seppe intessere, portando a Lucca, in un memorabile ciclo di conferenze, dal 1987 al 1993, relatori d'eccezione, ossia artisti, architetti, restauratori, *designers*, spesso a colloquio con critici di fama: per fare alcuni nomi, possiamo citare, in ordine meramente alfabetico, Umberto Baldini, Floriano Bodini, Pietro Cascella, Leonardo Cremonini, Giuseppe Davanzo, Marco Dezzi Bardeschi, Piero Dorazio, Gianfranco Frattini, Bruno Gabrielli, Giuliana Gramigna, Giovanni Klaus Koenig, Angelo Mangiarotti, Bruno Munari, Antonio Piva, Arnaldo e Gio' Pomodoro, Elena Pontiggia, Aligi Sassu, Rosalba Tardito Amerio, Riccardo Tommasi Ferroni, Luigi Veronesi, Renzo Vespignani, Marco Zanuso, Federico Zeri, Giuseppe Zigaina... Una stagione straordinaria per la Fondazione Ragghianti e per la città, che devono molto a Santini, al suo pensiero e all'azione ch'egli profuse con generosità e con intelligenza vivace.

[1] G. Gastaldon, *«Un laboratorio permanente di studio». La Fondazione Ragghianti attraverso le sue mostre 1981-2024*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2025 (cfr. in particolare il saggio dell'autrice *«Un laboratorio permanente di studio». Storia della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti attraverso le sue mostre*, alle pp. 13-41).

Sara Meoni

# L'Archivio Pier Carlo Santini. Riordino e inventariazione di carte private

## Premessa normativa

Prima di affrontare nello specifico i problemi del riordino della documentazione, è necessario chiarire perché un semplice complesso di documenti possa essere considerato archivio, e che cosa distingua una semplice raccolta da un vero e proprio archivio.

Perché un archivio nasca, si formi e si conservi sono necessarie la compresenza di alcuni elementi e la presenza di quello che è definito 'vincolo archivistico': l'esistenza di un soggetto produttore e di un particolare tipo di attività, la volontà di conservazione della memoria, la qualità del supporto.

Il vincolo archivistico è definito da Antonio Romiti un «complesso di scritture che, legate da un vincolo naturale, sono prodotte da entità pubbliche o private nell'espletamento della loro attività, per il raggiungimento di finalità contingenti e per la conservazione della propria memoria».[1] La compresenza di tutti questi elementi genera la distinzione tra la semplice raccolta di documenti e l'archivio vero e proprio.

La categoria dell'archivio privato è stata per molti anni in ombra rispetto a quella pubblica. Le cause di questo fenomeno sono da ricercare nella storia e nel significato attribuito al termine 'archivio', che vede inizialmente compresi soltanto i documenti prodotti da un soggetto pubblico.

Ancora all'inizio dell'età contemporanea si mantiene questo orientamento, anche se comincia a prendere forma l'idea che le scritture private possano avere dignità di archivio, se conservate in un luogo pubblico. Già l'archivista Eugenio Casanova, all'inizio del XX secolo, nella sua definizione di archivio include anche la documentazione privata. Anche Giorgio Cencetti, definendo l'archivio come il «complesso degli atti spediti e ricevuti da un ente», designa con il termine 'ente' qualsiasi realtà complessa, pubblica o privata.

Nella definizione di Antonio Panella sono citate le parole 'famiglia' e 'individuo'. Elio Lodolini, considerando l'archivio «il complesso dei documenti formatosi presso una persona fisica o giuridica», ritiene ormai scontata l'inclusione dell'area privata.[2] Arnaldo D'Addario, infine, riconosce la produzione documentaria privata come una realtà di origine e natura archivistica: 'origine' in quanto prodotto di un'attività pratica, 'natura' in quanto formata nell'applicazione di una metodologia archivistica.[3]

A riconoscimento avvenuto, sempre nel corso del XX secolo, gli studiosi sono intervenuti ripetutamente per dare un'identità all'archivio privato. Inizialmente sono stati distinti gli archivi prodotti da un ente privato da quelli prodotti da una famiglia o da una persona fisica; queste tipologie sono state individuate attraverso la varia natura del materiale in esse conservato e la diversa natura del soggetto produttore.

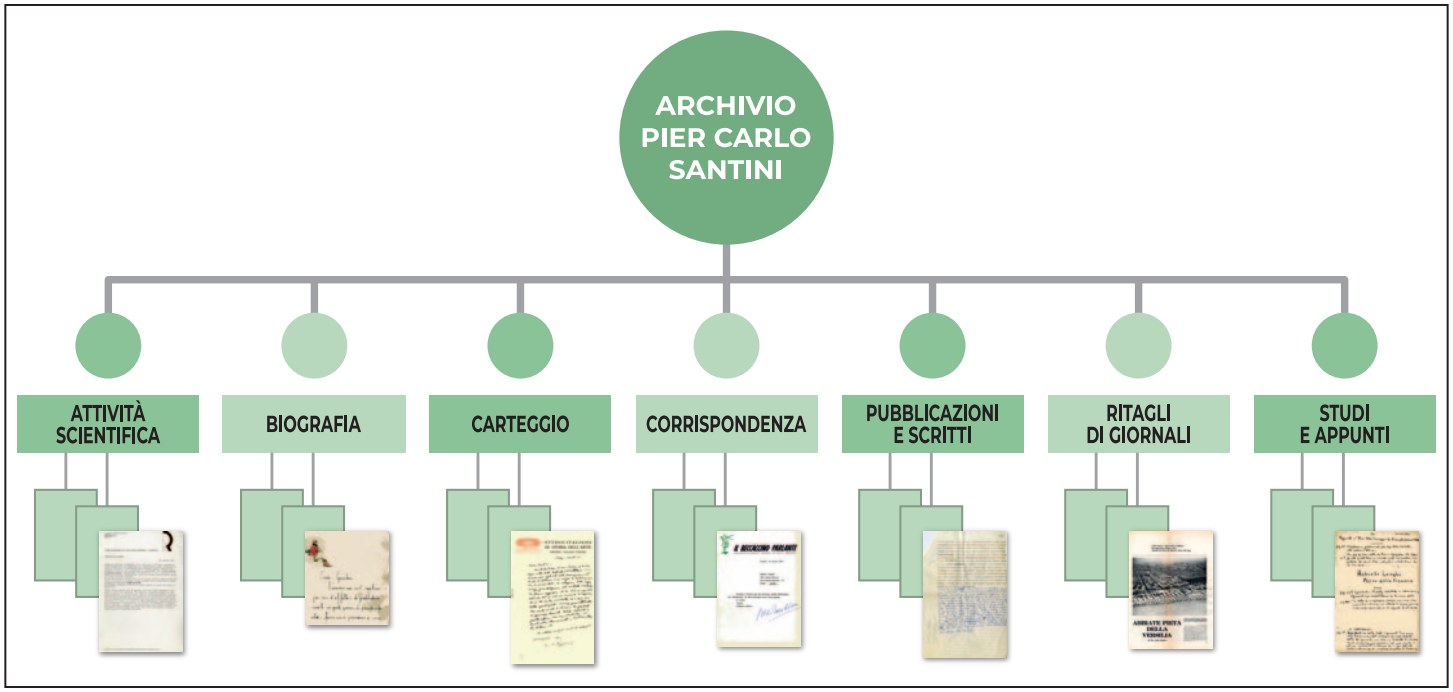
Una volta giunti alla definizione di 'archivio privato', si è sentita l'esigenza di produrre una normativa che avesse l'obiettivo di tutelare la documentazione.

Questa esigenza si è trasformata nella legge n. 2006 del 22 dicembre 1939, alla quale ha fatto seguito il D.P.R. n. 1409 del

[1] A. Romiti, *Archivistica generale. Primi elementi*, Civita editoriale, Torre del Lago 2009, p. 153.

[2] A. Romiti, *Gli archivi domestici e personali tra passato e presente*, Forum editrice universitaria udinese, Udine 2000, pp. 18-19.

[3] R. Navarrini, *Gli archivi privati*, Civita editoriale, Torre del Lago 2009, p. 22.




1. Albero archivistico Fondo Pier Carlo Santini

30 settembre 1963,[4] nel quale, agli articoli 36 e 43,[5] si tratta nello specifico la materia degli archivi privati. In questo decreto è stato introdotto per la prima volta il concetto di 'notevole interesse storico', applicato sia agli archivi sia ai singoli documenti appartenenti a privati: questi, una volta dichiarati di notevole interesse storico, sono posti sotto la vigilanza e la tutela dello Stato, sempre nel bilanciamento con il principio di proprietà, anch'esso tutelato.[6] In mancanza della notifica di notevole interesse storico, dunque, l'archivio privato rimaneva dominio del proprietario, detentore e unico possessore dell'archivio. Il compito di dichiarare gli archivi di notevole interesse storico spettava ai soprintendenti.[7] Il singolo, invece, aveva l'obbligo di comunicarne al soprintendente la proprietà, il possesso o la detenzione di archivi che avessero più di settant'anni.[8]

La dichiarazione di notevole interesse storico, dunque, non era ancora legata a basi culturali di riconoscimento di un valore intrinseco della tipologia, ma semplicemente al raggiungimento del settantennio di vita.[9]

Riconosciuta la complessità della materia, per giungere a una definizione condivisa e il più possibile esaustiva del concetto di 'bene culturale' fu istituita nel 1966 la Commissione Franceschini; i risultati cui essa giunse sono stati pubblicati in tre volumi.[10]

Con il Testo Unico del 1999,[11] in un'ottica di riordino della disciplina e della normativa, sono state apportate modifiche sostanziali al D.P.R. n. 1409 del 30 settembre 1963. Il Testo Unico del 1999 fu poi ripreso e ampliato dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio del 2004, con le sue successive modificazioni.

Con il Codice decade la dichiarazione di notevole interesse storico, che è sostituita dall'"interesse storico particolarmente

[4] *Ibi*, p. 99 (*Appendici, Norme relative all'ordinamento ed al personale degli Archivi di Stato*).

[5] *Ibi*, pp. 100-102 (*Appendici, Vigilanza sugli archivi di notevole interesse storico*).

[6] Romiti, *Gli archivi domestici e personali* cit., p. 27.

[7] D.P.R. n. 1409 del 30 settembre 1963, articolo 36.

[8] *Ibi*, articolo 37.

[9] *Ibi*, titolo IV, capo II, *Vigilanza sugli archivi di notevole interesse storico*: articolo 38 (*Obblighi per il privato*), articolo 39 (*Deposito volontario*), articolo 40 (*Diritto di prelazione*), articolo 41 (*Nullità delle alienazioni*), articolo 42 (*Scarto di documenti privati*), articolo 43 (*Inadempienze dei privati*).

[10] *Per la salvezza dei Beni Culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, atti della commissione, Colombo, Roma 1967.

[11] Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'articolo 1 della legge n. 352 dell'8 ottobre 1997.

importante'. All'articolo 10, al comma 4, sono citati come destinatari di questa definizione i manoscritti, gli autografi, i carteggi, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e pregio.[12]

Il preconcetto dunque permane, visto che i primi tre, pur essendo documentazione importantissima per gli archivi, sono ancora considerati bene culturale soltanto se di pregio e rarità.

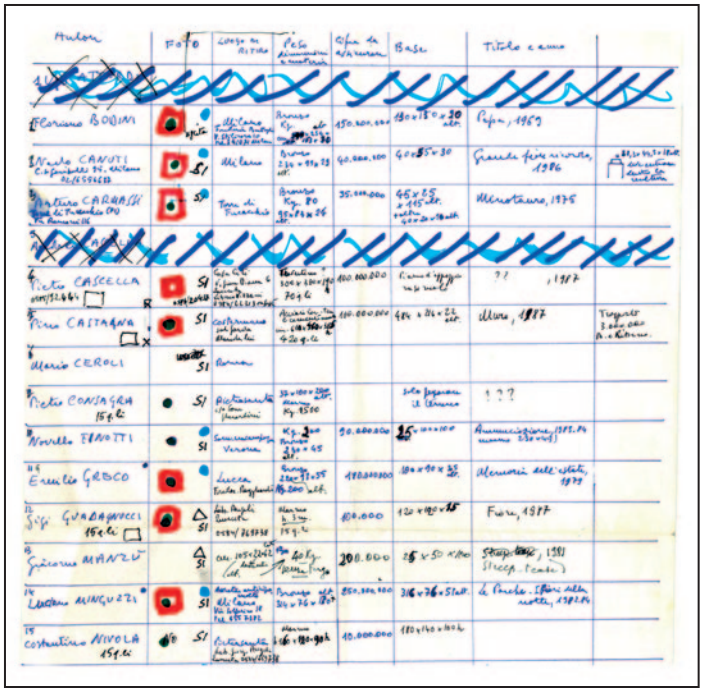
## L'archivio Santini: tipologia e problematiche

Una prima donazione della «biblioteca, riviste opuscoli e fotografie» di Pier Carlo Santini risale al 1992.[13] Nell'atto non è menzionata la documentazione archivistica, che sarà donata in seguito, nel 2000, tramite una scrittura privata, all'ente Cassa di Risparmio di Lucca.[14]

L'Archivio Santini appartiene alla tipologia denominata 'soggetti privati singoli',[15] poiché al suo interno sono conservate carte appartenute a un unico soggetto produttore.

L'appartenenza delle carte a un unico soggetto produttore, però, non fa sì che il riordino sia più semplice. Vi sono, anzi, diversi aspetti, legati proprio alla tipologia di archivio, che lo rendono spesso difficoltoso e insidioso.

Innanzitutto, rispetto a un archivio di un'altra tipologia, per esempio pubblico, che nasce già con un ordinamento prestabilito, l'archivio privato non risponde alle regole proprie della teoria archivistica. Si tratta quindi di documentazione poco strutturata, che risponde a esigenze di conservazione delle testimonianze scritte della propria attività, dei propri interessi e delle proprie relazioni. Perciò le carte di questo archivio, come quelle degli archivi privati in generale, rispondono a criteri individuali. Vero è che negli archivi di persona si ritrovano quasi sempre le stesse tipologie documentarie (lettere, minute, appunti, bozze e manoscritti di opere d'ingegno, e veri e propri documenti quali certificati e atti ufficiali), ma la produzione di questi documenti risente di due caratteristiche relative al soggetto produttore, che lo rendono unico, ovvero la professione e il metodo di lavoro: chi produce e conserva la documentazione lo fa anche per l'esigenza di organizzare i materiali, che potrebbero essere utilizzati o rielaborati in momenti diversi della propria vita.[16]



2. FR, APCS, *Attività scientifica*, tavola sinottica preparata in occasione della mostra *Ipotesi per un museo (Sculture nel parco)* che si svolse nel 1987 all'interno del Parco della Versiliana a Marina di Pietrasanta

Un altro aspetto da valutare quando abbiamo di fronte un archivio privato è legato al reperimento del materiale, ovvero alla ricostruzione di come queste carte sono arrivate nelle sedi deputate alla loro conservazione: spesso i fondi sono dislocati in varie e diverse sedi, le donazioni sono parziali, o sono operati scarti indiscriminati.

Non ultimo, un altro fattore determinante è il criterio adottato dal soggetto produttore, che può essere ultra conservativo

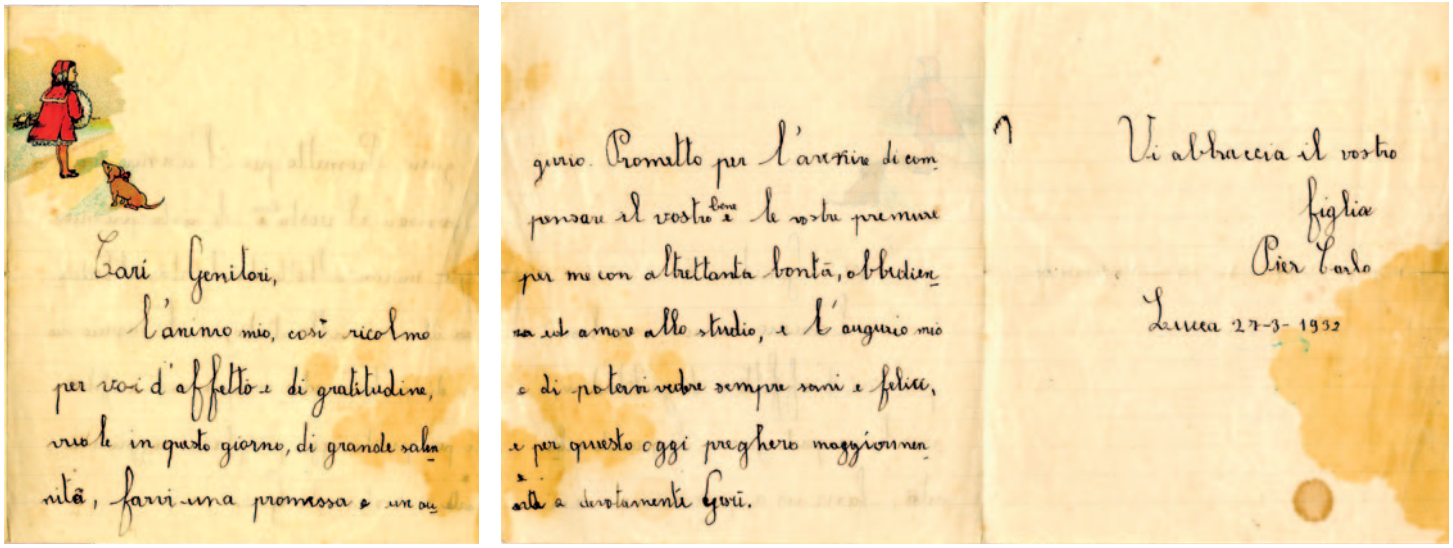
[12] Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge n. 137 del 6 luglio 2001; decreto legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004, parte seconda, titolo I, capo I, articolo 10, comma 1, lettera b. Gli articoli successivi, escluso il 19, regolano la notifica della dichiarazione di interesse storico particolarmente importante. Al capo II, articolo 18, è mantenuto il concetto di vigilanza proprio anche del Testo Unico del 1999, così com'è mantenuta la dicitura all'articolo 20: gli archivi non possono essere smembrati. Il titolo II del Codice è legato al concetto di fruizione e valorizzazione dei beni culturali; l'articolo 113 prende in considerazione i beni culturali di proprietà privata e si lega all'articolo 126, che legifera in materia di dati personali, e all'articolo 127, dedicato interamente agli archivi privati e alla loro consultabilità. Infine, il titolo III regola le sanzioni amministrative e penali.

[13] Atto di donazione registrato a Lucca il 23 dicembre 1992.

[14] Scrittura privata tra l'ente Cassa di Risparmio di Lucca e la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo L. Ragghianti, registrata presso l'Ufficio del registro il 31 marzo 2000.

[15] Romiti, *Archivistica generale* cit., p. 40.

[16] E. Insabato, *Esperienze di ordinamento negli archivi personali contemporanei*, in C. Leonardi, a cura di, *Specchi di carta. Gli archivi storici di persone fisiche: problemi di tutela e ipotesi di ricerca*, atti del convegno (Firenze, Certosa del Galluzzo, 28 maggio 1992), Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 1993, p. 73.


Cari Genitori,
l'animo mio, così ricolmo
per voi d'affetto e di gratitudine,
vuole in questo giorno, di grande salu-
tità, farvi una promessa e un au-
gurio. Promette per l'avvenire di com-
pensare il vostro [illegible] le vostre premure
per me con altrettanta bontà, obbedien-
za ed amore allo studio, e l'augurio mio
è di potervi vedere sempre sani e felici,
e per questo oggi pregherò maggiormen-
te e costantemente Gesù.
Vi abbraccia il vostro
figlio
Pier Carlo
Lucca 27-3-1932

3. FR, APCS, *Biografia*, letterina scritta ai genitori negli anni Trenta

– così che, accanto a documenti importanti, si possono trovare materiali poco rilevanti, che rimandano a un vissuto quotidiano (per esempio documenti fiscali) – o, all'opposto, adottare il principio di uno 'sfoltimento' delle carte *in itinere*, perché magari alcune documentazioni sono ritenute superate, o appartenenti a un periodo della propria vita che si vuole in qualche modo non valorizzare, se non occultare.

L'archivista, quindi, non si trova mai a riordinare una massa indiscriminata di documenti, perché una traccia di ordinamento, anche se parziale e sommario, è sempre presente, ed è quella che inevitabilmente costituirà la base per il riordino successivo.

A questa traccia si applica uno di quelli che in generale è considerato un metodo-cardine per il riordino degli archivi, ma che si può applicare anche a quelli privati, ovvero il metodo storico elaborato ed esportato da Francesco Bonaini. Applicato all'archivio di una singola persona, esso consiste nel conseguire una conoscenza approfondita del soggetto produttore e del suo contesto socio-culturale. Significa, quindi, accertare quali furono i metodi di organizzazione della documentazione archivistica conservata e quali sono i nessi interni ed esterni ai documenti prodotti.[17]

Possiamo pensare a un 'disordine d'autore': il soggetto produttore, non essendo obbligato a dare una struttura organizzata al materiale che decide di conservare, può indebolire il cosiddetto vincolo archivistico, quel vincolo naturale tra i documenti prodotti, che è necessario e determina la fondamentale differenza tra un archivio e una raccolta di documenti. Ciò non toglie importanza agli archivi privati: proprio il contenuto vario e differenziato dei documenti assume un valore storico-culturale e di fonte, che costituisce la storia in senso proprio.

## Il riordino

Quando si procede a descrivere le fasi di riordino di un archivio è fondamentale introdurre la storia del soggetto produttore e le vicende che hanno influito sulla sua vita e sull'instaurarsi dei suoi rapporti con il mondo esterno, determinando, così, il sedimentarsi delle carte d'archivio.

Si tralascia tuttavia, in questa sede, di riportare la biografia di Pier Carlo Santini, poiché già ampiamente trattata in altri contributi in questa stessa pubblicazione.

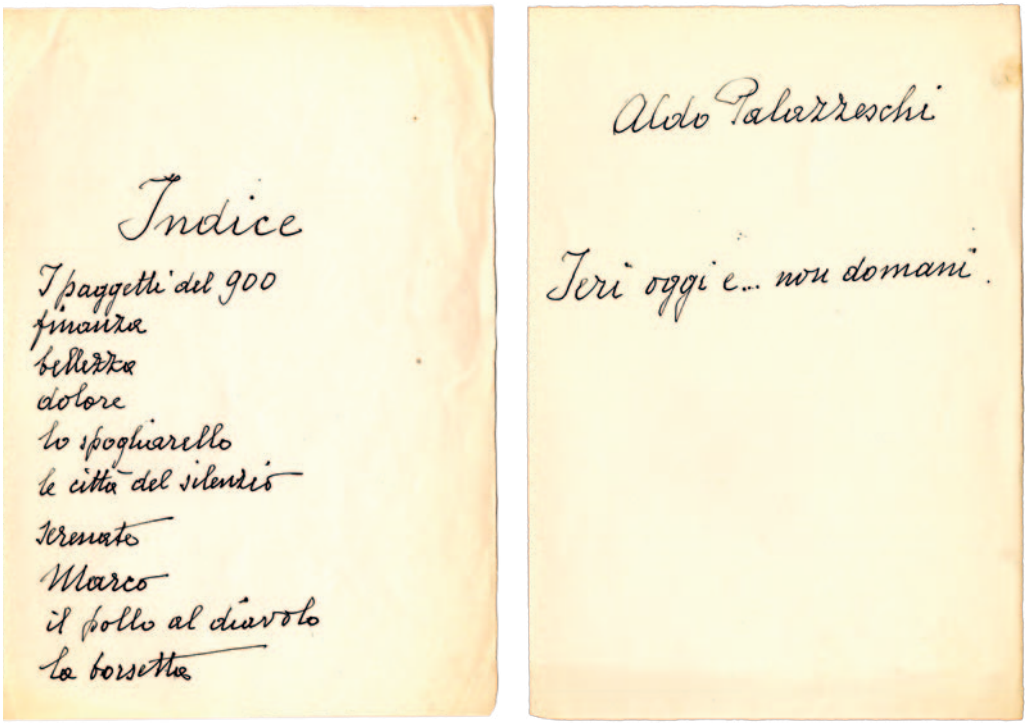
Il riordino dell'Archivio Pier Carlo Santini, che appartiene alla tipologia archivistica dei 'soggetti privati singoli',[18] ha presentato alcuni dei problemi appena menzionati.

A un primo esame delle carte risultava subito evidente che la documentazione avesse ricevuto un primo ordinamento dato dal soggetto produttore – vi erano infatti alcuni fascicoli creati direttamente da Santini –, ma anche un ordinamento contestuale prodotto da Grazia Lanzillo, segretaria amministrativa

[17] A. Romiti, *Per una teoria dell'individuazione e dell'ordinamento degli archivi personali*, in Leonardi, *Specchi di carta* cit., p. 107.

[18] Romiti, *Archivistica generale* cit., p. 40.

della Fondazione Ragghianti dal 1981 al 1993. L'intervento di quest'ultima, con la creazione di fascicoli nuovi rispetto a quelli creati da Santini, risultava dunque preponderante e determinante per quello che è poi diventato l'assetto definitivo dell'archivio. Grazia Lanzillo era inoltre intervenuta con un'embrionale divisione delle carte, avendole accorpate in nuclei corrispondenti alle aree di attività di Santini. In questo primo ordinamento l'archivio si trovava diviso in cinque nuclei principali, così denominati: *Mostre e lavori finiti*, *Progetti non finiti*, *Scritti*, *Expertise*, *Corrispondenza e posta*. Questi embrionali nuclei, che possiamo chiamare serie archivistiche, sono stati alla base del percorso di riordino definitivo del fondo archivistico.




4. FR, APCS, *Biografia*, bozze manoscritte originali di Aldo Palazzeschi del libro *Ieri oggi e non domani*

Per avere un'idea di come fosse l'archivio prima del riordino definitivo, possiamo consultare la descrizione della scheda dedicata all'Archivio Santini redatta per il SIUSA, il Sistema Informativo Unificato delle Soprintendenze Archivistiche, che costituisce un punto di primo accesso per la consultazione e la ricerca del patrimonio archivistico non statale, pubblico e privato, conservato al di fuori degli Archivi di Stato.[19]

La scheda si compone di un elenco descrittivo che riporta varie voci, tra cui, citando testualmente: «tre scatoloni con dentro materiale vario e non ordinato, centinaia di lettere non ordinate comprendenti gli anni 1982 1985 e 1988-89, cartelline con materiali vari: da articoli a piccole pubblicazioni, da progetti di lavoro a fascicoli di presentazione».[20]

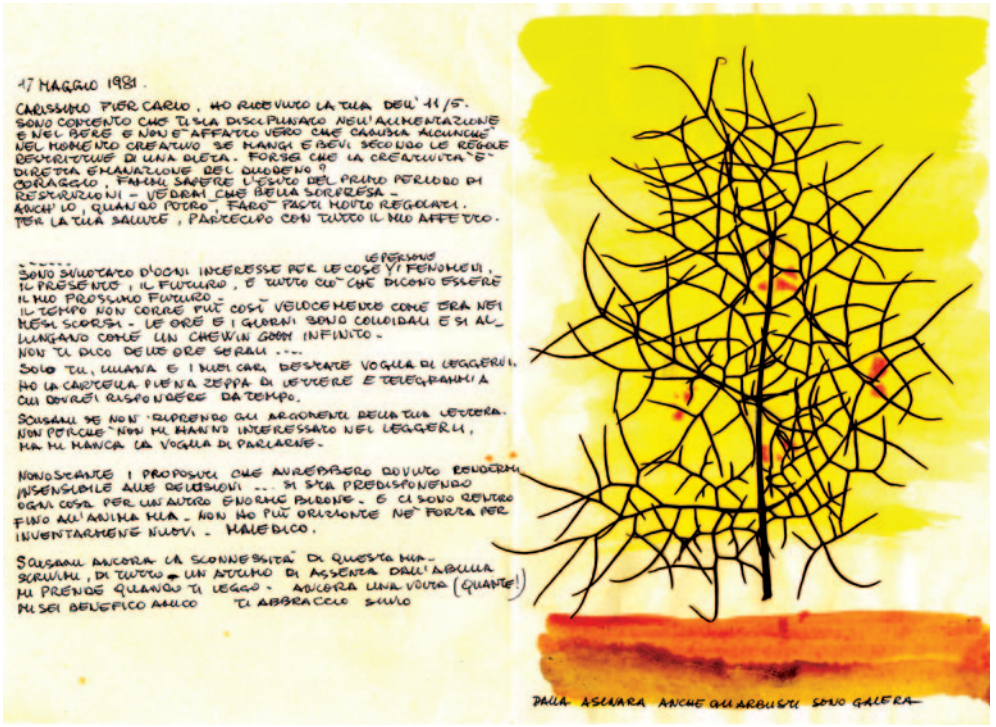
Esistevano quindi moltissime carte contenute in scatoloni, sciolte e non condizionate. Questa massa documentale è stata smistata e ricollocata nelle varie serie archivistiche, all'interno dei fascicoli opportuni quando già esistenti, e creandone di nuovi quando non presenti.

Dagli scatoloni sono emersi perlopiù documenti relativi alla parte biografica e personale di Santini, come per esempio gli appunti, i pensieri e gli scritti relativi alla sua grande passione, l'attività venatoria, oppure le prime lettere scritte ai genitori e gli appunti che testimoniano la sua attività a Milano dal 1957 al 1964.

I nuclei denominati *Mostre e lavori finiti* e *Progetti non finiti*, che contenevano principalmente le carte relative all'attività scientifica svolta da Santini, erano al loro interno fascicolati e posti in ordine alfabetico, senza un criterio univoco nell'attribuzione dei titoli. In entrambi i nuclei c'erano casi in cui le carte erano state accorpate per titolo della manifestazione o della mostra (per esempio, *Mostra scultura Forni*), altri in cui era stato adottato il criterio topografico, e che riportavano come titolo

[19] https://siusa-archivi.cultura.gov.it/ (URL consultato in data 14 ottobre 2024).

[20] Riportiamo per esteso il contenuto della scheda SIUSA: «Carteggi vari, confusi e disordinati del 1984, sono oltre 100 lettere indirizzate ai personaggi più vari, stesso discorso per il 1985, anche se qui ci sono meno lettere; altre lettere sparse in varie cartelle, senza un minimo di ordine o logica; cartella posta da archiviare ottobre novembre 1988-89; cartelle con corrispondenze varie per gli anni 1982-83, materiale riguardante la preparazione di una Galleria d'arte contemporanea presso la Fondazione Ragghianti; corrispondenza Ragghianti-Santini 1982-87, un centinaio di fogli sparsi e non ordinati, materiale riguardante il Museo di architettura moderna di Pisa; varie cartelline contenute in uno scatolone con corrispondenze varie, centinaia e centinaia di fogli senza ordine logico o cronologico».


17 MAGGIO 1981.

CARISSIMO PIER CARLO, HO RICEVUTO LA TUA DEL 11/5.
SONO CONTENTO CHE TI SIA DISCIPLINATO NELL'ALIMENTAZIONE E NEL BERE E NON E' AFFATTO VERO CHE CAUSA ALCUNCHE' NEL MOMENTO CREATIVO SE MANGI E BEVI SECONDO LE REGOLE RESTRITTIVE DI UNA DIETA. FORSE CHE LA CREATIVITA' E' DIRETTA EMANAZIONE DEL BUDDENO?
CORAGGIO, FAMMI SAPERE L'ESITO DEL PRIMO PERIODO DI RESTRIZIONI - VEDRAI CHE BELLA SORPRESA -
ANCH'IO, QUANDO POTRO', FARO' PASTI MOLTO REGOLARI.
PER LA TUA SALUTE, PARTECIPO CON TUTTO IL MIO AFFETTO.

SONO SALUTARE D'OGNI INTERESSE PER LE COSE (I FENOMENI, LE PERSONE) IL PRESENTE, IL FUTURO, E TUTTO CIO' CHE DICONO ESSERE IL MIO PROSSIMO FUTURO -
IL TEMPO NON CORRE PIU' COSI' VELOCEMENTE COME ERA NEI MESI SCORSI - LE ORE E I GIORNI SONO COLLOIDALI E SI ALLUNGANO COME UN CHEWIN GOMM INFINITO -
NON TI DICO DELLE ORE SERALI ...
SOLO TU, LILIANA E I MIEI CARI DESTATE VOGLIA DI LEGGERVI.
HO LA CARTELLA PIENA ZEPPA DI LETTERE E TELEGRAMMI A CUI DOVRO' RISPONDERE DA TEMPO.
SCUSAMI SE NON RISPONDO GLI ARGOMENTI DELLA TUA LETTERA. NON PERCHE' NON MI HANNO INTERESSATO NEL LEGGERLI, MA MI MANCA LA VOGLIA DI PARLARNE.

NONOSTANTE I PROPOSITI CHE AVREBBERO DOVUTO RENDERMI INSENSIBILE ALLE DELUSIONI ... SI STA PREDISPONENDO OGNI COSA PER UN AUTRO SMACCHE BLOCCHE - E CI SONO DENTRO FINO ALL'ANIMA MIA - NON HO PIU' ORIZZONTE NE' FORZA PER INVENTARMENE NUOVI - MALEDICO.

SCUSAMI ANCORA LA SCONNESSITA' DI QUESTA MIA SCRITTURA, DI TUTTO UN ATTIMO DI ASSENZA DALL'ANIMA MI PRENDE QUANDO TI LEGGO - ANCORA UNA VOLTA (QUANTE!) MI SEI BENEFICO AMICO TI ABBRACCIO SILVIO

DALLA ASCIARA ANCHE GLI ARBUSTI SONO GALERA

5. FR, APCS, *Carteggio*, f. Coppola Silvio

del fascicolo il nome della città che ospitava la mostra o la manifestazione (per esempio Firenze o Carrara).

Nell'ordinamento finale si è proceduto ad accorpare i due nuclei. Per mantenere la distinzione tra progetti conclusi e no, nella titolazione si è riportata una nota nei casi in cui il progetto non fosse stato realizzato. Si è successivamente proceduto uniformando la fascicolazione, optando, per la scelta del titolo, per il nome della manifestazione. Infine, i vari fascicoli sono stati riordinati cronologicamente, in modo da ricostruire, in parte, l'attività scientifica di Santini nell'arco della sua attività.

Questi due nuclei sono stati quindi accorpati, e sono confluiti nella serie *Attività scientifica* insieme con la documentazione prodotta da Santini quando era docente all'Accademia di Belle Arti di Carrara, direttore della Fondazione Ragghianti e membro dell'UIA, l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze.

La documentazione relativa agli *Scritti*, che conteneva la sua produzione letteraria, tra monografie, introduzioni a cataloghi e saggi, era stata riordinata da Grazia Lanzillo dopo la morte di Santini, allo scopo di redigere una bibliografia generale dei suoi scritti ai fini della pubblicazione omonima nel numero fuori serie di «LUK»,[21] uscito nel 2004 sotto la direzione di Vittorio Fagone, alla guida della Fondazione Ragghianti dal 2000 al 2007. Per il riordino definitivo è stato necessario, per prima cosa, confrontare le bozze conservate nei fascicoli e le voci riportate nella bibliografia del numero di «LUK»; nella fase successiva si è provveduto a riportare nell'inventario i titoli degli interventi, dei saggi e delle varie pubblicazioni; in alcuni rari casi sono stati riportati nuovi titoli non presenti nella bibliografia citata.

Il nucleo *Expertise* contiene invece la documentazione relativa all'attività di Santini in qualità di perito del Tribunale per l'autenticazione di opere, soprattutto attribuite al pittore Ottone Rosai, conosciuto negli anni Cinquanta durante il soggiorno fiorentino.[22] Questa parte, poiché contenente dati giudiziari di terze persone, è stata esclusa dalla consultazione. Il lavoro di *expertise* di Santini è comunque testimoniato ampiamente nei vari carteggi e nella corrispondenza.

Il nucleo *Corrispondenza e posta*, composto principalmente da lettere, era già stato in parte ordinato da Grazia Lanzillo tramite fascicolazione alfabetica. Tale suddivisone è stata mantenuta nel riordino finale. La restante è stata così suddivisa: dove si è riscontrato che vi fosse una sola lettera per corrispondente, questa è stata posta in un fascicolo cronologico, mentre quando per ogni corrispondente vi fosse più di una lettera è stata creata una voce di carteggio.

## Assetto definitivo

Oggi l'Archivio Santini si compone di sessantotto buste, per un totale di 7,2 metri lineari[23] di documentazione, e ha, come estremi cronologici, il 1924 e il 1993.

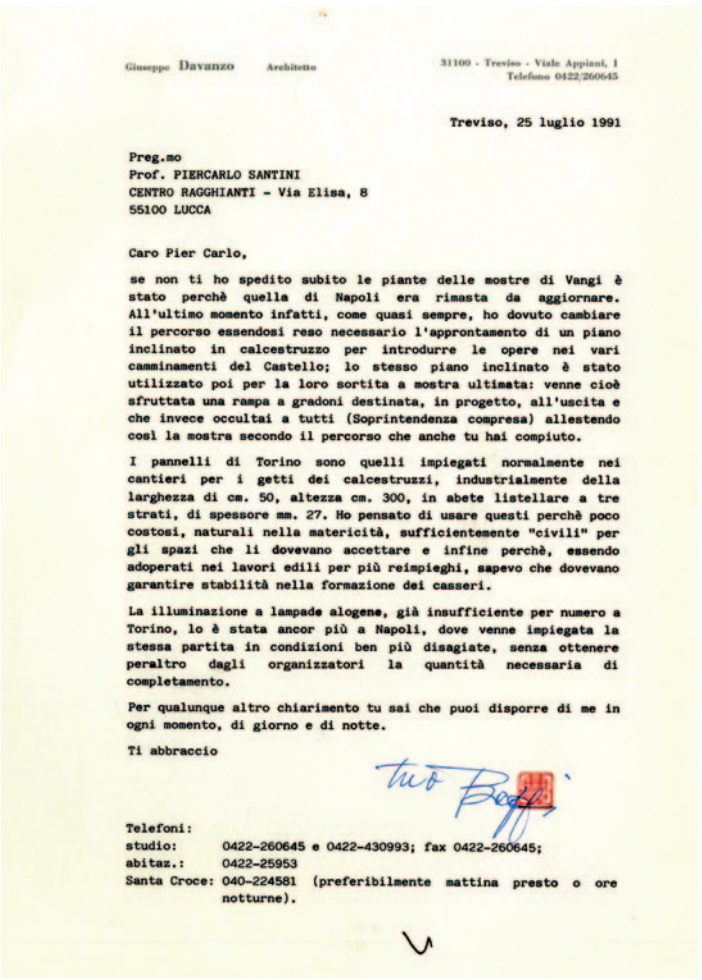
[21] *Pier Carlo Santini. Bibliografia generale degli scritti*, in «LUK», numero fuori serie, 2004, pp. 25-96.

[22] P.C. Santini, *Con la mano sinistra 2*, San Marco Litotipo, Lucca 1992, pp. 40-41.

[23] Questi quantitativi sono parziali, perché durante la stesura di questo saggio sono tuttora in corso le operazioni di ricondizionamento definitivo del materiale.



6. FR, *Archivio digitale*, fotografia che ritrae Santini con l'architetto Davanzo in occasione della prima mostra tenuta alla Fondazione Ragghianti dedicata allo scultore Vittorio Tavernari



Giuseppe Davanzo Architetto

31100 - Treviso - Viale Appiani, 1
Telefono 0422/260645

Treviso, 25 luglio 1991

Preg.mo
Prof. PIERCARLO SANTINI
CENTRO RAGGHIANTI - Via Elisa, 8
55100 LUCCA

Caro Pier Carlo,

se non ti ho spedito subito le piante delle mostre di Vangi è stato perchè quella di Napoli era rimasta da aggiornare. All'ultimo momento infatti, come quasi sempre, ho dovuto cambiare il percorso essendosi reso necessario l'approntamento di un piano inclinato in calcestruzzo per introdurre le opere nei vari camminamenti del Castello; lo stesso piano inclinato è stato utilizzato poi per la loro sortita a mostra ultimata: venne cioè sfruttata una rampa a gradoni destinata, in progetto, all'uscita e che invece occultai a tutti (Soprintendenza compresa) allestendo così la mostra secondo il percorso che anche tu hai compiuto.

I pannelli di Torino sono quelli impiegati normalmente nei cantieri per i getti dei calcestruzzi, industrialmente della larghezza di cm. 50, altezza cm. 300, in abete listellare a tre strati, di spessore mm. 27. Ho pensato di usare questi perchè poco costosi, naturali nella matericità, sufficientemente "civili" per gli spazi che li dovevano accettare e infine perchè, essendo adoperati nei lavori edili per più reimpieghi, sapevo che dovevano garantire stabilità nella formazione dei casseri.

La illuminazione a lampade alogene, già insufficiente per numero a Torino, lo è stata ancor più a Napoli, dove venne impiegata la stessa partita in condizioni ben più disagiate, senza ottenere peraltro dagli organizzatori la quantità necessaria di completamento.

Per qualunque altro chiarimento tu sai che puoi disporre di me in ogni momento, di giorno e di notte.

Ti abbraccio

Tuo Beppe

Telefoni:
studio: 0422-260645 e 0422-430993; fax 0422-260645;
abitaz.: 0422-25953
Santa Croce: 040-224581 (preferibilmente mattina presto o ore notturne).

7. FR, APCS, *Carteggio*, f. Davanzo Giuseppe

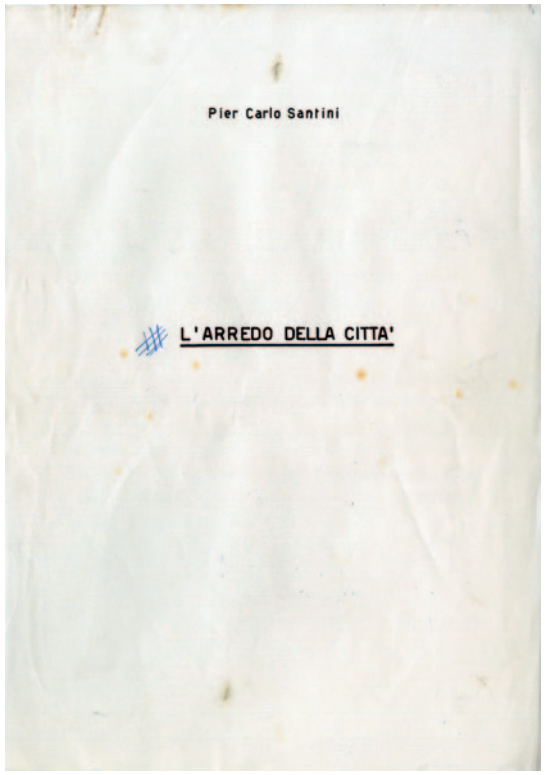
La figura 1 mostra l'assetto dell'archivio di Pier Carlo Santini dopo il riordino definitivo: quello che in archivistica è definito 'albero'. Si parte dal nucleo centrale, rappresentato dal fondo nella sua interezza, per poi scendere al livello di serie (partizione logica), qui rappresentate da: *Attività scientifica*, *Biografia*, *Carteggio*, *Corrispondenza*, *Pubblicazioni e scritti*, *Ritagli di giornale*, *Studi e appunti*; per poi scendere al livello più analitico, ovvero al fascicolo, e infine all'unità documentaria, in questo caso rappresentata dai singoli documenti.[24]

La serie *Attività scientifica* conserva gran parte dei documenti prodotti da Santini nel corso della sua vita: dalle curatele delle mostre alle docenze all'Accademia di Belle Arti di Carrara, dove ricoprì anche, per un breve periodo, il ruolo di direttore; dalla già citata direzione della Fondazione Ragghianti, dalla nascita dell'ente nel 1981 fino al 1993, alla sua partecipazione come giurato in vari comitati per l'assegnazione di premi artistici, e come membro dell'UIA, l'Università Internazionale dell'Arte, fondata da Carlo Ludovico Ragghianti all'indomani dell'alluvione che colpì Firenze nel 1966 (fig. 2). La serie si compone di centoventi fascicoli, e copre un arco cronologico compreso tra il 1950 e il 1993.

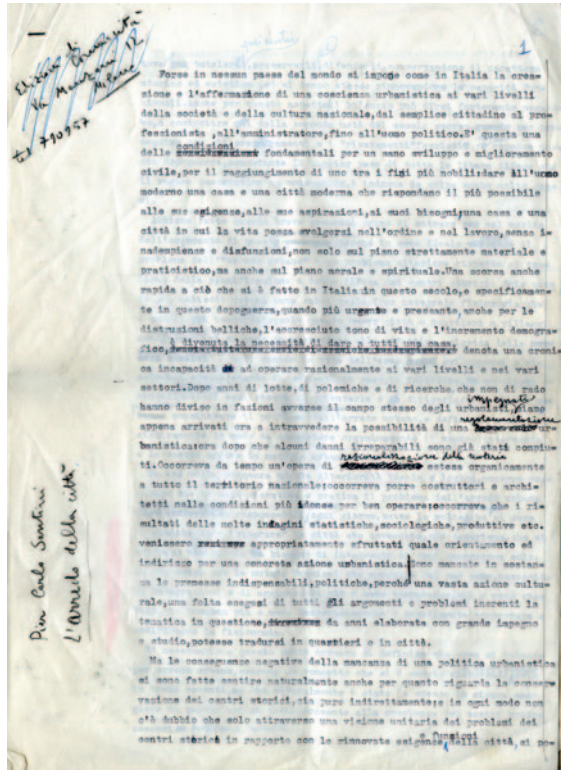
Nella *Biografia* si trova il documento più antico conservato, ovvero una lettera scritta ai genitori all'età di otto anni (fig. 3), insieme con altra documentazione biografica: certificati, *curriculum*, nomine, incarichi e ricordi personali. Una peculiarità di questa serie è costituita dalla presenza delle bozze manoscritte originali di Aldo Palazzeschi del libro *Ieri oggi e non domani*, poi pubblicato da Vallecchi nel 1967 (fig. 4).[25] Questa serie si compone di sette fascicoli, compresi tra il 1924 e il 1993.

[24] F. Valacchi, *Diventare archivisti*, Editrice bibliografica, Milano 2015, p. 105.

[25] FONDAZIONE RAGGHIANTI, Lucca (FR), ARCHIVIO PIER CARLO SANTINI (APCS), *Biografia*, manoscritto di Aldo Palazzeschi.

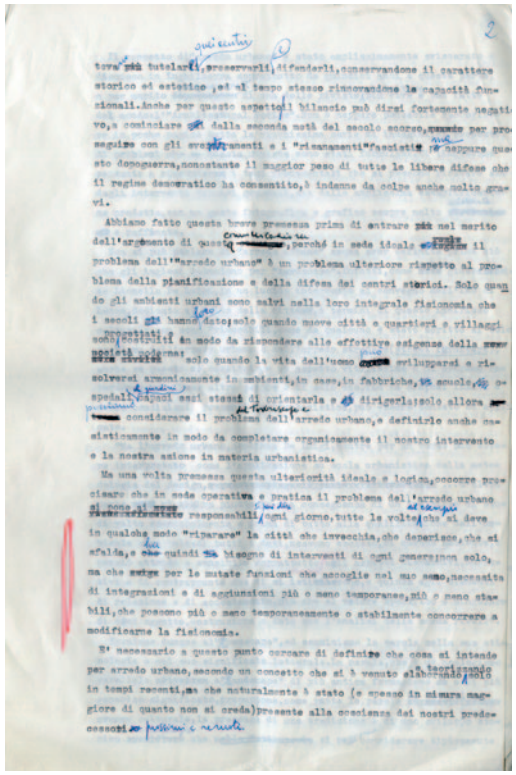

Pier Carlo Santini

L'ARREDO DELLA CITTA'


Pier Carlo Santini
L'arredo della città

Forse in nessun paese del mondo si impone come in Italia la crescione e l'affermazione di una coscienza urbanistica ai vari livelli della società e della cultura nazionale,dal semplice cittadino al professionista ,all'amministratore,fino all'uomo politico.E' questa una delle condizioni fondamentali per un sano sviluppo e miglioramento civile,per il raggiungimento di uno tra i fini più nobilitanti dell'uomo moderno una casa e una città moderna che rispondano il più possibile alle sue esigenze,alle sue aspirazioni,ai suoi bisogni;una casa e una città in cui la vita possa svolgersi nell'ordine e nel lavoro,senza inadempienze e disfunzioni,non solo sul piano strettamente materiale e praticistico,ma anche sul piano morale e spirituale.Una scorsa anche rapida a ciò che si è fatto in Italia in questo secolo,e specificamente in questo dopoguerra,quando più urgente e pressante,anche per le distruzioni belliche,l'accresciuto tono di vita e l'incremento demografico, è divenuta la necessità di dare a tutti una casa, denota una cronica incapacità di operare razionalmente ai vari livelli e nei vari settori.Dopo anni di lotte,di polemiche e di ricerche che non di rado hanno diviso in fazioni avverse il campo stesso degli urbanisti,siamo appena arrivati ora a intravvedere la possibilità di una urbanistica;ora dopo che alcuni danni irreparabili sono già stati commessi.Occorreva da tempo un'opera di estesa organicamente a tutto il territorio nazionale;occorreva porre costruttori e architetti nelle condizioni più idonee per ben operare;occorreva che i risultati delle molte indagini statistiche,sociologiche,produttive etc. venissero appropriatamente sfruttati quale orientamento ed indirizzo per una concreta azione urbanistica.Sono mancate in sostanza le premesse indispensabili,politiche,perchè una vasta azione culturale,una folta casistica di tutti gli argomenti e problemi inerenti la tematica in questione, da anni elaborata con grande impegno e studio,potesse tradursi in quartieri e in città.

Ma le conseguenze negative della mancanza di una politica urbanistica si sono fatte sentire naturalmente anche per quanto riguarda la conservazione dei centri storici,sia pure indirettamente;e in ogni modo non c'è dubbio che solo attraverso una visione unitaria dei problemi dei centri storici in rapporto con le rinnovate esigenze della città, si po-

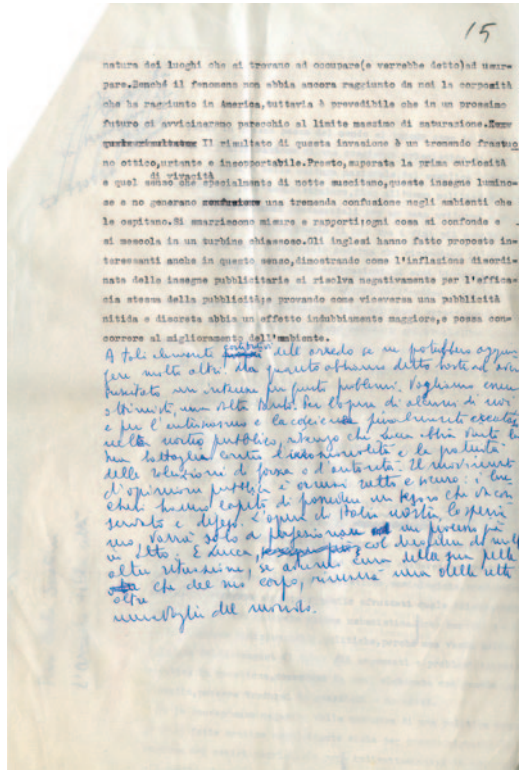

2

trova più tutelarli, preservarli, difenderli,conservandone il carattere storico ed estetico ,ed al tempo stesso rivivandone le capacità funzionali.Anche per questo aspetto il bilancio può dirsi fortemente negativo,a cominciare dalla seconda metà del secolo scorso, per proseguire con gli sventramenti e i "risanamenti"fascisti che neppure questo dopoguerra,nonostante il maggior peso di tutte le libere difese che il regime democratico ha consentito,è indenne da colpe anche molto gravi.

Abbiamo fatto questa breve premessa prima di entrare nel merito dell'argomento di questa , perchè in sede ideale il problema dell'"arredo urbano" è un problema ulteriore rispetto al problema della pianificazione e della difesa dei centri storici. Solo quando gli ambienti urbani sono salvi nella loro integrale fisionomia che i secoli hanno dato;solo quando nuove città o quartieri o villaggi sono costituiti in modo da rispondere alle effettive esigenze della nostra società solo quando la vita dell'uomo può svilupparsi e risolversi armonicamente in ambienti,in case,in fabbriche, in scuole, in ospedali,luoghi sani stessi di orientarla e di dirigerla;solo allora è possibile considerare il problema dell'arredo urbano,e definirlo anche esteticamente in modo da completare organicamente il nostro intervento e la nostra azione in materia urbanistica.

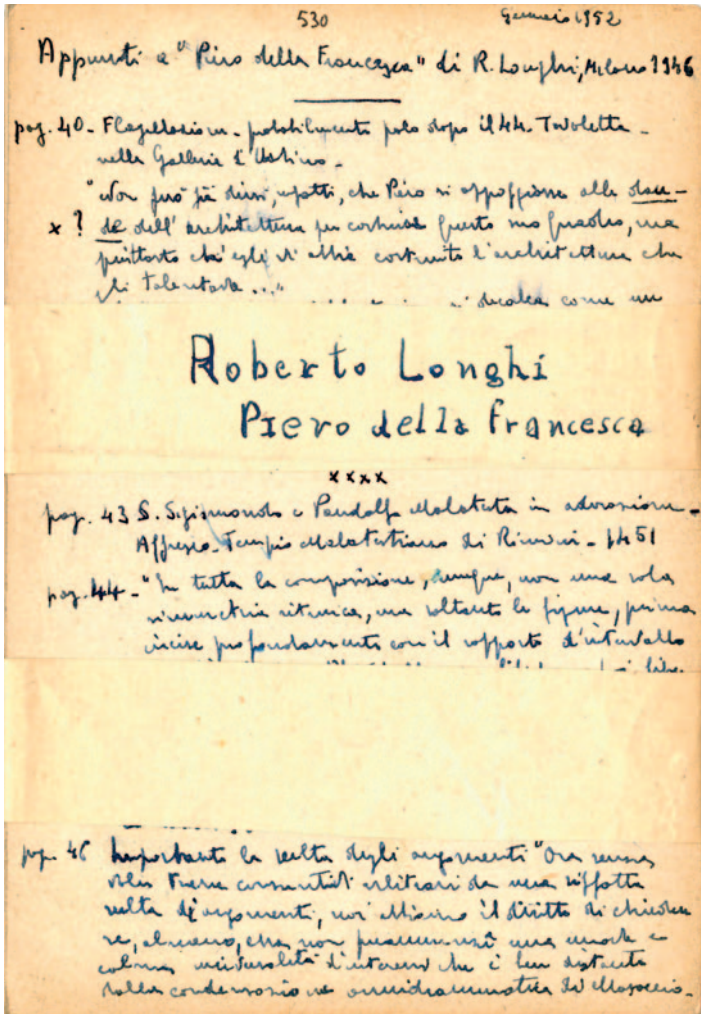
Ma una volta premessa questa ulteriorità ideale e logica,occorre precisare che in sede operativa e pratica il problema dell'arredo urbano si pone al responsabili ogni giorno,tutte le volte che si deve in qualche modo "riparare" la città che invecchia,che deperisce,che si sfalda,e che quindi ha bisogno di interventi di ogni genere;non solo, ma che sorge per le mutate funzioni che accoglie nel suo seno,necessità di integrazioni e di aggiunzioni più o meno temporanee,più o meno stabili,che possono più o meno temporaneamente o stabilmente concorrere a modificarne la fisionomia.

E' necessario a questo punto cercare di definire che cosa si intende per arredo urbano,secondo un concetto che si è venuto elaborando in tempi recenti,ma che naturalmente è stato (e spesso in misura maggiore di quanto non si creda)presente alla coscienza dei nostri predecessori e


15

natura dei luoghi che si trovano ad occupare(o verrebbe detto)ad usurpare.Benchè il fenomeno non abbia ancora raggiunto da noi la concretezza che ha raggiunto in America,tuttavia è prevedibile che in un prossimo futuro ci avviciniamo parecchio al limite massimo di saturazione. Il risultato di questa invasione è un tremendo frastuono ottico,urlante e incontrollabile.Presto,superata la prima curiosità e quel senso di stupore specialmente di notte suscitano,queste insegne luminose e no generano una tremenda confusione negli ambienti che le ospitano.Si smarriscono misure e rapporti;ogni cosa si confonde e si mescola in un turbine chiassoso.Gli inglesi hanno fatto proposte interessanti anche in questo senso,dimostrando come l'inflazione discriminata delle insegne pubblicitarie si risolva negativamente per l'efficacia stessa della pubblicità;e provando come viceversa una pubblicità nitida e discreta abbia un effetto indubbiamente maggiore,e possa concorrere al miglioramento dell'ambiente.

8. FR, APCS, *Pubblicazioni e scritti*, dattiloscritto dell'articolo dedicato all'arredo urbano


530 Gennaio 1952

Appunti a "Piero della Francesca" di R. Longhi, Milano 1946

pag. 40 - Flagellazione - probabilmente poco dopo il 1444. Tavoletta nella Galleria d'Urbino.

"non fuor già divisi, infatti, che Piero si opponesse alla stasi dell'architettura per costruire spazio non spaziale, ma piuttosto che egli vi abbia costruito l'architettura che gli faceva comodo ..."

Roberto Longhi

Piero della Francesca

xxxx

pag. 43 S. Sigismondo e Pandolfo adoranti in adorazione - Affresco Tempio Malatestiano di Rimini - 1451

pag. 44 - "In tutta la composizione, sempre, non una volta un'euritmia ritmica, una volta le figure, prima incise profondamente con il rapporto d'intervallo

pag. 46 Importante la scelta degli strumenti "Ora senza dubbio fuori discussione arbitrario da una siffatta scelta di strumenti, non abbiamo il diritto di chiederne, almeno, che non fracassino una musica e colmino misteriosità di intervalli che è loro distrutta dalla condiscendenza

9. FR, APCS, *Studi e appunti*, quaderno di appunti su Piero della Francesca



10. Macchina da scrivere Lettera 22

Il *Carteggio* e la *Corrispondenza* si compongono di circa 1.066 voci, e sono la testimonianza dei rapporti tenuti da Santini con artisti, architetti, collezionisti, gallerie d'arte, case editrici, enti locali, istituzioni d'arte e cultura e associazioni. Il *Carteggio* testimonia rapporti sia personali, sia lavorativi. Un esempio sono le lettere che documentano la fraterna amicizia con il *designer* Silvio Coppola,[26] del quale la Fondazione Ragghianti conserva l'archivio, la biblioteca, le riviste e dieci opere donate nel periodo della direzione di Santini (fig. 5).[27] Sempre a titolo esemplificativo, riportiamo due lettere conservate nel fascicolo di Giuseppe Davanzo, a testimonianza di un carteggio meno personale,[28] nonostante l'amicizia che li legava. I due collaborarono spesso, curando insieme allestimenti di mostre, tra cui anche la prima mostra tenuta al Centro Studi Ragghianti, dedicata allo scultore Vittorio Tavernari (figg. 6-7).[29]

La serie *Pubblicazioni e scritti*, che si compone di diciassette buste, con materiali compresi tra il 1955 e il 1989, contiene la produzione intellettuale di Santini. Sono stati divisi tra monografie e saggi, e conservano non soltanto stesure definitive, ma anche bozze. Un esempio è il dattiloscritto (fig. 8) dell'articolo

[26] FR, APCS, *Carteggio*, f. Coppola Silvio.

[27] M.F. Pozzi, *Il Fondo Coppola alla Fondazione Ragghianti*, in «LUK», 9-10, 2004, pp. 104-105.

[28] FR, APCS, *Carteggio*, f. Davanzo Giuseppe.

[29] P.C. Santini, a cura di, *Vittorio Tavernari. Scultura e grafica*, catalogo della mostra (Lucca, Centro Studi Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, 27 settembre – 25 ottobre 1981), Eurograf, Lucca 1981.

dedicato all'arredo urbano, nel quale sono evidenti cancellature e correzioni, a testimonianza del suo metodo di lavoro.

Due grandi album e altre carte sciolte sono conservati nella serie dei *Ritagli di giornale*, nella quale si trovano gli articoli pubblicati da Pier Carlo Santini su quotidiani nazionali e locali, nonché le sue interviste rilasciate su vari temi, tra cui molti relativi alla città di Lucca.

La serie *Studi e appunti* ha al suo interno principalmente quaderni di appunti, taccuini, testimonianze dei molteplici àmbiti dei quale Santini si occupò. Questa serie conserva documentazione tutta manoscritta, mentre le poche minute giunte fino a noi e il resto della documentazione presente in archivio sono dattiloscritti (fig. 9).

L'archivio di Pier Carlo Santini conserva non soltanto documenti, ma, proprio a riprova dell'eterogeneità del materiale che si può trovare all'interno di un archivio privato, anche oggetti, come la sua macchina da scrivere, una Olivetti Lettera 22 di colore azzurro consumata ai lati, dove Santini appoggiava i polsi (fig. 10).

Nell'assetto definitivo dell'archivio si è cercato di far emergere i rapporti, spesso iniziati come lavorativi e poi trasformatisi in vere e proprie amicizie, ma anche l'attività scientifica portata avanti da Santini nei vari periodi della sua vita nelle città di Firenze, Milano e soprattutto Lucca, attraverso la curatela di mostre; e poi la sua produzione di storico dell'arte e l'attività didattica in Accademia. Non dobbiamo dimenticare la partecipazione attiva alla vita civile come membro della Commissione comunale dell'arredo urbano e della Consulta regionale dei beni e delle attività culturali della Toscana.

Il fondo di Pier Carlo Santini può essere definito un vero e proprio archivio di lavoro, nel quale i materiali, negli anni, venivano riutilizzati a varie riprese, implementati e aggiornati. Spesso chi decide di donare le proprie carte a un'istituzione lo fa con lo scopo di lasciare una certa immagine di sé, come uno 'specchio di carta'. Dallo studio delle carte di questo archivio, in particolare, emerge l'intento di creare una memoria che sia anche uno strumento di studio per le future generazioni.

L'abilità dell'archivista e la difficoltà nel riordino di un archivio stanno proprio nel tentativo di far emergere i legami sepolti tra le carte che lo compongono, in modo da poter coadiuvare e guidare lo storico che intende avvicinarsi allo studio della documentazione, in un continuo passaggio tra il passato e il futuro, come nella leggenda del Giano bifronte, scelto come simbolo dalla comunità archivistica internazionale.

Angelica Giorgi

# La Fototeca Santini

## Uno sguardo tra le fotografie, strumenti di approfondimento e specchio degli interessi del critico

Il fondo fotografico Santini è costituito da circa 20.000 fotografie e immagini raccolte da Pier Carlo Santini, primo direttore della Fondazione Ragghianti, dagli anni Cinquanta fino al 1993. È un fondo dedicato prevalentemente all'arte contemporanea, che ha mantenuto la suddivisione data dallo stesso donatore. Il fondo non è inventariato, né catalogato ma è stata realizzata una mappatura di tutti i faldoni in cui sono esplicitati i titoli, le sottocartelle, il numero delle fotografie e delle stampe fotomeccaniche e il numero totale delle immagini all'interno di ogni faldone, in modo tale da rendere più facile la ricerca. Il materiale è consultabile direttamente dall'originale.

La fototeca di Pier Carlo Santini, come quella di Carlo Ludovico Ragghianti, nasce come raccolta di fotografie ad uso di studio e di lavoro, senza alcun intento collezionistico. Le fotografie sono il mezzo indispensabile per lo studio dell'arte, sono uno strumento di approfondimento che si fonda sulla consapevolezza che lo studio dell'arte è prima di tutto una 'esperienza visiva'.

Giuliana Gramigna in un ricordo di Pier Carlo Santini sulla rivista «Ottagono», dal bellissimo titolo: *Pier Carlo Santini. Una vita dedicata ai 'valori irrinunciabili della bellezza'* mette in evidenza la grande curiosità intellettuale, l'attenzione continua verso tutte le forme dell'arte e «un approfondimento, una ricerca quotidiana, che lo hanno sempre coinvolto traducendo i suoi interessi critici in una costante creatività».[1]

I suoi interessi spaziano dalla pittura alla scultura, dalla storia delle città al paesaggio e all'urbanistica, dall'architettura alla grafica e al design fino all'utilizzo del marmo, nella progettazione di oggetti d'uso con lo scopo di riattualizzare un materiale fondamentale del territorio apuo-versiliese.

La fototeca è fedele riflesso degli interessi portati avanti da Pier Carlo Santini nel corso della sua vita e da qui nasce l'unicità di questa raccolta.

La costituzione della fototeca è da datare dagli inizi degli anni Cinquanta agli albori della sua carriera di studente: è presente in fototeca un ricchissimo faldone di fotografie di opere di Giambologna, presumibilmente utilizzate per gli studi relativi alla sua tesi di laurea sostenuta nel 1951 sotto la guida di Carlo Ludovico Raggianti, meritevole di lode e della dignità della pubblicazione. La raccolta è stata poi incrementata nel periodo milanese – dal 1957 al 1964 – con molte fotografie di progetti di architettura e design (in quel periodo Santini scrive sugli architetti Ignazio Gardella, Luigi Moretti, Marcello Nizzoli, Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, Enzo Mari[2]), ma soprattutto la fototeca si è ampliata, dopo il suo ritorno a Lucca, negli anni

[1] G. Gramigna, *Pier Carlo Santini. Una vita dedicata ai 'valori irrinunciabili della bellezza'*, in «Ottagono», 108, 1993, p. 68.

[2] Su Ignazio Gardella vedi P.C. Santini, *Lezioni di modestia*, in «Vita», 26, 1959, p. 42; su Luigi Moretti vedi P.C. Santini, *Profili di architetti: Luigi Moretti*, in «Comunità», 52, 1957, pp. 66-71; su Marcello Nizzoli vedi P.C. Santini, *Immeuble pour bureaux eni près de Milan*, in «Zodiac», 2, 1957, pp. 153-158 e P.C. Santini, *Marcello Nizzoli designer*, in «Notizie Olivetti», 71, 1961; su Luigi Figini e Gino Pollini, su Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti vedi P.C. Santini, *Casa a tre cilindri*, in «Vita», 2, 1959, p. 36 e P.C. Santini, *Angelo Mangiarotti Bruno Morassutti*, in *Focus, Architetti del dopoguerra: un panorama IV*, in «Zodiac», 5, 1959, pp. 170-179; su Enzo Mari vedi P.C. Santini, *In alluminio*, in «Domus», 403, 1963, p. 43; P.C. Santini, *Nuove forme di Enzo Mari*, in «Zodiac», 12, 1963, pp. 216-217; P.C. Santini, *Nuove proposte di Enzo Mari per la lavorazione del rame e del vetro*, in «Marmo», 3, 1964, pp. 130-132; P.C. Santini, *Enzo Mari*, in «L'Espresso», 21 giugno 1964.

Settanta e Ottanta, quando, critico già affermato, ha continuato ad occuparsi e a scrivere di arte contemporanea.

L'ordinamento della fototeca di Santini segue la configurazione data dal suo maestro, Carlo Ludovico Ragghianti, alla propria fototeca personale, sebbene questa sia molto più ampia come numero di fotografie (circa 200.000) e come tematiche.

L'arte del XX secolo italiana – pittura e scultura – è ordinata in primo luogo per personalità artistiche in ordine alfabetico, così anche l'arte straniera del XIX-XX secolo, l'arte antica, l'architettura e il design.

Segue poi una sezione con ordinamento topografico anch'esso in ordine alfabetico di città che contiene sia vedute delle città che campagne fotografiche che illustrano particolari aspetti o caratteristiche di quei luoghi, o immagini che documentano manifestazioni o esposizioni ivi realizzate.

I materiali prevalentemente in bianco e nero, sono nella maggior parte fotografie del tipo gelatine ai sali d'argento opache o lucide; quelle degli anni Ottanta, prevalenti in alcune sezioni, sono gelatine su carta politenata lucida.

Nelle sezioni degli artisti stranieri del XIX-XX secolo e nell'arte antica sono presenti anche molte stampe fotomeccaniche in bianco nero o a colori ritagliate da riviste o cataloghi d'asta. Le fotografie storiche Alinari o Brogi non sono molte e si trovano prevalentemente nella sezione di arte antica o nella sezione topografico nel faldone relativo a Firenze.

I fotografi e gli studi fotografici presenti in fototeca sono moltissimi, alcuni rilevabili da timbri o diciture sul verso delle immagini, altri non riscontrabili. Durante la sua vita Santini ha sempre avuto uno speciale rapporto con la fotografia sia per il suo lavoro di redattore di riviste,[3] sia di autore di cataloghi di mostre. Per la stesura dei suoi articoli, Santini ha fatto realizzare campagne fotografiche o ha richiesto materiali a studi fotografici di molte città italiane. Molte fotografie sono state inviate a Pier Carlo Santini direttamente dagli artisti, realizzate dai loro fotografi di fiducia.

Voglio ricordare che, sotto la direzione di Santini, la Fondazione Ragghianti disponeva di un proprio laboratorio fotografico con camera oscura e ingranditore per lo sviluppo delle immagini fotografiche.

La collaborazione con i fotografi, spesso amici, talvolta colleghi o allievi dell'Accademia è continuata fino agli ultimi giorni del suo lavoro: tra i tanti Gualtiero Di Puccio[4] con cui ha realizzato il volume *Lucca e la sua terra*;[5] Lorenzo D'Angiolo,[6] artista, collega, amico e collaboratore di tante iniziative; Luciano Ceccotti[7] che ha fotografato molte delle esposizioni della Fondazione Ragghianti; Enzo Cei[8] con cui ha collaborato proprio negli ultimi mesi delle sua vita, per il volume *Cavatori*, pubblicato nel 1993; Benvenuto Saba,[9] allievo all'Accademia di Belle Arti di Carrara e affezionato collaboratore.

*La consistenza*

La fototeca ha una consistenza di 146 faldoni che contengono ciascuno dalle 80 alle 150 fotografie. I primi 84 faldoni riguardano gli ARTISTI ITALIANI DEL XX SECOLO in ordine alfabetico.

Si rileva un interesse speciale per alcuni artisti, con i quali Santini era particolarmente coinvolto e talvolta legato da profonda amicizia, nei faldoni monografici, dedicati ciascuno a un singolo artista. Tra i pittori: Claudio Bonichi, Claudio Cargiolli, Arturo Carmassi, Robert Carroll, Antonio Antonij De Witt, Mario Fallani, Carlo Mattioli, Leonella Marchetti, Alfredo e Tista Meschi, Antonio Possenti, Sergio Scatizzi, Atanasio Soldati, Francesco

[3] Pier Carlo Santini dal 1952 al 1957 è stato redattore di «*sele*Arte», bimestrale di formazione e informazione delle discipline artistiche, voluto da Ragghianti e edito da Adriano Olivetti. Nel 1957 si trasferisce a Milano per assumere la responsabilità della sezione di architettura alla redazione della rivista «Comunità». Dal 1957 è anche segretario della rivista internazionale di architettura contemporanea «Zodiac», il cui comitato di direzione è presieduto da Adriano Olivetti e il direttore editoriale è Bruno Alfieri affiancato da Roberto Sambonet come art-director. A partire dal 1964 è Pier Carlo Santini che assumerà il ruolo di direzione editoriale della rivista.

[4] L'archivio fotografico Gualtiero di Puccio si trova all'interno dell'Archivio Fotografico Lucchese del Comune di Lucca e consta di elaborati di alto profilo tecnico qualitativo principalmente incentrati sulle più significative ed esemplari bellezze architettoniche della provincia di Lucca.

[5] P.C. Santini, *Lucca e la sua terra. Paesaggio urbanistica architettura*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 1967.

[6] Lorenzo D'Angiolo, pittore e fotografo. Ha insegnato discipline pittoriche dal 1965 al 1975 all'Accademia di Belle Arti di Carrara, e sino al 1990 al Liceo Artistico di Lucca.

[7] Luciano Ceccotti, fotografo. Aveva lavorato per molti anni nello studio del fotografo Ettore Cortopassi (Lucca 1895 – Lucca 1989), che glielo lasciò in eredità.

[8] Enzo Cei, professionista di grande capacità, ha iniziato da fotoamatore. Le sue capacità di stampatore e di fotografo lo hanno fatto conoscere ed apprezzare anche nel settore editoriale. Un suo libro fotografico è *Cavatori* – un racconto potente sul lavoro nelle cave di marmo delle Apuane, con una introduzione di Pier Carlo Santini: E. Cei, *Cavatori*, Byblos, Cittadella 1993.

[9] Benvenuto Saba è stato studente di Pier Carlo Santini all'Accademia di Belle Arti di Carrara dove ha conseguito, nel 1983 il diploma in Scultura e Fotografia. Alterna la sua attività di fotografo d'arte e design a quella di scultore. Ha collaborato con designer come Bruno Munari, Enzo Mari, Angelo Mangiarotti, Roberto Sambonet, Marco Ferreri e tuttora lavora per alcune delle più importanti aziende italiane produttrici di oggetti e arredi: Danese Milano, Alessi, Martinelli Luce.

Tabusso, Alessandro Tofanelli, Maria Stuarda Varetti e tra gli scultori: Vittorio Tavernari, Floriano Bodini, Nado Canuti, Pietro Cascella, Pino Castagna, Novello Finotti, Emilio Greco, Gigi Guadagnucci, Giacomo Manzù, Marino Marini, Giò Pomodoro, Arnaldo Pomodoro, Giuliano Vangi, Alberto Viani.

Seguono 8 faldoni di ARTISTI STRANIERI DEL XIX E XX SECOLO divisi in ordine alfabetico e 9 faldoni di ARTE ANTICA (dal XIII al XVIII secolo) divisa in ordine alfabetico per artista.

I suoi interessi per l'architettura e il design sono confermati da 10 faldoni di ARCHITETTURA, divisi in ordine alfabetico per architetto e 6 faldoni dedicati invece al DESIGN, anch'essi divisi per progettista. Uno dei faldoni all'interno della sezione 'design' è dedicato alla GRAFICA, sia nell'accezione di grafica pubblicitaria, su cui Santini è intervenuto più volte su riviste specializzate,[10] sia come progettazione grafica e immagine coordinata a cui il critico ha sempre dedicato particolare attenzione sia nella redazione dei libri che nella pubblicizzazione degli eventi e delle mostre. A conferma di ciò il professor Luigi Bernardi nel suo personale ricordo di Santini all'Accademia di Belle Arti di Carrara[11] scrive che nell'insegnamento Santini era «innovativo» e richiese per le tesi di laurea dei suoi allievi una attenzione speciale per 'il packaging' o 'confezione grafica' del prodotto finale da presentare alla commissione.

Seguono 8 faldoni a tema TOPOGRAFICO, ossia divisi per città sia italiane che straniere e 9 scatole (967 fotografie) relative a temi specifici su LUCCA (inseriti nella sezione lucchese).

Sono un caso a parte i 19 faldoni di fotografie sul lavoro di OTTONE ROSAI divisi tra gli anni 1910-1930 e 1940-1950, che testimoniano la grande amicizia e gli studi che per anni lo coinvolsero nella realizzazione del catalogo delle opere di Rosai, oltre ai tanti interventi di Santini sull'opera di Ottone Rosai che si sono susseguiti negli anni, dalla recensione alla mostra di disegni alla Strozzina nel 1956, alla cura della grande mostra sull'opera del pittore a Palazzo Strozzi nel 1960 e di nuovo negli anni Settanta, la cura delle mostre di Varese nel 1973, di Reggio Emilia nel 1979, di Sasso Marconi nel 1980, fino alla grande mostra itinerante del 1983 *Ottone Rosai. Opere dal 1911 al 1957*, che partì da Torino, poi toccò Roma, per approdare infine a Palazzo Strozzi a Firenze. Santini era grande conoscitore dell'opera di Rosai e si occupò anche della questione del riconoscimento delle opere falsificate: risulta infatti in fototeca una cartella dedicata proprio ai falsi.

*Le fotografie di architettura e design*

In fototeca è evidente un interesse vivissimo di Santini per l'architettura e il design che inizia nel periodo milanese (1957-1964). Milano alla fine degli anni Cinquanta era una città molto stimolante e l'esperienza come redattore per le arti e l'architettura alla rivista olivettiana «Comunità» aprì i suoi interessi verso l'architettura e il design che maturarono poi con la lunga esperienza alla direzione della rivista «Ottagono» e come redattore alla rivista internazionale di architettura «Zodiac».

In architettura il metodo critico di Pier Carlo Santini è molto influenzato, oltre dagli insegnamenti di Ragghianti, «dalla lettura degli edifici secondo il modello proposto da Bruno Zevi nel saggio *Saper vedere l'architettura*: egli dopo aver preso in considerazione il linguaggio dell'artista, passa ad analizzare l'edificio in modo analitico, non solo nelle sue caratteristiche formali ma anche nel suo rapporto con il contesto preesistente».[12] La fotografia, per Zevi, ha un ruolo fondamentale per la lettura critica dell'architettura: oltre all'analisi delle piante, dei prospetti e delle sezioni, le fotografie aiutano in modo più completo ad interpretare gli spazi.

E così, anche per Santini, le immagini sono gli strumenti per leggere lo spazio e per dare una lettura critica degli edifici: nella sezione architettura della fototeca Santini sono presenti fotografie di molti progetti, per lo più realizzati negli anni Sessanta e Settanta:

- La mensa Olivetti di Ivrea di Ignazio Gardella del 1961.
- Fotografie e particolari costruttivi delle fabbrica-laboratorio farmaceutico Marxer, voluta da Olivetti e progettata dall'architetto Alberto Galardi, in stile brutalista, nei dintorni di Ivrea negli anni 1959-1962.
- Progetti di Angelo Mangiarotti del 1959.
- Uffici ed edifici di abitazione progettati da Vico Magistretti negli anni Sessanta.
- Casa Benetton a Montebelluna progettata da Tobia Scarpa nel 1966.
- Progetto di Alvar Aalto e Leonardo Mosso per la filiale della società Ferrero ad Alba del 1967.

[10] P.C. Santini, *"Affiches" e cultura figurativa. Appunti per una storia della grafica pubblicitaria come fenomeno di gusto ed espressione*, in «Lineagrafia», 7/8, 1958, pp. 180-195; P.C. Santini, *Una mostra di grafica pubblicitaria*, in «Comunità», 92, 1961, pp. 60-64; P.C. Santini, a cura di, *Disegno grafico in pubblicità. Graphic design in advertising*, Görlich, Milano 1962; P.C. Santini, *Oltre il segno*, in «Ottagono», 70, 1983, pp. 52-57.

[11] L. Bernardi, *Ricordo di Pier Carlo Santini all'Accademia di Carrara*, in *Pier Carlo Santini. Bibliografia degli scritti*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2004, p. 9.

[12] I. Puccinelli, *Pier Carlo Santini critico*, in «LUK», 6, 2002, pp. 13-16: 14.

– Particolari costruttivi del Grand Hotel Minerva in piazza Santa Maria Novella a Firenze di Edoardo Detti e Carlo Scarpa del 1957-1964.
– Particolari della Cassa di Risparmio di Pisa progettata da Pier Luigi Spadolini del 1968.
– Gli edifici delle case popolari di Sorgane, borgo nei dintorni di Firenze, che nel 1957 venne scelto per la realizzazione di una città satellite di circa 12 000 abitanti.
– Fotografie e particolari costruttivi del Memoriale Brion di Carlo Scarpa del 1969.

Un'attenzione particolare è stata dedicata da Santini a Carlo Scarpa: in fototeca sono presenti una settantina di fotografie della costruzione del Memoriale Brion nel cimitero di San Vito di Altivole, vicino a Treviso, commissionato a Carlo Scarpa nel 1969 e realizzato tra il 1970 e il 1978. L'edificio fu realizzato in memoria di Giuseppe Brion, fondatore e proprietario della Brionvega, azienda di punta nella produzione di apparecchi elettronici di design del secondo dopoguerra. Quest'opera tra le più complesse e originali, che fu progettata da Scarpa fino al minimo dettaglio, fu l'ultimo progetto prima della morte del Maestro.

Santini scrisse più di venti articoli su Carlo Scarpa: dal 1957 in cui presentò il suo allestimento del Padiglione Italia alla XXIX Biennale fino agli anni Settanta, con la presentazione dei suoi progetti più importanti: dal restauro del museo di Castelvecchio, al negozio di Scarpa a Bologna, alla tomba Brion, allo showroom Olivetti a Venezia.

Renato Zorzi scrive che l'apporto di Pier Carlo Santini al 'riconoscimento' dell'artista Carlo Scarpa, che all'estero divenne uno dei più acclamati d'Italia, fu significativo: «la presentazione, per esempio, di Carlo Scarpa, già artista di grande statura, ma completamente misconosciuto, fu decisivo per il suo riconoscimento, che avvenne con l'assegnazione a lui del 2° Premio Internazionale di Architettura Olivetti. Fu uno scandalo, tutta la professione architettonica di Venezia [...] si ribellò e volle portare Scarpa in tribunale per esercizio abusivo della professione, dato che non aveva la laurea. Olivetti allora gli commissionò il negozio Olivetti nel luogo più prestigioso della città, piazza San Marco»[13] e nel 1978 l'Università di Venezia gli dette la laurea *honoris causa*, sanando la situazione. Carlo Scarpa fu sempre riconoscente a Santini e tra loro rimase una grande amicizia.

Nei sei faldoni di fotografie dedicati al design, si palesa l'interesse di Pier Carlo Santini per la progettazione di elementi d'arredo, sedie, poltrone, tavoli, lampade che dall'inizio degli anni Cinquanta in poi, progettisti come Albini, Gardella, Zanuso, Viganò, De Carli, Caccia Dominioni, Magistretti cominciarono a concepire e disegnare con l'intendimento di approntarli per la 'serie'.[14]

Una attenzione particolare è rivolta da Santini ai progetti di design con il marmo. Così scrive Luigi Bernardi nell'introduzione alla bibliografia di Santini: «La riflessione sul marmo all'Accademia di Carrara avveniva in relazione alla scultura, ma con Santini – docente dal 1964 – si cominciò a parlare per la prima volta di design 'con' il marmo: di conseguenza quello che fino a quel momento era un materiale asservito ad un artigianato senza riscatto, acquistava improvvisamente una valenza culturale di ben altro respiro». Alla mostra *Disegnare il marmo* del 1986, in collaborazione con l'ADI, Santini invita architetti e designer quali Mangiarotti, Pisani, Molinari, Frattini a realizzare oggetti di uso domestico in marmo.

*Le fotografie della sua città, Lucca*

Fu la grande passione per la sua città che fece prendere a Santini la decisione di tornare a Lucca nel 1964, lasciando Milano in cui si era già fatto un nome come critico affermato. Questo amore per la sua città e per il territorio che la circonda, si manifesta apertamente, già nel 1967, con la pubblicazione del bellissimo volume *Lucca e la sua terra. Paesaggio urbanistica architettura*: più di 350 fotografie personalmente dirette da Santini e realizzate tecnicamente dal fotografo Gualtiero di Puccio. L'intento del volume, spiega Santini nell'introduzione, è quello «di difendere la città da intrusioni e da interventi che mostrino di non tener conto dei valori storici, ambientali, stilistici, urbanistici [...] e difendere il territorio dalla decadenza e dalla disgregazione [...] ma non basta la tutela passiva delle emergenze monumentali; è necessaria una tutela attiva di riqualificazione [...]. È necessario che per certi interventi che appaiono inevitabili anche nel cuore della città siano resi responsabili i maggiori architetti italiani e stranieri, da Carlo Scarpa ad Alvar Aalto, i pochissimi in grado di intendere il tessuto storico di una città».[15]

La campagna fotografica per il volume su Lucca e il suo territorio è presente nella fototeca Santini così come una serie di fotografie (circa 100) sui paesi della Lucchesia e della Garfagnana che testimoniano l'interesse di Santini verso gli insedia-

[13] R. Zorzi, *Pier Carlo Santini*, in «LUK», 4, 1996, pp. 58-64: 59.
[14] Vedi P.C. Santini, *Design arredo. 1950-1960*, in «Critica d'arte», 8, 1986, pp. 36-47.
[15] Santini, *Lucca e la sua terra*, cit.

menti rurali e i borghi di montagna della provincia di Lucca. L'intento di questa serie di fotografie realizzata direttamente o fatta realizzare da Santini è sempre quella di 'testimoniare' e 'documentare' per valorizzare e recuperare il territorio.

Molti sono gli scritti di Santini su temi relativi alla storia della città, alla conservazione e al restauro dei monumenti. Ricordo il fascicolo speciale di «Critica d'arte» n. 118-120 del 1971, curato da Pier Carlo Santini e interamente dedicato a Lucca dal titolo *Attenzione su Lucca*.[16]

Pier Carlo Santini fu anche presidente della C.I.B.A., Commissione Intercomunale per i Beni Ambientali, e si occupò anche di temi specifici come il colore da utilizzare sugli intonaci della città, l'arredo urbano, l'illuminazione, le pavimentazioni, i parcheggi.

Questa 'adesione' alla vita della sua città trova riscontro nella sua fototeca tramite le tante fotografie in bianco e nero di particolari aspetti della città: dai dettagli di vita vissuta in piazza anfiteatro negli anni Ottanta alle immagini devozionali della città – scatti realizzate da Lorenzo d'Angiolo – che furono pubblicate sul volumetto *Immagini di devozione a Lucca*, realizzato dalla Fondazione Ragghianti e dalla Soprintendenza di Lucca nel 1988.

Concludo mostrando una serie di immagini dalla fototeca di Pier Carlo Santini e con la frase di Giuliana Gramigna citata inizialmente «Santini ha veramente dedicato la sua vita, come lui stesso diceva, ai *'valori irrinunciabili della bellezza'* nel cui concetto letterariamente sintetizzava e sublimava le espressioni dell'arte».

[16] P.C. Santini, *Attenzione su Lucca*, in «Critica d'arte», 118-120, 1971, pp. 3-12.




1



2

3



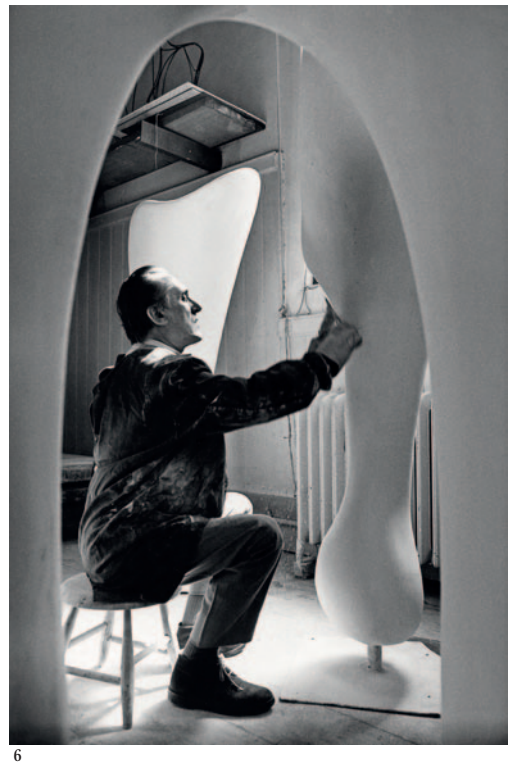

4




1. Carlo Mattioli, *Ritratto di Pier Carlo Santini*, 1971
2. Ottone Rosai, *Caffè all'aperto*, 1932
3. Antonio Possenti, *La prima Misericordia*
4. Francesco Tabusso, 1967



5



6

7



8



5. Alfredo Meschi, *Via Santa Chiara*, 1970
7. Lo studio di Alberto Viani

6. Alberto Viani nel suo studio, 1965
8. Opera di Alberto Viani nel negozio Olivetti a Venezia



9



10

11



12



9. Giacomo Manzu, *Pattinatrice*, bronzo, 1955
11. Arnaldo Pomodoro, *Cubo*, bronzo, 1964, particolare

10. Giò Pomodoro, *Sole deposto*, 1980
12. Giuliano Vangi, *Livia*, 1982



13



14

15

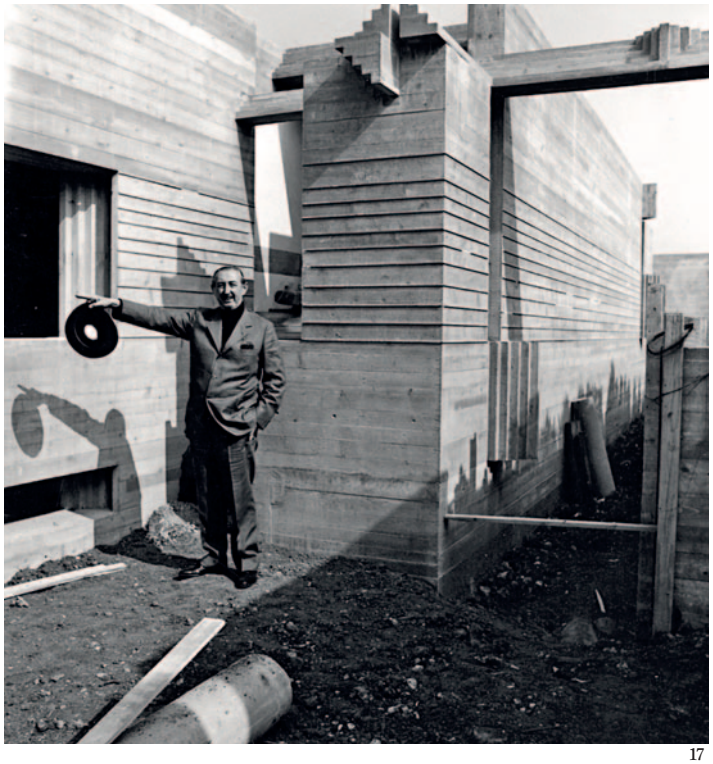


16



13. Giuliano Vangi, *Donna seduta verde*, 1989
15. Studio dello scultore Arturo Carmassi

14. Gigi Guadagnucci, scultura in marmo
16. Vittorio Tavernari, busto femminile



17



18

19



20



17. Carlo Scarpa nel cantiere della tomba Brion Vega
19. Carlo Scarpa, Tomba Brion Vega

18. Carlo Scarpa, Tomba Brion Vega
20. Ignazio Gardella, Mensa Olivetti



21



22

23



24



21. Galardi, fabbrica ad Ivrea
22. Tobia Scarpa, Casa Benetton
23. Pierluigi Spadolini, Cassa di Risparmio di Pisa, particolare costruttivo
24. Bellini, poltrona modello 632 (foto Guido Ballo)



25

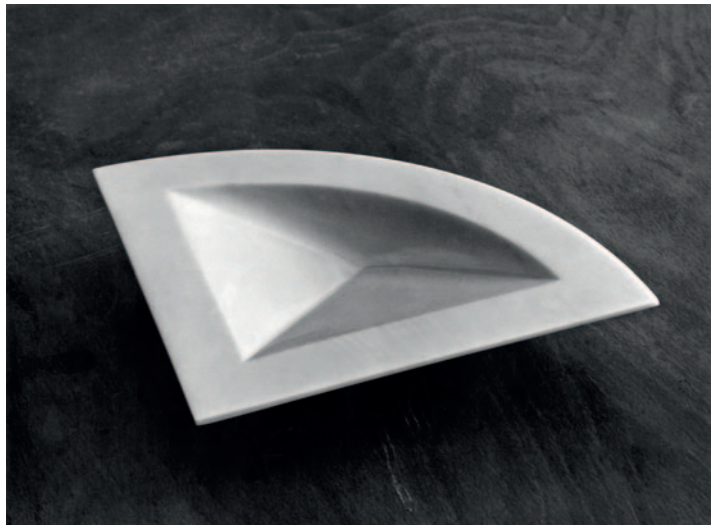


26

27



28



25. Vico Magistretti, sedia
26. Angelo Mangiarotti, oggeti in alabastro
27. Tobia Scarpa, lampade in marmo
28. Giglioli, oggetti in marmo



29



30

31



32



29. Dal volume *Lucca e la sua terra*
30. Lucca, palazzo Micheletti, dal volume *Lucca e la sua terra*
31. Lucca, piazza Anfiteatro negli anni Ottanta
32. Lucca, piazza Anfiteatro negli anni Ottanta




33

34



33. Lucca, piazza Anfiteatro negli anni Ottanta
34. Lucca, Corte Pini

Davide Turrini

# Pier Carlo Santini per Olivetti. Le arti e il design 1952-1982

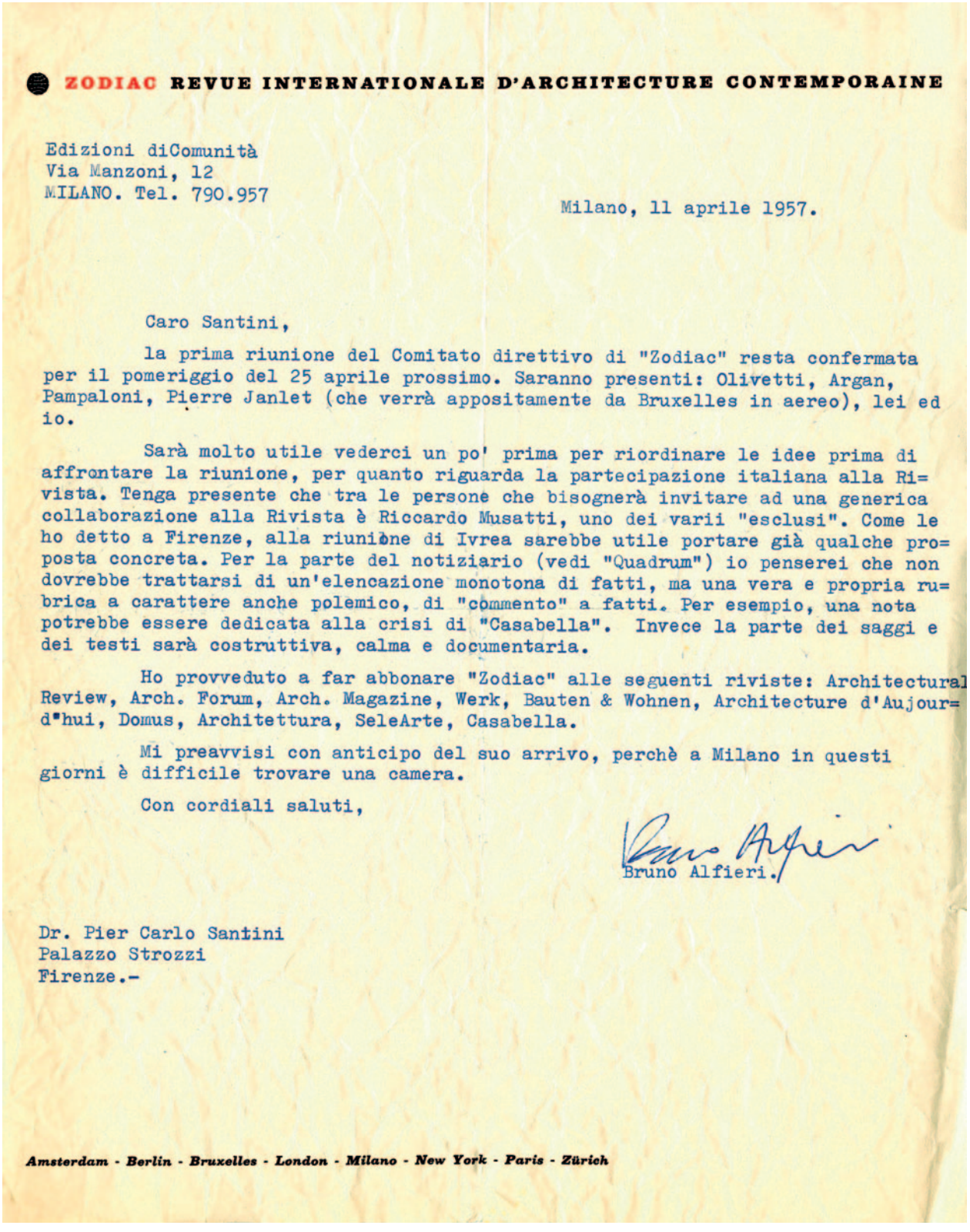
Nella maturazione del profilo scientifico e nell'apertura ad un'ampia articolazione di interessi di Pier Carlo Santini hanno giocato un ruolo chiave la figura di Carlo Ludovico Ragghianti come maestro, e la realtà della Olivetti come committente di progetti culturali. La fertile collaborazione con l'azienda di Ivrea inizia nella primavera del 1952, quando Santini entra a far parte della redazione di «*sele*Arte» (dal momento della fondazione di questa rivista ad opera dei coniugi Ragghianti) iniziando un'intensa frequentazione dell'ambiente fiorentino dalla sede privilegiata dello Studio Italiano di Storia dell'Arte, dapprima a Palazzo Strozzi poi a Palazzo Salimbeni in Piazza Santa Trinita. Per la rivista, pubblicata a cura di Olivetti, Santini svolge essenzialmente un lavoro di redazione ma firma anche alcuni articoli, dal primo contributo dedicato a Giambologna nel 1953 (su Giambologna è stata la sua tesi di laurea, con Ragghianti, nel 1951) agli ultimi contributi degli anni Sessanta tra cui spicca quello del 1963 sul volume ragghiantiano *Pittori di Pompei*. È Santini stesso a dichiarare più tardi, che la lezione di «*sele*Arte» è stata di grande importanza per l'affinamento dei suoi strumenti critici e per «l'aver posto sullo stesso piano l'urbanistica e lo spettacolo visuale, l'architettura e le arti decorative, la pittura e il cinema, la scultura e l'arredamento, il disegno industriale e la tipografia. Solo così, oltre ogni specialismo limitativo e infertile, l'arte può investire pienamente la persona e diventare parte costitutiva dell'esperienza di ogni uomo».[1]

Il 1957 è l'anno del trasferimento a Milano in un contesto profondamente diverso da quello fiorentino e in una frequentazione ancor più ravvicinata con l'ambiente olivettiano dovuta all'attività interna alle Edizioni di Comunità e alla rivista «Comunità», diretta da Adriano Olivetti e da Renzo Zorzi, per cui il critico diventa responsabile ben presto della sezione dedicata all'architettura e all'urbanistica e per cui sarà autore di numerosi contributi. Sempre nel 1957 iniziano anche le uscite di «Zodiac», ulteriore pubblicazione periodica voluta da Adriano e dal direttore Bruno Alfieri che nasce in una stagione di fervente attività nel campo dell'editoria specializzata italiana come colta piattaforma di discussione su temi di architettura, urbanistica e design. Sia nel comitato di direzione sia tra gli autori dei contributi, accanto a Giulio Carlo Argan, a Ragghianti, a Riccardo Musatti e Geno Pampaloni, sono presenti molte personalità internazionali e Santini compartecipa di tutto ciò, come segretario generale dal primo numero fino al 1963, poi dal 1964 al 1967 come direttore editoriale con Maria Bottero alla redazione.[2] Santini è autore di articoli che manifestano il carattere poliedrico dei suoi interessi e un taglio critico ormai del tutto maturo: in «Zodiac» scrive su Le Corbusier, Carlo Scarpa, Angelo Mangiarotti, Enzo Mari, Ettore Sottsass e sulla grafica pubblicitaria in particolare di Roberto Sambonet per il marchio della XII Triennale; con la Bottero dialogherà ancora su temi di architettura spagnola, nordica e americana con particolare riferimento a Luis Kahn.[3] Il ruolo determinante di Santini in «Zodiac» lascia

[1] P.C. Santini, a cura di, *Scultura italiana del nostro tempo*, catalogo della mostra (Lucca, Complesso monumentale di San Micheletto, ottobre-novembre 1982), Eurograf, Lucca 1982.

[2] M. Turchetti, *Zodiac. Rivista internazionale di architettura contemporanea*, in D. Fornari, D. Turrini, a cura di, *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983*, Triest, Zurigo 2022, pp. 274-283.

[3] FONDAZIONE RAGGHIANTI, Lucca (FR), ARCHIVIO PIER CARLO SANTINI (APCS), *Carteggio generale*, f. Zodiac (rivista).



ZODIAC REVUE INTERNATIONALE D'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

Edizioni diComunità
Via Manzoni, 12
MILANO. Tel. 790.957

Milano, 11 aprile 1957.

Caro Santini,

la prima riunione del Comitato direttivo di "Zodiac" resta confermata per il pomeriggio del 25 aprile prossimo. Saranno presenti: Olivetti, Argan, Pampaloni, Pierre Janlet (che verrà appositamente da Bruxelles in aereo), lei ed io.

Sarà molto utile vederci un po' prima per riordinare le idee prima di affrontare la riunione, per quanto riguarda la partecipazione italiana alla Rivista. Tenga presente che tra le persone che bisognerà invitare ad una generica collaborazione alla Rivista è Riccardo Musatti, uno dei varii "esclusi". Come le ho detto a Firenze, alla riunione di Ivrea sarebbe utile portare già qualche proposta concreta. Per la parte del notiziario (vedi "Quadrum") io penserei che non dovrebbe trattarsi di un'elencazione monotona di fatti, ma una vera e propria rubrica a carattere anche polemico, di "commento" a fatti. Per esempio, una nota potrebbe essere dedicata alla crisi di "Casabella". Invece la parte dei saggi e dei testi sarà costruttiva, calma e documentaria.

Ho provveduto a far abbonare "Zodiac" alle seguenti riviste: Architectural Review, Arch. Forum, Arch. Magazine, Werk, Bauten & Wohnen, Architecture d'Aujourd'hui, Domus, Architettura, SeleArte, Casabella.

Mi preavvisi con anticipo del suo arrivo, perchè a Milano in questi giorni è difficile trovare una camera.

Con cordiali saluti,

Bruno Alfieri.

Dr. Pier Carlo Santini
Palazzo Strozzi
Firenze.-

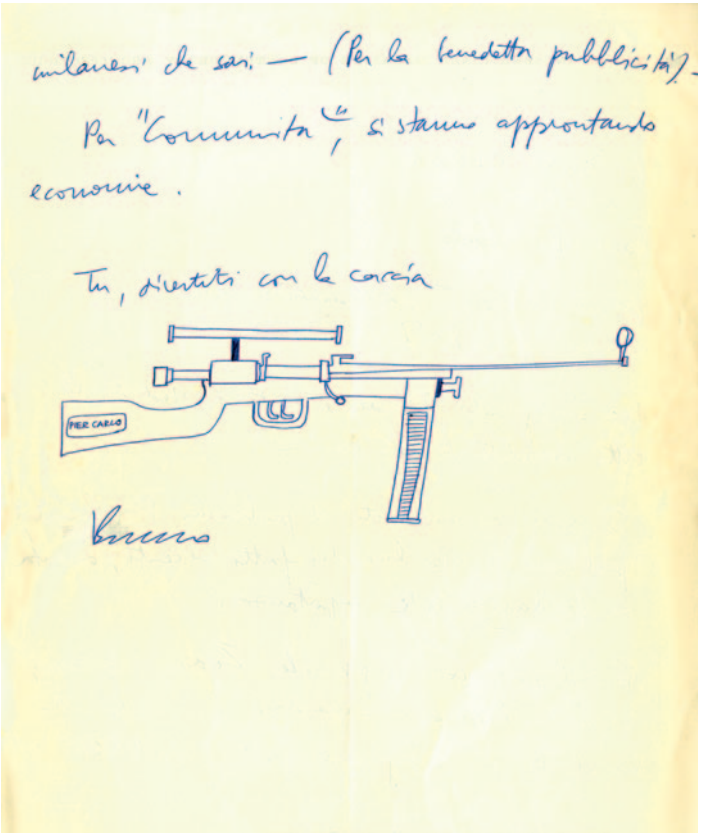
*Amsterdam - Berlin - Bruxelles - London - Milano - New York - Paris - Zürich*

1. Bruno Alfieri, lettera a Pier Carlo Santini, 11 aprile 1957

molte tracce nella corrispondenza personale del critico ad esempio negli scambi col direttore Alfieri: dalla convocazione alla prima riunione del comitato direttivo nel 1957 (dove sono esplicitate tutte le linee guida che caratterizzano il nuovo progetto editoriale, dal profilo internazionale alla volontà di innescare un dibattito approfondito e anche acceso), fino agli anni a venire, anche attraverso tratti non formali che testimoniano di un rapporto di amicizia come nel caso del riferimento a una delle passioni più vive del critico quando Alfieri chiude una delle lettere scrivendo «tu divertiti con la caccia» e disegnando in maniera dettagliata il fucile di Pier Carlo.[4] (figg. 1-2)

Nel contesto delle riviste, oltre a dedicarsi ai contributi più estesi, Santini affronta l'attività di recensore che si fa intensissima e estremamente articolata per argomenti a partire dal 1958; i suoi pezzi di tale tipologia sono pubblicati non solo sulle pagine di «*sele*Arte» e «Comunità» ma anche su quelle di «Notizie Olivetti», organo di informazione aziendale rivolto ai dipendenti, ai clienti e ai fornitori; infatti dalla Olivetti gli giungono molte richieste di testi di livello critico più o meno spiccato, per vari generi di pubblicazioni, in uno scambio a volte anche frustrante per il critico. I rapporti con i dirigenti di Ivrea non sono sempre eccellenti: di grande stima reciproca e soddisfazione con Ludovico e Renzo Zorzi; buoni con Luciano Codignola e Libero Bigiaretti; di scarsissima stima ad esempio nel caso di Domenico Tarantini (della direzione stampa Olivetti) che in una lettera del 1962 relativa a un testo su Scarpa chiede «risposte semplici a domande semplici» a un Santini che molti anni dopo ricorderà di annotare un commento del tutto negativo in riferimento al dirigente in un processo di continuo ritorno sulle sue carte come strumenti di lavoro e memoria.[5] (fig. 3)

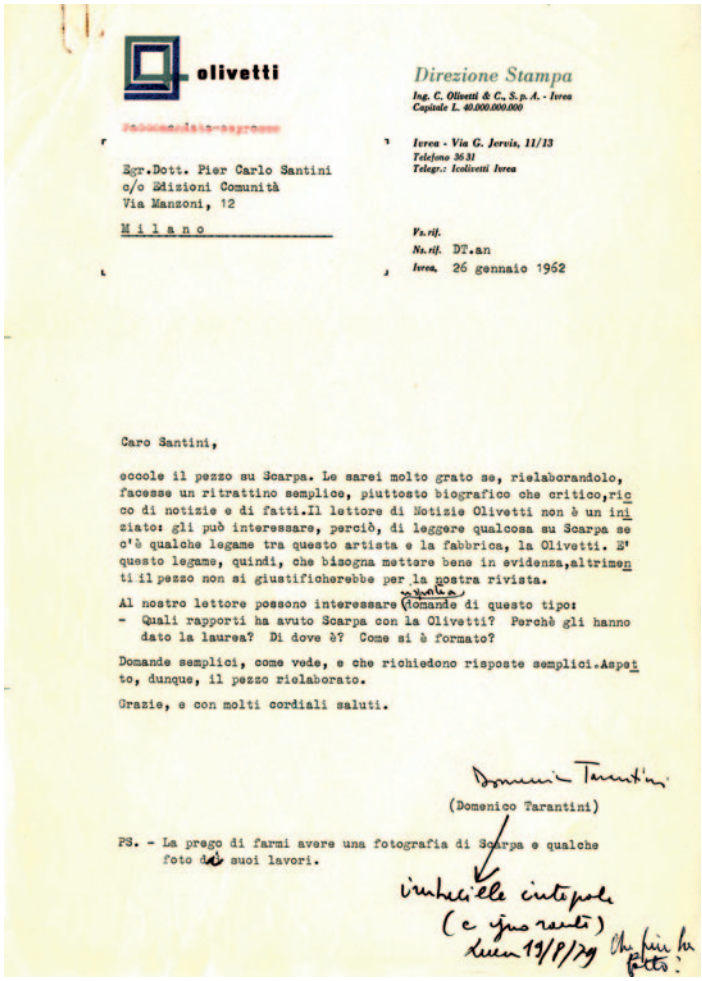
Tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta l'impegno in relazione agli articolati progetti culturali olivettiani non si esplica solo nella pur rilevante attività pubblicistica: un altro capitolo importante in tal senso riguarda l'attività curatoriale per le mostre del Centro Culturale Olivetti di Ivrea. In questo caso Santini lavora nell'ambito di un programma quadro di esposizioni principalmente focalizzate sull'opera grafica di artisti che il critico spesso suggerisce in prima persona alla dirigenza Olivetti come frutto di sue ricerche personali: si tratta di «mostre didattiche per periodi o per tendenze»; queste ultime sono sostanzialmente le uniche linee guida che giungono da Ivrea. La prima




2. Bruno Alfieri, lettera a Pier Carlo Santini, 10 ottobre 1958

mostra è quella dedicata a *Ottone Rosai* del 1957 che segue le mostre sull'artista curate da Ragghianti a cui Santini aveva collaborato. In questo primo progetto il critico riceve l'incarico da Codignola, direttore del centro, che dialoga pariteticamente con lui per il progetto curatoriale, espositivo e del catalogo. (fig. 4) Segue, nel 1958, la mostra *L'opera grafica di Viviani*, in cui Santini opera in totale autonomia e a tutto campo come mediatore, curatore e allestitore, su incarico diretto di Ludovico Zorzi (che negli anni Cinquanta lavora insieme a Geno Pampaloni, Paolo Volponi e altri intellettuali presso l'Olivetti dove dirige il settore culturale e la biblioteca aziendale). (fig. 5) Dopo la selezione curatoriale il critico fornisce indirizzi molto chiari sull'allestimento, che si sedimentano anche in elaborati grafici ricchi di indicazioni autografe sugli spazi, i pannelli espositivi, le cornici (fig. 6); il carteggio relativo al progetto restituisce lo spaccato di problemi operativi come la carenza di spazio che porta a restringere la selezione sull'opera di Viviani; come le reiterate richieste di Viviani in merito a una presentazione non «stitica» che si aggiungono ai desiderata di un autoritratto che l'artista vuole va-

[4] FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Bruno Alfieri.
[5] FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Olivetti.



olivetti

Direzione Stampa
Ing. C. Olivetti & C., S. p. A. - Ivrea
Capitale L. 40.000.000.000

Ivrea - Via G. Jervis, 11/13
Telefono 3631
Telegr.: Icolivetti Ivrea

Egr.Dott. Pier Carlo Santini
c/o Edizioni Comunità
Via Manzoni, 12
Milano

Vs.rif.
Ns.rif. DT.an
Ivrea, 26 gennaio 1962

Caro Santini,

eccole il pezzo su Scarpa. Le sarei molto grato se, rielaborandolo, facesse un ritrattino semplice, piuttosto biografico che critico, ricco di notizie e di fatti. Il lettore di Notizie Olivetti non è un iniziato: gli può interessare, perciò, di leggere qualcosa su Scarpa se c'è qualche legame tra questo artista e la fabbrica, la Olivetti. E' questo legame, quindi, che bisogna mettere bene in evidenza, altrimenti il pezzo non si giustificherebbe per la nostra rivista.

Al nostro lettore possono interessare (domande di questo tipo:
- Quali rapporti ha avuto Scarpa con la Olivetti? Perchè gli hanno dato la laurea? Di dove è? Come si è formato?

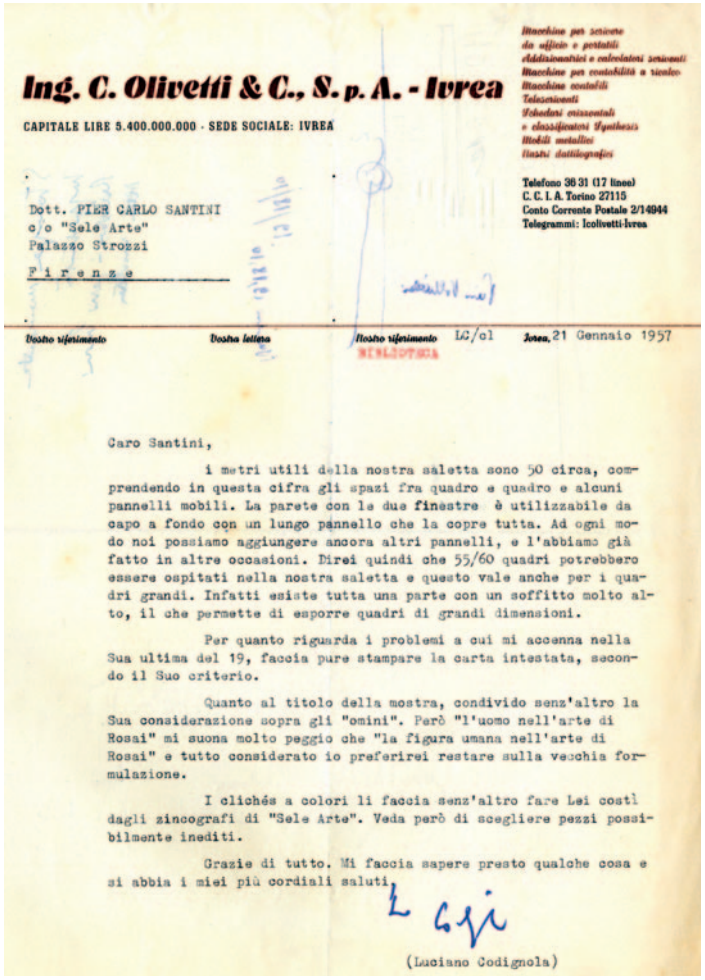
Domande semplici, come vede, e che richiedono risposte semplici. Aspetto, dunque, il pezzo rielaborato.

Grazie, e con molti cordiali saluti.

(Domenico Tarantini)

PS. - La prego di farmi avere una fotografia di Scarpa e qualche foto dei suoi lavori.

3. Domenico Tarantini, lettera a Pier Carlo Santini, 26 gennaio 1962



Ing. C. Olivetti & C., S. p. A. - Ivrea

Macchine per scrivere da ufficio e portatili
Addizionatrici e calcolatori scriventi
Macchine per contabilità a ricalco
Macchine contabili
Telescriventi
Schedari cassettati e classificatori Synthesis
Mobili metallici
Tavoli dattilografici

CAPITALE LIRE 5.400.000.000 - SEDE SOCIALE: IVREA

Telefono 36 31 (17 linee)
C. C. I. A. Torino 27115
Conto Corrente Postale 2/14044
Telegrammi: Icolivetti-Ivrea

Dott. PIER CARLO SANTINI
c/o "Sele Arte"
Palazzo Strozzi
Firenze

Vostro riferimento | Vostra lettera | Nostro riferimento LC/ol | Ivrea, 21 Gennaio 1957

Caro Santini,

i metri utili della nostra saletta sono 50 circa, comprendendo in questa cifra gli spazi fra quadro e quadro e alcuni pannelli mobili. La parete con le due finestre è utilizzabile da capo a fondo con un lungo pannello che la copre tutta. Ad ogni modo noi possiamo aggiungere ancora altri pannelli, e l'abbiamo già fatto in altre occasioni. Direi quindi che 55/60 quadri potrebbero essere ospitati nella nostra saletta e questo vale anche per i quadri grandi. Infatti esiste tutta una parte con un soffitto molto alto, il che permette di esporre quadri di grandi dimensioni.

Per quanto riguarda i problemi a cui mi accenna nella Sua ultima del 19, faccia pure stampare la carta intestata, secondo il Suo criterio.

Quanto al titolo della mostra, condivido senz'altro la Sua considerazione sopra gli "omini". Però "l'uomo nell'arte di Rosai" mi suona molto peggio che "la figura umana nell'arte di Rosai" e tutto considerato io preferirei restare sulla vecchia formulazione.

I clichés a colori li faccia senz'altro fare Lei costì dagli zincografi di "Sele Arte". Veda però di scegliere pezzi possibilmente inediti.

Grazie di tutto. Mi faccia sapere presto qualche cosa e si abbia i miei più cordiali saluti.

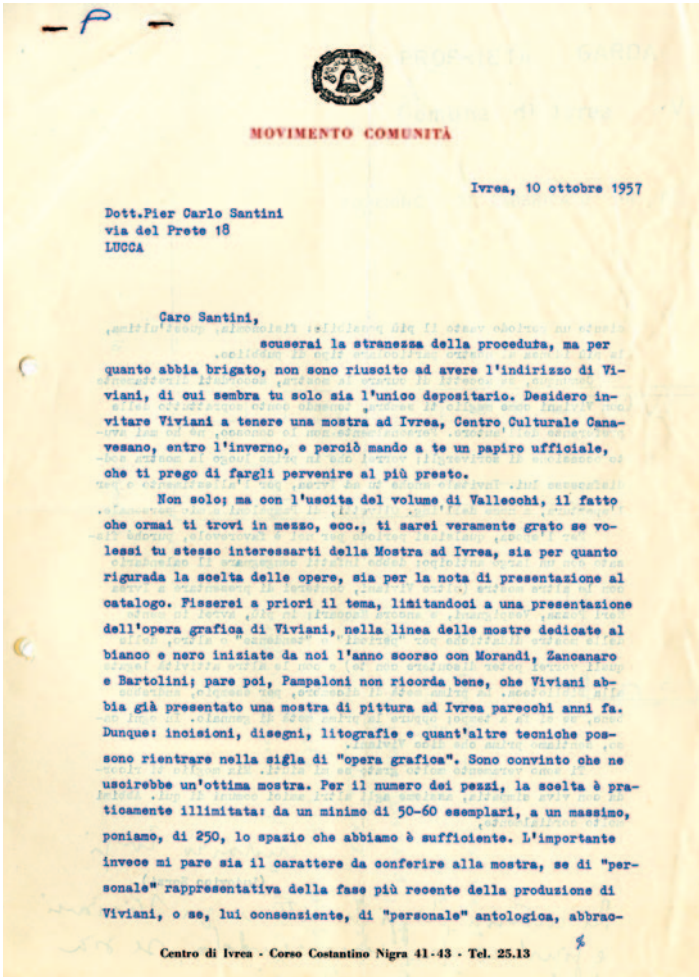
(Luciano Codignola)

4. Luciano Codignola, lettera a Pier Carlo Santini, 21 gennaio 1957

lorizzato nel catalogo a colori; come lo spostamento di data per evitare la sovrapposizione con un'altra mostra a Livorno. Santini gestisce la situazione, definisce comunque Viviani un uomo «difficile!» ma risolve i problemi e garantisce testi lunghi e aumento del numero di pagine per un risultato di grande soddisfazione sia per Zorzi che per Viviani.[6]

Contestualmente è responsabile della cura editoriale della collana *Quaderni d'arte e d'architettura moderna* delle Edizioni di Comunità che include i cataloghi delle altre mostre allestite nel Centro canavesano, e cioè di *Giovani pittori in Piemonte*; *Grafici del primo Novecento italiano*; *Gli artisti di Corrente*; *Antony De Witt* e, infine, di *Atanasio Soldati* mostra del 1965 di particolare rilievo come occasione per Santini di un imponente lavoro critico sul catalogo generale dell'opera di Soldati in collaborazione con la moglie dell'artista. Santini ricostruisce la cronologia della produzione, pubblica inediti, «riesuma opere dimenticate» e colma «deficienza critiche»; seleziona e studia un *corpus* di sessanta opere principalmente degli anni Quaranta che a volte ridisegna alla ricerca di possibili schemi compositivi ricorrenti (fig. 7 ab) per concludere che «se è vero che un netto spirito geometrico presiede alle composizioni non si può dire che ne sia il fondamento principe e tantomeno esclusivo. Tutti i tentativi che abbiamo fatto di schematizzare le composizioni di Soldati, di ricavarne una pur duttile casistica distributiva non hanno avuto esito». All'immagine di un Soldati «misuratore implacabile di

[6] FR, APCS, *Attività scientifica*, b. 1, f. 2.



MOVIMENTO COMUNITÀ

Ivrea, 10 ottobre 1957

Dott.Pier Carlo Santini
via del Prete 18
LUCCA

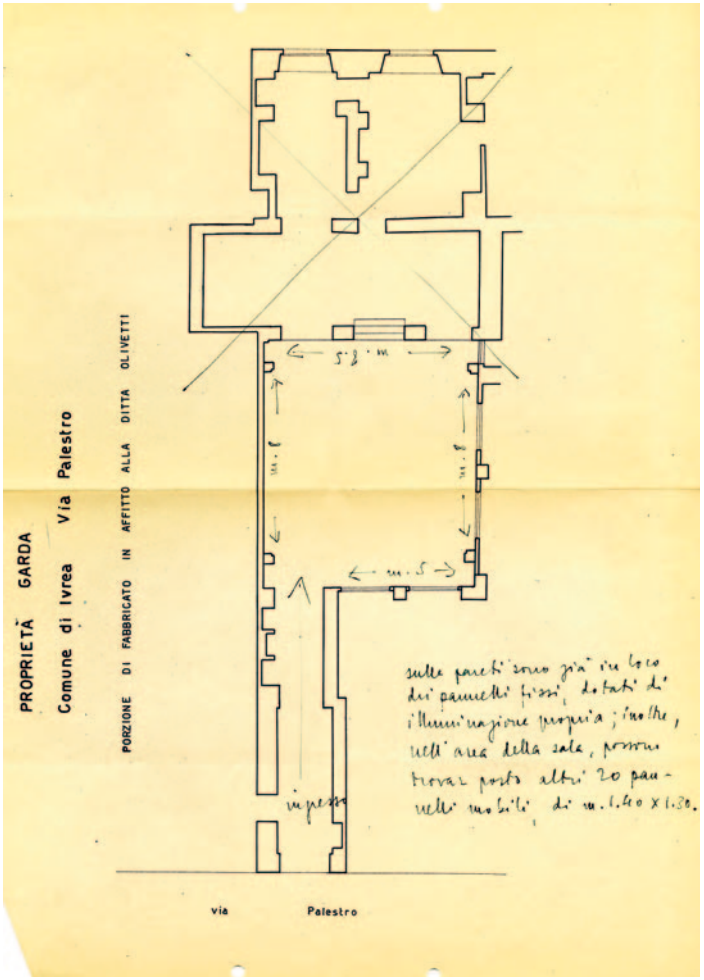
Caro Santini,

scuserai la stranezza della procedura, ma per quanto abbia brigato, non sono riuscito ad avere l'indirizzo di Viviani, di cui sembra tu solo sia l'unico depositario. Desidero invitare Viviani a tenere una mostra ad Ivrea, Centro Culturale Canavesano, entro l'inverno, e perciò mando a te un papiro ufficiale, che ti prego di fargli pervenire al più presto.

Non solo; ma con l'uscita del volume di Vallecchi, il fatto che ormai ti trovi in mezzo, ecc., ti sarei veramente grato se volessi tu stesso interessarti della Mostra ad Ivrea, sia per quanto rigurada la scelta delle opere, sia per la nota di presentazione al catalogo. Fisserei a priori il tema, limitandoci a una presentazione dell'opera grafica di Viviani, nella linea delle mostre dedicate al bianco e nero iniziate da noi l'anno scorso con Morandi, Zancanaro e Bartolini; pare poi, Pampaloni non ricorda bene, che Viviani abbia già presentato una mostra di pittura ad Ivrea parecchi anni fa. Dunque: incisioni, disegni, litografie e quant'altre tecniche possono rientrare nella sigla di "opera grafica". Sono convinto che ne uscirebbe un'ottima mostra. Per il numero dei pezzi, la scelta è praticamente illimitata: da un minimo di 50-60 esemplari, a un massimo, poniamo, di 250, lo spazio che abbiamo è sufficiente. L'importante invece mi pare sia il carattere da conferire alla mostra, se di "personale" rappresentativa della fase più recente della produzione di Viviani, o se, lui consenziente, di "personale" antologica, abbrac-

Centro di Ivrea - Corso Costantino Nigra 41-43 - Tel. 25.13

5. Ludovico Zorzi, lettera a Pier Carlo Santini, 10 ottobre 1957

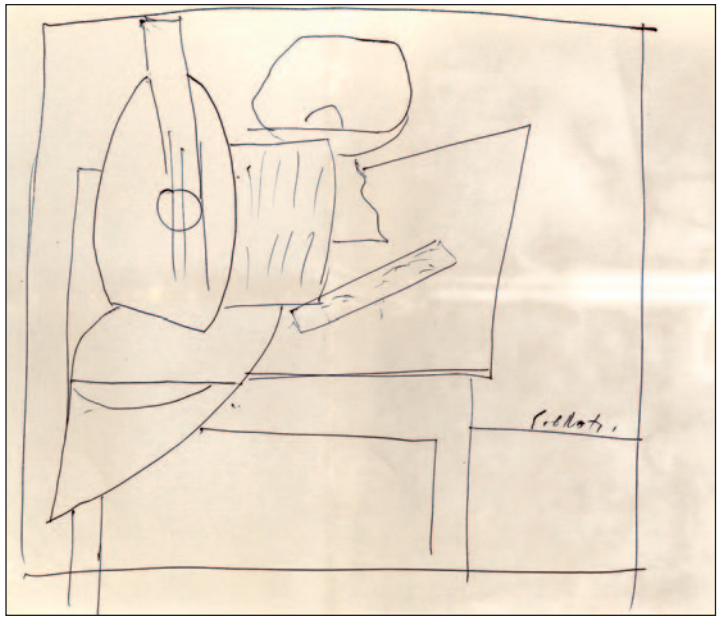


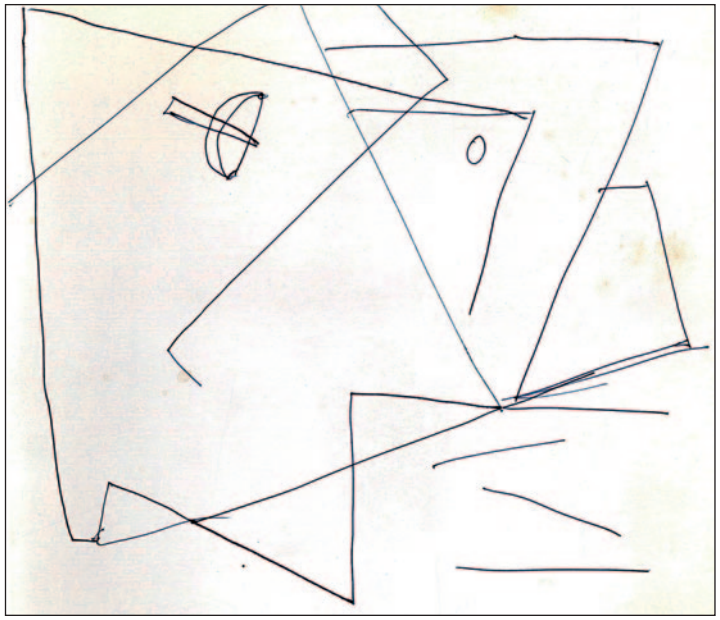

6. Pianta del Centro Culturale Olivetti di Ivrea con annotazioni relative all'allestimento della mostra *L'opera grafica di Viviani*, 1957

linee e di piani» Santini sostituisce infatti quella di un artista che semplicemente disciplina una fantasia comunque «libera, imprevedibile, conturbante».[7] La copia del catalogo della mostra custodita nella biblioteca della Fondazione Licia e Carlo Ludovico Ragghianti di Lucca è ricca di note autografe di Santini e restituisce il processo di un lavorio approfondito, insistito e in continuo divenire, che prosegue negli anni e analizza tutti gli aspetti del discorso artistico ad esempio con minuziose considerazioni tecniche su opere rintelate o su ulteriori problemi di datazione (fig. 8 ab).

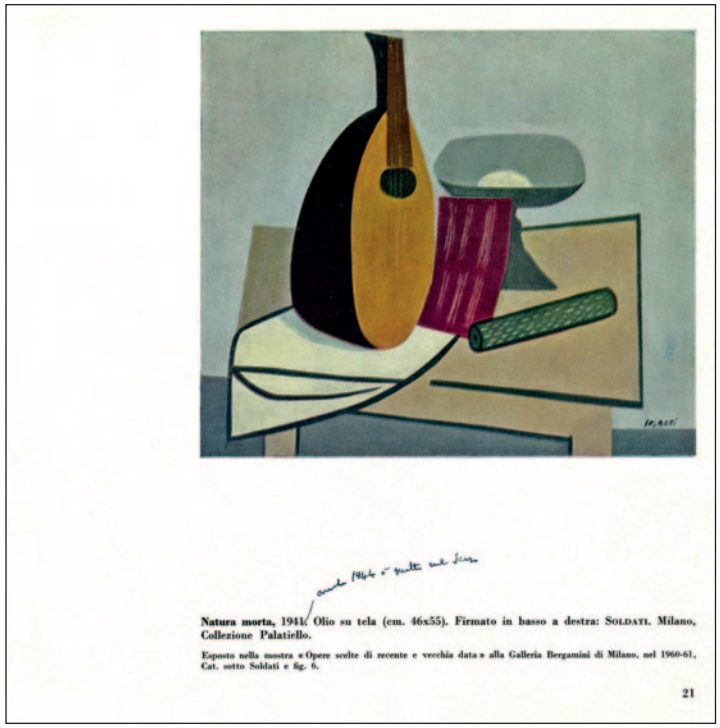
Ma la valenza del rapporto tra Pier Carlo Santini e Olivetti va ben oltre i pur rilevanti progetti editoriali ed espositivi dedicati per risolversi in uno sguardo ampio, acuto e prolungato che il critico apre sulla cultura progettuale olivettiana, sulle opere e gli autori che gravitano nella galassia creativa e produttiva dell'azienda. Si tratta di un'attenzione destinata a dare frutti valorizzativi suscettibili di essere ripercorsi attraverso alcuni casi emblematici a partire da Egidio Bonfante che Santini studia, sin dal 1959, firmando le presentazioni dell'artista nei cataloghi delle mostre personali alla Galleria del Cavallino di Venezia e alla Strozzina a Firenze. Seguono poi altri testi pubblicati in occasione di altre mostre: a Milano nel 1966 e nel 1972; successivamente, nel 1986, alla Galleria Civica d'arte Moderna di Gallarate con testi in catalogo anche di Ragghianti e di due ulteriori

[7] P.C. Santini, *Atanasio Soldati*, Edizioni di Comunità, Milano 1965, p. 31; FR, APCS, *Attività scientifica*, b. 1, f. 6.





7a-7b. Pier Carlo Santini, studi grafici di opere di Atanasio Soldati, 1965, FR, APCS, *Attività scientifica*, b. 1, f. 6



**Natura morta,** 1944. Olio su tela (cm. 46x55). Firmato in basso a destra: SOLDATI. Milano, Collezione Palatiello.

Esposto nella mostra « Opere scelte di recente e vecchia data » alla Galleria Bergamini di Milano, nel 1960-61, Cat. sotto Soldati e fig. 6.

21



**43. La grande gioia (La grande terra),** 1948. Olio su tela (cm. 81x54). Firmato in basso a destra: SOLDATI. Milano, Collezione privata.

Esposto nella personale alla Galleria Blu nel 1958, Cat. n. 2, « figura, nella mostra « Moderne Italienske Malveri » a Copenaghen nel 1958. Cat. pag. 30, n. 207.

**44. Composizione,** 1948. Tempera verniciata su tavola (cm. 30 x 35). Firmato in basso a sinistra: SOLDATI. Lerici, Collezione Carozzi.

Esposto alla mostra « Concretismo » (Milano-Firenze-Roma 1947-1950), a Firenze nel 1964, Cat. sotto Soldati.

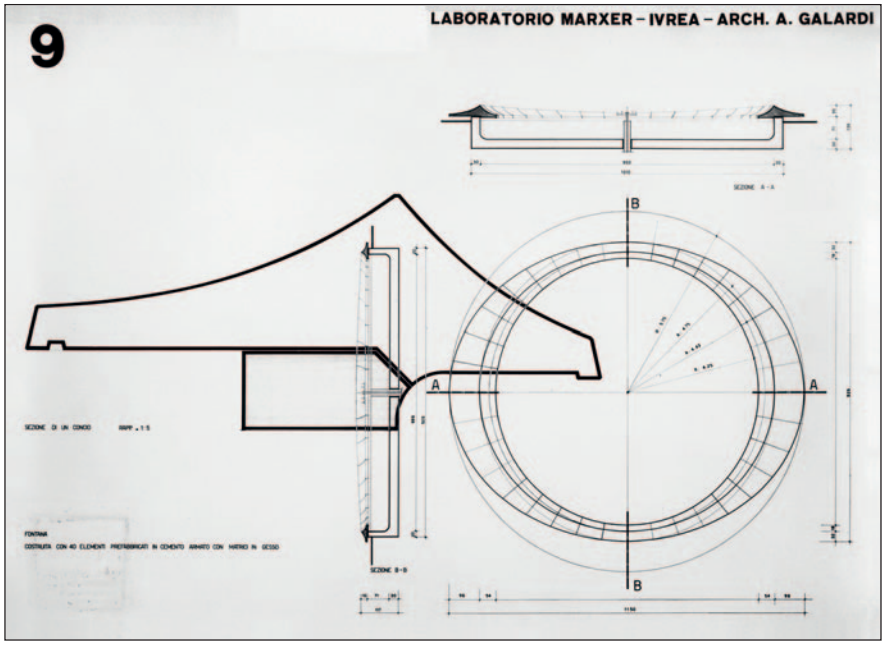
75

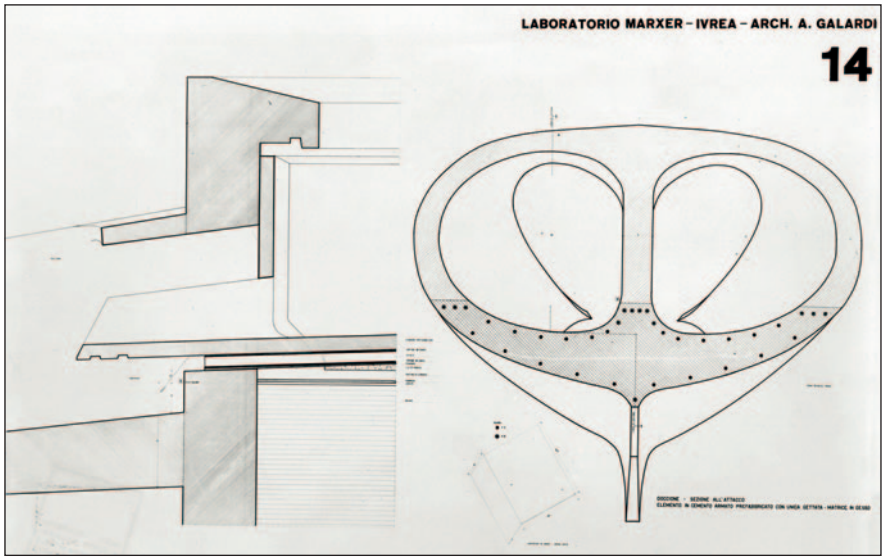
8a-8b. Pagine del catalogo *Atanasio* con annotazioni di Pier Carlo Santini, 1965

critici estremamente significativi per i rapporti con la Olivetti, cioè Pampaloni e Giorgio Soavi che danno conto dell'intensa attività di progettazione grafica e allestitiva di Bonfante per l'azienda. Bonfante ha infatti iniziato la collaborazione con Olivetti nel 1947 trasferendosi a vivere a Ivrea e studiando la veste grafica della rivista «Comunità», quella della rivista «Urbani-




9. Invito all'inaugurazione dello showroom Olivetti Synthesis a Milano e della contestuale mostra di Egidio Bonfante, 1982




10-11. Alberto Galardi, disegni esecutivi di elementi in cemento armato prefabbricato del Laboratorio Marxer a Loranzé, 1959

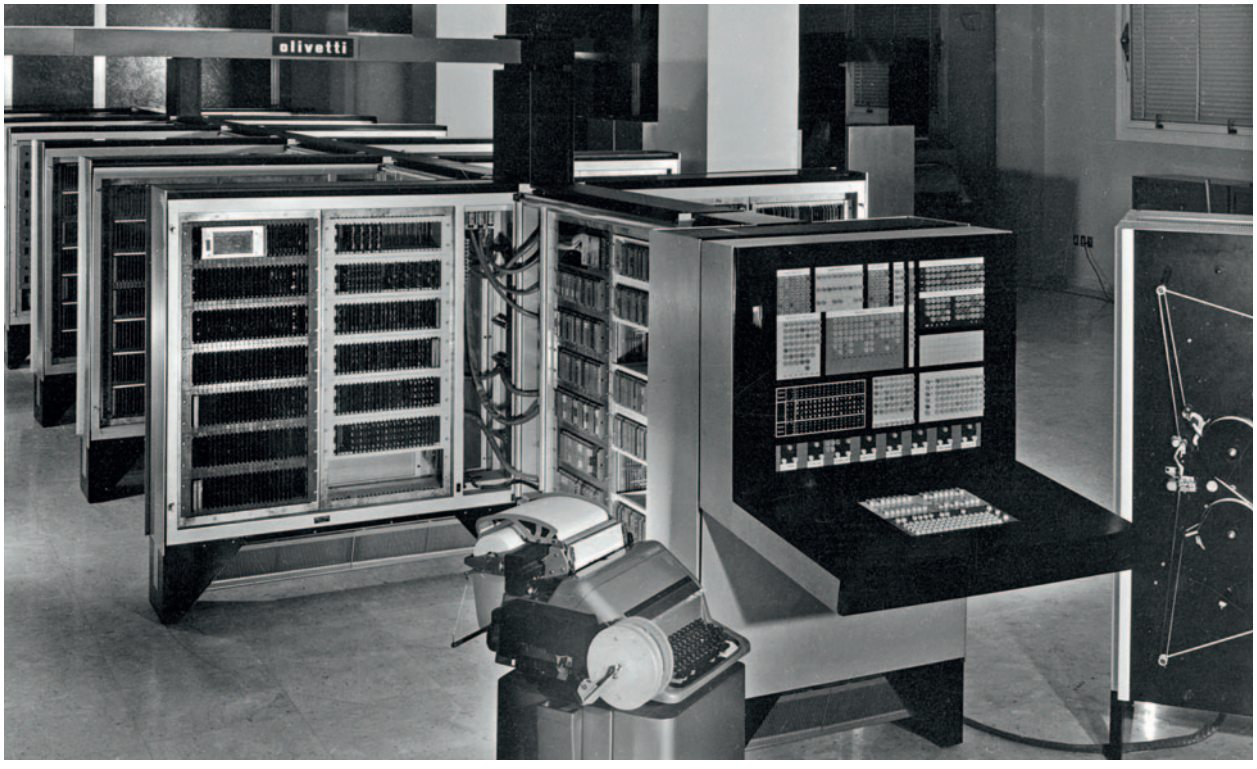
stica» dell'Istituto Nazionale di Urbanistica (di cui Adriano Olivetti diventa dirigente nel 1948) e allestendo per l'azienda a Napoli, nel 1952, sia un negozio sia il padiglione alla mostra d'oltremare.[8] Tra il 1957 e il 1972 seguono altri progetti grafici, negozi in Europa e in America Latina a cui si aggiungono ulteriori padiglioni Olivetti in tutto il mondo (di particolare rilievo quello cinetico per *Italia '61* e quelli per Mosca, Londra e Madrid).[9] Le mostre personali di Bonfante approdano poi anche a spazi e architetture significativi per l'immagine aziendale: nel 1952 e nel

[8] *Egidio Bonfante 1946-1986*, Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, Gallarate 1986.

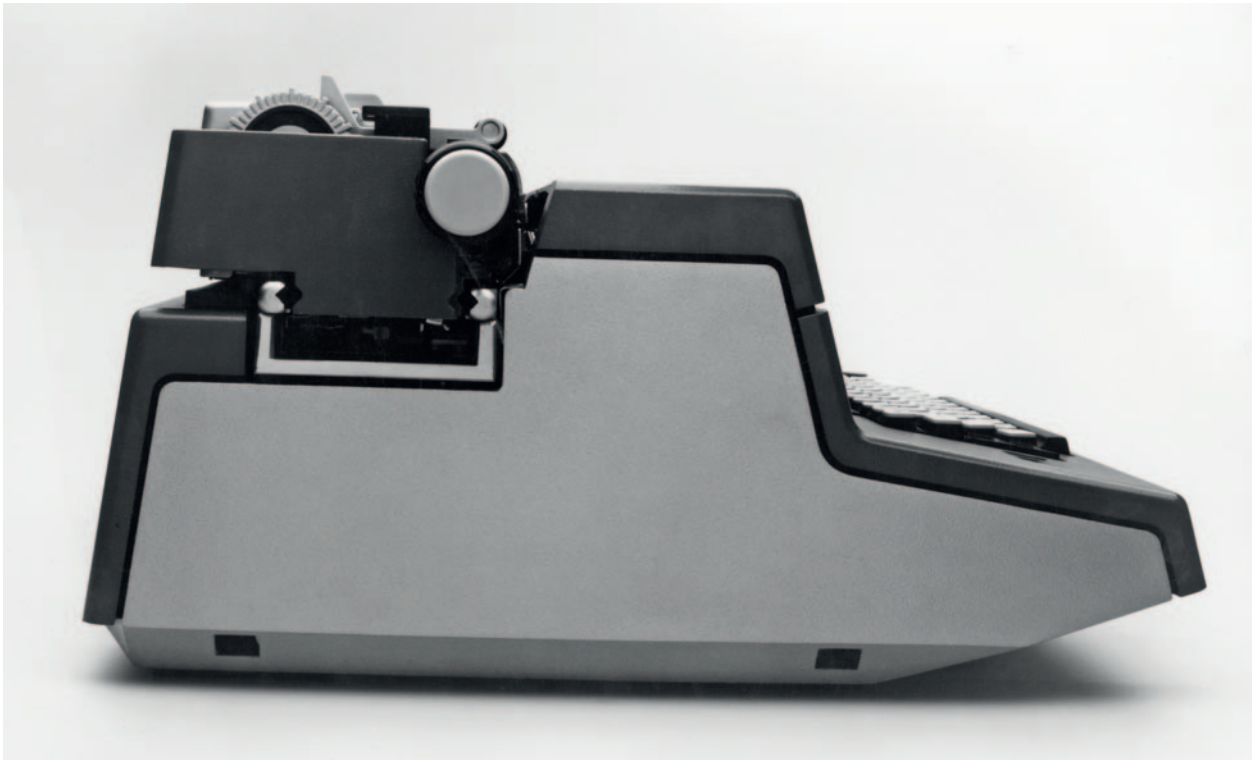
[9] A. Acocella, *Olivetti e l'Esposizione Internazionale del Lavoro: l'allestimento cinetico di Franco Albini e Egidio Bonfante per "Italia '61" a Torino*, in Fornari,



12. Marcello Nizzoli e Giuseppe Beccio, macchina per scrivere Olivetti *Lexicon 80*, 1948




13. Ettore Sottsass, calcolatore Olivetti *Elea 9003*, 1959



14. Ettore Sottsass e Rinaldo Salto, macchina per scrivere Olivetti *Tekne 3*, 1964



15. Ettore Sottsass e Hans von Klier, addizionatrice Olivetti *Summa 19*, 1969




16. Ettore Sottsass e Perry A. King, sistema di scrittura con memoria Olivetti *Editor S 24*, 1974

1956 al Centro Culturale di Ivrea con presentazioni di Bigiaretti e Pampaloni; nel 1976 al Centro Congressi La Serra di Ivrea (edificio programmaticamente di particolare rilievo per il progetto culturale olivettiano); nel 1982 allo *showroom* della Olivetti Synthesis in Largo Richini a Milano (fig. 9) in un intreccio continuo tra luoghi olivettiani, immagine coordinata ed elaborazioni creative di natura più spiccatamente artistica. Santini continua negli anni a seguire da vicino Bonfante e a coglierne magistralmente i tratti di autore poliedrico, dapprima sviluppando la critica condotta in precedenza da Pampaloni, poi trovando un taglio peculiare e pregnante nell'osservare la pittura e la grafica, senza distinzione di generi, nell'analizzarne le trame, le cortine, le strutture che per Santini superano il pericolo di una geometrizzazione astrattiva rigida e ripetitiva per essere impalpabili, mutevoli, immuni da flessioni decorative.[10]

Gli spazi olivettiani sono un ulteriore tema che Pier Carlo Santini privilegia e che può essere delineato compiutamente non solo attraverso la sua bibliografia e le carte d'archivio ma anche grazie alla sua preziosa fototeca in cui si sono stratificate, in tal senso, immagini di altissima qualità a partire dagli interni dei negozi e dei padiglioni.[11] È il caso ad esempio del negozio Olivetti a Venezia di Carlo Scarpa, architetto che vince il Premio Nazionale d'Architettura Olivetti nel 1956, a cui Ragghianti dedica un articolo in «*sele*Arte» nello stesso anno e che Santini valorizzerà a lungo: con gli articoli di «Zodiac» del 1962, sul perduto padiglione del Veneto alla mostra delle regioni di *Italia '61* e sul negozio Gavina a Bologna; con il contributo su «Comunità» relativo al restauro di Castelvecchio e, negli anni successivi, con ulteriori pezzi sulle pagine di «Ottagono» o con il volume del 1979 dedicato ancora una volta al negozio di Venezia (con testi suoi e fotografie di Yukio Futagawa); tutto ciò a delineare un interesse che non viene mai meno e che, unitamente, appunto, alla committenza olivettiana, crea per Scarpa un vero e proprio trampolino di lancio per una continuativa consacrazione critica.

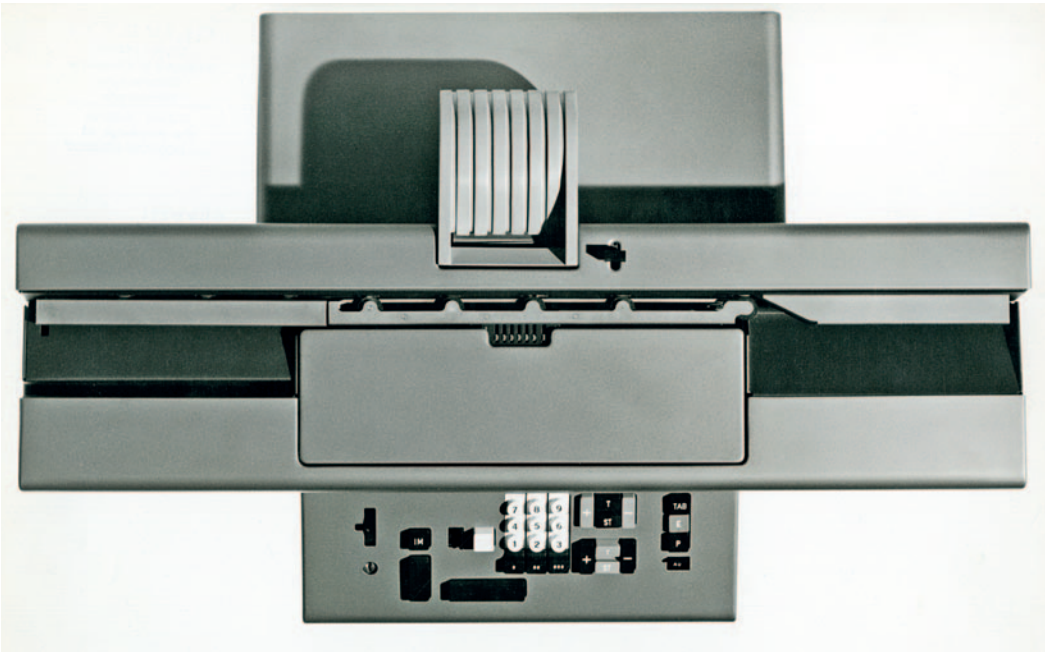
Oltre agli interni e agli allestimenti lo strumento di studio rappresentato dalla fototeca comprende poi le architetture olivettiane, da quelle più identitarie di Ivrea come la mensa e centro ricreativo di Ignazio Gardella, a quelle meno note ma non meno significative in termini di sperimentazioni formali e costruttive come la sede italiana della casa farmaceutica Marxer a Loranzè, sempre nel canavese, fondata da Silvia Olivetti (moglie del chimico Antoine Marxer e sorella di Adriano) al suo ritorno dall'Argentina dove si era rifugiata a seguito delle leggi razziali italiane. Si tratta in questo caso di un avanguardistico laboratorio di ricerche progettato da Alberto Galardi nel 1959,

Turrini, *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi* cit.; E. Trincherini, *Gli allestimenti di Egidio Bonfante nelle mostre Olivetti: da Mosca 1966 a Madrid 1972*, in Fornari, Turrini, *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi* cit., pp. 134-143.

[10] P.C. Santini, *Architetture nell'impalpabilità della luce*, in *Egidio Bonfante 1946-1986* cit., s.pp.

[11] FR, FOTOTECA PIER CARLO SANTINI (FPCS), b. 1065.

proprio nell'anno in cui Adriano nomina il progettista consulente per l'architettura, incarico che lo porterà ad altri progetti per l'azienda tra cui la sede per gli uffici e lo *showroom* di Firenze. L'edificio, esemplare di una poetica brutalista del tutto peculiare, è oggetto di un'attenta analisi di Santini sulle pagine di «Comunità» in cui emergono, con evidenza, due tratti distintivi della sensibilità del critico: l'osservazione del rapporto dell'opera con il contesto e lo studio degli aspetti materici e costruttivi tanto dell'architettura quanto del design. Ecco allora che i corpi architettonici di Galardi sono giudicati assertivi ma non violentatori della situazione ambientale in cui sono collocati mentre viene sottolineato il valore formale e funzionale di elementi prefabbricati in cemento armato come i *brise-soleil*, le vasche di raccolta dell'acqua, i doccioni di chiara impronta lecorbuseriana.[12] (figg. 10-11).



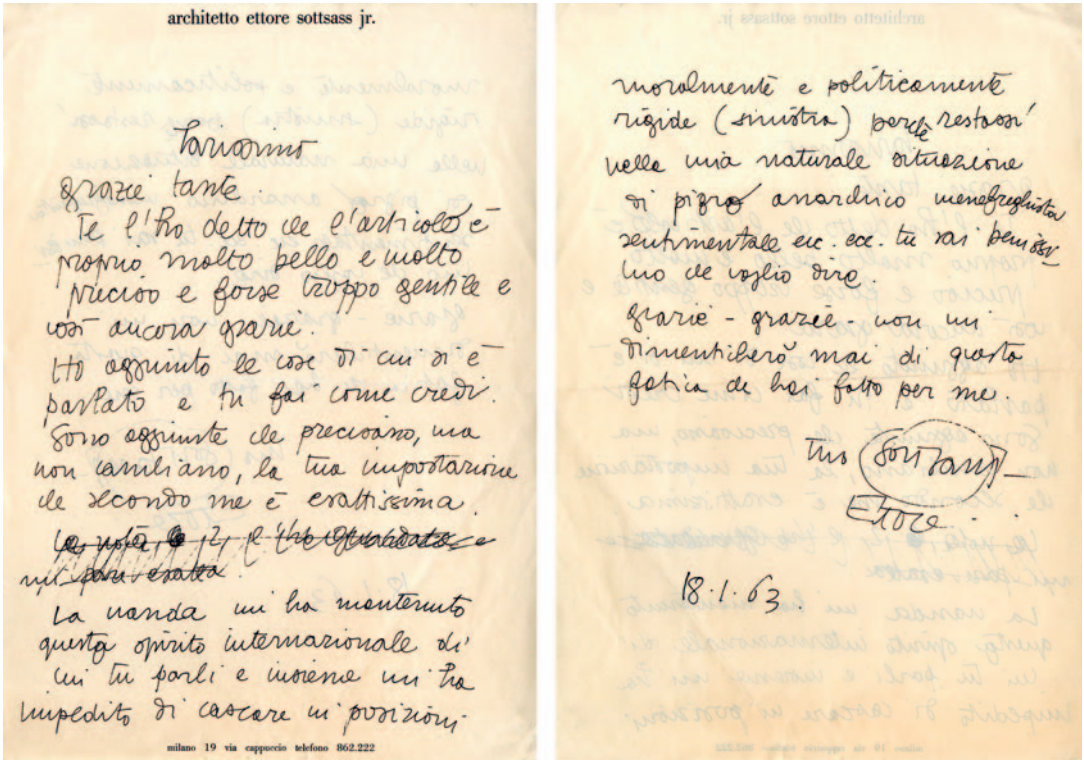
17. Mario Bellini, marcatrice a caratteri magnetici Olivetti *CMC7*, 1963

L'attenzione per la cultura progettuale Olivetti prosegue ininterrotta fino agli anni Ottanta e riguarda tutte le declinazioni del linguaggio aziendale compresi i prodotti stessi, ambasciatori di innovazione che il critico studia a tutto campo dalle prime macchine per scrivere degli anni Venti e Trenta, a quelle dell'immediato dopoguerra come la *Lexicon 80* di Marcello Nizzoli e Giuseppe Beccio (con scocca pressofusa dalle linee fluide), a quelle degli anni Sessanta come la *Tekne 3* di Ettore Sottsass e Rinaldo Salto (macchina elettrica fortemente voluta da Adriano Olivetti e studiata nel contesto delle relazioni formali e funzionali di nuovi spazi di lavoro) (figg. 12-13). Nella fototeca di Santini sono poi documentati molti dei Compassi d'Oro Olivetti, come il calcolatore *Elea 9003* e l'addizionatrice *MC 19* di Sottsass o la marcatrice a caratteri magnetici *CMC7* di Mario Bellini (figg. 14-16): egli studia i dettagli formali dei prodotti, le loro caratteristiche tecnologiche, le interfacce; è particolarmente interessato ai sistemi di macchine, alle aggregazioni di periferiche, all'integrazione tra le macchine e gli arredi; specifiche annotazioni riguardano anche gli aspetti costruttivi, ad esempio nel caso della *CMC7* si legge che «si tratta di uno dei primi esempi di lavorazione integrale della lamiera skin-plate fatta con stampi di piegatura evitando l'uso delle saldature. Il risultato molto pulito dal punto di vista costruttivo è quello di una notevole chiarezza formale».[13] (fig. 17).

Anche nel caso dei protagonisti del design Olivetti il rapporto è molto stretto e la stima reciproca va oltre i soli aspetti legati ai processi critici, in scambi profondi e duraturi che Pier Carlo Santini costruisce e alimenta negli anni. È il caso di Ettore Sottsass con il quale la corrispondenza è pregnante di significato: nel 1963 il designer ringrazia per l'articolo pubblicato su «Zodiac», un imponente contributo retrospettivo che parte dalle sperimentazioni artistiche degli anni Quaranta, passa per gli arredamenti di case private e per gli allestimenti della Triennale, per le ceramiche, per l'*Elea*, riuscendo evidentemente a cogliere appieno quello «spirito internazionale, anarchico, sentimentale» che Sottsass ascrive anche agli indirizzi suggeriti da Fernanda Pivano e che ritrova perfettamente rispecchiato nel testo di Santini. Sempre degli anni Sessanta è una cartolina di saluti da Camogli, fir-

[12] P.C. Santini, *La nuova sede dell'Istituto Marxer a Loranzé*, in «Comunità», 107, 1963, pp. 64-73; FR, FPCS, b. 1055.

[13] FR, FPCS, b. 1065, b. 1105.


architetto ettore sottsass jr.

Caro Pier
grazie tante.
Te l'ho detto che l'articolo è proprio molto bello e molto lucido e forse troppo gentile e così ancora grazie.
Ho aggiunto le cose di cui si è parlato e tu fai come credi.
Sono aggiunte che preciserà, ma non cambiano, la tua impostazione che secondo me è esattissima.
La nota [illegible] è esatta.
La Olivetti mi ha mantenuto questo spirito internazionale di cui tu parli e insieme mi ha impedito di cascare in posizioni moralmente e politicamente rigide (sinistra) perché restasse nella mia naturale attrazione di pigro anarchico menefreghista sentimentale ecc. ecc. tu sai bene ciò che voglio dire.
Grazie - grazie - non mi dimenticherò mai di questa fatica che hai fatto per me.
Tuo Sottsass
Ettore
18.1.63.
milano 19 via cappuccio telefono 862.222

18. Ettore Sottsass, lettera a Pier Carlo Santini, 18 gennaio 1963

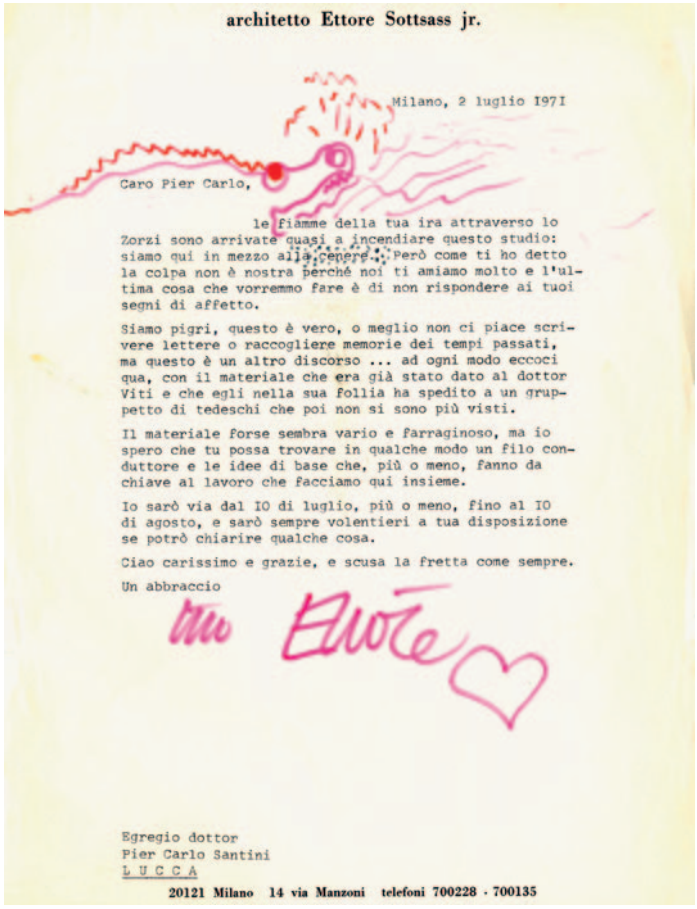



19. Ettore Sottsass e Fernanda Pivano, cartolina da Camogli a Bruno Alfieri e Pier Carlo Santini, anni Sessanta del Novecento

mata anche dalla Pivano (Nanda), e nel 1971 giungono le scuse del designer per il mancato invio di materiali per ulteriori pubblicazioni con le divertenti raffigurazioni di un drago, della cenere e di un cuore.[14] (figg. 18-20). Un rapporto analogo a quello con Sottsass si instaura con Mario Bellini a rafforzare la consuetudine di un'esperienza critica acuta e diretta, che diventa conoscenza di vita profonda e prolungata; anche in questo caso gli incontri e i contributi sono molteplici e si spingono fino alla fine degli anni Settanta portando gli interventi di Santini nello scenario della pubblicistica di settore internazionale: del 1971 è infatti una lettera di Alessandro De Gregori della Direzione Relazioni Culturali Olivetti che invia documenti su macchine di Bellini per la pubblicazione in «Japan Interior Design» dello stesso anno (e riemergono qui le passioni del critico quando nel *post scriptum* si menzionano il vino Erbaluce e i momenti conviviali passati al ristorante La Buca). L'interesse per l'opera di Bellini è poi ribadito con la presentazione della mostra presso lo *showroom* Modulo di Pisa nel 1979.[15] (figg. 21-22)

Per Santini la vicinanza al mondo olivettiano non si interrompe mai: si possono citare in proposito l'articolo su Olivetti nella rivista «Le Arti» del 1975; la recensione nel 1980, sulle pagine del quotidiano «Il Giornale», della mostra *Design Process Olivetti 1908-1979*, evento di capitale importanza per la storia e per la strategia di autorappresentazione aziendale che trova Santini ancora una volta presente; infine, l'inclusione della produzione dell'azienda di Ivrea nella mostra *Il materiale delle arti. Processi tecnici e formativi dell'immagine* (al Castello Sforzesco di

[14] FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Ettore Sottsass.
[15] FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Olivetti.



architetto Ettore Sottsass jr.

Milano, 2 luglio 1971

Caro Pier Carlo,

le fiamme della tua ira attraverso lo Zorzi sono arrivate quasi a incendiare questo studio: siamo qui in mezzo alla cenere... Però come ti ho detto la colpa non è nostra perché noi ti amiamo molto e l'ultima cosa che vorremmo fare è di non rispondere ai tuoi segni di affetto.

Siamo pigri, questo è vero, o meglio non ci piace scrivere lettere o raccogliere memorie dei tempi passati, ma questo è un altro discorso ... ad ogni modo eccoci qua, con il materiale che era già stato dato al dottor Viti e che egli nella sua follia ha spedito a un gruppetto di tedeschi che poi non si sono più visti.

Il materiale forse sembra vario e farraginoso, ma io spero che tu possa trovare in qualche modo un filo conduttore e le idee di base che, più o meno, fanno da chiave al lavoro che facciamo qui insieme.

Io sarò via dal 10 di luglio, più o meno, fino al 10 di agosto, e sarò sempre volentieri a tua disposizione se potrò chiarire qualche cosa.

Ciao carissimo e grazie, e scusa la fretta come sempre.

Un abbraccio

tuo Ettore

Egregio dottor
Pier Carlo Santini
L U C C A

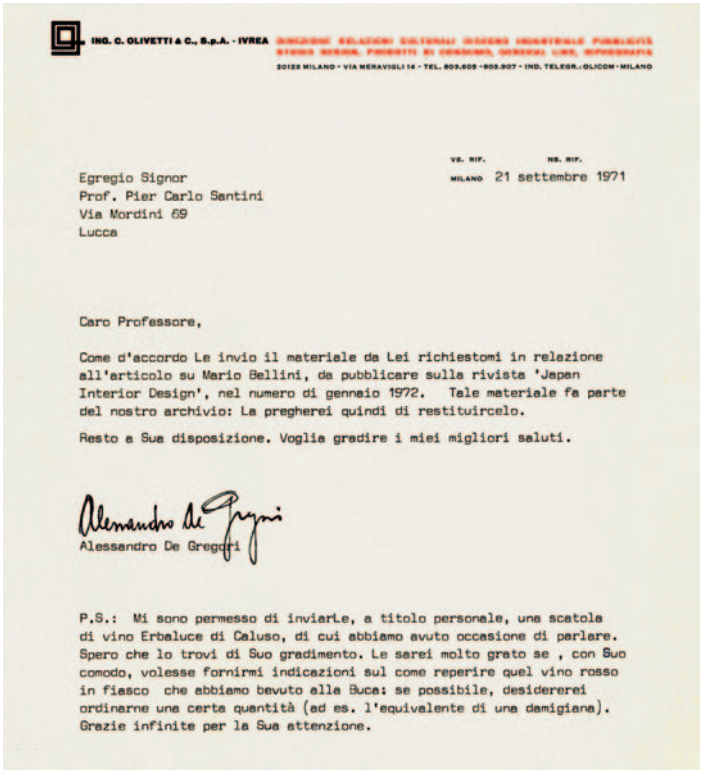
20121 Milano 14 via Manzoni telefoni 700228 - 700135

20. Ettore Sottsass, lettera a Pier Carlo Santini, 2 luglio 1971

Milano tra il 1981 e il 1982) con testi che dimostrano una piena comprensione e valorizzazione della fenomenologia olivettiana.[16] Si tratta, in quest'ultimo caso, di un ulteriore tema di ricerca del critico che riguarda la comunicazione visiva ed è, come sempre, fortemente intrecciato agli atri. Tale studio è testimoniato da numerosi scritti e, ancora una volta, da un'apposita sezione della fototeca dove si trovano due nature morte con macchina per scrivere Olivetti *M 40* di Gianni Cacciarini.[17] (fig. 23 ab) che suggellano visivamente il percorso del tutto peculiare compiuto da Pier Carlo Santini in relazione ad Olivetti nel segno di una compresenza reciprocamente fertilizzante, di un'osmosi, a tratti di una fusione, tra ispirazioni e statuti di arti diverse con la cultura progettuale e produttiva industriale.

[16] D. Tanzarella, F. Vangeli, a cura di, *Il materiale delle arti. Processi tecnici e formativi dell'immagine*, Punto e Linea, Milano 1981, pp. 50-51, 142-143.

[17] FR, FPCS, b. 1115.



ING. C. OLIVETTI & C., S.p.A. - IVREA

Egregio Signor
Prof. Pier Carlo Santini
Via Mordini 69
Lucca

MILANO 21 settembre 1971

Caro Professore,

Come d'accordo Le invio il materiale da Lei richiestomi in relazione all'articolo su Mario Bellini, da pubblicare sulla rivista 'Japan Interior Design', nel numero di gennaio 1972. Tale materiale fa parte del nostro archivio: La pregherei quindi di restituircelo.

Resto a Sua disposizione. Voglia gradire i miei migliori saluti.

Alessandro De Gregori

P.S.: Mi sono permesso di inviarLe, a titolo personale, una scatola di vino Erbaluce di Caluso, di cui abbiamo avuto occasione di parlare. Spero che lo trovi di Suo gradimento. Le sarei molto grato se , con Suo comodo, volesse fornirmi indicazioni sul come reperire quel vino rosso in fiasco che abbiamo bevuto alla Buca: se possibile, desidererei ordinarne una certa quantità (ad es. l'equivalente di una damigiana). Grazie infinite per la Sua attenzione.

21. Alessandro De Gregori, lettera a Pier Carlo Santini, 21 settembre 1971



**modulo** arredamento pisa borgo stretto 14 **modulo** arredamento pisa borgo stretto 14

Dall'11 al 26 aprile nel nostro show-room in Borgo stretto 14 presenteremo una rassegna della produzione **Cassina**
Durante il drink di apertura alle ore 18 Pier Carlo Santini presenterà **Mario Bellini** e il suo "Libro dell'arredamento".
Grati per la Sua partecipazione.
Cordialmente

22. Invito alla rassegna Cassina e alla contestuale presentazione di Mario Bellini presso lo Showroom *Modulo* di Pisa, 1979






23a-23b. Gianni Cacciarini, nature morte con Olivetti *M 40*, 1986

Alessandra Acocella

# Pier Carlo Santini e le mostre d'arte diffusa: i casi di *Città Spazio Scultura* e *Orto Botanico Nuovo Modo* (1973–1979)

Nel caleidoscopico ventaglio di interessi sviluppati da Pier Carlo Santini (1924-1993) nel corso della sua intensa attività critica, didattica e di promozione culturale avviata nei primi anni Cinquanta e protrattasi fino alla sua prematura scomparsa, la scultura contemporanea ha rivestito, con ogni evidenza, un ruolo di primo piano.

Grazie al prezioso strumento della bibliografia generale dei suoi scritti curata nel 2004 dalla Fondazione Ragghianti,[1] è possibile riscontrare difatti come il lemma «scultura» ricorra, seguendo una cronologia essenzialmente secondo novecentesca, in un numero estremamente ampio e diversificato di voci, con particolare riferimento a mostre e rassegne dedicate in Italia a questo genere espressivo. Molte di queste occasioni espositive sono state curate in prima persona dallo stesso Santini, attestando come la sua scrittura sia stata spesso sostanziata da un ricercato e diretto confronto con le opere e con i loro artefici, nonché con la dimensione spazio-ambientale e fruitiva con la quale gli oggetti scultorei sono chiamati di volta in volta a interagire e a confrontarsi.

All'interno di questo ampio orizzonte di ricerca, appaiono rilevanti per il loro sviluppo e dilatazione nella sfera urbana e sociale i casi di due mostre collettive ideate e organizzate da Santini nel corso degli anni Settanta, ed entrambe promosse da amministrazioni pubbliche cittadine: *Città Spazio Scultura*, inaugurata nell'estate del 1973 a Rimini e *Orto Botanico Nuovo Modo*, allestita sei anni dopo nella sua amata Lucca.[2] A convalidare la centralità assunta da questi episodi espositivi nell'attività critico-curatoriale dello studioso, è una breve nota biografica rintracciata tra le sue carte d'archivio, in cui egli scrive di sé in terza persona: «Ha organizzato e ordinato criticamente per Enti pubblici esposizioni di pittura e di scultura; queste ultime, spesso, in contesti urbani storico-artistici, come a Rimini per 8 anni consecutivi, e a Lucca».[3]

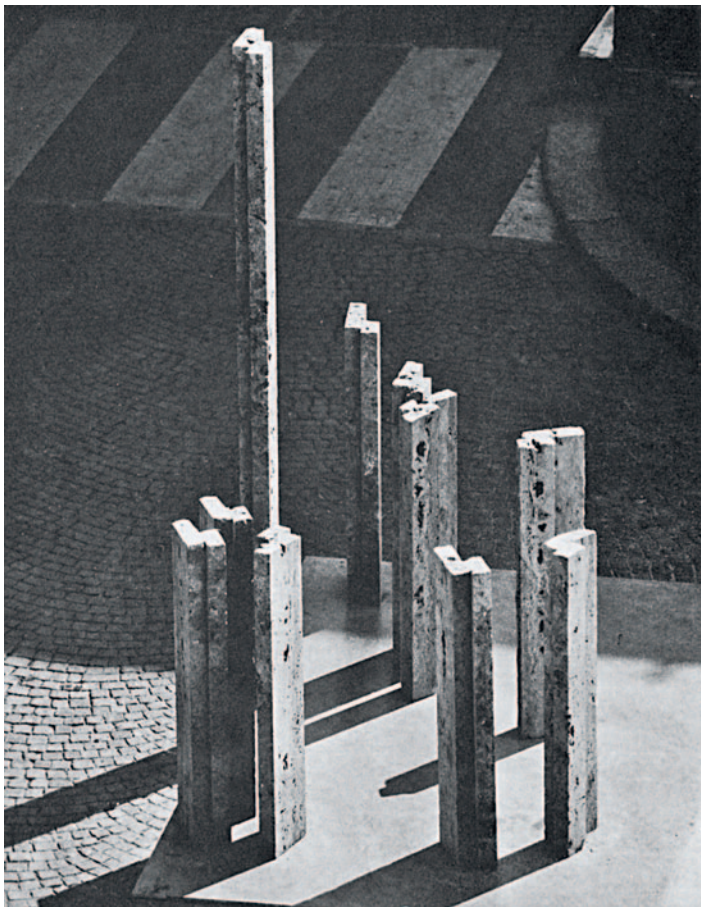
A un livello generale di analisi, le due mostre appaiono accomunate dalla presa di distanza dalla dimensione concettuale e performativa, effimera e 'dematerializzata' che aveva contraddistinto le linee più sperimentali della ricerca artistica tra gli anni Sessanta-Settanta e per le quali Santini aveva sempre mostrato una sorta di indifferenza, privilegiando esperienze scultoree orientante sui valori materiali e manuali del fare estetico. A fare in un certo qual modo da contraltare a questa sua visione «un po' tradizionale e comunque calibrata»[4] delle arti visive del suo tempo – e che emerge chiaramente dalle opere selezionate ed esposte in entrambe le mostre – è l'innovativo metodo di progettazione integrata da lui sperimentato a varie scale di intervento. Un metodo che appare direttamente connesso ai suoi vivi interessi per le discipline del design, dell'architettura e per il

[1] Fondazione Ragghianti, a cura di, *Bibliografia generale degli scritti di Pier Carlo Santini (1924-1993)*, in *Pier Carlo Santini. Bibliografia generale degli scritti*, numero fuori serie dedicato a Pier Carlo Santini della rivista «LUK. Studi e attività della Fondazione Ragghianti», 2004, pp. 25-96.

[2] P.C. Santini, a cura di, *Città Spazio Scultura*, catalogo della mostra (Rimini, spazi urbani, 28 luglio – 7 ottobre 1973), Tipolito Cosmi, Rimini 1973; P.C. Santini, a cura di, *Orto Botanico Nuovo Modo*, catalogo della mostra (Lucca, Orto Botanico, 16 giugno – 31 luglio 1979), Eurograf, Lucca 1979.

[3] Il documento dattiloscritto è datato 13 maggio 1983, FONDAZIONE RAGGHIANTI, Lucca (FR), ARCHIVIO PIER CARLO SANTINI (APCS), *Carteggio generale*, Davanzo Giuseppe.

[4] L. Bernardi, *Ricordo di Pier Carlo Santini all'Accademia di Belle Arti di Carrara*, in *Bibliografia generale degli scritti* cit., p. 7.



1-6. Vedute della mostra *Città Spazio Scultura*, Rimini 1973. FR, APCS, *Attività scientifica*, b. 5, f. 1

tema del paesaggio storico antropizzato,[5] e che si manifesta, in particolare, in *Città Spazio Scultura* nella programmatica rivitalizzazione di una rilevate area del centro storico riminese anche grazie a mirati interventi di riqualificazione urbana, mentre in *Orto Botanico Nuovo Modo* nella creazione di un efficace lavoro di comunicazione visiva da parte delle studentesse e degli studenti del corso di design dell'Accademia di Belle Arti di Carrara con il coordinamento creativo e progettuale di Silvio Coppola.

Alla luce del rinnovato interesse storiografico rivolto alle pratiche artistiche ed espositive d'intervento nello spazio pubblico urbano emerse in Italia dagli anni Sessanta e Settanta,[6] le pagine che seguono intendono offrire una prima ricostruzione e analisi delle mostre di Rimini e Lucca attraverso uno studio incrociato di varie fonti documentarie e bibliografiche, tra cui cataloghi, opuscoli, lettere, fotografie ed elaborati grafici conservati nell'archivio dello storico e critico d'arte lucchese.[7]

## *Città Spazio Scultura*, Rimini 1973

Per comprendere la genesi di *Città Spazio Scultura*, prima di una serie di esposizioni curate per otto anni consecutivi da Santini nel centro storico del comune romagnolo,[8] è necessario contestualizzare questo episodio all'interno del più ampio fenomeno delle manifestazioni collettive nello spazio pubblico che, in avvio del decennio dei Settanta, mostrano in Italia un forte ed evidente cambio di rotta rispetto a quanto sperimentato negli anni del pre e post Sessantotto. Alla dimensione contingente, effimera degli *happening* collettivi che avevano animato, con interventi e azioni estetiche, le strade e le piazze di svariati centri storici italiani rispecchiando le utopie collettive di quella congiuntura culturale tesa a mettere in questione tutti gli assetti istituzionali e culturali,[9] subentra nei primi anni Settanta il recupero di modalità espositive che riservano particolare attenzione alle molteplici pratiche scultoree sia pur svincolate da quelle tradizionalmente legate alle forme e funzioni memoriali, celebrative dei monumenti pubblici urbani.

Riecheggia nella manifestazione di Rimini, così come in altri simili eventi coevi,[10] il ricordo non troppo lontano della pionieristica esperienza di *Sculture nella città* curata nell'estate 1962 da

[5] Per approfondimenti sull'attività di Santini legata alla cultura del progetto si rimanda ai contributi di Davide Turrini ed Elisabetta Trincherini qui pubblicati.

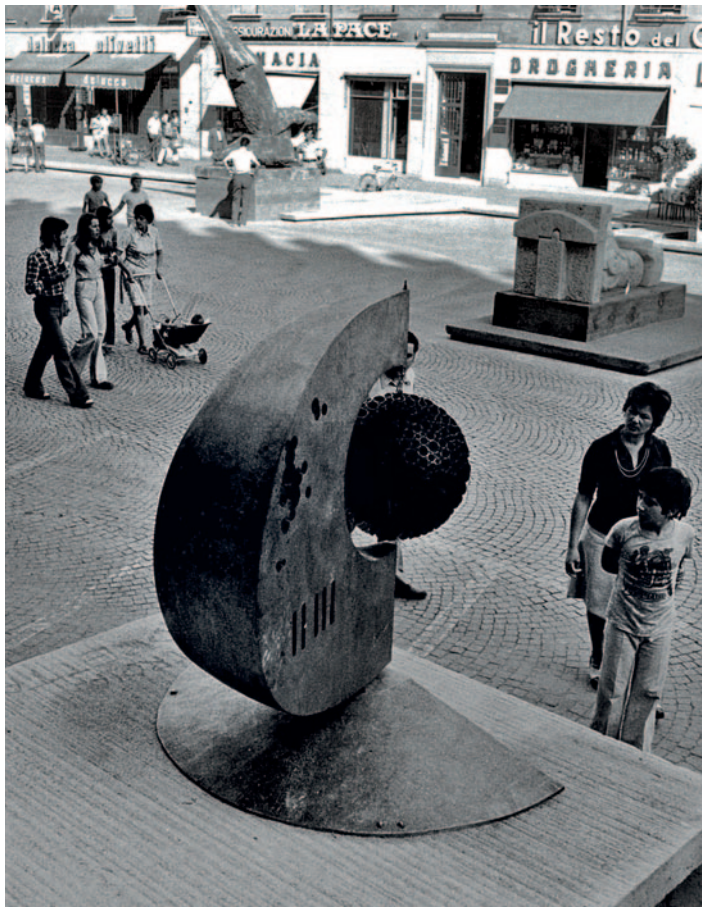
[6] Cfr. A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza 2015; A. Acocella, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Fondazione Passaré / Quodlibet, Milano / Macerata 2016; Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, a cura di, *Arte e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023.

[7] Ringrazio il direttore Paolo Bolpagni e tutto lo staff della Fondazione Ragghianti, in particolare Sara Meoni e Angelica Giorgi, per la disponibilità e il prezioso supporto dato a questa ricerca.

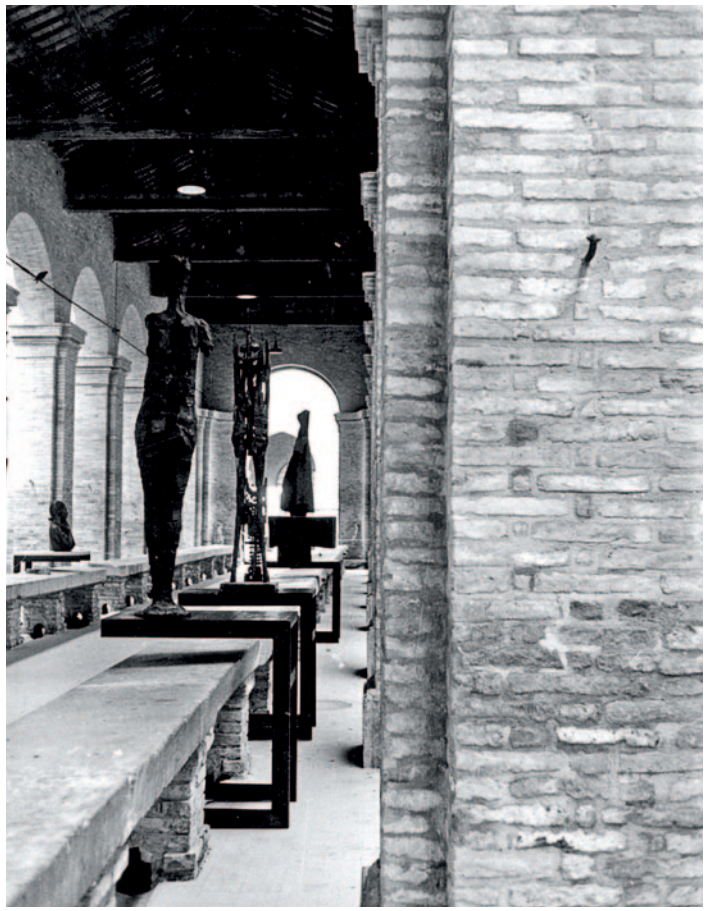
[8] Dopo la collettiva *Città Spazio Scultura*, il Comune di Rimini promuove le mostre personali di Alberto Viani (1974), Vittorio Tavernari (1975), Luciano Minguzzi (1976), Pietro Cascella (1977), Pino Castagna (1978), Giuliano Vangi (1979). A chiusura del ciclo di mostre Santini cura *Città Spazio Scultura 80*, con opere di Floriano Bodini, Nado Canuti, Arturo Carmassi, Quinto Ghermandi, Marcello Guasti, Gino Marotta, Mario Negri, Augusto Perez, Giò Pomodoro e Francesco Somaini.

[9] Ci riferiamo a episodi che trovano il loro esito più noto ed emblematico in *Campo Urbano* (Como, 1969): L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, a cura di, *Campo Urbano. Interventi estetici nella dimensione pubblica urbana*, catalogo della manifestazione (Como, spazi urbani, 21 settembre 1969), Cesare Nani, Como [1970]. Cfr. Acocella, *Avanguardia diffusa* cit., pp. 179-192.

[10] Ricordiamo i casi di *Sculture contemporanee nello spazio urbano* (Parma, giugno-luglio 1973), *Sculture nella città* (Fano, 27 luglio – 31 agosto 1974) e, sia



2


3

Giovanni Carandente nel borgo medievale di Spoleto e da lui stesso rievocata a dieci anni di distanza riproponendone il modello espositivo nel contesto scenografico delle calli e dei campi veneziani per 36ª Biennale Internazionale d'Arte.[11]

Com'è stato puntualmente sottolineato, a «un confronto con gli happening e le pratiche partecipate», le esposizioni di sculture nella città dei primi anni Settanta «possono sembrare maniere conservatrici di uso dello spazio urbano», ma da una loro analisi dettagliata affiorano una serie di questioni complesse riguardanti sia il ruolo della scultura, sia le motivazioni culturali che stanno alla base di simili eventi.[12] È quanto emerge significativamente dal caso riminese, le cui finalità programmatiche delineate in apertura del catalogo dal sindaco di allora, Nicola Pagliarani, appaiono animate dalla volontà di offrire un'esperienza di democratizzazione della cultura e dell'arte in particolare, non priva di risvolti – come in tutti gli altri casi coevi di mostre in città – sul piano promozionale e turistico.[13] Motivazioni, queste, riprese ed approfondite in una nota informativa redatta ad alcuni anni di distanza dall'evento, con uno specifico riferimento alle caratteristiche urbane, sociali ed economiche della città romagnola:

> Nell'estate del 1973 l'Amministrazione Comunale di Rimini decideva di promuovere una rassegna di scultura contemporanea nel Centro Storico, che doveva poi ripetersi puntualmente ogni anno fino all'attuale sesta edizione. L'obiettivo che si intendeva proseguire era quello di una rivitalizzazione e riqualificazione culturale

pur non univocamente orientata su interventi di tipo scultoreo, la celebre manifestazione curata da Enrico Crispolti *Volterra 73* (Volterra, 15 luglio – 15 settembre 1973).

[11] G. Carandente, a cura di, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, NE Editrice, Spoleto 2007; *Palazzo Ducale e campi veneziani. Sculture nella città*, in *36. Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo dell'esposizione (Venezia, La Biennale di Venezia – sedi varie, 11 giugno – 1° ottobre 1972), Stamperia di Venezia, Venezia 1972, pp. 157-160.

[12] Pioselli, *L'arte nello spazio urbano* cit., p. 73.

[13] N. Pagliarani, in Santini, *Città Spazio Scultura* cit., p. n.n.



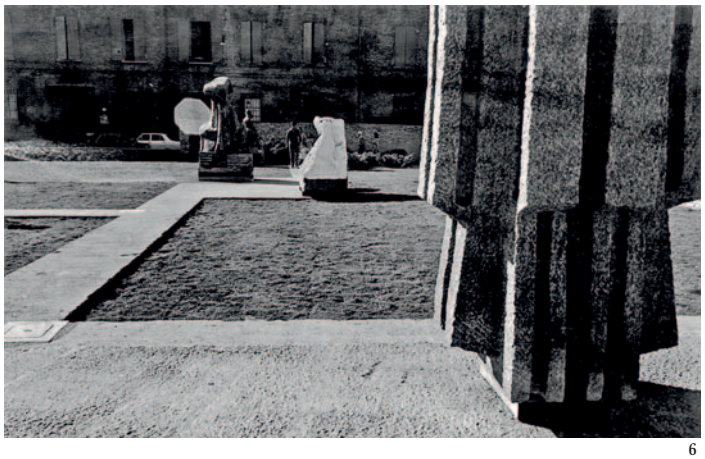
4



5

del Centro Storico. Rimini è, notoriamente, il maggiore centro turistico europeo sia per presenza che per impianti e servizi: da ciò deriva una particolare struttura della città, nettamente divisa fra la zona mare, in cui si concentrano le attività nel periodo estivo e il centro Storico, perno della vita politica, economica e culturale. L'intenzione era perciò di ricomporre, entro certi limiti, questa specie di frattura schizofrenica.[14]

Ventiquattro sono le scultrici e gli scultori italiani ed esteri rappresentati in mostra (tutti nati tra gli anni Dieci e Trenta del Novecento), la metà dei quali attivi nel territorio apuo-versiliese del



6

marmo con cui Santini era allora in diretto contatto, come Nado Canuti, Augustin Cardenas, Pietro Cascella, Pietro Consagra, Rosalda Gilardi, Marino Marini, Luigi Mormorelli, Isamu Noguchi, Alicia Penalba, Giò Pomodoro, Carlo Signori e Giuliano Vangi.[15]

Dai carteggi e da altri documenti presenti nell'archivio dello studioso lucchese, emerge in maniera evidente l'importanza attribuita, sin dalle prime fasi ideative, al progetto di allestimento. Un disegno inteso non soltanto nei termini di un inserimento attento e calibrato delle sculture fuori dagli spazi convenzionali di musei e gallerie, ma anche come primo passo per avviare un processo di recupero e riqualificazione dell'area individuata per la mostra, ossia quella gravitante intorno a Piazza Cavour, in cui trovava – e trova tutt'oggi – sede lo storico Palazzo comunale dell'Arengo. Emblematico, al riguardo, il passaggio di una lettera redatta il 1 luglio 1973 in cui Santini fornisce allo scrittore, poeta e critico d'arte Raffaele Carrieri qualche anticipazione sulla mostra in vista di una sua possibile recensione: «L'allestimento è stato affidato all'arch.tto Giuseppe Davanzo, di Treviso, allievo di Scarpa, il quale ha già cominciato a lavorare con impegno, prendendo spunto dall'occasione per proporre alcuni interventi e aggiustamenti alla zona interessata, assai caratte-

[14] Documento dattiloscritto intitolato *"CITTÀ SPAZIO SCULTURA". Sei anni nel Centro Storico*, Lucca, FR, APCS, *Attività scientifica*, b. 8, f. 3.

[15] La mostra vede coinvolti, inoltre, i seguenti artisti: Kengiro Azuma, Carmelo Cappello, Agenore Fabbri, Emilio Greco, Lorenzo Guerrini, Etienne Martin, Mirko (Basaldella), Mario Negri, Carlos Ramous, François Stahly, Vittorio Tavernari, Alberto Viani. Per approfondimenti sull'attività critica e di promozione culturale rivolta da Santini alla scultura contemporanea del territorio apuo-versiliese si rimanda al saggio di Giovanna Uzzani qui pubblicato.

rizzata e spazialmente ricca, intesi a suggerire un modo nuovo e diverso di lettura della città».[16]

Nel suo contributo intitolato *Guida alla mostra*,[17] Santini dedica le pagine d'apertura a una interessante e puntuale disamina sul destino dei centri storici italiani, sui possibili modi di conservazione e d'intervento, e più in generale sulla progressiva degradazione visiva dell'ambiente urbano in un Paese, l'Italia, che si stava sempre più rapidamente modernizzando.

Argomenti, questi, che riguardavano il rapporto tra modernità e storia e che erano al centro, in quegli anni, di un vivo dibattito interno alle discipline dell'architettura e dell'urbanistica. Essenziale era quindi, per lo studioso lucchese, che la scultura assumesse oltre ai traguardi estetici un ruolo di responsabilità civile e recuperasse una funzione sociale concreta, confrontandosi con il tema del degrado ambientale delle città italiane:

> la degradazione visiva dell'ambiente urbano costituisce solo una componente dello snaturamento della città, anche se ne è la manifestazione più appariscente e precaria. Gli intralci e gli ingombri visivi possono produrre infatti conseguenze macroscopiche deleterie, tali da dissolvere le più prestigiose emergenze monumentali, da sbilanciare il calibrato equilibrio delle dimensioni e dello spazio, da frantumare la continuità dei prospetti e delle sequenze edilizie. I palazzi, le chiese, le mura resteranno al loro posto, ma si renderanno sempre meno godibili in un ambiente decomposto, appesantito, disarmonico. [...] Ma lo snaturamento della città non finisce qui. Almeno un altro fattore, quello del traffico, cui sono connessi la confusione e i rumori, incide fortemente non solo sulla figura della città, ma sulle possibilità e facoltà di vivere dei cittadini. Qui ognuno è colpito nella stessa libertà dei movimenti e delle azioni fisiche, e finisce con il considerare i disastri del traffico (rumori, ingorghi, incidenti) come i mali ineliminabili della nostra epoca. Ma è proprio vero che non c'è, e non può esserci salvezza?[18]

Calati nella specificità di *Città Spazio Scultura*, questi temi s'intrecciano con le esigenze manifestate dall'amministrazione pubblica cittadina volte a sottolineare, attraverso una manifestazione di carattere culturale, «l'urgenza e l'opportunità di un assetto nuovo della piazza Cavour e degli spazi adiacenti» instaurando un'isola pedonale permanente e trasformando 'a verde' l'area alle spalle del palazzo dell'Arengo.[19]

Liberata dalla sua funzione di parcheggio e resa interamente pedonabile, piazza Cavour può così accogliere all'interno del suo perimetro una serie di interventi plastici tesi a indicarne – sia pur temporaneamente – un uso diverso, alternativo. La soluzione adottata in fase di allestimento consiste nel creare delle 'corsie-marciapiedi' su cui si innestano, ai lati della piazza, due 'archisculture' in acciaio e travertino di Lorenzo Guerrini (fig. 1). Elementi che, come sottolinea una recensione dell'epoca, «segnano l'ingresso della mostra proprio per la loro caratteristica di elementi verticali contigui che, non costituendo una massa compatta, lasciano che lo spazio entri in essi».[20]

All'interno di quest'area espositiva aperta idealmente dai lavori di Guerrini, le altre sculture sono collocate sempre su pedane rialzate in cemento, ponderando attentamente le altezze in relazione alle dimensioni degli artefatti e alle rispettive necessità di osservazione e fruizione, come ben illustrano alcune fotografie dell'epoca. Emblematica, al riguardo, l'immagine che ritrae tre opere allestite su piedistalli con diverse quote e conformazioni sul selciato della piazza antistante al palazzo comunale (fig. 2): in primo piano *Il Sole e la Luna* di Kengiro Azuma presentata su un'ampia piattaforma che privilegia una visione frontale e ravvicinata delle forme astratte, mentre in secondo piano il volume in travertino di Pietro Cascella disposto su una base che consente ai visitatori di osservare le configurazioni multidimensionali, primordiali e porose da tutte le loro diverse angolazioni. E, ancora, il grande cavallo bronzeo di Marino Marini, «aggressivo e proteso verso l'alto», che viene consapevolmente presentato alla vista dei visitatori e dei passanti «rialzato sul terreno, ma su una base esattamente coincidente progettata dall'Autore, proprio perché non ne venga sminuita o rallentata la dinamica quasi furente e incontenibile».[21]

A emergere dalle testimonianze visive è inoltre il rispetto delle preesistenze, espresso significativamente nell'allestimento della Vecchia Pescheria, opera realizzata nel 1747 dell'architetto riminese Giovan Francesco Buonamici in forma di loggia a due ordini aperta da tre archi a tutto sesto. Qui Davanzo, di concerto con il curatore, ha optato per la scelta di non intervenire direttamente sui banchi continui in pietra d'Istria disposti longitudinalmente all'interno dell'ambiente, progettando delle basi in ferro 'a incastro' in maniera tale che le sculture potessero articolarsi liberamente intorno agli elementi dati, senza interferire

[16] Lettera di Pier Carlo Santini a Raffaele Carrieri, 1° luglio 1973, FR, APCS, *Attività scientifica*, b. 5, f. 1. Nell'archivio dello studioso non sono state rintracciate recensioni della mostra a firma di Carrieri.

[17] P.C. Santini, *Guida alla mostra*, in Santini, *Città Spazio Scultura* cit., pp. n.n.

[18] *Ibi*, p. n.n.

[19] *Ibi*, p. n.n.

[20] L. Bernardi, *La scultura contro la città disumana*, in «Il Telegrafo», 23 agosto 1973, ritaglio stampa, FR, APCS, *Attività scientifica*, b. 5, f. 1.

[21] P.C. Santini, *Guida alla mostra*, in Santini, *Città Spazio Scultura* cit., pp. n.n.

ma al contrario rafforzando la scansione prospettica dello spazio interno (fig. 3).

Per quanto riguarda la costituzione del giardino alle spalle del palazzo dell'Arengo, s'interviene con accorgimenti discreti e al contempo efficaci (fig. 4). Tra questi, in particolare, l'elegante pedana continua in cemento che, con un evidente richiamo alle soluzioni estetico-funzionali adottate nella piazza antistante, corre sopra il nuovo manto erboso (figg. 5-6). La piattaforma viene pensata come un sentiero pedonale volto a guidare i visitatori alla scoperta delle sculture disseminate in vari punti di questo moderno 'giardino all'italiana'; un giardino in cui riecheggia la memoria, secondo quanto puntualizza il critico e storico dell'arte lucchese, «dei celebri modelli scarpiani intesi nel loro più autentico significato»,[22] in riferimento – aggiungiamo noi – a quel ricercato e calibrato contrasto tra le rigorose forme geometriche in cemento e pietra e il verde della natura antropizzata che caratterizza molte opere dell'architetto veneziano (una fra tutte, la raccolta area all'aperto presente sul retro del palazzo della Fondazione Querini Stampalia di Venezia). Le collocazioni degli elementi plastici nella sistemazione a verde creata per *Città Spazio Scultura* non sono, anche qui, mai 'di fortuna'. È ciò che testimonia l'importanza assegnata alle cinque sculture in marmo nero realizzate per l'occasione da Marino Marini e poste al centro del percorso;[23] opere nelle quali il maestro pistoiese sembra 'mettere in mostra' i diversi stati di esecuzione del materiale lapideo, dall'opera finita a quella volutamente presentata in forma di abbozzo che rende manifesta «l'eredità viva della cava, dei piazzali di deposito in Versilia».[24]

## *Orto Botanico Nuovo Modo*, Lucca 1973

La sensibilità dimostrata da Santini per il tema del verde urbano nelle sue possibili iterazioni con le forme della scultura contemporanea riemerge alla fine del decennio, in maniera ancora più evidente, nella manifestazione *Orto Botanico Nuovo Modo* inaugurata nell'estate del 1979 a Lucca. Si tratta di un evento attraverso cui il critico porta avanti una linea di intervento avviata tre anni prima, negli spazi urbani della propria città, con la personale dello scultore vicentino Pino Castagna allestita fra gli spalti, le mura urbane e il prato adiacente alla zona absidale del Duomo.[25] Con ogni probabilità proprio a partire da questa seminale occasione espositiva – e sulla scia di quanto già sperimentato a Rimini –, Santini aveva avviato un dialogo con le amministrazioni pubbliche cittadine per sviluppare una programmazione culturale indirizzata, negli anni a venire, alla rivitalizzazione di alcuni luoghi urbani della città toscana. Nel verbale di una riunione svoltasi presso il Comune di Lucca nell'ottobre 1978, già si faceva riferimento a una «Mostra internazionale di scultura da tempo deliberata dal Comitato per le manifestazioni comunali» e all'intento «di far proseguire, negli anni successivi, mostre personali, atte a far conoscere meglio i grandi artisti italiani e stranieri».[26]

*Orto Botanico Nuovo Modo* rappresenta, difatti, una sorta di verifica mirata e puntuale di un progetto più ambizioso – rimasto però sulla carta – di cui lo stesso Santini non fa mistero nel testo pubblicato nel catalogo della mostra:

> Io ho sempre pensato – e qualche anno fa presentai perfino un dettagliato progetto a chi di dovere – che [a] Lucca avrebbe potuto crearsi in alcuni dei suoi spazi a verde, uno dei musei all'aperto più belli del mondo. Tornavo allora da un viaggio a Otterlo e Anversa dove avevo visitato quelle già famose raccolte. E mi sembrò, come mi sembra oggi, che noi avremmo potuto fare ancora meglio (se si può pensare di fare ancor meglio che a Otterlo e Anversa). Questo *Orto Botanico Nuovo Modo* può, e possa valere, quale anticipazione della realizzabilità della proposta, che del resto ha avuto un collaudo significativo già con la mostra di Pino Castagna nel 1976.[27]

Gli esempi europei a cui il critico d'arte aveva guardato e che riecheggiano nella proposta progettuale sperimentata in *Orto Botanico Nuovo Modo* possono essere rintracciati nei parchi di sculture del museo Kröller-Müller di Otterlo (uno dei più vasti in Europa, inaugurato nel 1961 e arricchitosi nel corso degli anni di opere che costellano i sentieri dell'area verde intorno all'edificio di Henry van de Velde), e in quello del museo Middelheim

[22] *Ibi*, p. n.n.

[23] Le opere, documentate in catalogo insieme al grande cavallo *Idea di una immagine* (bronzo, h 5 m), sono *Pomona* (marmo nero, h 1,7 m), *Idea per un miracolo* (marmo nero, 1,58×2,10×1 m), *Idea del miracolo* (marmo nero, h 2,40 m), *Composizione Ideale* (1,13×3×1 m) e *Piccolo miracolo* (marmo nero, h 0,76 m).

[24] P.C. Santini, *Guida alla mostra*, in Santini, *Città Spazio Scultura* cit., pp. n.n.

[25] P.C. Santini, a cura di, *Sculture di Pino Castagna*, catalogo della mostra (Lucca, spazi urbani, 20 settembre – 7 novembre 1976), Nuova Grafica Lucchese, Lucca 1976.

[26] Documento dattiloscritto, su carta intestata del Comune di Lucca, intitolato *Verbale riunione del 3 ottobre 1978 comitato ristretto mostra scultura*, FR, APCS, *Attività scientifica*, b. 8 f. 7.

[27] P.C. Santini, *Guida alla mostra*, in Santini, *Orto Botanico Nuovo Modo* cit., p. n.n.



7. Doppia pagina del catalogo della mostra *Orto Botanico Nuovo Modo*, Lucca 1979

di Anversa, reso permanente per idea e volontà delle amministrazioni locali della cittadina belga, a seguito di una storica mostra all'aperto tenutasi nel 1950.[28]

Per la città di Lucca, priva allora di spazi aperti connessi a istituzioni museali ed espositive in cui poter sviluppare questo tipo di progettualità, viene individuata come area di intervento un giardino storico di proprietà pubblica, allora poco conosciuto e frequentato, con l'intento di riaccenderne l'interesse e il senso di appartenenza da parte della collettività attraverso un'inedita integrazione tra natura e cultura.[29]

L'Orto Botanico, fondato nel 1820 nel contesto di una serie di iniziative mirate a potenziare l'educazione scientifica universitaria ed esteso con una pianta a forma triangolare, per circa due ettari di superficie, lungo le mura urbane del Baluardo di San Regolo, rappresentava nelle parole di Santini un luogo «un poco fuori mano ma non tanto da non essere nella trama della città».[30] E prosegue il curatore, delineando le sensazioni suscitate da questo contesto naturale e l'atmosfera che vi si poteva respirare:

> L'ambiente è mirabile non solo per la varietà delle essenze e il fasto degli alberi secolari. È mirabile per la sua stessa posizione in cospetto delle mura, vicino ai fossi; per gli annessi vivai e strutture ottocentesche; per i muri che lo cingono; per l'ordine che vi regna; per la quiete sonora dei canti delle capinere e dei merli, che sarà ancor più piena quando la piccola via di accesso servirà solo ai pedoni. La "scena" è mutevole, ricca, differenziata. V'è una certa geometria d'impianto per quei viali e vialetti che segnano i percorsi che delimitano i prati. [...] Gli spazi, poi, sono di diversa misura: ora vasti ma contenuti e sempre ben definiti: ora brevi e chiusi da piccole esedre di verde; ora variamente diramati con visuali incrociate di grande suggestione.[31]

Nelle misurate aree verdi, lungo i vialetti principali e secondari di questo giardino aperto per la prima volta alla creatività arti-

[28] Si tratta di parchi di scultura tutt'oggi aperti al pubblico, di cui si riportano a seguire i rispettivi siti web: https://krollermuller.nl/en; https://middelheimmuseum.be/ (ultima visualizzazione: settembre 2024).

[29] Questo intento trova conferma nelle parole del sindaco Mauro Favilla riportate in un pieghevole dell'evento: «La mostra costituisce senz'altro un avvenimento di alto livello culturale in sé stessa, ma è auspicabile che valga anche a richiamare il pubblico lucchese verso lo storico giardino, in quanto ne definisce e ne esalta gli spazi misurati e preziosi» (FR, APCS, *Attività scientifica*, b. 8, f. 7).

[30] P.C. Santini, *Guida alla mostra*, in Santini, *Orto Botanico Nuovo Modo* cit., p. n.n.

[31] *Ibidem*.



8. Silvio Coppola insieme a un gruppo di studentesse e studenti dell'Accademia di Belle Arti di Carrara durante un sopralluogo all'Orto Botanico di Lucca, 1979. Composizione fotografica realizzata da Silvio Coppola. FR, ARCHIVIO SILVIO COPPOLA (ASC), *Docenze*, b. 6



10. Bruno Munari durante una lezione all'Accademia di Belle Arti di Carrara, fine anni Settanta. Composizione fotografica realizzata da Silvio Coppola. FR, ASC, *Docenze*, b. 6



9. Un gruppo di studentesse e studenti dell'Accademia di Belle Arti di Carrara davanti alla segnaletica realizzata per la mostra *Orto Botanico Nuovo Modo*, Lucca 1979. Composizione fotografica realizzata da Silvio Coppola. FR, ASC, *Docenze*, b. 6

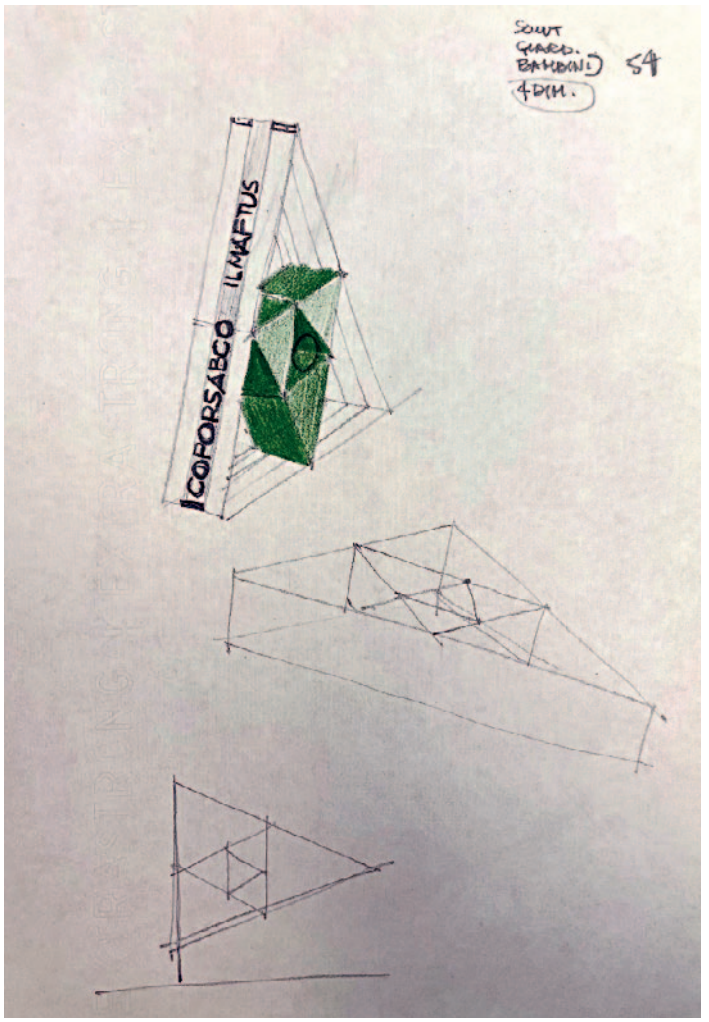
stica, avrebbero trovato dimora temporanea ventotto sculture realizzate da altrettanti artisti italiani (molti dei quali già coinvolti nella rassegna riminese);[32] opere che testimoniano ancora una volta l'interesse di Santini per i valori espressivi, materiali e manuali della prassi scultorea, e che dialogano in maniera mimetica o per contrasto, attraverso le loro caratteristiche formali e coloristiche, con le siepi e le varie specie arboree dell'orto botanico: dalla minimale e rigorosa struttura in ferro bianco di Getulio Alviani (*1.2.3.4*, 1978), all'arabesco in bronzo smaltato rosso (*Primo archetipo*, 1976-1977) di Arturo Carmassi, dalla sinuosa e riflettente *Chimera* (1960) dorata di Alberto Viani, al 'totemico' e granitico *Omaggio a Brancusi* (1978) di Rosalda Gilardi, per citare soltanto alcuni tra i lavori documentati nell'apparato fotografico a colori presente in catalogo (fig. 7).

A costituire uno degli aspetti più interessanti e peculiari della rassegna, e che risulta espressione emblematica – come anticipato – di un metodo critico-progettuale sperimentato nel corso

[32] Le artiste e gli artisti coinvolti nella mostra sono Getulio Alviani, Floriano Bodini, Nado Canuti, Carmelo Cappello, Arturo Carmassi, Pietro Cascella, Pino Castagna, Pietro Consagra, Quinto Ghermandi, Rosalda Gilardi, Emilio Greco, Gigi Guadagnucci, Marcello Guasti, Lorenzo Guerrini, Luciano Minguzzi, Mario Negri, Alicia Penalba, Augusto Perez, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Carlo Sergio Signori, Francesco Somaini, Vittorio Tavernari, Giuliano Vangi, Alberto Viani, a cui si aggiungono tre scultori lucchesi invitati dal Compitato Esecutivo, ossia Ezio Grida, Franco Pegonzi e Giannetto Salotti.




11. Elaborati grafici realizzati per l'immagine coordinata della mostra *Orto Botanico Nuovo Modo*, Lucca 1979. Composizione fotografica realizzata da Silvio Coppola. FR, ASC, *Docenze*, b. 6




12. Elaborato grafico realizzato per l'immagine coordinata della mostra *Orto Botanico Nuovo Modo*, Lucca 1979. FR, ASC, *Docenze*, b. 6

degli anni da Santini a vari livelli di intervento, è l'innovativa scelta di offrire, attraverso l'esperienza concreta della mostra, un'opportunità didattica, laboratoriale e al contempo operativa a un gruppo di studentesse e studenti della Scuola di Design dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, diretta allora dall'architetto, designer e grafico Silvio Coppola (figg. 8-9).

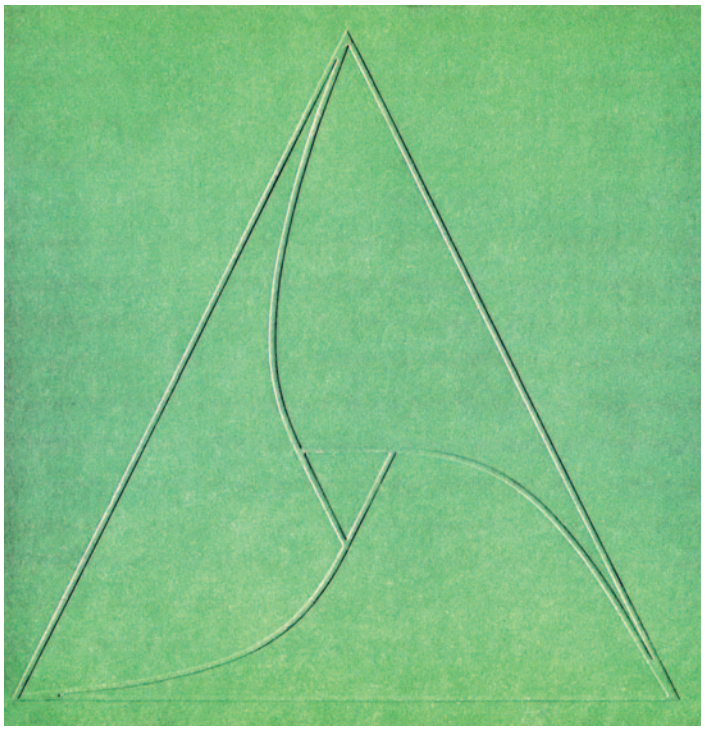
Per l'occasione, il gruppo di lavoro è chiamato a realizzare collegialmente l'intera identità visiva dell'evento: dal manifesto al pieghevole, dal catalogo alla segnaletica bi e tridimensionale. Una vera e propria immagine coordinata quindi, considerata in quegli anni per lo più «un fatto secondario» nella progettazione degli eventi culturali, spesso affidata «alla casualità e al dilettantismo».[33] Lo stesso volume non manca di assegnare ampia visibilità a questo aspetto attraverso una doppia pagina intitolata *L'immagine della mostra* che documenta, con un breve testo descrittivo e una serie di riproduzioni visive, alcune delle principali soluzioni grafiche sperimentate.[34]

La scelta di dedicare un ruolo di primo piano a questo aspetto solitamente considerato come marginale, deve essere riletta alla luce dell'attività didattica svolta allora da Santini presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara; istituzione che stava vivendo proprio alla fine degli anni Settanta, grazie all'impulso dello studioso lucchese, uno dei momenti di massima innovazione, indirizzando il fulcro degli insegnamenti sulle discipline del design e affidando così piena centralità l'istanza progettuale-sperimentale con il coinvolgimento di personalità di spicco tra cui, oltre allo stesso Coppola, Bruno Munari (fig. 10), Enzo Mari, Salvatore Gregorietti e Michele Spera.[35]

[33] P.C. Santini, *Guida alla mostra*, in Santini, *Orto Botanico Nuovo Modo* cit., p. n.n.

[34] *Ibi*, p. n.n.

[35] Dal 1968 sino al 1989 Santini è docente di Storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Carrara. Cfr. Bernardi, *Ricordo di Pier Carlo Santini all'Accademia di Belle Arti di Carrara* cit., pp. 6-10.



13. Copertina del catalogo della mostra *Orto Botanico Nuovo Modo*, Lucca 1979

Di queste esperienze didattiche innovative serba oggi memoria il fondo Coppola, dove sono conservati gli oltre cinquanta schizzi grafici delle studentesse e studenti dell'Accademia che avrebbero trovato la loro sintesi nel simbolo generatore sviluppato sui vari apparati informativi e promozionali di *Orto Botanico Nuovo Modo* (figg. 11-13). Un simbolo dalle linee grafiche moderne e rigorose, impostato sul tema del triangolo verde acceso, quale richiamo stilizzato alla conformazione planimetrica dell'orto botanico lucchese, trasposto creativamente in una sorta di girandola le cui ali sembrano rappresentare le porzioni di terreno, enucleate e geometrizzanti, di un 'giardino all'italiana'.

In conclusione, le esperienze espositive di *Città Spazio Scultura* e *Orto Botanico Nuovo Modo* sembrano offrire una puntuale testimonianza della curiosità intellettuale e attenzione continua dimostrata da Santini verso tutte le forme d'arte, che – per riprendere le parole di Giuliana Gramigna – «lo hanno da sempre coinvolto traducendo i suoi interessi critici in una costante creatività»;[36] tra questi, l'attenzione rivolta a una prassi scultorea strettamente correlata ai problemi urgenti relativi allo spazio urbano, l'importanza conferita alla funzione sociale e didattica del fare estetico e, non da ultimo, l'istanza progettuale e operativa sollecitata grazie a un vivo, costante e serrato dialogo con le discipline dell'architettura e del design.

[36] G. Gramigna, *Pier Carlo Santini*, in «Ottagono», 108, 1993, p. 68.

Elisabetta Trincherini

# Pier Carlo Santini e il design del mobile: Cassina e Poltronova, Ottagono e Repertorio

In un momento in cui il design era ancora terra di frontiera a livello di specifico disciplinare e suo conseguente riconoscimento, non arte e non architettura, nell'evoluzione dalle produzioni artigianali all'industria storicamente connotato come 'arte minore', Pier Carlo Santini è uno degli autori in Italia che più ha contribuito alla sua strutturazione. Questo perché egli leggeva nel neonato tessuto industriale di settore, e nel suo successivo consolidamento, una potenzialità non solo di profitto ma anche e soprattutto di cultura, andando a definire un segmento importante di identità nazionale di cui altre discipline, da lui pure vissute con competente coinvolgimento, costituivano l'ossatura già accreditata.

L'approccio multidisciplinare di Santini e la sua capacità di collegare il design agli aspetti culturali, artistici e sociali della contemporaneità, hanno contribuito a delineare il panorama del design italiano. Questo specialmente nel periodo del secondo dopoguerra, che ha coinciso con la crescita del *Made in Italy*, con particolare attenzione al rapporto tra estetica, funzionalità e innovazione. Proprio per via della sua ambizione a costruire una visione in cui lo specifico disciplinare del design fosse collegato e sostenuto da una prospettiva corale, Santini ha dunque intrecciato il design con altre discipline, l'arte e l'architettura su tutte, ma anche con una dimensione antropologica e sociale di cui evidenziava le connessioni culturali.

Santini si è attivamente impegnato nella promozione del design italiano valorizzandone le peculiarità, l'artigianalità e l'attenzione al dettaglio, contribuendo alla diffusione del suo prestigio a livello internazionale.

In questo senso anche il suo ruolo curatoriale: ha partecipato a numerose esposizioni e retrospettive, mettendo in luce figure chiave e movimenti innovativi del design.

La scrittura critica è l'ulteriore tassello di questo lavoro a tutto tondo, attraverso saggi e articoli, Santini ha fornito un'analisi lucida e profonda dell'evoluzione storica di questa disciplina e dei suoi protagonisti.

Concentrandoci in particolar modo su quest'ultimo ambito, sarebbero molti gli aspetti e i momenti in cui ciò è accaduto, prendiamo qui in considerazione alcuni episodi significativi che tuttavia certo non esauriscono il contributo di Santini in tal senso.[1]

In relazione a due aziende fondanti la storia del design *Made in Italy*, Cassina e Poltronova, ha fornito contributi tra i più rilevanti per raccontare compiutamente gli editori e gli autori a questi connessi, così come l'operazione culturale cui i primi hanno dato vita.

In relazione a Cassina, Santini, dà conto della strategia progettuale aziendale in un contributo significativo del giugno 1975. Qui pur riconoscendo la rilevanza della figura del designer, inquadra con efficacia il ruolo dell'editore: «al designer mi riconduco ogni volta che debbo cercare le ragioni di un oggetto [...] è vero comunque che non si darebbe vera e propria progettazione al di fuori di una certa logica e realtà produttiva. Un qualsiasi prodotto nasce e quindi si spiega e si giustifica all'interno di una 'situazione', di società, di economia e di cultura [...]. Ed

[1] La restituzione completa e la vastità del contributo di Santini si evince dalla stesura della *Bibliografia generale degli scritti* a cura della Fondazione Ragghianti, in «LUK», numero fuori serie, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2004, pp. 25-97.



1. Pier Carlo Santini, 1988




2. Pier Carlo Santini, *Gli anni del design italiano. Ritratto di Cesare Cassina*, Electa, Milano 1981, copertina

è ovvio che alla definizione concreta di tali e di altre condizioni e contenuti il produttore rechi il proprio sostanziale apporto».[2]

Santini, già prima di questo contributo, nella sua collaborazione con la rivista «Ottagono» (sulla quale torneremo più avanti) aveva messo in cornice alcuni dei più rilevanti produttori[3] del design in Italia, segnando in questo specifico ambito critico un indiscusso primato.

Il suo spendersi a comprendere e divulgare, attraverso la stampa di settore, le logiche di una produzione industriale, che egli tra i primi in Italia intuisce equivalga a una produzione di cultura, lo porta a essere l'autore e il critico di riferimento nel momento in cui le aziende, tra di esse le più ricche di *humus* culturale, decidono di raccontare sé stesse oltre che attraverso il proprio catalogo anche attraverso una pubblicazione.

L'occasione in tal senso per l'azienda di Meda è la volontà di dedicare un contributo editoriale, all'indomani della sua scomparsa (1979), alla figura di Cesare Cassina, fondatore nel 1927, insieme al fratello maggiore Umberto (che già lavorava nel settore con lo zio Gilberto e dal quale si separa) della «Figli di Amedeo Cassina». Dagli appunti della figlia di Cesare Cassina, Adele, redatti nel dicembre del 1979 e consegnati a Santini all'inizio del 1980, oggi conservati nel fondo Santini,[4] apprendiamo che è di Cesare l'idea di intitolare al padre la ragione sociale della costituenda azienda, quando il padre non ha in realtà altro che un ruolo marginale.

L'intento biografico pur dedicato all'uomo, Cesare Cassina, di fatto equivale, come lo stesso Santini rileva già in premessa,[5]

[2] Cfr. P.C. Santini, *Disegni di ieri oggi e domani. Coerenza nella produzione Cassina*, in «Le Arti», XXV, 6, giugno-luglio 1975, pp. 29.

[3] Si rimanda a: «Ottagono», VIII, 30, settembre 1973: *Incontro con l'Arflex*, p. 26; in relazione alla ditta Artemide: *Un produttore e la sua industria*, p. 50; in relazione alla ditta G.B. Bernini: *Tra artigianato e industria*, p. 74; sulla ditta Boffi: *Una tradizione che si rinnova*, p. 98; sulla ditta Cassina: *Dalla tradizione artigianale alla cultura di una produzione di serie*, p. 122; *La costante di un atteggiamento: Flos*; p. 146; *I De Padova: anticipatori di una cultura internazionale di design*, p. 170; sulla ditta Tecno: *L'esprit the technique*, p. 194.

[4] Adele Cassina, *Appunti su mio padre Cesare Cassina*, 3 dicembre 1979, nella corrispondenza per il volume *Gli anni del design italiano ritratto di Cesare Cassina*, in FONDAZIONE RAGGHIANTI, Lucca (FR) ARCHIVIO PIER CARLO SANTINI (APCS), *Carteggio generale*, f. Cassina.

[5] Cfr. P.C. Santini, *Gli anni del design italiano. Ritratto di Cesare Cassina*, Electa, Milano 1981, p. 7.

e ancor prima nel titolo (*Gli anni del design italiano*), a tracciare una storia dell'azienda dai suoi esordi al consolidamento all'interno di un più ampio quadro di riferimento.

Sempre dal materiale d'archivio conservato presso la Fondazione Ragghianti[6] conosciamo le fasi della gestazione del volume, dall'assegnazione dell'incarico, nell'ottobre del 1980, a Santini, da parte dell'amministratore delegato Rodrigo Rodriguez, marito di Adele Cassina e responsabile di un'ulteriore affermazione a livello internazionale dell'azienda, all'invio nel novembre del 1981 del testo finale dalla Fondazione Ragghianti, per conto del direttore Santini, all'editore Electa.

Sempre dallo scambio epistolare conservato tra i materiali d'archivio sappiamo inoltre di documenti, in parte inviati da Rodriguez a Santini e in parte richiesti da lui alla Cassina. Tra i primi inoltrati e menzionati dall'amministratore delegato figurano il comunicato diffuso dalla Cassina in occasione del Salone del mobile di quell'anno, il 1980, con una sintesi della loro politica del prodotto, un documento sulle indicazioni dello sviluppo del Centro Cassina, da cui Santini potrà rendersi conto del ruolo che l'azienda avrebbe potuto giocare e in parte ha giocato, nell'orizzonte di riferimento.

Santini accede dunque a un misto di informazioni, in parte legate alla comunicazione aziendale sia verso l'esterno, sia destinate alla circolazione interna, di carattere dunque maggiormente strategico; ma accede anche, come nel caso dei sopracitati appunti di Adele Cassina, a informazioni strettamente private. Se è vero infatti che Adele ricostruisce per brevi ma efficaci cenni le origini della famiglia a Meda,[7] le fasi dell'infanzia, della formazione del padre e dell'affermazione del suo ruolo in azienda a partire dal dopoguerra; è vero anche che di lui restituisce qualche aneddoto intimo. Parla così della predilezione di Cesare, quasi mai concessasi, per il dormire fino a tardi, in risposta agli anni in cui appena undicenne si svegliava nel cuore della notte per prendere il treno delle cinque per recarsi a Milano a bottega e imparare il mestiere del tappezziere (mestiere allora sconosciuto a Meda e in Brianza, ma nobile e cittadino per antonomasia). Ma anche di come tutte le donne importanti della sua vita siano nate il nono anno del decennio, dopo la moglie nata come lui nel 1909 (scomparsa prematuramente nel 1944), altre tre compagne nate rispettivamente nel 1919, nel 1929 e nel 1949; il 1939 è l'anno di nascita della stessa figlia. Adele racconta di come durante la guerra, per evitare il fronte russo, si faccia letteralmente strappare tutti i denti e di come dopo abbia avuto la fissazione di pagare le cure dentistiche di dipendenti e amici impossibilitati a farlo, enumera anche una serie di passioni del padre, la fotografia, il fare prestiti a fondo perduto, il vendere le proprie idee per passione più che per soldi, o l'ascoltare la musica ad alto volume.




3. Pieghevole di presentazione della «Figli di Amedeo Cassina che produce sedie, poltrone, divani per forniture navali e alberghiere», stilizzate oltre al logo Cassina (di Gio Ponti la stilizzazione della *Superleggera* e della poltrona *Distex*)

Santini dosa con intelligenza e restituisce un ritratto che prima di tutto è un tassello rilevante per la storia del design del mobile, dell'azienda e degli anni e delle scelte in base alle quali questa evolve. La figura di Cesare emerge dunque in un quadro d'insieme ben più ampio, non si tratta di una pomposa celebrazione personale ma di un 'fare storia' partendo, come sempre dovrebbe essere, dalle fonti. Tra gli snodi centrali del percorso aziendale della Cassina, Santini evidenzia alcuni passaggi chiave: nel 1946 Cesare conosce Franco Albini, l'imprenditore a detta di Santini non intuisce in quel momento il ruolo che il designer potrebbe avere ma l'incontro segna comunque l'apertura a collaborazioni progettualmente rilevanti; tra il 1948 e il 1952 l'azienda è l'interlocutrice di riferimento per le commesse

[6] Cfr. corrispondenza relativa al volume *Gli anni del design italiano ritratto di Cesare Cassina*, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Cassina.

[7] «I Cassina sono falegnami da sempre (notizie certe dal 1700) a Meda – un paese dal passato contadino, che sta evolvendo verso l'artigianato del legno (i migliori intagliatori del mondo) – lavorano come piccoli imprenditori/artigiani del settore, con qualche dipendente interno ed esterno. [...] Lo zio Gilberto (zio di Cesare e Umberto) è il primo a trasformare il lavoro di 'cadregaro' / intagliatore di fusti in stile nella lavorazione in serie di piccoli mobili e tavolini da lavoro trapuntati all'interno». Cfr. Adele Cassina, *Appunti su mio padre Cesare Cassina*, 3 dicembre 1979, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Cassina.

di grosse ditte appaltatrici nella realizzazione di arredi per i transatlantici su disegni di architetti quali Gio Ponti, Nino Zoncada, Gustavo Pulitzer Finali.[8]

Il rapporto di Cesare Cassina con Gio Ponti, che a partire dal 1950 va facendosi più stretto, segna di lì a poco un passaggio cruciale con la messa in catalogo della *Superleggera*, modello che Santini ritiene archetipico del design italiano. Ponti disegna una decina di pezzi per Cassina e come Santini rileva sono molti i progettisti di rilievo che in quegli anni l'azienda fa convergere nel suo alveo, tra questi troviamo: Carlo De Carli, Ico Parisi, Gianfranco Frattini, seguiti poi da Vico Magistretti, Tobia Scarpa, Mario Bellini. Santini non si limita tuttavia a enucleare il lavora di Cassina e di Cesare sulla base delle testimonianze interne, familiari e aziendali, ma dichiara: «È in questo lungo periodo che la figura e l'attività di Cesare assumono contorni più precisi, come si sa e come risulta concordemente da tutte le testimonianze che ho potuto raccogliere, specie di coloro che furono i suoi più diretti interlocutori: i designers».[9] Questa affermazione trova conferma nei materiali d'archivio dai quali sappiamo che Santini ha intrattenuto rapporti e fatto interviste ad alcuni dei designer con l'obiettivo della stesura del testo in oggetto, nella corrispondenza con Gaetano Pesce per esempio egli chiede a Santini lo stralcio dell'intervista che lo riguarda che il critico intende pubblicare.[10]

Negli anni Cinquanta e Sessanta, ulteriori snodi enucleati da Santini fondanti la storia dell'azienda e del *Made in Italy* riguardano lo sbarco della statunitense Knoll[11] sul mercato europeo nel 1956, con Cassina come interlocutore chiamato a realizzare dei modelli. La messa in produzione nel 1965 di alcuni celebri modelli del 1928 di Le Corbusier, Pierre Janneret e Charlotte Perriand. Come correttamente evidenzia Santini è rilevante che 37 anni dopo la loro progettazione questi oggetti entrino permanentemente in una logica di produzione industriale[12] ma il critico evidenzia pure che l'attività, prima tappa di quella che avrebbe preso il nome di «Operazione Grandi Maestri», aveva avuto dei precedenti significativi in altre aziende. La sopracitata Knoll con i mobili di Mies e soprattutto Gavina con i pezzi di Marcel Breuer nel 1962. Sarebbe stato proprio l'imprenditore Dino Gavina a caldeggiare a Cesare Cassina la possibilità di accreditarsi come destinatari dei diritti di riproduzione di questi oggetti dal rilevante significato culturale oltre che commercialmente spendibili. Rodrigo Rodriguez in occasione di una tavola rotonda dal titolo *Ricerca filologica e produzione: tecniche e metodi*, nell'aprile del 1975, quando l'operazione «Cassina Grandi Maestri» aveva già inglobato anche Mackintosh e Rietveld (negli anni Ottanta sarebbe stata la volta di Wright), spiega come: «Mentre con gli altri prodotti del catalogo Cassina noi, sotto certi aspetti, operiamo una divulgazione tendenzialmente 'imposta', nel caso dei prodotti dei maestri l'utente viene in un certo senso coinvolto e chiamato direttamente in causa a condividere il significato dell'operazione nella sua totalità».[13]

Ulteriore passo preso in esame da Santini riguarda, nel 1969, l'apertura del Centro Cassina, strumento essenziale di ricerca e di sperimentazione tecnologica. Presente nel fondo anche un documento dattiloscritto che presenta il centro, datato marzo 1972, su cui a penna è stato aggiunto 'riservato a Pier Carlo Santini'. Qui, tra gli obiettivi figura la volontà di «formare un centro di elaborazione culturale, stilistica, progettativa rivolto a impegnare nella problematica dell'arredamento le migliori e più avanzate capacità creative artistico-professionali italiane e straniere».[14]

Molto meno ricca da un punto di vista dei materiali d'archivio conservati nel Fondo Santini, ma non certo come rilevanza, è stata l'avventura di lui con Poltronova per la redazione del libro *Facendo mobili con*;[15] pietra miliare della storia del design italiano prima (e oltre) che per la storia aziendale.

---

[8] Per questi argomenti si rimanda a P. Piccione, *Arredamenti transatlantici. La produzione Cassina per le navi: Ponti, Pulitzer, Zoncada*, in G. Bosoni, a cura di, *Made in Cassina*, Skira, Milano 2008, pp. 138-145.

[9] Cfr. Santini, *Gli anni del design italiano. Ritratto di Cesare Cassina* cit. p. 22.

[10] Cfr. Lettera di Gaetano Pesce a Pier Carlo Santini del 16 ottobre 1981 e responsiva di Santini a Pesce del 27 ottobre 1981. Nella corrispondenza relativa al volume *Gli anni del design italiano ritratto di Cesare Cassina*, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Cassina.

[11] Azienda fondata a New York nel 1938 dal tedesco Hans Knoll, con un indirizzo spiccatamente internazionale che guarda ai grandi maestri europei.

[12] Prodotti per un breve intervallo dalla Thonet, 1929-30 per la *Siège à dossier basculant* e Thonet 1930-32; riedizione Heidi Weber 1959-1964 per la *Chaise longue*.

[13] Cfr. Rodrigo Rodriguez, amministratore Cassina s.p.a., stralcio dell'intervento tenuto in occasione della tavola rotonda *Ricerca filologica e produzione: tecniche e metodi*, Istituto Nazionale di Architettura, Roma, 14 aprile, 1975. Con Rodriguez partecipano all'incontro Alessandro Mendini in quanto direttore di «Casabella», Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Filippo Alison, Nicola De Risi, Filiberto Menna. Nella corrispondenza relativa al volume *Gli anni del design italiano ritratto di Cesare Cassina*, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Cassina.

[14] Cfr. *Indicazioni per lo sviluppo del Centro Cassina*, marzo 1972, Nella corrispondenza relativa al volume *Gli anni del design italiano ritratto di Cesare Cassina*, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Cassina.

[15] *Facendo mobili con Archizoom, Asti, Aulenti, Ceroli, De Pas, D'Urbino, Lomazzi, Ernst, Fini, Mangiarotti, Marotta, Mendini, Michelucci, Nespolo, Por-*

Il libro esce nel 1977 per le Edizioni Poltronova, stampato dunque in proprio, e a livello aziendale di fatto chiude un ciclo: celebra i vent'anni dalla fondazione dell'azienda, avvenuta ad Agliana, Pistoia, nel 1957, ma certifica anche la fine della direzione artistica di Ettore Sottsass jr., iniziata contestualmente alla fondazione dell'azienda.[16] Questa nella sostanza era venuta già a mancare un paio d'anni prima, a causa di una progressiva sfiducia del consiglio d'amministrazione nei confronti di Sottsass per le sue avventure progettuali giudicate troppo avanguardistiche per avere degli spendibili ritorni commerciali. In questo senso uno spartiacque era stato segnato già allo *stand* di *Eurodomus* nel 1970, con l'allestimento dei *Mobili Grigi*, progetto ai tempi incompreso sia dal pubblico sia dalla critica. Lo stesso fondatore di Poltronova, Sergio Cammilli, sarà da lì in poi sempre più commissariato nelle sue scelte da parte degli investitori, situazione che lo porterà ad allontanarsi per provare a creare un'altra realtà. Poltronova negli anni Ottanta e Novanta pur annoverando qualche collaborazione degna di nota, come quelle con Hans Hollein, Rond Arad e Nigel Coates – tutte in una qualche forma mediate e suggerite da Gianni Pettena – perde progressivamente la sua identità. Questa è riconquistata all'inizio degli anni Duemila con un'operazione culturalmente significativa e discretamente temeraria, con la fondazione del rinnovato Centro Studi Poltronova per il Design a opera di Roberta Meloni.

La produzione di Poltronova, immortalata grazie alle immagini d'azienda e ai testi di Santini, nel 1977 è però un pezzo di storia del design italiano che ha fatto scuola e, come non manca di sottolineare acutamente lui: «Non c'è dubbio che l'immagine della Poltronova quale oggi appare ricomposta sulle pagine di questo volume è per molti aspetti da ricondurre alla cultura di Sottsass, alle sue curiosità e avventure intellettuali, al suo gusto».[17]



4. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Mobili presentati al Salon d'Automne, Parigi, 1929



5. Franco, Cesare, Adele e Umberto Cassina nel 1968 seduti sui modelli LC1, LC2, LC3, LC4, Le Corbusier, Pierre Janneret e Charlotte Perriand, serie «Grandi Maestri»

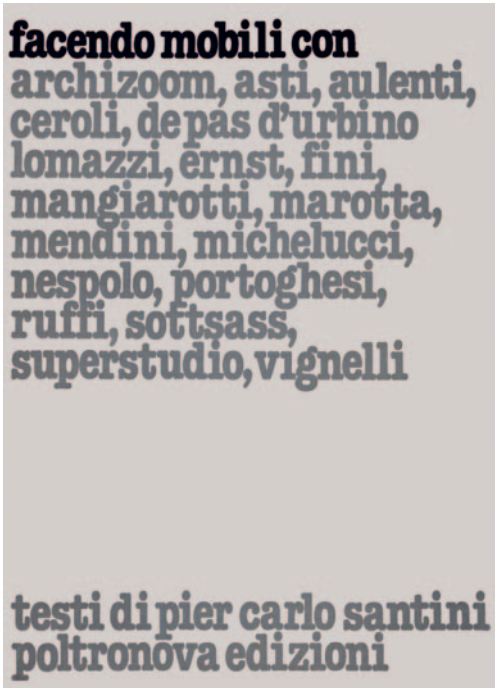
Undici oggetti, di una produzione ampia e articolata ma pur sempre di un'azienda periferica, erano stati selezionati da Emilio Ambasz ed esposti in occasione della celebre mostra *Italy the new domestic landscape* al MoMA di New York nel 1972. Mostra che all'inizio degli anni Settanta celebrava la centralità del design italiano conseguita nel decennio precedente.

Più in generale nel testo si dava conto, mettendola per la prima volta in cornice, non solo di un'avventura produttiva del tutto anomala, ma di un doppio binario di autori che annoverava alcuni professionisti del settore come Asti, Michelucci, Mangiarotti, insieme a una folta schiera che aveva inteso il me-

*toghesi, Ruffi, Superstudio, Sottsass, Vignelli*, testi di P.C. Santini, Edizioni Poltronova, Firenze 1977.

[16] Sarà lo stesso Sottsass a dare conto dell'avvio di quella collaborazione nel libro in oggetto: «Mi pare che fosse alla fine del 1956, nell'autunno e Agenore Fabbri con quell'aria un po' brusca che ha, mi telefona di una ditta di mobili in toscana che cerca qualcuno per fare da consulente artistico e mi domanda se voglio farlo io e io gli ho detto: "certamente" perché allora non era facile trovare lavoro e la guerra non era poi così lontana e il miracolo italiano doveva ancora cominciare», cfr. Sottsass, *Affari miei*, in *Facendo mobili con* cit., pp. 87-88.

[17] *Ibi*, p. 86.




6. *Facendo mobili con…*, Edizioni Poltronova, Firenze 1977, con testi di Pier Carlo Santini, copertina




7. Poltronova, sede storica, Agliana, Pistoia, anni Sessanta, Archivio Centro Studi Poltronova per il Design

stiere del designer, in parte sulla scorta della direzione improntata da Sottsass, in parte per ragioni autonome, con modalità, criteri e obiettivi del tutto nuovi, Archizoom e Superstudio ne sono esempio. Santini è tra i primi a leggere correttamente un fenomeno che ha pagato una storicizzazione lenta e per lungo tempo ingenerosa, in Italia più che all'estero. L'atteggiamento provocatorio non è ignorato dal critico ma compreso nella sua carica innovativa e coraggiosa. Così Santini su Superstudio: «Pensare a lavorare, ai limiti della credibilità, aggredendo con atteggiamento provocatorio e dissacrante il mondo delle idee correnti, la mentalità consumistica, il ritmo frenetico e alienante della vita; adottare la satira e prospettare la fuga nei regni dell'utopia; esasperare satiricamente i caratteri della bellezza quale sinonimo di lusso e di ostentazione».[18]

Quella del contro-design è stata un'avventura tutta Toscana prima che la rilevanza della stessa avesse echi e risvolti nazionali e internazionali. Tutto si svolge in breve tempo: a Firenze ha sede la facoltà di architettura dove molti di questi autori si formano, a seguire il movimento da un punto di vista critico ricordiamo Lara Vinca Masini anch'essa a Firenze. A Pistoia ha sede la Galleria Jolly 2 dove nel dicembre del 1966 è presentata la mostra *Superarchitettura* che precede la messa in produzione per Poltronova, anche questa collocata nella stessa area geografica, dei primi pezzi di Archizoom e Superstudio. A Lucca la figura di Santini, critico e teorico ad ampio spettro, si distingue relativamente a queste tematiche, per aver recensito con anticipo (siamo a cavallo tra il 1962 e 1963), in maniera densa e compiuta, il lavoro di Sottsass per Zodiac[19] (in una lettera di Sottsass a Santini egli, ringraziando il critico, commenta: «[…] la tua impostazione secondo me è esattissima».[20]

Santini ha occasione di riflettere e approfondire il lavoro di Sottsass nel 1960 quando cura il catalogo della XII Triennale di Milano.[21] Nel momento in cui si accende il dibattito politico sulla riforma del sistema scolastico nazionale la manifestazione è dedicata a *La casa e la scuola*. In questa edizione Sottsass è in-

[18] P.C. Santini, *Superstudio*, in *Facendo mobili con* cit., p. 108.

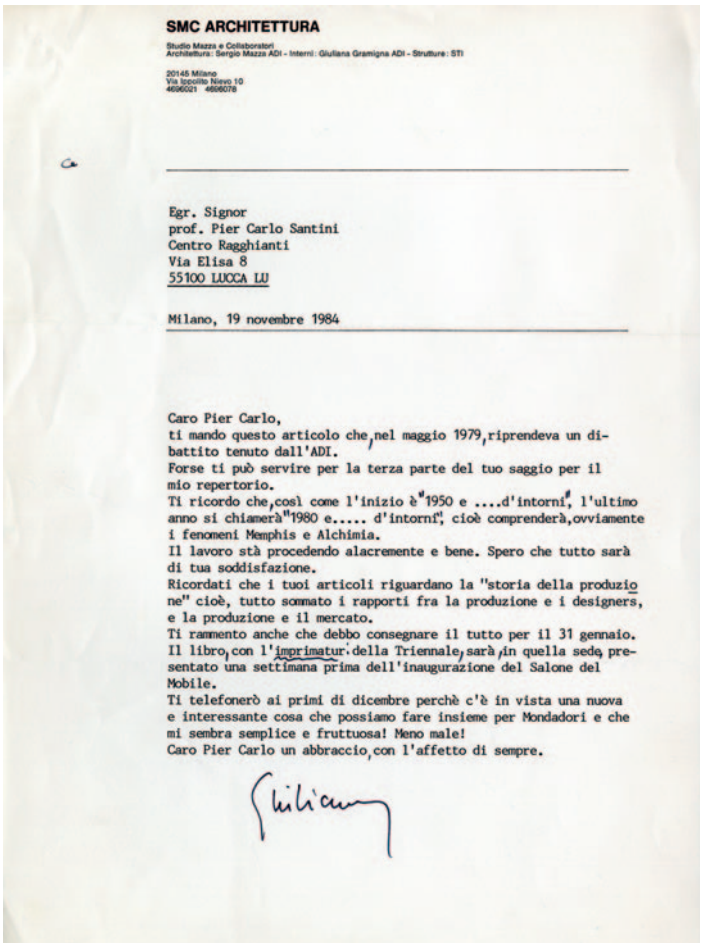
[19] P.C. Santini, *Introduzione ad Ettore Sottsass jr.*, in «Zodiac», 11, 1963, pp. 123-124.

[20] Lettera di E. Sottsass a P.C. Santini, 18 gennaio 1963, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Sottsass Ettore jr.

[21] Cfr. P.C. Santini, a cura di, *Dodicesima Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, 16 luglio – 4 novembre 1960), Editoriale Domus, Milano 1960.




8. Poltronova, The Museum of Modern Art, mostra *Italy the new domestic landscape*, 1972, poster pubblicitario, Archivio Centro Studi Poltronova per il Design



SMC ARCHITETTURA

Studio Mazza e Collaboratori
Architettura: Sergio Mazza ADI - Interni: Giuliana Gramigna ADI - Strutture: STI

20145 Milano
Via Ippolito Nievo 10
4696021 4696078

Egr. Signor
prof. Pier Carlo Santini
Centro Ragghianti
Via Elisa 8
55100 LUCCA LU

Milano, 19 novembre 1984

Caro Pier Carlo,
ti mando questo articolo che, nel maggio 1979, riprendeva un dibattito tenuto dall'ADI.
Forse ti può servire per la terza parte del tuo saggio per il mio repertorio.
Ti ricordo che, così come l'inizio è "1950 e ....d'intorni", l'ultimo anno si chiamerà "1980 e..... d'intorni", cioè comprenderà, ovviamente i fenomeni Memphis e Alchimia.
Il lavoro stà procedendo alacremente e bene. Spero che tutto sarà di tua soddisfazione.
Ricordati che i tuoi articoli riguardano la "storia della produzione" cioè, tutto sommato i rapporti fra la produzione e i designers, e la produzione e il mercato.
Ti rammento anche che debbo consegnare il tutto per il 31 gennaio.
Il libro, con l'imprimatur della Triennale, sarà, in quella sede, presentato una settimana prima dell'inaugurazione del Salone del Mobile.
Ti telefonerò ai primi di dicembre perchè c'è in vista una nuova e interessante cosa che possiamo fare insieme per Mondadori e che mi sembra semplice e fruttuosa! Meno male!
Caro Pier Carlo un abbraccio, con l'affetto di sempre.

Giuliana

9. Lettera di Giuliana Gramigna a Pier Carlo Santini, 19 novembre 1984, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Gramigna Giuliana

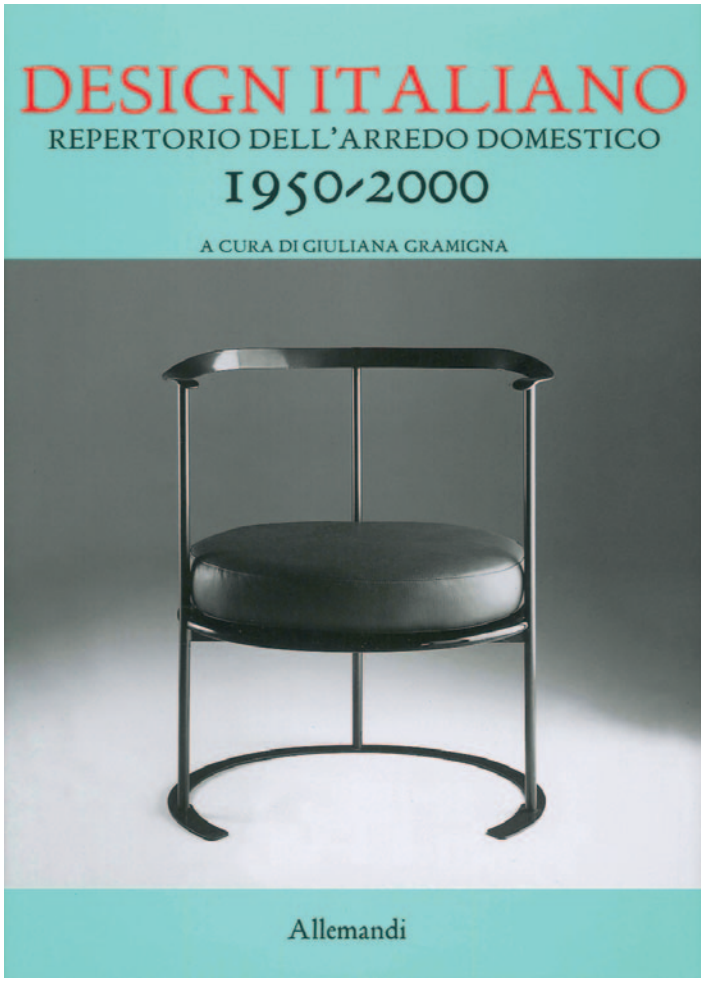
caricato di allestire l'atrio di ingresso. Egli intende l'operazione come un'esposizione a tutti gli effetti e oltre a modificare l'architettura dello spazio e arredandolo poi con pezzi Poltronova, dispone alle pareti opere di autori quali Capogrossi, Burri, Fontana, Manzoni e Castellani.

Quando nel 1976 Sergio Cammilli incarica Santini di scrivere i testi per il volume che celebra la stagione rivoluzionaria dell'azienda di Agliana il critico lucchese ha tutti gli strumenti per dominare le sfaccettature di un fenomeno complesso. Da una delle poche lettere[22] presenti nel fondo relative alla gestazione del libro, datata 29 settembre del 1976, sappiamo che Cammilli risponde a Santini confermando il compenso per lui e dicendo che probabilmente sarà necessario apportare qualche modifica grafica al libro, il tono è molto amichevole e confidenziale e il testo sembrerebbe a buon punto. Qualche lettera successiva, negli anni Ottanta, dimostra un grado di amicizia e reciproca stima tra Santini e Cammilli che per l'appunto non viene meno negli anni a seguire.

Nel 1966 inizia la corrispondenza[23] tra Santini e Giuliana Gramigna per la redazione da parte del critico di articoli per la rivista «Ottagono» che presto diviene strumento significativo per la divulgazione dell'architettura e del design. Santini, come critico e autore di articoli, è collaboratore fisso alla rivista dall'esordio e gli sono chiesti pezzi su vari argomenti in parte dire-

[22] Lettera da Sergio Cammilli a Pier Carlo Santini; 29 settembre 1976, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Cammilli Sergio.

[23] Cfr. Lettera di Giuliana Gramigna a Pier Carlo Santini, 11 gennaio 1966, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Gramigna Giuliana.




10. Giuliana Gramigna, a cura di, *Design italiano. Repertorio dell'arredo domestico 1950-2000*, Allemandi, Torino 2003, copertina

zionati da Giuliana Gramigna, in parte aperti; preponderante è la storia dell'architettura ma è presente anche il design.

Nel 1977 Gramigna smette di dargli del 'lei' chiamandolo «egregio professore» e passa al tu con «caro Santini»;[24] nel marzo del 1983 esce il primo numero monotematico della rivista ed è annunciato il successivo sulla grafica: «Penso tu abbia ricevuto l'ultimo numero di Ottagono (n. 68) che è il primo numero di prova (timida e modesta) di tipo monotematico. Pensiamo per molte ragioni che questa sia la strada giusta [...] il prossimo numero per il quale attendiamo la tua collaborazione verte sull'argomento 'grafica'. [...] Ti anticipo che il numero di dicembre avrà come tema la ricreazione intesa secondo lo schema che ti allego».[25] Lo schema che segue la lettera inquadra la ricreazione collegata allo sport, sia in architettura sia in design, sono presenti in indice pezzi come quello di Luigi Bearzotti sull'analisi di oggetti quali la bicicletta e lo scarpone, o quello di Segoni dedicato a due tesi di design. Per Santini è ipotizzata l'analisi di un complesso sportivo.[26]

La corrispondenza tra Santini e Gramigna testimonia anche in questo caso un rapporto che ha percorso decenni all'insegna di passioni e interessi culturali condivisi e portati avanti con costanza, alcune lettere sono di carattere prettamente lavorativo, altre più amichevoli e personali.

Oltre che attraverso «Ottagono» lo scambio tra i due è avvenuto anche con l'avventura a carattere antologico di *Repertorio*.

Questa serie di monografie, poi raccolte in un unico grande atlante,[27] rappresenta un'opera fondamentale per la storia del design italiano. Santini è l'autore delle sezioni introduttive di queste pubblicazioni, il suo apporto critico ha l'obiettivo di tracciare un panorama dei designer e dei pezzi ma con particolare attenzione ancora una volta alle aziende italiane più influenti.

Le monografie offrono una visione approfondita delle filosofie progettuali, produzioni e impatto culturale che queste portano con sé. I testi di Santini che introducono le sezioni, divise per decenni, prendono per questo il nome di *La produzione*, a indicare nello specifico le tendenze estetiche in rapporto all'industria del design e in relazione al momento storico.

Che il 'repertorio dell'arredo' debba essere contemporaneo, consequenziale al momento storico in cui ha luogo, è chiaro sin dalla prima introduzione quando Santini ricorda come «nel 1950, uno dei più vivi e intelligenti olivettiani, Egidio Bonfante, deve constatare amaramente che "troppi uomini vivono nelle case attorniati dall'anacronismo dei loro mobili". E aggiunge che attraverso le forme nuove, nate da una nuova grammatica, l'arredamento moderno deve esprimere il particolare clima dell'epoca, deve rifletterne lo spirito».[28]

Gramigna identifica le coordinate all'interno delle quali Santini costruisce i suoi percorsi: in relazione al testo sugli anni Cinquanta precisa che nella selezione fatta da lei sono assenti designer quali Mango o Mollino e questo perché i loro progetti

[24] Cfr., Lettera di Giuliana Gramigna a Pier Carlo Santini, 16 novembre 1977, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Gramigna Giuliana.

[25] Cfr., Lettera di Giuliana Gramigna a Pier Carlo Santini, 30 marzo 1983, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Gramigna Giuliana.

[26] *Ibidem*.

[27] G. Gramigna, a cura di, *Design italiano. Repertorio dell'arredo domestico 1950-2000*, Allemandi, Torino 2003.

[28] Cfr. P.C. Santini, *La produzione: gli anni Cinquanta*, in Gramagna, *Design italiano. Repertorio* cit., p. 13.

sono quasi sempre rimasti al livello di prototipi e non sono entrati in una logica di produzione seriale, così come ritiene invece sia necessario concentrarsi su quelle aziende che prima di altre hanno compreso l'importanza di lavorare con gli architetti e superare l'impostazione artigianale.[29]

E ancora: «Caro Pier Carlo il secondo articolo (anni Sessanta) dovrebbe avere come 'motivo' l'identificazione del design con il boom economico e le nuove tecnologie. In modo particolare la plastica ha invaso il mondo del design partendo dai primi esperimenti di grande valore e interesse (Magistretti e Mazza per Artemide, Bartoli per Arflex, Bellini per C e B e poi Joe Colombo e poi Kartell). Dopo le prime produzioni qualificate la plastica è stata male usata per fare cose brutte e inutili. [...] Praticamente si trasforma l'imbottito che imbottito non è più: tutto diventa schiumato. [...] Gli anni Settanta elaborano i temi degli anni Sessanta con influenze Pop (già annunciate dalla Poltronova negli anni Sessanta) [...]».[30]

In una lettera di poco precedente Gramigna rammenta a Santini di includere nel testo legato alla produzione degli anni Ottanta i fenomeni di Alchimia e Memphis, la cui rilevanza culturale è fuori discussione, ma ricorda anche, forse poiché soprattutto Alchimia è stata una realtà non strettamente connessa a una serializzazione del prodotto: «Ricorda che i tuoi articoli riguardano la "storia della produzione", cioè tutto sommato i rapporti tra la produzione e i designers, e la produzione e il mercato».[31]

Anche attraverso questa collaborazione Santini ha dunque documentato protagonisti del settore e creato un dialogo tra progettisti, aziende e pubblico, proseguendo in quel lavoro del tutto autonomo e piuttosto unico di posizionamento del design come disciplina culturale.

[29] Cfr. Lettera di Giuliana Gramigna a Pier Carlo Santini, 29 marzo 1984, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Gramigna Giuliana.

[30] Cfr. Lettera di Giuliana Gramigna a Pier Carlo Santini, 20 dicembre 1984, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Gramigna Giuliana.

[31] Cfr. Lettera di Giuliana Gramigna a Pier Carlo Santini, 19 novembre 1984, in FR, APCS, *Carteggio generale*, f. Gramigna Giuliana.

Giovanna Uzzani

# Pier Carlo Santini e l'idea del marmo

L'impegno che Pier Carlo Santini ha dedicato alla materia marmo riguarda una attività trentennale che ha profonde radici. Si tratta di un lavoro non soltanto accademico, ma sul campo, nato dal desiderio di contribuire alla rivitalizzazione di un settore operativo fondamentale nel territorio apuano, con lo sguardo al futuro dei manufatti artistici in materiali lapidei ben oltre i confini nazionali: una concezione che ha preso sostanza attraverso la frequentazione di artisti, designers e architetti, l'assidua presenza nei laboratori, il rilevante impegno nella didattica, la militanza nelle riviste del settore.

Alle spalle sono i primi anni Cinquanta, presso l'Università di Pisa, con la nascita del fecondo rapporto con il maestro, Carlo Ludovico Ragghianti, che coinvolge il poco più giovane storico dell'arte nella redazione della sua «*sele*Arte», edita da Adriano Olivetti: una rivista di piccolo formato, economica e dunque facilmente accessibile a tutti, ricca di immagini e informazioni, vera e propria finestra sul mondo, che si propone l'obiettivo di educare alla cultura artistica attraverso una divulgazione alta, nella fiducia incondizionata verso il ruolo sociale della conoscenza, oltre qualsiasi frontiera geografica o storica.[1]

Dal 1957 segue il periodo milanese, con la frequentazione del fervido ambiente olivettiano, l'impegno nella redazione di «Comunità» come responsabile della Sezione Architettura, poi la collaborazione a «Zodiac», rivista internazionale diretta con intelligenza da Bruno Alfieri; successivamente la collaborazione con la rivista «Ottagono». È in questo periodo che Santini realizza le prime monografie di architetti viventi – Moretti, Figini, Pollini, Nizzoli – ed entra nel vivo del dibattito sulle arti contemporanee.

Colpisce che già nel 1957, su «Comunità», recensendo la sezione *Scultura all'aperto* allestita suggestivamente nel Parco del Sempione in occasione della XI Triennale di Milano, il giovane storico dell'arte appaia già orientato a studiare con riguardo gli interventi di scultura all'aria aperta, dunque opere di vocazione monumentale, in diretto rapporto con la natura circostante, capaci di interpretare i luoghi ed esserne interpretate. Apprezza così *La grande bagneuse* di Henri Laurens fra le ninfee dello stagno; i *Funghi neri* di Alexander Calder, che sembrano nascere giganteschi sul breve prato fra gli arbusti; la severa monumentalità di Rodin, sullo sfondo di querce secolari.[2] Le considerazioni negative sulla mostra arrivano semmai riguardo alla proposta critica, laddove egli segnala l'assenza di Alberto Viani, sintomo di una selezione delle opere non abbastanza rigorosa; e soprattutto laddove la mostra disattende i suoi stessi propositi di richiamo alla relazione fra le arti e alla convergenza necessaria della scultura con il design e con l'architettura.

Nel 1964 Santini lascia Milano per tornare a Lucca e avviare la sua carriera didattica presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara. Il suo ritorno in Toscana avviene in un momento entusiasmante della storia della scultura nell'ambito apuo-versiliese, già divenuta colonia fervida di artisti e scultori di ogni provenienza. Nel 1957 era nato il *Premio Internazionale di Scultura Città*

[1] Cfr. S. Bottinelli, *sele*Arte *(1952-1966): una finestra sul mondo. Ragghianti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2010.

[2] P.C. Santini, *La mostra di sculture nel parco*, in «Comunità», 53, ottobre 1957, pp. 75-77.

*di Carrara*, con ampia mostra finale allestita nei locali dell'Accademia di Carrara. Nel 1959 la curatela del catalogo della seconda edizione viene affidata a Mario De Micheli, e dal 1962 le collaborazioni alla curatela si estendono all'ambito di Ragghianti e della sua *équipe*. Dal 1965 il Premio aggiorna nome e regolamento, dando vita alla *Biennale Internazionale di Scultura Citta di Carrara*, con la vocazione di osservatorio internazionale della scultura contemporanea.

In parallelo alla Biennale di Carrara, a partire dall'estate del 1962, Erminio Cidonio figura alla direzione della Henraux, di Querceta, azienda *leader* nel campo della lavorazione del marmo, e inizia a definire i passaggi di un progetto che intende promuovere il marmo, oltre che l'economia dell'azienda, attraverso una serie di iniziative che vanno dalla realizzazione di seminari estivi per giovani artisti alla costituzione di una raccolta di scultura contemporanea, sorta di museo a cielo aperto, disegnato da Isamu Noguchi, dove sarebbero confluite le opere dei più giovani – scelte tra quelle realizzate dai partecipanti al seminario – insieme a una selezione di sculture di artisti affermati. L'operazione visionaria di Cidonio immediatamente colloca una periferia artistica in uno scenario di visibilità internazionale.



1. Copertina del volume E. Cei, *Cavatori*, testo di P.C. Santini, Biblos, Padova 1993

Ecco che Santini si accosta alla prestigiosa Henraux, fervido laboratorio internazionale, fulcro di attrazione per scultori contemporanei quali Henry Moore, Joan Miró, Jean Arp, Marino Marini, Georges Vantongerloo, Emile Gilioli, Antoine Poncet, Alicia Penalba, Henri George Adam, che partecipano alle varie edizioni delle Biennali, prendono dimora ricorrente sotto le pendici dell'Altissimo, lavorano alla Henraux, fondando un nuovo stile astratto-organico votato alla scala monumentale e ai valori architettonici della forma.

Parallelamente Santini si accosta alla neonata rivista «Marmo», che dal 1962 al 1971, nei suoi cinque numeri, si afferma quale grande palestra di elaborazione teorica, parte integrante del visionario progetto Henraux, che rimette al centro la cultura d'impresa grazie all'ispirazione del suo art director e amministratore unico Erminio Cidonio. L'ispirazione alla civiltà di Adriano Olivetti è esplicita, fondata sul pensiero che era necessario mettere l'impresa al servizio della cultura e viceversa, ed entrambe al servizio della società, nell'ispirazione ai più elevati valori umanistici.

Lo staff di «Marmo» è eccezionale. La direzione è inizialmente affidata a Bruno Alfieri, grande regista di operazioni culturali sulla scia di Adriano Olivetti, inventore di «Zodiac», collaboratore delle Biennali veneziane del dopoguerra, nel 1956 tra i fondatori dell'ADI (Associazione per il Disegno Indu-





3

2-9. Fotografie di Enzo Cei tratte dal volume E. Cei, *Cavatori*, Biblos, Padova 1993

striale), direttore dell'ufficio-stampa della Triennale di Milano. Come scrive Alfieri nel primo numero, l'obiettivo della rivista è fondamentalmente quello di «creare una piattaforma di cultura moderna, non settaria, internazionale, protesa verso il futuro, nella quale possano essere presentate realizzazioni moderne di artisti, architetti e designers, in qualsiasi materiale, purché vagliate attraverso il filtro della critica d'arte e della tecnica». La rivista ha anche il compito di rilanciare sui mercati internazionali il marmo come materia nobile per eccellenza, superando la ripulsa verso un materiale che nel dopoguerra era divenuto il simbolo delle dittature e del monumentalismo retorico.

Nel suo bel formato da libro – 27×21 cm – e con una foliazione che supera le centocinquanta pagine, «Marmo» appare solenne nel bianco e nero rigoroso, nella smagliante fotografia, nella grafica impeccabile grazie a Michele Provinciali, il più internazionale dei grafici di quegli anni, reduce dall'insegnamento presso l'Institute of Design di Chicago, fondato da Moholy Nagy. Nascono copertine come opere d'arte astratto-organiche, lavorando sui dettagli della scultura o dello spazio capaci di creare forme di esaltata purezza. Fra gli autori della rivista si incontrano Gillo Dorfles, Giovanni Michelucci, Le Corbusier, Alvar Aalto, artisti come Moore, Arp, Noguchi, architetti come Albini, Ignazio Gardella, lo stesso Santini.

Nel 1965, incrinandosi i rapporti di Cidonio e di Alfieri con la Henraux, a causa di insorgenti problemi economici, con «Marmo 4» la direzione passa a Santini. Pur confermando l'impostazione di Alfieri, la nuova direzione imprime ulteriori stimoli: ecco la grafica di Egidio Bonfante, proveniente egli pure dalla scuola olivettiana, e per la fotografia il grande Ugo Mulas. Appaiono immagini di un grande interprete che scrive con la luce, si sofferma sulla materia marmo, entra nelle forme, carezza le superfici, esaltando le possibilità della fotografia di scultura. Proprio alla grande fontana di Chantilly di Adam, Santini dedica un ampio saggio su quel numero 4 di «Marmo», documentato dalle splendide foto di Ugo Mulas.

Ma nel 1966 Cidonio lascia la direzione Henraux per fondare la sua Officina, azienda avamposto della contemporaneità, dedicata alla nascente ipotesi del design in marmo o con il marmo. Santini segue da vicino Officina, ne diventa direttore artistico, propone l'attualità del design e nel 1967 cura a Pietrasanta una mostra collettiva e il relativo opuscolo con la produzione di Of-

ficina, dal titolo *Forme 67*, dove vengono pubblicate le nuove ipotesi di oggetti d'uso progettati dalle grandi firme del design internazionale, primo fra tutti Angelo Mangiarotti, così come Tobia Scarpa.

In questo cantiere avviene una breve ma intensa stagione di sintesi tra creatività e spirito imprenditoriale. Accanto a Santini si incrociano galleristi orientati tra Roma e New York come Carla Panicali, titolare della Marlborough, artisti quali Arnaldo e Giò Pomodoro, Gastone Novelli, Alicia Penalba, designers di altissima qualità come Angelo Mangiarotti ed Enzo Mari. Alla precoce morte di Cidonio (1971) avrebbe fatto seguito l'esperienza del suo più stretto collaboratore Nilo Pasini e della sua azienda Fucina, laboratorio che a breve prende in eredità l'esperienza di Officina, oltre che la direzione artistica di Santini.

Frattanto, dopo sei anni di silenzio, Santini fa uscire il *de profundis* di quella magica esperienza Henraux, e propone l'ultima edizione «Marmo 5», uscito nel 1971, dedicato integralmente alla scultura e alle opere degli artisti internazionali gravitanti alla Henraux. Si chiude idealmente una stagione eroica. Di lì a poco, nel luglio-ottobre 1972, la collezione Henraux, mostrata per l'ultima volta nella sua interezza al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, nel Cortile d'onore, sarebbe stata smembrata e in gran parte allontanata dalla Versilia. Eppure, in questo n. 5 della rivista, Giuseppe Marchiori chiude con un auspicio di continuità: «Si può guardare con legittima soddisfazione a quanto si è fatto fino a oggi (e che questo numero di «Marmo» documenta ampiamente), pensando soprattutto al futuro, al lavoro da compiere, ai maestri, ai giovani che verranno in Versilia a continuare l'opera iniziata con tanto entusiasmo».[3]

In questi anni l'impegno di critico e curatore di Santini si manifesta con vigore propositivo e chiarezza di vedute. Prima tappa di questo percorso è, nel 1969, la mostra con cui l'Accademia di Belle Arti di Carrara celebra i suoi duecento anni di vita. Per questo importante appuntamento Santini cura la mostra *Momenti del marmo*. Nel saggio introduttivo egli ripercorre le tappe della sfortuna del marmo: nella scultura il marmo è diventato il simbolo dell'ufficialità, della retorica delle dittature, del monumentalismo celebrativo, della ricchezza, del cattivo gusto, della ostentazione. Nell'architettura come nell'urbanistica Santini risale alla nascita del modernismo; rivaluta i metodi del cantiere artigianale rispetto a quelli dell'officina industriale; i valori della città storica rispetto alla periferia industrializzata.

«Può verificarsi oggi – si chiede – un rilancio della pietra?». Non tarda la risposta: «La storia dimostra che nessun processo può considerarsi irreversibile».[4] Segnala così all'attenzione quei grandi architetti contemporanei – Alvar Aalto, Giovanni Michelucci, Carlo Scarpa – i quali, sia pure in opere d'eccezione, svincolate da problemi di costi, hanno espresso una ricerca appassionata di nuove forme di umanesimo, in guerra con la standardizzazione della civiltà dei consumi. Essi si lasciano così ispirare dal recupero di valori desueti – spirituali, morali, storici, estetici – fuori dal meccanismo di costi-produzione-tecnologia. È ben chiaro a Santini che progettare in termini di pietra, come si è fatto per millenni, non sarà più possibile; e che le antiche città avevano svolto funzioni incompatibili con la vita moderna. Ma questo non gli impedisce di osservare che «il problema è essenzialmente un problema produttivo, un problema di costi, di organizzazione, di funzionalità, di efficienza. Dunque quanto più l'industria della pietra e del marmo diverrà una industria moderna, alla pari con altre industrie moderne, tanto più gli architetti-creatori potranno sentire questi materiali vicini alla loro sensibilità e alle loro esigenze».[5]

Complessivamente, per il critico, poco si è fatto nel campo della sperimentazione: è mancata la continuità della ricerca, è mancato il coordinamento fra le varie iniziative settoriali; è mancato il necessario collegamento interdisciplinare che poteva garantire la corretta impostazione; infine è mancata la chiarezza di un programma di lavoro. Richiamandosi a Licisco Magagnato, amico e collega del maestro Ragghianti e curatore di varie edizioni delle Biennali del marmo, egli osserva che il problema non si limita ai costi, ma è una questione di conoscenze, al fine di creare e comunicare una immagine nuova del marmo.

Il problema prende una consapevolezza alta e nuova relativamente al tema del design. Alla domanda: «Per la pietra si può parlare di industrial design? E in che limiti?». Arriva la risposta: «Servono forme nuove ottenute coi processi produttivi del mondo industriale; impieghi giusti nel modo adatto».[6] Per Santini si ha torto a predicare che l'artigianato è morto. Ma si ha ragione quando si constata la persistenza impropria e ana-

[3] Cfr. L. Conte, *«Marmo», una rivista internazionale degli anni Sessanta, fra architettura, scultura, design*, in «Marmo», collezione 1-5, 1962-1971, dicembre 2016, pp. 18-32, ora in https://issuu.com/thetis/docs/marmo_5_sfogliabile (consultato il 7 settembre 2024).

[4] P.C. Santini, *Il materiale marmo*, in *Momenti del marmo. Scritti per i duecento anni dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, Bulzoni, Roma 1969, pp. 257-264, in particolare p. 257.

[5] *Ibi*, p. 260.

[6] Conte, *«Marmo», una rivista internazionale degli anni Sessanta* cit.



4

cronistica di processi artigianali o di tipo artigianale nell'ambito di operazioni e di tecniche decisamente industriali. Ad un artigianato fatalmente relegato a funzioni marginali, l'aiuto non potrà venire che da un rinnovamento di compiti e di modelli, che solo l'industrial design potrà indicare. Arriva dunque l'invito esplicito rivolto attraverso la didattica all'Accademia, attraverso la militanza con Henraux, poi con Officina, infine con Fucina, i nuovi laboratori sorti dall'inventiva di Erminio Cidonio.[7] I designers italiani vengono così invitati a progettare oggetti nuovi in termini di marmo, riproducibili in serie, capaci di offrire risposte stimolanti. Ecco la conclusione: è questo un fenomeno tra i più autenticamente vivi e problematici degli ultimi tempi: per la prima volta si può parlare di industrial design del marmo.

Da una parte è il marmo, materiale splendido, ma anche vincolante; dall'altra designers e architetti espertissimi seppure inizialmente prevenuti; si tratta di avviare un incontro, una avvincente ricerca, un'indagine intorno alle proprietà della mate-

[7] Alla morte di Cidonio, Nilo Pasini ne riprende i propositi e lo spirito, erede immediato e continuatore ardimentoso e geniale. A lui si deve il passaggio dalla fase arcaica o pre-industriale alla fase produttiva del marmo; l'estensione delle tipologie, la diffusione del gusto dell'oggetto in marmo come espressione di modernità, anche sul piano internazionale. Sull'esperienza di Officina, su Erminio Cidonio a capo della Henraux e sulle conseguenti linee di sviluppo del design litico italiano dopo la metà degli anni Sessanta del secolo scorso, si vedano i contributi: A.V. Laghi, *Cidonio, 1963-1965: cronaca di un'utopia* e C. Giumelli, *Pier Carlo Santini e il design del marmo*, entrambi in A.V. Laghi, a cura di, *Il primato della scultura. Il Novecento a Car-*

ria. Questo interessa: il nuovo rapporto fra designers e materiale. Interessa il modo in cui attraverso l'esame, l'impiego, il trattamento, il processo inedito di trattazione il designer giunge a progettare e realizzare oggetti di esauriente perfezione tecnica, funzionalità, totale virtù estetica, traendo ragioni di rinnovamento e di originalità proprio dall'incontro con una materia sconosciuta, come è avvenuto attraverso la visione di Cidonio, prima attraverso la scultura, poi attraverso il design, laddove la lavorazione meccanica è stata introdotta a sussidio, per creare tirature in piccola serie e per introdurre il marmo nella realizzazione di opere corrispondenti ai linguaggi contemporanei.[8]

Il tema della scultura, già in questo contributo del 1969, porta con sé il tema più ampio dell'autenticità dell'opera ovvero della sua autografia, laddove l'artista delega la macchina oppure le anonime maestranze artigiane nel processo di realizzazione. A tal fine Santini dedica buona parte del catalogo al capitolo *Interviste con gli scultori*, ai quali pone la domanda: «Non pensa che la scelta del marmo o, al contrario, il suo rifiuto, da parte degli scultori contemporanei, possano essere motivati da memorie culturali e storiche che a questa materia sono profondamente associate? E non ritiene che, al di là di questa barriera culturale, la scultura contemporanea possa ritrovare un più autentico contatto con il marmo?» Le risposte giungono le più varie, distinguendo gli artisti che rifiutano un materiale compromesso con l'immaginario del fascismo e che preferiscono altri materiali, vecchi o nuovi che siano; ed altri, come Alviani, Nivola, Stahly, Adam, capaci di immaginare nuovi scenari che esigono partecipazioni sempre più corali, in cui la macchina interviene, talora fin nelle ultime determinazioni della scultura, senza compromettere il legame profondo con la storia, il mito, il potere simbolico delle opere, le quali, con nuove forme, tornano a interessare l'uomo del nostro tempo. E conclude:



5

«Anche per questo aspetto e su questa via sembra dunque che il futuro sia apertissimo, ponendo l'artista in contatto fecondo con la vita dell'uomo».[9]

Nei primi anni Settanta si apre un nuovo affascinante capitolo della ricerca di Pier Carlo Santini, nell'ambito di una nuova metodologia espositiva: la fortuna della scultura ambientata, che nell'Italia del precedente decennio aveva già trovato un suo capitolo d'eccellenza. Ecco la possibilità di contestualizzare l'opera contemporanea nelle città antica. Con questo spirito Giovanni Carandente già nel 1962, nell'ambito del Festival dei due mondi di Spoleto, aveva proposto la mitica mostra *Sculture nella città*, evento cruciale che ancora oggi ricordiamo attraverso le fotografie di Ugo Mulas, che ritrae gli artisti al lavoro per le vie di Spoleto. Le sculture di Moore, Arp, Marini, Viani, Calder,

*rara e dintorni*, catalogo della x Biennale Internazionale Città di Carrara (Carrara, 29 luglio – 29 settembre 2000), Artout, Carrara 2000, rispettivamente alle pp. 280-285; pp. 377-412. Si rimanda inoltre a L. Conte, *L'Henraux: i progetti, i protagonisti (1956-1972)*, in C. Paolicchi, M. Della Ducata, a cura di, *Henraux dal 1821: progetto e materiali per un museo d'impresa*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2007, vol. II, pp. 36-49, p. 87.

[8] I pensieri espressi si riferiscono al testo Santini, *Il materiale marmo* cit., p. 260.

[9] *Ibi*, pp. 257-264. Il tema è successivamente ripreso, nell'accavallarsi ricorrente di pensieri, in P.C. Santini, *Il materiale marmo*, in G. Gramigna, S. Mazza, P.C. Santini, a cura di, *Marmo. Tecniche e Culture. Dibattito e ricerca tra arte, architettura e design*, catalogo della mostra, (Milano, Arengario, dicembre 1983), Prorama, Milano 1983, pp. 10 e sgg.



6

Chadwich, e molti altri furono poste nei luoghi suggestivi del centro storico, con rivoluzionario criterio espositivo. Si arriva al 1972 e alla indimenticabile mostra di Henry Moore, curata dallo stesso Giovanni Carandente e organizzata dalla città di Firenze; quindi all'estate del 1973, con la mostra di arte ambientata che Enrico Crispolti propone nel centro storico di Volterra, con la mitica *Volterra73*.[10]

Poco dopo, nell'autunno del 1973, ecco la risposta di Santini a questi suggerimenti, con *Città, Spazio, Scultura*, mostra realizzata nel centro storico della città di Rimini. La proposta dà vita a un'operazione urbanistica che propone una mostra di scultura contemporanea nella città antica, in coincidenza col il riassetto urbano di piazza Cavour e degli spazi del centro storico, fino alla settecentesca pescheria e ai Giardini, dove si ambientano le opere di Pietro Cascella, Giuliano Vangi, Giò Pomodoro, Noguchi, le stele bianche di Stahly, i bronzi di Alberto Viani, la personale di Marino Marini con sculture in pietra, alcune recenti e inedite.

Le ricerche, le mostre, i contributi di Santini in quest'ambito si susseguono numerosi e incisivi: così nel 1979 egli cura il progetto espositivo *Orto Botanico nuovo modo*, accompagnato da un opuscolo documentario, con la partecipazione degli studenti del Corso di Design e dei seminari estivi dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, che studiano le possibilità di esporre i maestri contemporanei della scultura nella cornice dell'Orto botanico di Lucca. Fa seguito, nell'estate del 1980, la proposta *Orto Botanico nuovo modo 2*, dedicata allo scultore Francesco Somaini e alle sue *Tracce*:[11] l'intervento per la prima volta avrebbe modificato, sia pure in modo temporaneo, l'assetto del giardino, con i suoi percorsi. Fa seguito nel 1981, la mostra curata da Santini e Magagnato presso il Castello Sforzesco di Milano, al centro della quale si pone la questione dell'attualità del marmo;[12] quindi la mostra *Marmo. Tecniche e Culture*, nel dicembre del 1983, all'Arengario di Milano.[13] Si ricordano inoltre nel 1984 la mostra *Marmi nel parco*, a Pietrasanta; e nel 1986, a Carrara, la mostra *Disegnare il marmo. Progetti e prototipi di design per l'abitare*,[14] promossa dall'Accademia di Carrara, in collaborazione con Internazionale Marmi e Macchini e ADI. In questa occasione Santini riprende il filo dei pensieri che da sempre lo impegnano, a partire dalla mostra del 1969 per le celebrazioni dei duecento anni dell'Accademia; recupera, modula i pensieri, aggiunge, approfondisce, cita ripetutamente se stesso, come a sottolineare l'importanza e l'urgenza delle questioni. Un tema scabroso, in particolare, egli riprende, relativamente alla scultura contemporanea: quello dell'autenticità dell'opera ovvero della sua au-

[10] Vedi a riguardo E. Crispolti, a cura di, *Volterra73*, catalogo della mostra (Volterra, 15 luglio – 15 settembre 1973), Centro Di, Firenze 1973.

[11] P.C. Santini, *Francesco Somaini e la Traccia di Lucca*, in P.C. Santini, a cura di, *Somaini. Tracce come proposta per un paesaggio antropomorfo urbano*, catalogo della mostra (Lucca, Orto Botanico, agosto-ottobre 1980), con presentazione di Mauro Favilla e saggio di Giorgio Di Genova, Edizioni Bora, Bologna 1981.

[12] P.C. Santini, L. Magnagnato, a cura di, *Il materiale delle arti*, catalogo della mostra, (Milano, Castello Sforzesco 1981), Punto e Linea editore, Milano 1981.

[13] Vedi Gramigna, Mazza, Santini, *Marmo. Tecniche e Culture* cit., in particolare pp. 10 e sgg.

[14] P.C. Santini, *Il materiale marmo*, in P.C. Santini, a cura di, *Disegnare il marmo. Progetti e prototipi di design per l'abitare*, catalogo della mostra (Carrara, 28 maggio – 2 giugno 1986), Pacini editore, Pisa 1986.

tografia, laddove l'artista delega la macchina o le maestranze artigiane nel processo di realizzazione. «Non si vuole porre naturalmente in discussione la esperienza e l'abilità di artigiani esecutori unici al mondo, ma soltanto rilevare che la variazione molto forte di scala tra un piccolo modellino e una grande statua comporta modificazioni figurative notevolissime che anche la più minuziosa fedeltà esecutiva dell'operatore non riesce e non può riuscire a dominare».[15] Così, sino dalla mostra del 1969, quindi nei successivi interventi, Santini ribadisce la varietà dei casi: Alberto Viani ad esempio, considera originali a pieno titolo soltanto i gessi che recano fino all'ultimo, minimo dettaglio, l'intervento diretto della sua mano; Henri-Georges Adam per la fontana di Chantilly, opera monumentale creata nel 1965 utilizzando esclusivamente grossi macchinari per la lavorazione industriale del marmo, fornisce un piccolo modello alla Henraux, ma poi è presente in tutta la fase terminale del lavoro e introduce sostanziali modifiche; Noguchi interviene personalmente in ogni fase della lavorazione. Ma la maggior parte degli artisti si tiene fuori dalla partecipazione a un lavoro che resta molto impegnativo: vivono a migliaia di chilometri dai centri di lavoro, e intervengono soltanto talvolta per inessenziali tocchi e rettifiche ad opera ultimata. Il processo creativo comincia quindi, si attua e si esaurisce nella elaborazione del piccolo modello, di cui al massimo l'opera finale potrà restituire l'idea d'assieme.[16] La riflessione di Santini sul tema dell'autografia corre attraverso i decenni e prende progressivamente vigore nel succedersi di varie occasioni espositive che seguono alla mostra carrarina del 1969. Ed ecco la strenua difesa di entrambe le competenze, dell'artista come dell'artigiano, nel superamento del criterio crociano di autografia, ora sentito come inadeguato a comprendere i nuovi scenari, per i quali risulta del tutto impropria la sottovalutazione degli aspetti materiali, affatto secondari rispetto all'idea. L'annosa disputa continua ad essere sollevata tra gli anni Ottanta e Novanta, culminando in occasione delle mostre che si avvicendano a stretto giro: dalla mostra inglese del 1988, *Carving from Carrara and Pietrasanta*, presso lo Yorkshire Sculture Park di Wakenfield, supportata dalla Henry Moore Foundation; alla mostra dell'estate 1989, *Scolpire fra Carrara e Pietrasanta*, realizzata da Santini nei giardini pubblici di Marina di Massa con l'idea di 'duettare' con Giò Pomodoro sul tema dell'autografia dell'opera; fino alla mostra dello stesso Santini del 1991, *Scolpire fra Carrara e Pietrasanta* alla galleria La Subbia di Lido di Camaiore.[17] Il contendere è suscitato dalle affermazioni di Pomodoro, laddove egli

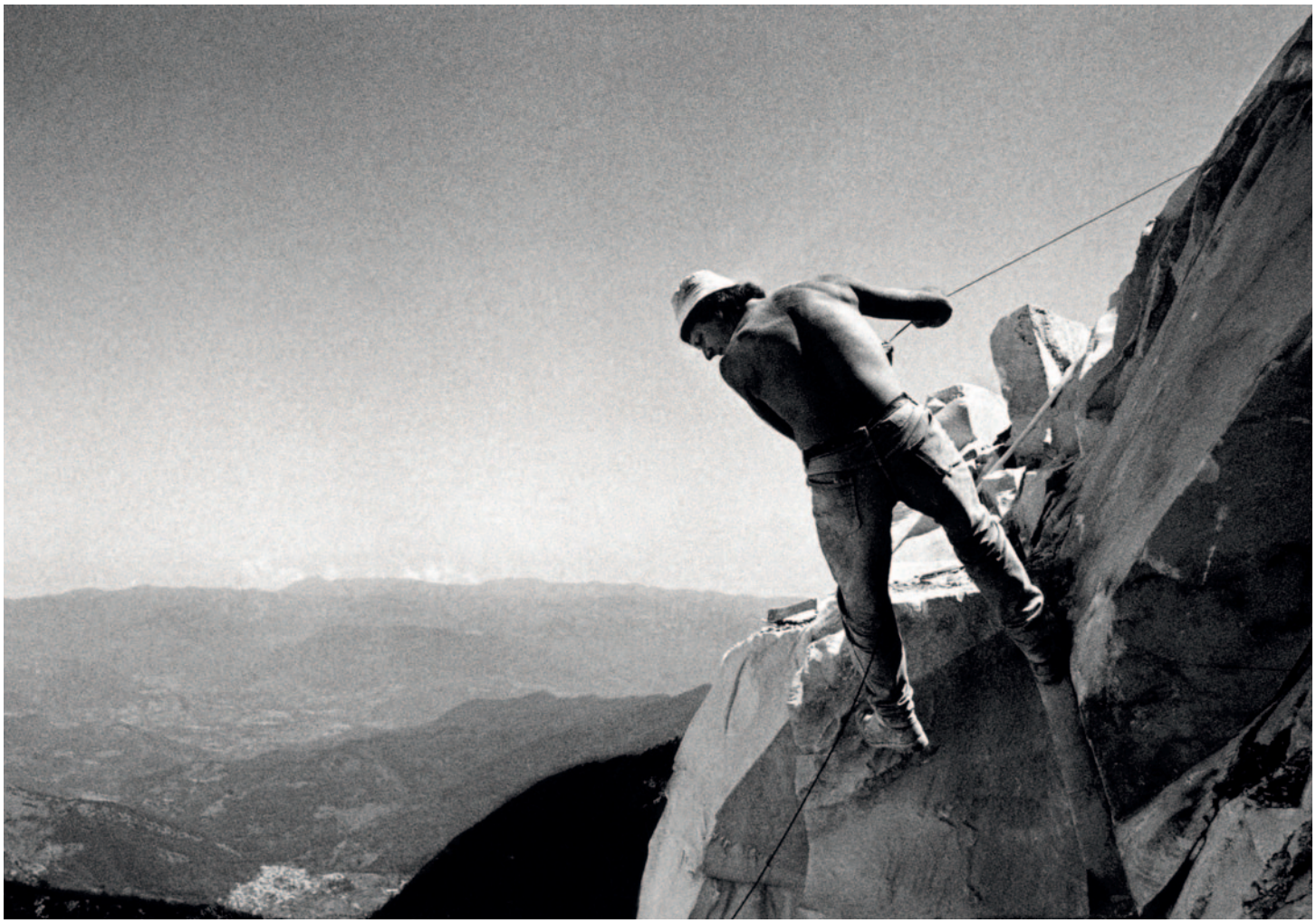


7

[15] *Ibi*, pp. 22-23.

[16] *Ibidem*.

[17] In ordine: J. Mulhendorf, G. Pomodoro, a cura di, *Carving from Carrara and Pietrasanta*, catalogo della mostra, in collaborazione con Henry Moore Foundation (Yorkshire Sculpture Park, Wakenfield, 31 giugno – 27 novembre1988), Yorkshire Sculpture Park, Yorkshire 1988; P.C. Santini, *Scolpire fra Carrara e Pietrasanta*, catalogo della mostra (Giardini pubblici di Marina di Massa, località Paradiso, 29 luglio – 10 settembre 1989), SEA edizioni, Carrara 1989, dove appare per la prima volta il contributo di Giò Pomodoro *Omaggio ai maestri scalpellini di Versilia*; infine P.C. Santini, a cura di, *Scultori a Pietrasanta*, catalogo della mostra (Lido di Camaiore, Galleria La Subbia, 1° giugno – 31 luglio 1991), Studio d'arte La Subbia, Lido di Camaiore 1991.



8

contesta con amarezza la svalutazione dell'opera degli artigiani, indispensabili compagni di viaggio degli scultori. L'artista testimonia di avere visto scultori arrivare nei laboratori con un bozzetto che sta nel palmo di una mano e tornare con opere pronte per musei e collezioni prestigiosi, pur firmate dal solo artista. E si chiede: «Che ne sarà dell'ignoto *artifex*? Che ne sarà della sua sedimentata sapienza?». Sale l'elogio entusiasta di Pomodoro per questa «razza speciale di bisonti-scalpellini, che proprio in Versilia ha una delle sue ultime riserve non protette».[18] Si contrappone speculare la voce di Santini, il quale contesta l'approccio dell'amico scultore che, a suo giudizio, nuoce al tema della scultura, eludendo il problema centrale dei nessi fra ideazione e esecuzione; fra progetto e opera finita; fra maquette e risultato finale in scala. Invocando le analogie fra architettura e scultura, a Santini appare del tutto legittimo che il progettista che firma l'opera non certo o non necessariamente la realizza di sua mano. Tanto più, egli argomenta, occorre valutare che ogni scultore ha il proprio approccio alla materia e questo fa parte del processo artistico che si conclude con l'opera. Nondimeno la questione della variazione di scala fra il modellino e la statua per Santini comporta modifiche spesso notevolissime, che la fedeltà esecutiva dell'artigiano non riuscirebbe a interpretare e risolvere. «La mia esigenza continua ad essere quella della distinzione dei ruoli che concorrono al risultato artistico – prosegue Santini –. L'ar-

[18] G. Pomodoro, *Omaggio ai maestri scalpellini di Versilia*, in Santini, *Scolpire fra Carrara e Pietrasanta* cit. La disputa è riportata in C. Giumelli, *La presenza di Pier Carlo Santini nell'area apuo-versiliese*, in G. Uzzani, a cura di, *Il Marmo. Laboratori e presenze artistiche nel territorio apuo-versiliese dal 1920 al 1990*, Maschietto&Musolino, Firenze 1995, pp. 14-156.

tista, quale inventore di forme e di significati, anche assumendo ogni esterno contributo, solo lui sa quale debba essere la forma finale. Senza di lui gli scalpellini intristirebbero nella pratica stanca e ripetitoria di modelli fissi e cristallizzati, e non potrebbero esaltarsi nella creatività». Arriva la conclusione: «Dunque penso a Carrara e dintorni come a un grande laboratorio progettuale e sperimentale a cui la concorde discordia delle parti garantisce vitalità creativa e operativa».[19]

Questa ampia riflessione sul marmo, che dai primi anni Sessanta si allunga nell'intera attività di Pier Carlo Santini, ha conosciuto un'ultima tappa che mi ha visto direttamente coinvolta e che ritengo utile documentare, a suggello dell'eredità imprescindibile del Nostro. Corre il 1991 e la Regione Toscana finalmente accoglie e finanzia il grande ed esaustivo progetto di ricerca, ideato da Santini ormai da quasi un decennio. Si tratta di censire i laboratori del marmo attivi nel Novecento fra Carrara e Pietrasanta; identificarne attività, metodologie, maestranze, ragione sociale; documentare le presenze artistiche attive nel corso di un secolo in quei laboratori; prendere nota delle maggiori opere eseguite; infine raccogliere immagini fotografiche e documentazione quanto più ampia possibile. Santini già da tempo aveva formato un gruppo di lavoro nel territorio, fra Accademia di Belle Arti di Carrara e Museo dei Bozzetti di Pietrasanta, appena nato nel 1984. Imposta dunque i lavori, ma si ammala gravemente. Sarebbe scomparso di lì a poco, nel 1993. I lavori, ben avviati rispetto al censimento nel territorio, subiscono una battuta d'arresto che pare fatale: era sorta infatti la difficoltà di gestire l'enorme mole di dati acquisiti e in via di acquisizione. Ecco che Regione Toscana individua e incarica il Museo Marini Marini di Firenze, appena inaugurato nel 1988, e a quella data unico museo di arte novecentesca a Firenze, di gestire la ricerca e l'investimento economico stanziato, per condurre a buon fine la notevole impresa. L'allora direttrice Titti Strocchi copta come direttore artistico del progetto la sottoscritta, a quel tempo rappresentante del Comune di Firenze nel Consiglio di amministrazione dello stesso museo. Eccomi così, poco più che trentenne, a completare l'ambizioso progetto e dare una veste finale al grande lavoro svolto da una *équipe* già del tutto esperta e affiatata, coordinata per Carrara da Claudio Giumelli, docente dell'Accademia di Belle Arti; per Pietrasanta da Pier Luigi Gherardi, padre e primo direttore del Museo dei



9

Bozzetti. I compiti che mi attendevano erano una vera e propria sfida, da far tremare e temere. Era necessario strutturare e calendarizzare il progetto in fasi distinte di realizzazione; progettare e strutturare la scheda-base di ciascun artista e di ciascun laboratorio censiti; individuare il programma informatico e riversare i dati acquisiti nella banca dati, garantendo l'efficacia massima della ricerca, in tempi che ancora non erano così avvezzi alla gestione informatizzata dei dati nella pratica degli istituti museali. Ma soprattutto occorreva stabilire un rapporto di fiducia con una *équipe* già affiatata, al fine di garantire gli obiettivi, ovvero consegnare il frutto della ricerca, scandito nei due vasti capitoli di laboratori e presenze artistiche, sia in schedatura cartacea che in banca dati informatizzata, quest'ultima destinata alla Biblioteca Nazionale di Firenze, al Museo Marini, al Museo dei Bozzetti. Occorreva infine creare l'edizione di un catalogo consuntivo della ricerca, agile alla lettura, corredato da saggi critici unitamente all'*abstract* delle schede-laboratori e delle schede-artisti. E pensare anche a raggiungere un pubblico

[19] Santini, *Scolpire fra Carrara e Pietrasanta* cit.

più vasto da coinvolgere e appassionare. Rammento che si vagheggiava di realizzare una grande mostra sul tema, che pure ci apparve ben presto del tutto utopica rispetto ai fondi disponibili. Optai allora per un film o video-documentario, e affidai la regia ad un giovanissimo Marco Agostinelli, condividendo con lui una traccia narrativa, e mettendolo al corrente della ricerca che era stata sin lì svolta. Nel 1993 nacque così il film *L'idea del marmo* come produzione del Museo Marino Marini di Firenze. Il film venne presentato in prima assoluta al Museo dei Bozzetti di Pietrasanta, nel suggestivo chiostro, in una indimenticabile serata d'estate, e quindi al Museo Pecci di Prato. Apprendemmo poi che il film di Agostinelli era stato premiato alla Mostra Biennale del Cinema sull'Arte del Centro Georges Pompidou di Parigi. E soltanto ora, durante i lavori per questa mia attuale ricerca, ho appreso con notevole orgoglio che Marco Agostinelli è oggi stimato quale valentissimo regista del film sull'arte, insignito nell'anno 2000 del Premio alla Carriera nell'ambito del 18° Festival del Cinema di Montreal.

Cosa rimane oggi di questo amplissimo lavoro? Il bel volume edito da Maschietto&Musolino nel 1995, col titolo *L'idea del marmo. Laboratori e presenze artistiche del territorio apuo-versiliese dal 1920 al 1990*; il film omonimo in formato VHS, depositato al Museo Marino Marini di Firenze; lo straordinario fondo cartaceo della ricerca, conservato in originale presso lo stesso museo e diviso in undici grandi faldoni blu contenenti in ordine alfabetico le schede-laboratori (sei i faldoni di Pietrasanta e cinque quelli di Carrara); e ancora dieci grandi faldoni rossi con le schede relative alle presenze artistiche, egualmente in ordine alfabetico. A rivedere oggi questo materiale, non senza commozione, pare di essere dinanzi a un cantiere archeologico temporaneamente sospeso.

Certo che alla luce del presente sorge un desiderio, o meglio un auspicio, per lanciare una nuova sfida nel nome di Pier Carlo Santini e della sua eredità. Sarebbe straordinario riuscire a pensare a un cantiere permanente per aggiornare al presente le ricerche degli ultimi trentacinque anni di attività, lasciando aperto il censimento al presente in progresso, nella considerazione che alcuni dei laboratori allora presenti ora sono scomparsi, mentre altri sono nati; rendere fruibile la banca esistente in un sistema di archiviazione aggiornato; magari con il sostegno della Fondazione Ragghianti riuscire ad immaginare quella mostra che nel 1995 non fu possibile, magari trovando nuove *partnership* risolutive, come quella che ha legato Pier Carlo Santini alla mitica Henraux. Mi piace immaginare che forse questa stessa grande azienda, mentore dal 2012 dell'importante Premio Henraux, dedicato a Erminio Cidonio, ci sta indicando la strada, grazie anche all'impegno con cui ha riportato in vita, dal 2017, la pubblicazione annuale di «Marmo». Non a caso il primo numero della rivista resuscitata riassume i cinque storici numeri fra anni Sessanta e Settanta, che videro attivo il nostro Santini; per poi calarsi nella documentazione e nella riflessione sul presente in atto. Pier Carlo Santini ne sarebbe sicuramente felice.

Per accompagnare con le immagini questo mio contributo, anziché documentare le copertine dei numerosi cataloghi curati da Pier Carlo Santini, ho preferito chiudere con una sorta di omaggio. Commentano dunque queste righe le belle immagini in bianco/nero del fotografo Enzo Cei, che Santini nel 1993, poco prima della sua scomparsa, scelse per il catalogo della mostra dell'amico fotografo, e in omaggio estremo ai lavoratori del marmo.[20]

[20] E. Cei, *Cavatori*, testo di P.C. Santini, Biblos, Padova 1993.

Claudia Santini

# Ricordo

Buonasera a tutti. Ringrazio la Fondazione Ragghianti nella persona del presidente Alberto Fontana e del direttore Paolo Bolpagni per aver organizzato questo convegno sulla figura del nostro babbo. E naturalmente tutti i relatori che con i loro interventi hanno contribuito a rendere omaggio alla vastità del suo impegno nel mondo dell'arte.

Pier Carlo Santini: uno studioso forse un po' dimenticato dalla sua città, in cui era voluto tornare scegliendo una vita più sua rispetto alla frenesia di Milano, dove, nonostante le grandi prospettive di carriera, gli pareva di perdere vitalità ed entusiasmi.

Il pensiero di parlare di lui mi ha messo subito in agitazione... era un uomo così complesso e allo stesso tempo semplice, con passioni elementari e interessi incredibilmente vasti, ma allo stesso tempo settoriali, capace di avere letto libri e libri di letteratura russa e di non trovare interessante l'autore di cui i critici dissertavano sui giornali.

Era sempre presente anche quando non c'era: mi intrufolavo nel suo studio per leggere che cosa stava scrivendo con la sua Lettera 22, come se questo mi permettesse di sentirmelo più vicino.

A volte, quando tornavo tardi la sera, sentivo il ticchettìo della macchina da scrivere e andavo a salutarlo: era illuminato dalla lampada in un alone di fumo di sigaro e circondato dal buio dello studio. Gli piaceva scrivere di notte nel silenzio.

Il ritorno dai frequenti viaggi era una festa, era l'attesa di ciò che avrebbe raccontato, oltre alla gioia di rivederlo e di passare un po' di tempo con lui.

La sua vita, almeno ai miei occhi, è stata come l'ha voluta, perlomeno in gran parte. Gli amori sono stati il motore della sua creatività intellettuale: l'amore per l'arte, come hanno dimostrato gli interventi di oggi e come testimonia la vastità di ciò che ha donato alla Fondazione Ragghianti; l'amore per il suo lavoro di insegnante, per i suoi studenti, ai quali ha dedicato non soltanto il tempo della lezione ma la convivialità, la risata, la complicità, il consiglio; l'amore per tutti gli artisti che ha incontrato e che, in molti casi, ha contribuito a far conoscere in Italia, diventandone anche, e soprattutto, amico; l'amore per la sua Lucca alla quale ha dedicato energie intellettuali e fisiche organizzando mostre, scrivendo articoli, fino a culminare in quel volume, *Lucca e la sua terra*, che tutti conosciamo; l'amore per noi figlie, in cima ai suoi pensieri, talmente grande da 'farlo star male', come scrisse in una lettera alla mamma. Forse per fissare in immagini la nostra crescita, tutti gli anni, d'estate, ci faceva fare un vero e proprio servizio fotografico. Supervisionava personalmente i provini e montava l'album con lo stesso scrupolo che dedicava alla stampa di un catalogo d'arte.

E ancora l'amore per i piaceri semplici della vita: la caccia su tutti, che gli permetteva di godere dell'opera della natura quando andava sui monti nel silenzio dell'alba; i film con Bud Spencer da seguire in religioso silenzio, la Valeria seduta accanto a lui; il buon mangiare e il buon bere, mascherarsi a Carnevale, dedicarsi alla sua raccolta di etichette di vino, per cui aveva fatto fare due giganteschi album.

Ma soprattutto in lui c'era l'amore per la libertà di pensiero e di scelta. In una lettera alla mamma scrive: «Penso di essere nato in un'epoca non mia. O gli uomini sono guastati dall'ambizione,

dalla vanità, dai miti? Io non riesco ad avere ambizioni, se non quella di capire le cose».

A questo 'capire' ha dedicato la sua vita con rigore e perseveranza, e quando, a volte, io soprattutto lo sconcertavo con le mie scelte, leggevo nei suoi occhi l'accettazione di qualcosa che gli era incomprensibile, ma che accoglieva in nome della libertà intellettuale.

Era un uomo che non amava i conflitti, le discussioni e, ovviamente, le liti. Trovava inutile sprecare il tempo trascendendo in toni alti e accalorandosi in piccinerie; e anche quando il tema del contendere era importante, cercava sempre la mediazione, il dialogo. Soltanto con gli anni ho capito il profondo valore di questo suo insegnamento, tra i molti che mi ha lasciato, che non era la mera ricerca del quieto vivere fine a sé stesso, ma una filosofia di vita.

Poco prima di andarsene ci chiamò... aveva bisogno del nostro assenso per farsi operare in clinica, un atto formale il cui ricordo per anni mi ha dato pensiero.

Se ne è andato troppo presto: avevo ancora tante cose da chiedergli, ancora tanto bisogno della sua pacatezza, della sua lucidità di giudizio!

Ero ancora la bimba che aveva bisogno del suo babbo.

Valeria Santini

# Ricordo

Buonasera a tutti, e grazie per essere intervenuti a questa giornata dedicata alla celebrazione di Pier Carlo Santini, mio padre.

Chi mi ha preceduto ha brillantemente tracciato il profilo dello studioso: la cultura, le opere, il lavoro. A noi figlie compete il piacevole compito di portare alla luce la figura della persona – e naturalmente del padre –, meravigliosa e imprescindibile guida delle nostre vite.

Quando il direttore Bolpagni – che voglio pubblicamente ringraziare per il lavoro svolto, non soltanto in quest'occasione, e per le parole di stima che ha riservato al babbo – mi chiese se avessimo potuto portare il nostro contributo alla sua commemorazione, pensai francamente che non ci sarebbe stato nulla di più facile. Non era così, me ne sarei accorta provando e riprovando a scrivere di lui a distanza di tanti anni dalla sua prematura scomparsa!

Non avevo evidentemente fatto i conti con il tempo, e con la difficoltà derivante dal tradurre in parole un sentimento così forte, alimentato da momenti tanto brevi e altrettanto rari.

Come era quindi Pier Carlo Santini al di fuori del suo ruolo di studioso, di professore, di direttore della Fondazione?

Era una persona animata da una quantità innumerevole di passioni, che non erano necessariamente legate alla professione, anzi.

Il babbo trasferiva la sua ecletticità anche nella vita privata; amava la caccia, per la quale era pronto ad alzarsi dal letto a orari incompatibili con le sue nottate sui libri, così come la buona tavola e i buoni vini (di cui collezionava avidamente le etichette), i film western, la musica leggera.

Ricordo ancora il periodo in cui nacquero le discoteche: si era incredibilmente infervorato osservando il fenomeno, e con esso la nascita dei nuovi locali della Versilia; la curiosità innata lo spingeva verso questo nuovo universo, ma qualcosa lo frenava. Finché un giorno mi disse di esser dovuto andare a fare un non meglio identificato sopralluogo in quello che poi sarebbe diventato il Seven Apples, e al suo ritorno, complice una festa di carnevale che aveva organizzato per i suoi amici nella casa di famiglia in campagna, mi 'arruolò' per fare la *disc jockey*, soltanto per conoscere la *disco dance* del momento.

Per non parlare dello sport! Gli piaceva tutto. Anche il tiro con l'arco aveva un suo perché, e se la *boxe* o il motociclismo erano trasmessi di notte, ciò non costituiva certo un problema: lo potevi trovare a tutte le ore accomodato nella sua poltrona, con gli unici amici con i quali condivideva queste esperienze: il suo sigaro e un buon whisky.

Non perdeva una partita di calcio, o un *meeting* di atletica: fosse vissuto ai giorni nostri, probabilmente avrebbe avuto tutti gli abbonamenti televisivi possibili.

I miei ricordi di bambina mi restituiscono una presenza così diversa dai babbi delle nostre coetanee, difficile da capire a quell'età, tenendo conto che mi sarei accontentata semplicemente di averlo con me, non importa dove o facendo che cosa!

Perché il babbo era troppo preso dalle cose che amava, prima fra tutte il suo lavoro; non era un babbo assente, anzi, al contrario, ma era un babbo al quale avrei voluto poter chiedere più tempo per me.

Vivevo (e mi sono resa conto di ciò soltanto con la maturità) aspettandolo, per poi godere della sua compagnia in maniera silenziosa, incapace di chiedergli tutte le cose che avrei voluto, sostanzialmente guardandolo, ascoltandolo e cercando di farmi

durare il più a lungo possibile quel tempo con lui, così raro e prezioso.

Era un padre la cui assenza era comunque presenza: pensavo a lui nell'attesa di poter avere l'occasione per potergli parlare, sapevo che quel momento non me l'avrebbe negato, e che sarebbe stato unico e intenso.

La sera, al suo ritorno a casa, gli chiedevo consiglio su cose, decisioni, scelte. I pareri che mi offriva erano la sua preziosissima chiave di lettura della situazione, e senza saperlo mi stava insegnando la capacità che ognuno di noi ha di leggere dentro di sé.

Il suo insegnamento sul comportamento da tenere verso gli altri era degno del miglior religioso; malgrado il suo chiarissimo e manifesto ateismo, dall'interloquire con lui emergevano l'esigenza, il desiderio, la necessità di aiutare gli altri, di tener fede alla parola data, di rispondere sempre alla propria coscienza, evitando di cedere a compromessi e scorciatoie.

Raramente lo sentivi giudicare le persone; forse non rientrava nei suoi canoni comportamentali, o forse riteneva troppo intime le sue riflessioni sul prossimo per condividerle anche soltanto con noi.

Il babbo riservava un amore incondizionato ai più umili, ai semplici e, di conseguenza, ai bambini, con i quali riusciva a instaurare un immediato rapporto di complicità.

Vedete, ho parlato di semplicità, stupore, spensieratezza, perché accanto al rigore proprio dello studioso – di cui purtroppo ho condiviso così poco – vi era uno spirito estremamente libero, che faceva sì che la cultura, spesso sinonimo di duro impegno e serietà, diventasse nelle sue mani motivo di divertimento, o persino vera e propria evasione.

Per lui cultura era anche capire come fosse fatto un oggetto, studiarne le parti, e magari cimentarsi in improbabili riparazioni; al tempo stesso, non disponendo di particolare senso pratico, ammirava con profonda stima chi ne era depositario.

Sapeva di non avere particolari attitudini in campo scientifico, e quando si trovava a ragionare di fisica o materie affini con esponenti di quei mondi a lui sconosciuti riconosceva con umiltà i suoi limiti, divertendosi nell'affermare che loro sì che erano intelligenti!

Era poi un babbo attentissimo a noi figlie, oltre che dal punto di vista educativo anche per quello della salute, estremamente interventista nel momento del bisogno; devo a lui probabilmente la cosa più importante, la mia stessa vita, in quanto è grazie al suo decisionismo che nel lontanissimo 1963, a pochi giorni dalla nascita, fui presa e portata in una struttura milanese di cui era venuto a conoscenza, che si collocava all'avanguardia per la cura delle problematiche con cui ero nata, impossibili da risolvere in una Lucca così lontana dalle eccellenze mediche.

Vorrei concludere questo mio semplice ricordo del babbo nominando mia figlia Giulia, l'ultima luce, come diceva lui stesso, della sua vita, incommensurabile gioia dei suoi ultimi anni, in cui la debolezza del suo cuore cominciava a farsi sentire; ho ancora negli occhi il suo sguardo rivolto alla nipotina, quel giorno di giugno in clinica, così stanco, così sofferente, ma tenerissimo nel cercare gli occhi della piccola Giulia per un saluto, forse sentendo che a quel nuovo grande amore della sua vita non avrebbe potuto donare null'altro che il ricordo.

Non avremmo mai potuto immaginare che, all'indomani di un'operazione perfettamente riuscita, quel saluto sarebbe stato l'ultimo gesto di amore per noi, l'ultimo incrociarsi di sguardi, l'ultimo gesto con la mano prima del buio.

Dopo poche ore la terribile notizia ci obbligò a prendere atto della durezza della vita; e, ironia del destino, la morte si portò via proprio la persona cui avrei voluto chiedere aiuto, con cui avrei voluto discutere del perché di tutto ciò...

Pier Carlo Santini era questo per me.

Era un babbo.

Era il *mio* babbo.

E questo vuol essere il mio piccolo tributo a lui.

Grazie di cuore a tutti voi per averne voluto onorare il lavoro, lo spirito, la memoria.

Francesco Santini

# Pier Carlo ‘mio fratello’

L’ultima volta che vidi Pier Carlo fu proprio qui davanti al Centro Ragghianti. Disse a me e mio figlio: «Vi ho invitato agli Orti [il ristorante] per salutarvi», disse, «domani vado a Firenze per un piccolo intervento al cuore, non si sa mai quando si va sotto i ferri».

A me piace raccontare il Pier Carlo ‘segreto’, quello che pochi conoscono. Il primo ricordo è dell’agosto del 1944, quando lo vedevo fuggire nei boschi per evitare i rastrellamenti nazisti. Preferiva evitare sempre imprevisti e pericoli.

Pier Carlo, nato sedici anni prima di me, nel 1951 si laureò, e mio padre mi condusse alla sua tesi di laurea e mi disse: «Oggi devi essere orgoglioso di avere un fratello così».

La grande passione della sua vita era la caccia. Le dedicava quasi tutto il suo tempo libero. Negli anni Sessanta aveva i migliori capanni a Torre del Lago per marzaioli e trampolieri, poi appostamenti vari sulle colline lucchesi per la caccia a tordi e merli, poi ancora caccia in Voivodina e in Scozia a starne e fagiani, ma la cosa che lo rendeva più felice era la caccia al capanno, coadiuvato da amici che avevano ottimi ‘cantori’ in gabbia. Nel 1966 scisse anche il libro *Il capanno*, aiutato da me e dall’altro fratello Pier Giorgio. Scriveva anche per la rivista di caccia «Diana» dell’editore Vallecchi. Pier Carlo era anche un piacere vederlo al tavolino a mangiare e bere. Ricordo i molti girati di uccelli a Villa Bassi a Fiano e le cene di beccacce da Solferino, condite da ottimi vini. Amante della campagna, del silenzio, pigro perché la montagna era bella dal basso (troppa fatica salirla), al mare andava vestito, proprio lo ignorava. Amava confrontarsi con il contadino come con il professore, ma non tollerava assolutamente imbrogli o sotterfugi. La sua vita non è stata lunga, ma intensa e vissuta come lui la desiderava. Ricordiamolo così.

Francesco detto il ‘cicco’ (perché ultimo nato nella famiglia Santini)

Tista Meschi

# Il ‘maestro’

Noi ragazzi lo chiamavamo così. Più grande di noi, uomo di esperienze diverse, nuove e affascinanti per noi, ancora provinciali conoscitori soltanto di ambienti poco più che familiari. Aveva fatto, lui, il servizio militare durante il fascismo, fuggì l’8 settembre, percorrendo a piedi per giorni fra boschi e anfratti l’Appennino pistoiese, fino a raggiungere Fiano, la casa materna, dove rimase ben nascosto per sfuggire a una possibile fucilazione se catturato. Raccontava che, pur sofferente di un feroce fuoco di Sant’Antonio (portandone perennemente i segni sulla fronte), contribuì alla liberazione di quel paese. Studente universitario, si laureò con il ‘professore’ – così chiamava con grande devozione Carlo Ludovico Ragghianti. Appassionato di sport, ciclista competitivo, cacciatore e grande conoscitore di uccelli e delle loro migrazioni, del loro *habitat* e delle loro abitudini, esperto di richiami e di capanni. Era il ‘maestro’, ci dava indicazioni su come e dove cacciare, ascoltavamo le sue esperienze di critico d’arte, ci parlava di *design*, di moduli, di correnti pittoriche e di architettura, dei rapporti coi pittori di nuove tendenze e altro. Liberale crociano, partecipava alla vita cittadina scrivendo con competenza politica e arguzia sul «Gazzettino lucchese».

Lo conobbi negli anni Cinquanta, quando fu incaricato dal professore di preparare una mostra per mio padre Alfredo alla galleria ‘La Strozzina’ di Firenze. Veniva a casa, sceglieva i dipinti con molta attenzione, assisteva partecipato e affascinato all’opera di mio padre nel dipingere, curioso della tecnica del pastello, per l’impegno pratico che richiedeva nel lavoro. Lo conobbi però meglio quando organizzò con altri cacciatori, coinvolgendo anche me e mio padre, una gita venatoria all’isola di Capraia per cacciare conigli selvatici; mi prestò un suo fucile e da allora cominciai a cacciare. Fu il ‘maestro’. Passarono alcuni anni, io studente a Roma di grafica pubblicitaria per il cinema, poi il lavoro di grafico a Firenze con qualche pausa venatoria a Fiano. Pier Carlo lavorava a «*sele*Arte» e a Palazzo Strozzi. Ci vedevamo a Fiano ogni tanto, lui arrivava puntuale con la sua Isomoto. Dopo la ‘spedizione’ alla Capraia ci riunivamo in una specie di convivio venatorio, che si protrasse per molti anni. Tra i conviviali, oltre che essere quasi tutti cacciatori, c’erano anche persone di intelletto: professori, scrittori, pittori, amanti del bello e del viver giocondo, liberali e pacifisti; io un po’ più giovane e di poco sapere, affascinato ascoltavo. In quegli anni lavoravo a Firenze come grafico, lui in qualità di critico a Palazzo Strozzi. Ci incontrammo per caso in via Cavour ai primi di settembre del 1958, e mi disse subito che doveva andare a Venezia per la vernice della Biennale d’arte: aveva l’invito per due persone, mi chiese se l’accompagnavo. Esultai entusiasta, e pochi giorni dopo, io emozionatissimo, partimmo in treno. Venezia bellissima, mai visti così tanti pittori contemporanei e di tutto il mondo tutti insieme, feste e ricevimenti in ogni padiglione e una bellissima mostra di Braque che mi affascinò oltremodo, come le *Amalassunte* misteriose di Osvaldo Licini, con il quale ci trovammo a cena per due sere; con noi, ricordo, anche i pittori Borsato e Dorazio. Fu una grande occasione e un grande onore per me giovane pittore. Licini vinse il premio della Biennale di quella edizione. Poco tempo dopo Pier Carlo andò a Milano per «Comunità», e poi a Ivrea per Olivetti, e ancora quei grandi impegni che tutti conosciamo. Non mancava quasi mai ai nostri appuntamenti venatori: scappava, così diceva, per tornare a Lucca, dai suoi amici nei momenti solenni della caccia. E in Puglia, dove ho abitato per molti anni, veniva a trovarmi apposi-

tamente per andare in primavera a cacciar tortore, e le beccacce d'inverno, nelle gravine delle Murge. Poi ancora le scappate a Fiano al suo capanno ai tordi, ai prispoloni, che lui chiamava aguine (molto poeticamente le paragonava a bellissime donne per il loro incedere nel passo: non saltellavano come gli altri uccelli, ma ancheggiavano sensuali, diceva sorridendo con il perenne sigaro toscano fra le labbra). Poi il ritorno a Lucca, nella sua libreria Baroni, luogo magico di incontri con amici vecchi e nuovi, a dispensarci consigli, letture e opinioni. La direzione della Fondazione Ragghianti, l'Accademia a Carrara e tutto il resto. E i rapporti intensi e passionali con gli amici, le grandi cene-incontro a casa nostra a Forci e a San Viticchio, con i pittori Mattioli e Tabusso e altri, la 'gita collettiva' a Garda a visitare la grande officina-studio di Pino Castagna (ci fu regalato da lui un bellissimo servito di piatti di ceramica, che gelosamente conserviamo, da lui creato appositamente per il nostro *club* di San Viticchio), dove ospitavano Ornella e me insieme con i nostri cari e stretti amici, Pellegrina e Marco, Maria Angela, Dina, Ornella, Giuliana con Domenic e Grazia. E con invitati speciali passavamo serate straordinarie, dove il conversare era ilare e piacevolmente gratificato dal grande apporto culturale che il nostro sempre amico ci portava ogni volta. Le feste mascherate adornate con gioiosa fantasia (accettò con ironia di mascherarsi da Cappuccetto Rosso insieme con sua moglie Laura, lei a malincuore da lupo). Per ricordare poi i grandi girati di tordi nella 'cucinaccia' del Domenic alla Pieve di Compito. E allora, dopo questo mio breve ma veritiero ricordo, alziamo un bicchiere di sincero e rosso Amarone. Pier Carlo Santini era anche questo.

Luigi Meucci Carlevaro

# Otto Hofmann. Dall'eredità del Bauhaus all'autonomia creativa: concordanze artistiche e confronti

La mostra dedicata dalla Fondazione Ragghianti a Otto Hofmann rinnova l'attenzione sulle relazioni tra l'arte tedesca e quella italiana, prendendo in considerazione un artista che trascorre gli ultimi vent'anni della sua esistenza in Italia (si trasferisce in Liguria nel 1976 e qui muore nel 1996), presentando un nucleo di oltre centoventi opere, datate dal 1930 al 1994, che ne ripercorrono l'intero percorso artistico prendendo in considerazione la sua poliedrica produzione, costituita da dipinti, acquarelli, opere grafiche, fotografie, ceramiche, porcellane.

Il periodo storico in cui si formano e progressivamente maturano la poetica e il linguaggio dell'autore è quello dei grandi stravolgimenti politici che interessano l'Europa dopo la Prima guerra mondiale, seguiti, in Germania, dall'avvento del nazismo. In questo contesto Hofmann, dopo aver terminato gli studi in architettura alla Hochschule für Technik di Stoccarda, si iscrive nel 1928 ai corsi del Bauhaus (trasferitosi da Weimar a Dessau nel 1925), ove terrà nel 1930 e per pochi giorni la sua prima mostra personale, diplomandosi il 6 luglio 1931 (fig. 1).

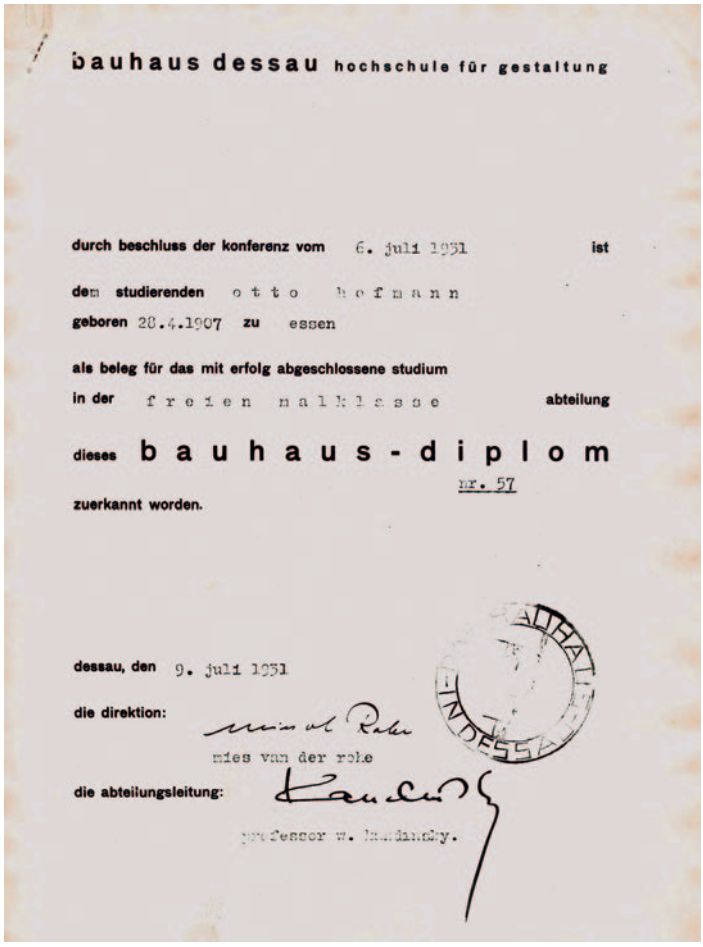
La scuola del Bauhaus, fondata nel 1919 da Walter Gropius, aveva come obiettivo l'opera d'arte architettonica totale, 'l'opera d'arte unitaria – la grande architettura', nella quale pittura, scultura e architettura avrebbero dovuto essere una cosa unica. Si trattava di istituire una nuova comunità di artisti-artigiani attraverso l'articolazione di corsi di apprendistato laboratoriale, d'insegnamento del disegno e della figura, di storia dell'arte, della scienza dei materiali, dell'anatomia e della fisica, che avevano come fine essenziale la sintesi dell'artigianato e dell'arte.[1] Kandinskij e Klee, dei quali Hofmann seguì i corsi di pittura, che facevano parte della prima schiera di maestri (così erano chiamati i pittori, gli scultori, gli incisori, gli architetti, i fotografi e gli artigiani che impartivano le lezioni), furono i principali riferimenti dal punto di vista estetico e teorico del giovane allievo.

È da notare come l'artista, nonostante la formazione tecnica e architettonica ricevuta dai suoi studi precedenti, si esprima pittoricamente, sin dagli esordi, mediante lavori che niente hanno da spartire con un'ispirazione costruttivista collegata ai suoi trascorsi scolastici e all'impostazione delle lezioni seguite al Bauhaus, forse anche perché il Politecnico di Stoccarda, ove si era laureato, era ancorato a uno stile classico e conservatore, che cercava di difendere tale approccio tradizionale.[2] Vero è che le prime opere a olio e ad acquarello presentate in mostra, tutte del 1930, sono qualificate da elementi figurativi e naturalistici o di natura geometrica o organica, liberamente distribuiti sulla superficie o parzialmente collegati tra loro da linee bianche o nere, che talvolta ne marcano i contorni (*Ohne Titel*, fig. 2).

La configurazione dell'acquarello *Ohne Titel* del 1930 (fig. 3) manifesta l'evidente influenza di Vasilij Kandinskij, riconoscibile da una molteplicità di elementi pittorici che riproducono alcuni dei caratteri tipici delle opere del suo 'professore' (nel Bauhaus di Dessau gli insegnanti furono così rinominati), fra i quali vari tipi di linee curve o serpentinate (in particolar modo, in alto a destra, la cosiddetta 'libera forma ondeggiante ondulata

[1] Cfr. G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Laterza, Roma-Bari 2003.

[2] Cfr. L. Schöbe, *Respekt vor der Form – Otto Hofmann und das Bauhaus / Il rispetto della forma: Otto Hofmann e il Bauhaus*, in G.B. Martini, a cura di, *Otto Hofmann. Die Poetik des Bauhauses zwischen konkreter und lyrischer Kunst / La poetica del Bauhaus tra lirico e concreto*, catalogo della mostra (Jena, Städtische Museen Jena, Kunstsammlung im Stadtmuseum, 25 marzo – 3 giugno 2007), Electa, Milano 2007, pp. 22, 30.



bauhaus dessau hochschule für gestaltung

durch beschluss der konferenz vom 6. juli 1931 ist

dem studierenden otto hofmann

geboren 28.4.1907 zu essen

als beleg für das mit erfolg abgeschlossene studium

in der freien malklasse abteilung

dieses bauhaus-diplom

nr. 57

zuerkannt worden.

dessau, den 9. juli 1931

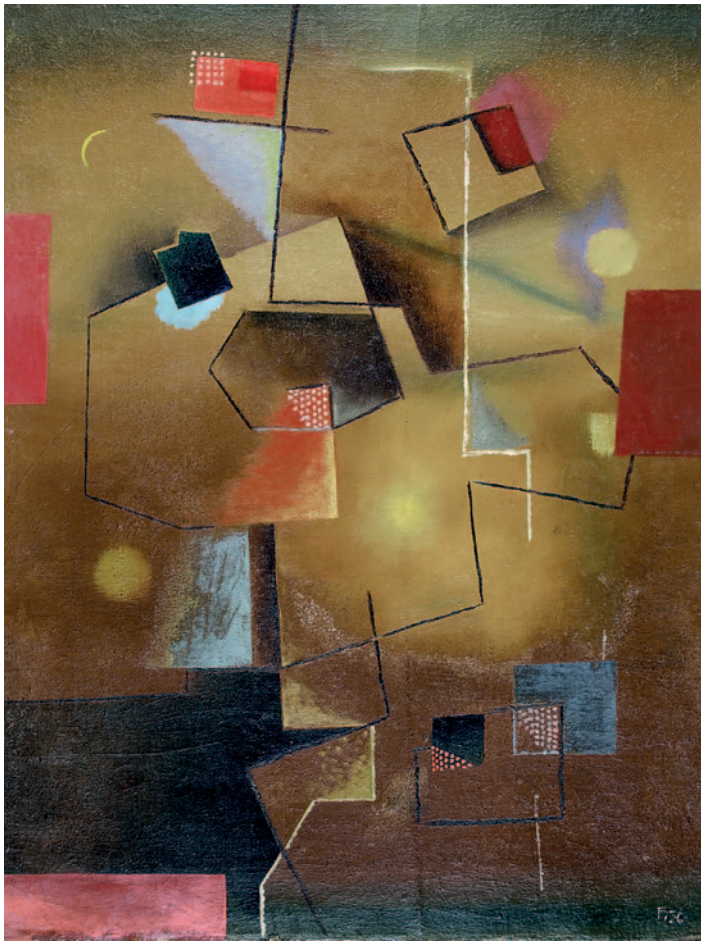
die direktion:

mies van der rohe

die abteilungsleitung:

professor w. kandinsky.

1. Diploma del Bauhaus rilasciato a Otto Hofmann a Dessau il 9 luglio 1931, firmato da Ludwig Mies van der Rohe e da Vasilij Kandinskij



2. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1930, olio su tela, 60×47 cm, Archivio Otto Hofmann

con ingrossamenti – posizione orizzontale' teorizzata da Kandinskij nel suo libro *Punto, linea e superficie*), che esprimono movimento, accompagnate da figure geometriche, triangolari e trapezoidali, o costituite da piccole porzioni di circonferenza, dai cromatismi dai toni terrosi alternati ad altri di maggior luminosità.

Del 1931 è invece un acquarello intitolato *Komposition mit Kopf und Fischformen* (fig. 4), di un leggerissimo azzurro, finemente delineato secondo i modi di Paul Klee (penso al celeberrimo *Angelus Novus* del 1920 o, ancora, a *Adam und die kleine Eva* del 1921, a *Gespenst eines Genies* del 1922, a *Komischer Opernsänger* del 1923).

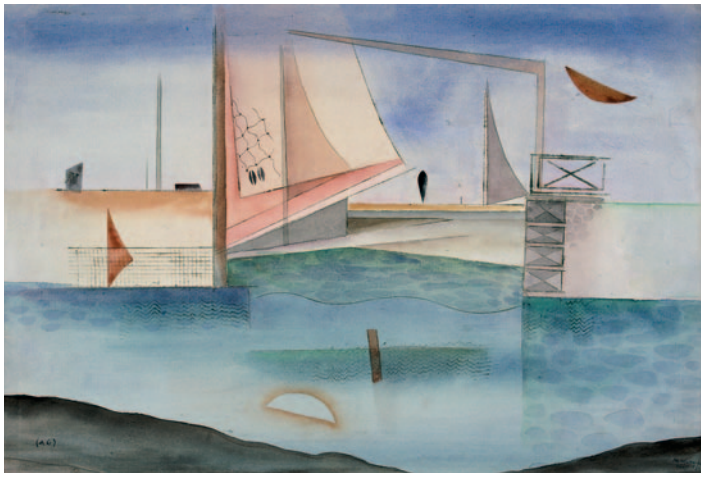
Le lampanti affinità stilistiche con i suddetti elaborati visivi sono verosimilmente riferibili alle esplicite sollecitazioni formali che Hofmann e i suoi compagni di studi ricevevano dalle eser-



3. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1930, acquarello su carta, 33,5×48,5 cm, Archivio Otto Hofmann



4. *Komposition mit Kopf und Fischformen* (*Composizione con testa e forme di pesce*), 1931, acquarello su carta, 29,2×20,5 cm, Archivio Otto Hofmann



5. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1933, acquarello su carta, 32×48 cm, Archivio Otto Hofmann

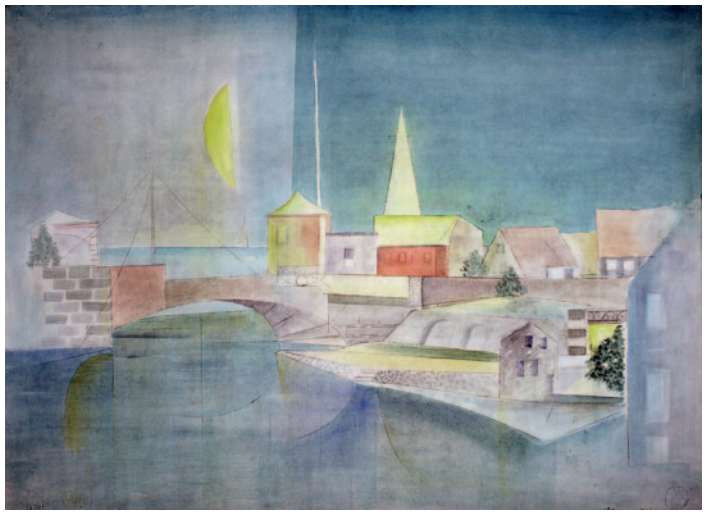
citazioni alle quali i due illustri pittori, e i docenti in generale, li sottoponevano, e che dunque, in una germinale fase di formazione, essi fatalmente assorbivano, adottando schemi compositivi conseguenti e derivati.

Un ulteriore riferimento di Hofmann è Lyonel Feininger,[3] l'artista autore della xilografia *La cattedrale*, pubblicata nel 1919 a corredo del *Manifesto del Bauhaus*, il quale non aveva ufficialmente alcun incarico d'insegnamento a Dessau, ma che tuttavia là abitava; esso si palesa in alcuni acquarelli paesaggistici (marine e città) del 1933 (*Ohne Titel*, fig. 5), del 1934 e del 1936 (*Ohne Titel*, fig. 6). In questi soggetti la trasparenza del colore, l'architettura cristallina, l'armonia dei cromatismi nei toni dell'azzurro, del giallo e del verde, i rosati e i violetti impalpabili denunciano una singolare consonanza con i poetici acquarelli di Klee e con le liriche costruzioni architettoniche, dalla speciale qualità luminosa, di Feininger.

Anche nell'attività grafica, nella seconda metà degli anni Quaranta, Hofmann rivelerà un ulteriore punto di contatto con Feininger, che al Bauhaus di Weimar aveva diretto dal 1921 al 1925 la Tipografia grafica, con xilografie (*Variationen 6 Holzschnitte*) dal forte contrasto chiaroscurale, cariche di segni robusti, incisivi e semplificati, mentre nelle prove litografiche a colori (*10 farbige Original-Lithographien*) si avverte una significativa connotazione simbolica e quasi surrealistica, che trova corrispondenza nei dipinti di Hofmann di quegli stessi anni (fig. 7).

Le teorie di Klee e di Kandinskij, che grande ascendenza hanno su molti artisti dell'epoca, in special modo le rispettive teorie dei colori, le questioni relative alla struttura, ai ritmi visivi, all'equilibrio compositivo, il 'movimento orientato' e la spirale di Paul Klee, approfonditi a Dessau dal punto di vista matematico-geometrico, e il 'suono interiore', il cosiddetto 'disegno analitico' e le concezioni filosofiche di Kandinskij, si ripercuotono nelle opinioni e nelle formule espressive di Hofmann all'inizio degli anni Trenta. Nel frattempo, la situazione ambientale diventa sempre più insostenibile. Il contesto violento e autoritario, il crescendo di soprusi, di limitazioni artistiche e personali, le minacce e le percosse, il rapido precipitare degli avvenimenti inducono l'artista nel 1933, vero e proprio *annus horribilis*, a rifugiarsi a Zurigo, dove viene a contatto con Jean Arp e alcuni membri del movimento dadaista, e poi a Parigi, dove incontra,

[3] Vedi *Torre di polvere*, 1927, in M. De Michelis, A. Kohlmeyer, a cura di, *Bauhaus 1919-1933 – da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 19 ottobre 1996 – 9 febbraio 1997), Mazzotta, Milano 1996, p. 323.



6. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1936, acquarello su carta, 46,5×62,5 cm, Archivio Otto Hofmann



7. *Balance* (*Equilibrio*), 1948, olio su faesite, 78×82 cm, Archivio Otto Hofmann



8. *Ohne Titel (Senza titolo)*, 1942, pastelli su carta, 31×48 cm, Archivio Otto Hofmann

tra gli altri, Kandinskij, anche lui costretto all'esilio nello stesso anno, così come Klee, che si era visto perquisito e saccheggiato l'appartamento, mentre il Bauhaus, ora a Berlino, è chiuso definitivamente dalle autorità naziste, triste prologo all'epurazione dai musei della cosiddetta 'arte degenerata', contraria cioè alle concezioni estetiche nazionalsocialiste, che colpì indistintamente tutti gli esponenti del Bauhaus, e non soltanto. Ma il peggio doveva ancora venire.

Durante la guerra Hofmann, che nel 1934 per motivi familiari era rientrato in Germania, fu arruolato e inviato a combattere in Russia, dove concepì una molteplicità di acquarelli prettamente figurativi, ma anche astrattisti, su carta povera, che si affiancavano alla parte scritta delle lettere che durante il conflitto inviava alla famiglia e agli amici artisti. In questo frangente, le scene di guerra si alternano a visioni paesaggistiche dalle vivaci cromie, e ad alcune vedute notturne di abitazioni, dall'illuminazione lunare (*Ohne Titel* del 1942, fig. 8), che richiamano gli stilemi di certe inquadrature a volo d'uccello di Chagall, e che narrano l'ammirazione del soldato per lo scenario sconfinato della campagna e dell'ambiente circostante, costellato di chiese ortodosse, testimoniando la volontà di staccarsi, almeno per qualche momento, dal dramma vissuto, più dichiaratamente documentato nelle coeve riproduzioni fotografiche di morte e distruzione.

La circolazione delle immagini di arte astrattista, le nuove suggestioni visive, le connessioni emotive, la volontà di 'estrarre' dalla natura gli elementi essenziali, rivivendo le atmosfere e le sensazioni provate nell'architettura bidimensionale dei dipinti, la scomposizione della realtà in costruzioni geometriche o figurative, macchie o linee colorate, o, al converso, l'intenzione di eliminare ogni traccia emulativa di fenomeni o sembianze naturalistiche, la risonanza interiore del colore e della linea, la necessità di esplorare tutte le potenzialità plastiche della forma e del colore avevano frattanto 'contagiato' una molteplicità di artisti, anche in Italia.



9. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1930, olio su tela, 60×60 cm, Archivio Otto Hofmann



10. *Komposition II* (*Composizione II*), 1938, olio su tela, 71×101 cm, collezione privata



11. *Zwischenräumliches* (*Infraspaziale*), 1937, olio su tela, 71×101 cm, Archivio Otto Hofmann

Così non sorprende che una pluralità di riferimenti estetici e teorici, provenienti dai differenti movimenti dell'astrattismo e del Futurismo, abbia potuto condurre due artisti che non si conoscevano, Otto Hofmann (cfr. *Ohne Titel* del 1930, fig. 9) ed Enrico Prampolini,[4] uno dei pochi Futuristi ad aver tentato l'esperienza astrattista, a realizzare dipinti di sostanziale affinità formale, cromatica e compositiva.

Va segnalato che nel nostro Paese, nel 1920, la rivista «Valori Plastici», diretta da Mario Broglio, aveva pubblicato alcuni enunciati teorici di Kandinskij, del quale aveva ospitato l'articolo *Pittura come arte pura*, nel quale peraltro prendeva le distanze dalle sue posizioni, e che nella XVII Biennale internazionale d'arte di Venezia del 1930 la Germania, non ancora nazista, aveva inviato, tra le altre, opere di Dix, Baumeister, Beckmann, Feininger, Grosz e Kandinskij, oltre a tredici lavori di Klee.

La discussione sui temi dell'astrattismo tuttavia interessava marginalmente l'ambiente artistico italiano, dato che negli anni Trenta soltanto la Galleria Il Milione a Milano, con le sue mostre dedicate ai nostri autori (Soldati, Licini, Melotti, Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani, Fontana), ad Albers e Veronesi, a Kandinskij e ad altri, cercava di riaprire un discorso europeo, mentre a Como gli artisti tentavano di portare avanti un discorso affine a stretto contatto con gli architetti razionalisti.[5] Soltanto in pochi, tra cui Carlo Belli e l'architetto Alberto Sartoris, che risiedendo in Sviz-

[4] Cfr. *Forme forze nello spazio*, 1932, in L. Caramel, a cura di, *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 marzo – 10 giugno 2007), Mazzotta, Milano 2007, p. 127.

[5] Cfr. N. Ponente, *Nascita di una poetica*, in *Anni creativi al "Milione" 1932 1939*, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Novellucci, 7 giugno – 20 luglio 1980), Silvana Editoriale, Milano 1980, p. 9.



12. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1950, acquarello su carta, 28×40,2 cm, Archivio Otto Hofmann

zera era facilitato nei contatti con l'*élite* europea,[6] davano spazio a temi di ordine speculativo sull'argomento, cercando relazioni oltreconfine. Le situazioni ambientali e culturali, mortificate da involuzioni ideologiche, la soffocante chiusura verso l'estero e il provincialismo delle nostre istituzioni consentivano comunque, diversamente che in Germania, anche se nella quasi totale indifferenza, l'organizzazione di esposizioni, come quella di Torino del 1935, nello studio dei pittori Casorati e Paolucci, significativamente intitolata *Prima mostra collettiva di arte astratta italiana*.

In questo periodo le opere dei nostri giovani artisti si rifacevano perlopiù alle istanze razionaliste, con differenti soluzioni formali di ordine geometrico (Reggiani, Melotti, Radice con gli altri comaschi), ricercate effusioni cromatiche di grande raffinatezza (Rho, Galli, Badiali) o di più pregnante liricità (Licini e, in alcuni casi, Soldati e Munari).

Se in Germania la situazione si faceva drammatica, in Italia, nonostante il contesto di restrizione operativa e il disinteresse, alla seconda Quadriennale romana del 1935[7] erano presentati alcuni dipinti astratti di Bogliardi, Reggiani, De Amicis, Magnelli, Licini, Ghiringhelli. A evidenziare il differente clima che si respirava nel nostro Paese, mette conto ricordare che qualche anno prima Marinetti, su esplicita richiesta di Kandinskij, era intervenuto, con una lettera indirizzata all'allora direttore del Bauhaus Mies van der Rohe, per cercare di evitare la cessazione della sua

[6] Cfr. C. Belli, *Racconto degli anni difficili*, in *Anni creativi al "Milione"* cit., p. 21.

[7] Per un approfondimento cfr. E. Pontiggia, C.F. Carli, *La grande Quadriennale. 1935 la nuova arte italiana*, Electa, Milano 2006.



13. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1955, acquarello su carta, 34×48 cm, Archivio Otto Hofmann



14. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1953, acquarello su carta, 31,7×23,4 cm, Archivio Otto Hofmann



15. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1952, pastelli, acquarello e carboncino su carta, 46,5×53,5 cm, Archivio Otto Hofmann

attività, tentativo che non sortì effetto alcuno sul consiglio comunale di Dessau, capoluogo del Land della Sassonia-Anhalt, governato da una nuova amministrazione di orientamento nazista, che il 22 agosto 1932 ne aveva disposto la chiusura.[8]

Nel periodo post-bellico, le opere di Hofmann riprendono in parte, integrandoli con nuovi motivi, i modi compositivi e cromatici della seconda metà degli anni Trenta, che esibivano aggregazioni di svariate tipologie di forme geometriche o organiche, che andavano a occupare, talvolta in modo quasi caotico (*Komposition II* del 1938, fig. 10) e pressoché totalmente, lo sfondo del dipinto (*Ohne Titel* del 1936), con sconfinamenti di carattere 'metafisico' (*Zwischenräumliches* del 1937, fig. 11) o, per certi versi, surrealistico (*Ohne Titel* del 1936). Ancora evidenti erano i riferimenti naturalistici, mai completamente abbandonati dall'artista durante tutta la sua carriera.

Data al 1947-1950 una serie di opere dalla particolare lucentezza, con contorni tracciati tramite sottili tratti di colore nero, in cui fluttuano innumerevoli entità, figure geometriche regolari o irregolari, esili strutture architettoniche, scale verticali, singolari nuclei organici, segni e altre evocazioni che conten-

[8] Cfr. A. Masoero, *Kandinsky: lettere con l'Italia*, in *Kandinsky e l'astrattismo in Italia* cit., p. 45.

gono al loro interno ulteriori conformazioni frastagliate. Gli sfondi sono luminosi, mono o bicromatici, con accostamenti nel segno dell'assonanza, nei toni dell'arancione (*Balance* del 1948), dell'azzurro (*Vorübergleitend* del 1949), del blu (*Ohne Titel* del 1948), del giallo (*Festlicher Morgen* del 1948) o del bruno (*Zwischenstation* del 1947). Talvolta appaiono profili montani (*Ohne Titel* del 1950, fig. 12), la luna o altri elementi di stampo naturalistico.

Terminata la guerra, la triste parentesi sembrava conclusa, ma così non era. Hofmann infatti, nel 1950, dopo essersi inizialmente stabilito in Turingia, si vide costretto, a causa delle divergenze di ordine politico con la classe dirigente, conseguenti a nuove restrizioni alla sua attività artistica, a trasferirsi a Berlino Ovest, dove aprì uno studio, abbandonando in Germania Est tutti i suoi averi e la quasi totalità dei suoi dipinti.

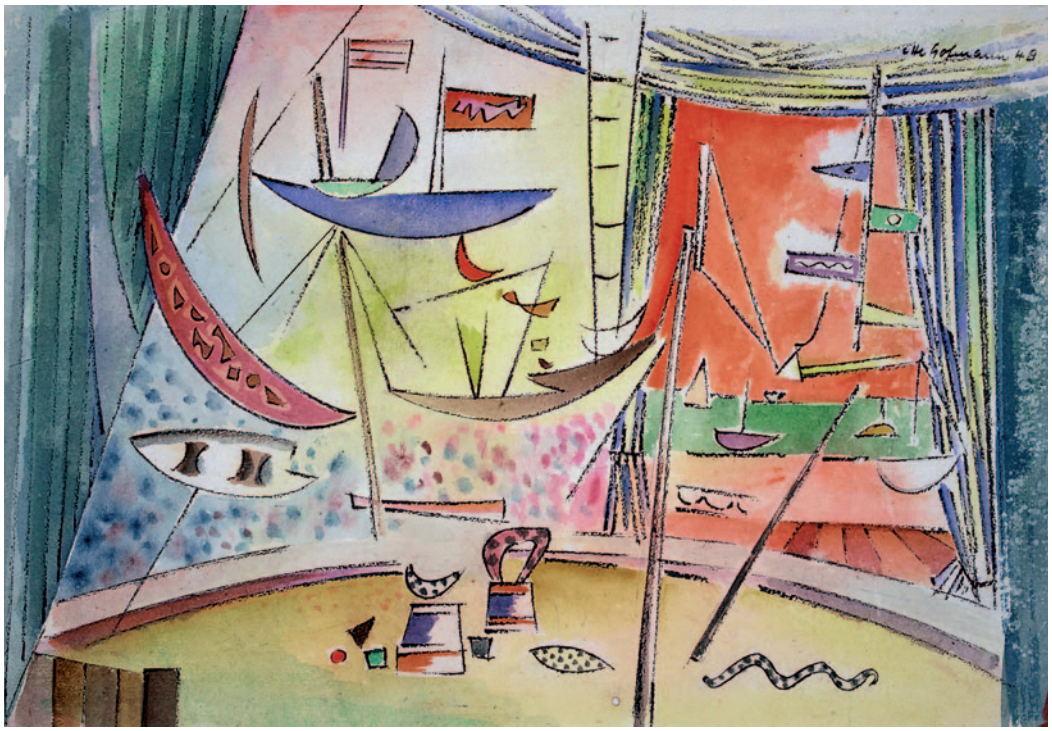


16. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1952, olio su tela, 62×75 cm, Collezione Franca Ronchetti

Nel 1951 e negli anni successivi l'artista esegue numerosi disegni a tecnica mista contrassegnati dall'uso preminente del carboncino, da linee puntute e spigolose, dai colori esangui e poco brillanti (*Vergittertes Gelb* del 1951), o di maggiore giocosità cromatica e compositiva (*Im gelben Bereich* del 1952, *Blauer Mond, Cagnes* del 1954, *Midi* del 1954), con figure rettangolari e triangolari, nuove conglomerazioni geometriche e organiche, scale, falci di luna, montagne, e una pittura a tratti 'sporca' (*Roque noir village* del 1955), in cui si avvicendano segniche griglie irregolari (*Cagnes nächtlich* del 1955), macchie, gocciolature di colore (*Ohne Titel* del 1955, fig. 13), motivi naturalistici e tutto il repertorio di simboli e immagini ai quali l'artista ci aveva abituato, con toni più scuri (*Abendliches* del 1953) o di vitale luminosità (*Ohne Titel* del 1953, fig. 14). In questa fase, il segno diventa una peculiarità specifica di molti dipinti, alcuni dei quali rievocano atmosfere kandinskijane (*Ohne Titel* del 1952, fig. 15) o kleeiane (*Ohne Titel* del 1952, fig. 16).

D'ora in avanti l'artista si sposterà periodicamente in Europa, compiendo viaggi in Belgio e in Svizzera, assecondando una brama inesauribile di scoperta, stabilendo contatti con altri colleghi e partecipando a numerose mostre collettive, aprendo nuovi studi a Cagnes-sur-Mer, nel sud della Francia, e a Monaco di Baviera, fino a trasferirsi, nel 1976, a Pompeiana, nel Ponente ligure.

La ricerca della luce mediterranea e di una sua possibile materializzazione, in cui il colore sfuma in una consequenzialità trasparente, gli azzurri del mare e del cielo, gli effetti luminosi, il limpido nitore delle forme, la luce tersa e radiosa contraddistinguono le composizioni 'italiane' di Hofmann, che negli ultimi anni della propria vita rinnova il suo linguaggio formale e cromatico con invenzioni figurali che ricordano, preminentemente, le costruzioni pittoriche e le soluzioni coloristiche del Kandinskij degli anni Venti e Trenta. Nascono opere di sofisticata eleganza, che combinano torri, impalcature verticali, poligoni irregolari, scale a pioli, linee rette, scacchiere, scudi, croci, cerchi, archi, triangoli, rombi, specie di geroglifici e altri tipi di



17. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1948, acquarello su carta, 23×33,5 cm, Archivio Otto Hofmann



18. *Cirzensisch* (*Circense*), 1979, olio su tela, 81,5×131 cm, Archivio Otto Hofmann

segni, innumerevoli generi di forme astratto-geometriche, squisite apparizioni di ordine organico. Il tutto accuratamente sistemato su uno o più piani orizzontali, o in sospensione nello spazio. È una sorta d'inventario del suo vocabolario visivo, classificazione di segni e forme che rammenta certi progetti di Kandinskij del 1931 per la decorazione in ceramica di una sala da musica all'Esposizione tedesca di architettura di Berlino.[9]

Mentre la maggior parte delle nuove configurazioni è principalmente posizionata su un'unica linea, talune sono distribuite in una più estesa profondità spaziale, che in talune opere riecheggia, quanto al soggetto, seppur diversamente delineato, certi rapidi schizzi del passato, come *Ohne Titel* del 1948 (fig. 17), che ritrae una specie di arena, aperta ai lati, da cui si scorge il mare. Così accade nell'olio su tela intitolato *Cirzensisch* del 1979 (fig. 18), che nella sua geometrica oggettività presenta un fondale aperto che lascia intravedere uno sfondo grigio-verde, nel quale si staglia un cerchio di colore giallo, pallida luna, mesta e silenziosa. La raffigurazione di elementi naturalistici continua con suggestivi, onirici 'panorami' (*Winterliche Scene* del 1982) dai delicati e soffusi colori e di ragguardevole suggestione emotiva, come *Ohne Titel* del 1984 (fig. 19), sorta di paesaggio africano, arido e polveroso, vivacizzato da verdi e azzurri in cui svolazza, leggiadro, un 'aquilone', che conferisce all'intera scena una sottile e dinamica leggerezza.

Un'altra scenografica rappresentazione, dalla particolare 'accensione' cromatica e di tangibile profondità, a chiare lettere esplicitata dal titolo (*Action vor Orange* del 1980), presenta davanti a uno sfondo di un arancione 'infuocato' un gioco di forme, statiche o 'danzanti', con elementi ancorati al suolo o librati nell'aria: ancora una volta un plausibile omaggio a Kandinskij, come Paul Klee appassionato cultore del teatro.

Se in *Ohne Titel* del 1990 (fig. 20) e in *Ohne Titel* del 1994 (fig. 21) è chiaro il riferimento al tratto e alla delicatezza cromatica di Klee, lo stato di grazia che qualifica i lavori italiani di Hofmann trova suggello nel 'sognante' *Vor hellem Grund* del 1984, che ritrae elementi geometrici variopinti che sembrano galleg-

[9] Cfr. De Michelis, Kohlmeyer, *Bauhaus 1919-1933* cit., p. 318.

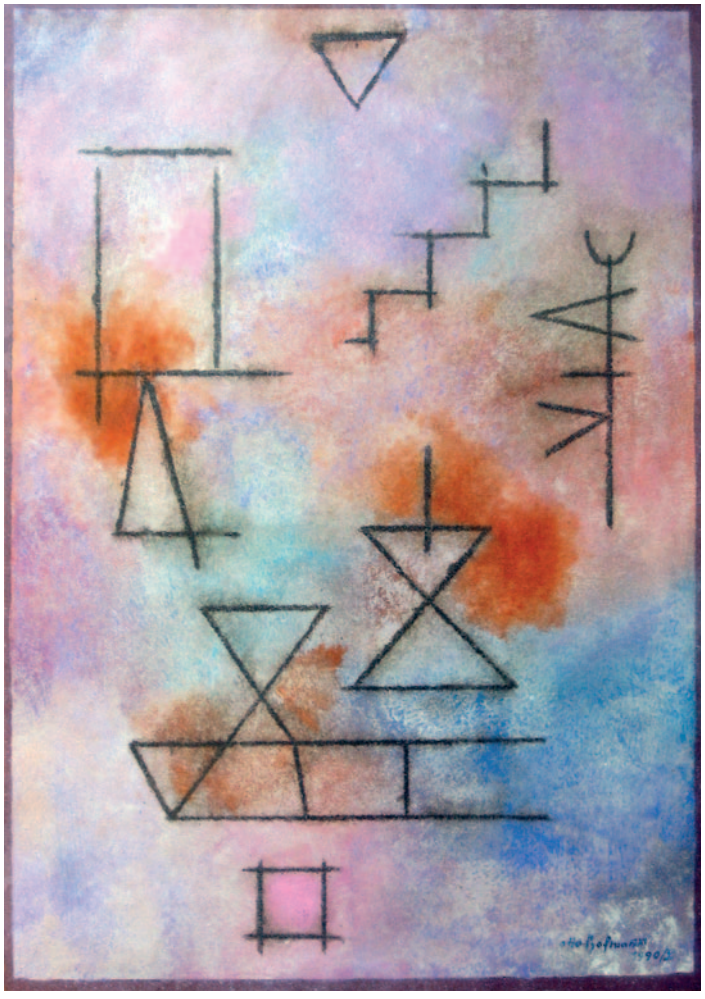


19. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1984, acquarello su carta, 45,5×34,5 cm, Archivio Otto Hofmann

giare in un'atmosfera nevosa e rarefatta, analogamente all'acquarello intitolato *Schwebend* (letteralmente 'sospeso', 'che si libra nell'aria', 'che galleggia') del 1977, che spicca per equilibrio compositivo e un lirico tonalismo che traspare dalla fine modulazione dei verde-acqua e dei blu-azzurri delle forme minute, liberamente disposte nello spazio pittorico (fig. 22).

La luce mediterranea italiana, che aveva ispirato Klee e Kandinskij – il primo intenzionato a creare nelle sue opere uno spazio pervaso dalla luce, e il secondo, che avendo soggiornato per alcuni mesi sulla riviera ligure, aveva vissuto un'esperienza spirituale nel colore che gli aveva permesso di «calibrare la qualità espressiva» e «avviare il superamento delle ultime resistenze post-impressioniste», dunque di «accogliere le 'oscure' sollecitazioni a soffermarsi sul paesaggio e a studiare la qualità di colori ora scoperti in una luce nuova»[10] – è la stessa luminosità che darà impulso all'opera di Hofmann degli anni Settanta-Novanta, originando una tavolozza di nuova freschezza cromatica, dalla stesura pittorica limpida e di rimarchevole precisione.

L'astrattismo libero di Hofmann e il suo linguaggio visivo trovano piena maturazione nel suo incedere nella realtà naturale, ove il desiderio di novità e sperimentazione, sviluppati in attuazione dei princìpi del Bauhaus in un'ottica di multidisciplinarità, genera opere che denotano un'abilità decorativa e una purezza espressiva che coniuga, sapientemente, la geometria delle forme con l'uso vibrante del colore. È un'astrazione lirica



20. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1990, tecnica mista su carta, 62,3×44,7 cm, Archivio Otto Hofmann

[10] M. Bignardi, *Kandinskij in Italia: tra ricordo e visione, alla ricerca di una "nuova qualità" del colore*, in «Annali on line Lettere. Università degli Studi di Ferrara», VI, 1-2, 2011, p. 397. https://annali.unife.it/lettere/article/view/261 (consultato il 19 ottobre 2024).

che costituisce la *summa* di tutta la sua precedente produzione, sintesi compiuta tra 'anima' ed 'esattezza', in cui lo spazio architettonico e compositivo è ridefinito mediante un approccio intuitivo ed emotivo, in grado di trasmettere una profonda gamma di sensazioni senza mai mettere in disparte i residui della realtà oggettiva, seppur in una prospettiva di sempre maggiore aniconicità.

La mostra della Fondazione Ragghianti ha avuto il merito di porre all'attenzione del pubblico le opere multiformi di un protagonista della pittura astrattista del secolo scorso, che tante traversie ebbe a subire a causa dell'infausta situazione politica dell'epoca, delle sue idee e della guerra.



21. *Ohne Titel* (*Senza titolo*), 1994, tecnica mista su carta, 44×63 cm, Archivio Otto Hofmann



22. *Schwebend* (*Fluttuante*), 1977, acquarello su cartoncino, 46×32 cm, collezione privata, fotografia di Riccardo Benassi

Hofmann è stato indubbiamente un artista a trecentosessanta gradi, che ha perseguito, applicandoli concretamente, i dettami della scuola del Bauhaus, operando nell'ambito pittorico, grafico, architettonico e delle arti applicate attraverso un linguaggio autonomo, originale e ben riconoscibile nelle sue differenti sfaccettature; un vero artista e fine teorico, dalla scrupolosa e squisita tecnica esecutiva, di fecondo estro creativo, che ha saputo accortamente mescolare elementi compositivi di natura eterogenea, variandone continuamente i modi e le esteriorità, pervenendo a un pacato lirismo in cui sensibilità e razionalità viaggiano felicemente insieme, dando luogo a equilibrate composizioni da contemplare in assorto silenzio.

Giorgio La Malfa

# Carlo Ludovico Ragghianti e Ugo La Malfa

Voglio lodare la presentazione del carteggio fra Ragghianti e mio padre[1] che la Fondazione Ragghianti ha curato ed edito. Ragghianti, come si vede dalle sue lettere, è stato non soltanto un protagonista appassionato delle battaglie del Partito d'Azione, ma è stato anche una delle menti più lucide di quel gruppo che diede un contributo fondamentale alla Resistenza e all'avvio della ricostruzione dell'Italia nel dopoguerra.

Io ho sempre pensato che la rottura del partito d'Azione nel 1946 e la sua successiva scomparsa abbiano fatto venir meno una forza politica che avrebbe potuto dare un contributo straordinario alla vita democratica italiana del dopoguerra.

In fondo, nel corso del tempo vi sono stati ripetuti tentativi di riempire quel vuoto che con la fine del Partito d'Azione si era venuto a creare nel centro dello schieramento politico italiano: le iniziative volte a creare una 'terza forza' laica, la nascita del Partito radicale a metà degli anni Cinquanta, la trasformazione impressa al Partito Repubblicano a metà degli anni Sessanta con la segreteria di mio padre, furono tentativi di ricostruire quella forza politica così originale che era venuta meno dopo aver svolto un ruolo importantissimo. C'era in mio padre, ma c'era anche in Ragghianti o in Valiani come in molti altri un'amarezza per la chiusura di quell'esperienza.

Anche guardando all'oggi, lasciando da parte i tentativi di riprendere il nome di quella nostra lontana casa comune senza un sufficiente spessore di pensiero e di politica, dobbiamo domandarci se non ci sia un vuoto da riempire, una battaglia da riprendere. Le nostre Fondazioni hanno il dovere di preservare la memoria di questa parte della storia italiana del Novecento, ma, di fronte a quello che è già avvenuto in Italia e sta avvenendo in Europa, oltre a coltivare la memoria, è forse venuto il momento di rafforzare il nostro impegno civile e politico. Penso ai disordinati tentativi di mettere le mani nell'assetto costituzionale del Paese, senza alcuna attenzione a preservare quell'equilibrio fra le istituzioni senza il quale la lotta politica rischia di trasformarsi in uno scontro senza regole. La costruzione della democrazia italiana e la collocazione di un'Italia democratica in un'Europa riunificata e pacificata furono le idee degli azionisti. Esse mi paiono di assoluta attualità.




[1] E. Bassetto, a cura di, *Carlo Ludovico Ragghianti – Ugo La Malfa. Carteggio*, con un saggio introduttivo di Roberto Balzani, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2023.

Iacopo Bartelletti

# Carlo Ludovico Ragghianti e l'Einaudi

La collaborazione tra Ragghianti e la casa editrice Einaudi si è protratta per più di quarant'anni, dal 1941 al 1982.[1] In questo arco di tempo il rapporto ha attraversato diverse fasi: a momenti di più viva e serena collaborazione, soprattutto all'inizio, si sono poi alternati momenti di tensione, accuse più o meno velate, scambi apertamente e aspramente polemici, fino a un allontanamento che si è tradotto in una civile ma fredda distanza. Durante questi anni furono numerose le attività e i progetti che videro protagonisti Ragghianti ed Einaudi, alcuni furono effettivamente realizzati, molti altri naufragarono dopo anni di lavoro, altri ancora abortirono quasi subito.

Si possono individuare sostanzialmente tre fasi del rapporto tra Ragghianti ed Einaudi: una che va dal 1941 al 1949, gli anni dell'inizio della collaborazione, che sono anche quelli di più viva e intensa attività. La collaborazione si concentra principalmente sulla creazione e l'avvio della collana 'Biblioteca d'arte', ma risalgono a questo periodo anche le richieste di alcune opere di traduzione, l'attività di consulenza circa la pubblicazione di testi stranieri di arte, il progetto del 'Premio della critica Einaudi' e l'inizio del lavoro su *Cinema arte figurativa*. Dal 1950 i rapporti cominciano a raffreddarsi, per svariati motivi che vedremo poi meglio nel dettaglio; le proposte di nuovi progetti sostanzialmente cessano, e lo scambio è rivolto principalmente al tentativo di portare a termine almeno alcuni dei progetti che erano stati avviati nella fase precedente e che erano rimasti insabbiati. Infine, nel decennio dal 1972 al 1982 il rapporto è ridotto agli scambi strettamente necessari alla risistemazione delle ristampe di *Cinema arte figurativa*, che poi diventerà il primo volume della trilogia dedicata alle *Arti della visione*.

In questa occasione mi concentrerò principalmente sulla prima fase della collaborazione, e quindi sugli anni che vanno dal 1941 al 1949. Occorre qui una breve introduzione di contesto, sull'attività della casa editrice Einaudi, sui suoi orientamenti relativamente alla storia dell'arte e sull'ambiente civile e culturale di quegli anni. Contrariamente a quanto si possa pensare, nei primi anni di guerra il mercato dell'editoria è in espansione, come testimonia tra l'altro un editoriale apparso nel 1941 su «Primato»,[2] in cui si indagano le molteplici ragioni della crescente e sorprendente diffusione dei libri in quel periodo. Diffusione che non riguarda soltanto romanzi o opere di evasione, ma anche opere di impegno letterario e volumi di storia e di cultura in generale. Secondo l'editoriale citato, alla base di questa dinamica c'era soprattutto il fatto che la guerra aveva stimolato un riesame di coscienza, una revisione di fatti e idee. Vi erano poi altri fattori da tenere in considerazione: si rendevano inagibili i luoghi consueti di approfondimento culturale e si riducevano quasi totalmente altre opportunità di distrazione e di svago. La guerra imponeva però ovviamente anche restrizioni, come gli interventi sempre più frequenti della censura, che limitavano enormemente le possibilità di traduzioni straniere, o il controllo nell'assegnazione della carta, che iniziava a scarseg-

[1] Il rapporto tra Ragghianti e l'Einaudi è stato recentemente studiato anche da E. Pellegrini, *Ragghianti in Einaudi*, in P. Soddu, F. Varallo, a cura di, *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, Viella Libreria Editrice, Roma 2023, pp. 343-374.

[2] *Attualità della storia*, in «Primato», 1° febbraio 1941. Citato in L. Mangoni, *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 82.

giare, dinamiche che mettevano a dura prova l'attività delle case editrici, che si trovavano quindi quasi obbligate a una politica editoriale più attiva e creativa. Questa dinamica di mercato riguardava in particolare le case editrici più giovani, come appunto l'Einaudi, fondata da Giulio Einaudi nel 1933, che si trovava a dover consolidare, in un momento così delicato, il ruolo nazionale che era riuscita a ottenere, e che non a caso nei primi anni di guerra fu attivissima nella realizzazione e progettazione di nuove collane.[3]

In questa politica editoriale anche la storia dell'arte rivestì un ruolo importante e, proprio a partire dalla collaborazione con Ragghianti, negli anni Einaudi si avvalse della consulenza di alcuni dei più autorevoli studiosi nel campo storico-artistico.[4] Giungiamo quindi al momento dei primi contatti epistolari di Giulio Einaudi con Carlo Ludovico Ragghianti, che, come detto, risalgono al 1941. In un appunto di Ragghianti vediamo un primo abbozzo del progetto in discussione, che all'epoca portava il titolo di 'Quaderni di critica d'arte'. Vi sono indicati il formato, il tipo di carta, un preventivo di spesa e le monografie al momento disponibili, ossia quelle di Enzo Carli e di Cesare Gnudi, più altre due in arrivo tra il maggio e l'aprile successivi, una di Brandi e una di Pallucchini, che non saranno poi pubblicate. Ragghianti si diffonde poi nello specificare il carattere delle monografie, che dovrà essere rigorosamente critico ma anche alla portata di un largo pubblico. Aggiunge poi che «si tratta di sistemazioni di problemi, con molta novità di risultati (quando non vere e proprie scoperte), e, ciò che le rende indispensabili negli studi, con illustrazione di opere in massima parte inedite, per la prima volta riprodotte».[5] Si nota dunque già da questo momento la grande attenzione riservata da Ragghianti all'apparato figurativo dei volumi, fattore che interesserà molto anche lo stesso Einaudi. Questi, in una lettera dell'8 marzo 1941, parla dell'avvio della collana, per la quale Einaudi proponeva il titolo 'Arte italiana'. Si parla del piano dell'opera, che prevedeva di mettere in cantiere da subito tre volumi, dei quali il primo da stampare entro l'anno e gli altri due nel 1942; da lì in poi l'intenzione era quella di far uscire dai tre ai sei volumi all'anno. Intenzioni che, come vedremo, per varie ragioni rimarranno soltanto sulla carta. Si parla poi dei compensi, si richiede la stesura di un manifesto della collezione, si parla della veste editoriale, che dovrà essere accurata (e questo è un punto sul quale entrambi riporranno molta attenzione), e soprattutto Einaudi indica il carattere della collana, «che dovrà interessare un largo pubblico, e suscitare sorpresa per la novità del materiale illustrativo, oltre che per l'acutezza delle indagini critiche, che non devono avere sapore accademico, ma essere aderenti alle necessità artistiche e culturali del nostro tempo».[6] Da qui si intuisce subito l'attenzione rivolta da Giulio Einaudi al pubblico e alla fruizione dell'opera, e l'intenzione di non realizzare una collana rivolta soltanto a specialisti, pur mantenendo alto il livello dell'analisi critica. Questa attenzione riservata alla 'veste esterna' dell'opera e alla sua appetibilità da parte del pubblico è uno dei punti sui quali Einaudi insiste di più, e del quale si occupa in prima persona; trovando peraltro una comunanza di interesse in Ragghianti, anch'egli attento evidentemente a questo aspetto, non meno che al valore critico e intrinseco dell'opera. La corrispondenza di questi primi mesi di lavoro è sostanzialmente incentrata su questo aspetto. Il 3 aprile 1941[7] Einaudi comunica di aver studiato tipi di carta e inchiostri, e di aver esaminato alcune collezioni di libri d'arte, giungendo alla conclusione che la loro collana dovrà essere presentata con il massimo decoro, anche con un occhio al mercato straniero. Si diffonde poi sull'impaginazione delle tavole, sempre nell'ottica del successo di pubblico, «che ama riposarsi sfogliando un volume d'arte, e non faticare». Per questo suggerisce di non appesantire troppo i libri, inserendo soltanto una o due illustrazioni per tavola, e porta a paragone i libri d'arte stranieri, sostenendo che «l'effetto

[3] In quegli anni, tra il 1941 e il 1942, nacquero la 'Biblioteca d'arte' diretta da Ragghianti, di cui ci occuperemo nel dettaglio, i 'Narratori contemporanei', i 'Manuali', 'Corrente', i 'Libri per l'infanzia e la gioventù', 'I Giganti', l'"Universale'.

[4] Quando la collaborazione con Ragghianti andrà raffreddandosi, come vedremo dall'inizio degli anni Cinquanta, le sorti del catalogo Einaudi relative alla storia dell'arte saranno prese in mano da Giulio Carlo Argan, che avrà un ruolo fondamentale fino al 1960, quando l'ingresso di Enrico Castelnuovo, che avrà una presenza più costante anche all'interno del consiglio (mentre Argan e Ragghianti erano consulenti esterni) darà un'ulteriore svolta alla linea editoriale, con un'apertura verso settori metodologici quali la storia sociale dell'arte e l'iconologia, che non erano mai stati visti di buon occhio da Ragghianti. Accanto a questi, negli anni si avvicenderanno poi altri storici dell'arte che avranno un ruolo non secondario, come Giovanni Previtali, presente sia come autore (come è noto *La fortuna dei primitivi* sarà pubblicato da Einaudi nel 1964), sia come curatore della prima parte della *Storia dell'arte italiana* (progetto avviato nel 1973 e concluso nel 1983), Federico Zeri, che pubblicherà alcuni volumi e curerà la seconda parte della *Storia dell'arte italiana*, Bruno Zevi, direttore della collana di architettura, e Ranuccio Bianchi Bandinelli.

[5] Appunto scritto a macchina da Ragghianti, in FONDAZIONE RAGGHIANTI (FR), Lucca, ARCHIVIO CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI (ACLR), *Editori*, b. 5, f. 1.

[6] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di G. Einaudi a C.L. Ragghianti, 8 marzo 1941.

[7] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di G. Einaudi a C.L. Ragghianti, 3 aprile 1941.

piacevole del volume è immensamente maggiore con distribuzione limitata di illustrazioni». Va detto che questa era la prima volta che l'editore si confrontava con il libro d'arte vero e proprio, diverso dal libro di storia dell'arte, per il peso che in questo caso hanno le immagini, non minore rispetto a quello del testo. Di qui la grande attenzione riservata appunto all'aspetto estetico, all'impaginazione, alla composizione delle tavole, al tipo di carta. Infine, comunica in chiusura di lettera l'intenzione di anticipare la pubblicazione della collana: farebbe cioè subito un volume e ne preparerebbe altri due per il settembre-ottobre successivo. Questa prima fase è insomma caratterizzata da grande fermento ed entusiasmo. In uno scambio di lettere avvenuto tra il 18 e il 24 aprile,[8] si discute poi sul titolo da dare alla collana e sull'opportunità di inserire nella stessa il saggio di Aldo Bertini su Michelangelo. Per quanto riguarda il titolo, Ragghianti proponeva 'Saggi di critica d'arte', ma Einaudi obiettava osservando che fosse un titolo che avrebbe potuto allontanare il pubblico non specializzato, che era invece proprio quello che avrebbero voluto attrarre con la veste elegante, l'abbondanza di illustrazioni e con il tono non eccessivamente erudito della collana. Torna, come si vede, l'attenzione verso l'appetibilità dell'opera, e si nota la diversa impostazione tra il critico e l'editore. Einaudi propone 'Arte italiana', o in alternativa 'Collezione d'arte', che preferisce comunque a 'Biblioteca d'arte', titolo che era stato avanzato come alternativa possibile da Ragghianti, e che alla fine sarà quello scelto per la collana.

A proposito del saggio di Aldo Bertini su Michelangelo, che era già in cantiere in casa editrice dal 1938, quindi da prima dell'inizio della collaborazione con Ragghianti, ed era infatti previsto per la collana 'Saggi', Einaudi sottolinea appunto questa circostanza, giustificando la scelta della collana già esistente con il fatto che il volume ha «ampio testo e poche illustrazioni. La 'Collezione d'arte' ha invece poco testo e molte illustrazioni, cioè abbiamo un testo in funzione della illustrazione e non viceversa come è nel caso del Bertini». Torna qui un riferimento alla particolarità del libro d'arte, che si discosta appunto per il rapporto tra testo e immagine rispetto agli altri tipi di libro, pure di argomento storico-artistico, inseriti in altre collane della casa editrice. Comunque, anche in questo caso, sarà Ragghianti a spuntarla, e, come vedremo, il testo di Bertini sarà inserito nella nuova collana. Einaudi fa poi un veloce riferimento al manifesto da pubblicare in allegato alla prima pubblicazione del Carli, nel quale si annunciano i primi volumi in preparazione, con l'accompagnamento di un breve commento.[9] È di questo periodo anche una delle prime proposte parallele alla 'Biblioteca d'arte' che i due discuteranno in questi anni, quella di pubblicare una rivista di storia dell'arte. Einaudi si dice interessato, e dimostra questo interesse in diverse occasioni tra il maggio e il luglio del 1941, ma il progetto dev'essere temporaneamente abbandonato per il decreto del governo fascista che impedisce la fondazione di nuove riviste e limita la consistenza di quelle esistenti, per far fronte alla carenza di carta che frattanto stava iniziando a verificarsi. Il progetto non sarà però abbandonato del tutto, e negli anni successivi tornerà ad affacciarsi nella corrispondenza tra i due, ma non andrà comunque mai definitivamente in porto. Comunque, il 26 agosto 1941[10] Einaudi comunica a Ragghianti, con l'ironica affermazione «lo struzzo ha finalmente partorito la montagna», la stampa del primo volume di Enzo Carli, *Sculture del Duomo di Siena*. Ragghianti, pochi giorni dopo,[11] si dice entusiasta del risultato, che reputa «la più bella pubblicazione d'arte uscita negli ultimi vent'anni in Italia». Anche Enzo Carli è soddisfatto del lavoro svolto, e anche lui si dice entusiasta, in particolare della veste grafica e degli aspetti 'materiali' dell'opera. Il volume avrà anche un ottimo successo di pubblico, e già nel maggio del 1942 si avvia verso l'esaurimento. Lo stesso Einaudi, in una lettera a Ragghianti del 4 settembre 1941,[12] dice di ritenere la collana una delle proprie migliori iniziative editoriali. Un volume è inoltre spedito anche al ministro Giuseppe Bottai: anch'egli apprezza l'iniziativa, giudicandola «cosa ottima da ogni lato», e comunica di aver dato incarico alla competente commissione per l'acquisto di un certo numero di copie da parte del Ministero.[13] Fino a qui tutto bene, potremmo dire, ed è allora utile a questo punto visionare il manifesto editoriale che accompagnava la pubblicazione del primo volume, che da un lato dà un'idea precisa di quello che era il progetto pensato da Ragghianti, caratterizzato dalla nota ampiezza di orizzonti e argomenti, e dall'altro permette di fare un confronto tra quello che doveva essere pubblicato e quello che poi effettivamente arrivò sugli scaffali delle librerie. Nel programma delle uscite, a questa

[8] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1.

[9] Una copia del manifesto è conservata nell'archivio di Ragghianti, FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1.

[10] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di G. Einaudi a C.L. Ragghianti, 26 agosto 1941.

[11] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 29 agosto 1941.

[12] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di G. Einaudi a C.L. Ragghianti, 4 settembre 1941.

[13] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di G. Bottai a G. Einaudi, 1941.

data, erano presenti dieci volumi, con titolo e una breve didascalia che dava conto dell'argomento principale del testo: oltre a quello appena pubblicato di Carli, vi troviamo i già citati lavori di Cesare Gnudi su Niccolò dell'Arca e di Bertini su Michelangelo, e poi un saggio sulla pittura contemporanea di Antonello Trombadori, uno sul Rinascimento a Milano di Fernanda Wittgens, un'introduzione alla scultura bizantina di Antonino Santangelo, uno studio sugli esordi di Tintoretto di Rodolfo Pallucchini, un saggio su urbanistica, architettura e monumenti di Carlo Calzecchi Onesti, la monografia su Palladio di Roberto Pane e infine una monografia su Raffaello dello stesso Ragghianti. Possiamo già anticipare che la maggior parte dei lavori citati nel manifesto non vedrà mai la luce.

Comunque, per il momento si procede ancora spediti verso l'attuazione del progetto: il passo successivo riguarda i preparativi per la pubblicazione dei volumi di Gnudi su Niccolò dell'Arca e di Roberto Pane su Palladio, i cui manoscritti sono spediti nel settembre del 1941. Soprattutto riguardo al volume di Gnudi, Ragghianti dimostra grande soddisfazione, e afferma: «il volume, lo dico con orgoglio perché il Gnudi è il migliore dei miei compagni ed allievi, è forse la migliore monografia, per maturità critica, efficacia di scrittura, e novità di risultati, che sia uscita in questi ultimi 25 anni».[14] Si riferisce anche al Michelangelo di Bertini, il cui manoscritto però si riserverà di consegnare di persona a Torino. Il volume di Gnudi è pubblicato nel 1942, e anche questo sarà apprezzato molto da Ragghianti, anche più del precedente, e avrà riscontri positivi anche in altri personaggi importanti legati alla casa editrice, come Leone Ginzburg, che definisce la pubblicazione «splendida sotto tutti i rapporti», e si dice anche lui colpito dalla documentazione iconografica riuscitissima, che sarà secondo lui «considerata uno dei pregi maggiori e più originali dell'opera».[15]

A questa data anche il volume di Bertini su Michelangelo era già a metà del processo di stampa, mentre il Palladio di Pane necessitava di un'integrazione fotografica, ma era comunque anch'esso a buon punto. Nella concitazione e sull'entusiasmo del momento, Ragghianti trova anche il tempo di proporre un'altra delle iniziative parallele, e cioè la creazione di una collana di 'Classici della critica d'arte'. In un appunto del 3 luglio 1942[16] traccia le linee principali del progetto, che prevede per ogni volume un'introduzione critica, un'annotazione rigorosa ma essenziale e una scelta di illustrazioni adeguata alla comprensione del testo. I testi, italiani e stranieri, antichi e moderni, sarebbero scelti «secondo il criterio del loro significato e della loro utilità nella cultura artistica contemporanea». Ragghianti propone poi un interessante elenco di alcuni testi che ipoteticamente potrebbero rientrare nella collana: vi troviamo, per esempio, gli scritti del Cavalcaselle, i *Salons* di Baudelaire, gli scritti di Courbet, una scelta di saggi di Fiedler,[17] *La cultura artistica tardoromana* di Riegl, il saggio sul Medioevo di Schlosser, gli scritti sull'arte tardoantica di Wickhoff, la *Carta del navegar pitoresco* di Boschini, gli scritti di Leonardo, le lettere di Michelangelo, e ancora gli scritti di Boccioni e i saggi sull'architettura moderna di Frank Lloyd Wright. Chiede poi a Einaudi di dare subito un parere sul progetto, e nel caso in cui sia negativo, propone di scegliere qualche testo tra quelli in elenco, da pubblicare nella collana dei 'Saggi', o, in alternativa, di lasciarlo libero di rivolgersi a Benedetto Croce, che già da tempo aveva chiesto a Ragghianti un progetto del genere per Laterza. Ragghianti dimostra qui di avere ancora una preferenza per l'Einaudi, ma al contempo afferma che il suo intento principale è quello di «fare cosa utile alla cultura, in cui c'è posto per tutti che facciano bene. Giacché penso che una buona scelta di scritti e di introduzioni sarebbe utilissima alla formazione e al consolidamento della cultura artistica italiana». Anche questo progetto è destinato però a rimanere in gran parte sulla carta: la collana di critica artistica non vedrà mai la luce, Einaudi proporrà a Ragghianti di curare le edizioni di alcuni dei testi citati per altre collane della casa editrice[18] e si inizierà la traduzione di alcuni di questi,[19] ma ben presto l'entusiasmo per il progetto finirà per scemare.

Nel frattempo, comunque, si riesce a pubblicare il terzo volume della collana 'Biblioteca d'arte', il *Michelangelo fino alla Sistina* di Bertini. Da qui in poi, però, il rapporto tra Ragghianti e Giulio Einaudi, complici anche eventi esterni, inizia a incrinarsi. Negli ultimi mesi del 1942, infatti, la situazione bellica precipita, si intensificano i bombardamenti su Torino, che risulterà una delle città più colpite d'Italia, e la corrispondenza si interrompe proprio con una lettera di Einaudi che dà conto della drammatica situazione del capoluogo piemontese,[20] con la sede della

[14] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 8 settembre 1941.

[15] Mangoni, *Pensare i libri* cit., p. 91.

[16] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1.

[17] Ragghianti firmerà poi la prefazione di tre saggi di Fiedler tradotti da Carlo Sgorlon e pubblicati da Neri Pozza con il titolo *L'attività artistica* (1963).

[18] Per esempio, la *Carta del navegar pitoresco* di Boschini per l'"Universale'.

[19] Licia Collobi Ragghianti aveva iniziato la traduzione del Wickhoff.

[20] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di G. Einaudi a C.L. Ragghianti, 21 dicembre 1942.

casa editrice che è più volte evacuata e spostata da un edifico all'altro, «il materiale che va e viene su per le scale» e le tipografie bruciate con i libri quasi pronti. I contatti epistolari riprenderanno soltanto a guerra praticamente finita, nel 1945. Nel frattempo i protagonisti di questa vicenda, Ragghianti ed Einaudi, ma anche i collaboratori più stretti della casa editrice, saranno travolti dagli eventi, con risvolti in alcuni casi tragici. Ragghianti, come sappiamo, sarà prima imprigionato, poi parteciperà attivamente alla lotta di liberazione, interrompendo di fatto quasi completamente la sua attività di ricerca;[21] l'Einaudi sarà commissariata dalla Repubblica Sociale, che in questo periodo, tra l'altro, stamperà una serie di volumi a tema religioso utilizzando la pregiata carta patinata che era stata stoccata per i volumi della 'Biblioteca d'arte';[22] Giulio Einaudi riparerà in Svizzera assieme alla famiglia, potendo tornare alla direzione della casa editrice soltanto nel 1945. Anche alcuni degli autori indicati nel manifesto editoriale che accompagnava la pubblicazione del primo volume della 'Biblioteca d'arte' subirono conseguenze, come Fernanda Wittgens, che fu imprigionata per la sua attività nella Resistenza, e Antonello Trombadori, impegnato nella resistenza armata (fu tra l'altro fondatore dei GAP – Gruppi di Azione Patriottica – di Roma), catturato e mandato ai lavori forzati al fronte. Alcuni tra i collaboratori più stretti e importanti di Einaudi, poi, non videro mai la fine della guerra: Giaime Pintor morì a soli ventiquattro anni nel 1943, dilaniato da una mina, mentre Leone Ginzburg morì l'anno successivo, per le conseguenze delle torture e delle percosse inflittegli in carcere dai nazifascisti. È quindi per un certo verso comprensibile che dopo la Liberazione, alla lenta ripresa delle attività, le cose non potessero più essere come prima, essendo mutata radicalmente la situazione, sia all'interno della casa editrice, sia più in generale nell'intero Paese. In ogni caso Ragghianti, nel frattempo, era comunque riuscito a fondare lo Studio Italiano di Storia dell'Arte, con sede a Firenze in Palazzo Strozzi, che puntava a far diventare il primo istituto in Europa per gli studi artistici. Nella prima lettera del 1945, indirizzata a Cesare Pavese il 24 giugno,[23] Ragghianti cerca di riprendere le fila del lavoro: propone di iniziare a lavorare alle ristampe di Carli e Gnudi, chiede di dare il via definitivo alla pubblicazione del libro di Pane, e informa appunto dell'istituzione dello Studio Italiano di Storia dell'Arte, che di lì a poco, secondo Ragghianti, avrebbe preso a pubblicare una rivista e una collana di libri: per evitare concorrenza chiede quindi di domandare a Einaudi se sia disposto a mettere la 'Biblioteca d'arte' sotto il patronato dello Studio. Nei mesi successivi Ragghianti riproporrà questa soluzione anche direttamente a Einaudi, ma alla fine si proseguirà con l'assetto iniziale.

In questo periodo, inoltre, si fanno più frequenti le richieste di consulenze da parte di Einaudi, che segnala a Ragghianti alcuni titoli stranieri di critica artistica, chiedendo via via se possa essere opportuno pubblicarne una traduzione in italiano. I giudizi di Ragghianti saranno sempre piuttosto netti, e quasi sempre negativi: la *Storia dell'arte come storia dello spirito* di Dvořák «non solo è un volume sostanzialmente sbagliato, ma anche sostanzialmente povero e invecchiato»;[24] Roger Fry «è un ben noto campione di snobismo intellettuale e saggistico» e i suoi saggi raccolti in *Vision and Division* sono «o ricchi di corbellerie, o vecchi e inadeguati».[25] Non va meglio a Wilhelm Worringer, il cui volume sull'arte egiziana è considerato «di qualità particolarmente pesante, gergosa, fortemente impersonale [...] un ruzzolone pseudo storico [...] in qualche parte assolutamente asfissiante», e addirittura in chiusura Ragghianti rincara sostenendo che «di questa cultura [quella alla base del testo in esame, *n.d.a.*] era largamente costituita anche la cosiddetta ideologia nazista».[26] E ancora, *Il conoscitore d'arte* di Max Friedländer semplicemente «non val niente»,[27] mentre *La storia dell'arte* di Gombrich è «una porcheriola molto inferiore a molti dei nostri manuali scolastici».[28]

[21] Per una biografia di Ragghianti si veda E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, ETS, Pisa 2018.

[22] C. Pavese, *Il periodo del commissariamento della casa Editrice Einaudi (1943-1945)*, in P. Soddu, a cura di, *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, atti del convegno (Torino, 25-26 ottobre 2012), Leo S. Olschki editore, Firenze 2015, p. 179.

[23] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di C.L. Ragghianti a C. Pavese, 24 giugno 1945.

[24] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 6 agosto 1945.

[25] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 27 ottobre 1945.

[26] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 15 aprile 1949. Al posto di questo testo, sullo stesso argomento Ragghianti proporrà il volume di Sergio Donadoni, che, come vedremo, sarà pubblicato nella 'Biblioteca d'arte'.

[27] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 2, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 5 settembre 1955. Questo volume sarà poi pubblicato da Einaudi nel 1957 su parere positivo di Giulio Carlo Argan.

[28] Inoltre, Ragghianti, come testimoniato dai verbali delle riunioni editoriali dell'Einaudi, si era opposto anche alla pubblicazione nella 'Biblioteca d'arte' de *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* di Frederick Antal. Cfr. T. Munari, a cura di, *I verbali del mercoledì: riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Einaudi, Torino 2011, p. 81. Il testo di Antal sarà poi pubblicato da Einaudi nella collana dei 'Saggi' nel 1960.

Come detto, però, da qui in poi il rapporto tra Ragghianti e Giulio Einaudi si fa più teso: il lavoro che prima della guerra procedeva spedito e su più fronti, subisce enormi rallentamenti. Einaudi sembra aver perso una parte di quel fervore ed entusiasmo che prima nutriva per i progetti di Ragghianti, nonostante lo rassicuri ripetutamente del contrario; Ragghianti, dal canto suo, percepisce questo cambio di atteggiamento, si spazientisce e inizia a guardare anche altrove per i suoi progetti. Tra le cause principali di queste difficoltà ci sono sicuramente le conseguenze nefaste della guerra: la carta scarseggia e si trova a prezzi esorbitanti, molte cartiere inoltre sono state bombardate e non sono nelle condizioni di poter lavorare. Anche il mercato è cambiato, e al *boom* dell'editoria del quale abbiamo parlato si è sostituita una situazione in cui il pubblico evidentemente non ha più né gli stimoli né i mezzi per potersi permettere l'acquisto di costosi libri d'arte. Di tutto questo dà conto Massimo Mila in una lettera del 25 settembre 1946,[29] in cui informa Ragghianti anche della situazione dei volumi di Pane e di Pallucchini, affermando, senza troppi giri di parole, che «questi libri d'arte sono oggi un'impresa disperata, che immobilizza un capitale spropositato senza alcuna speranza di un utile anche minimo. Le vendite in Italia di libri così cari sono totalmente cessate». Facendo poi un confronto con la situazione dei primi anni di guerra, aggiunge: «mentre il Carli, il Gnudi e la I ediz. del Bertini, in tempo di vacche grasse, si erano rapidamente esauriti, ora la II ediz. del Bertini, a 3000 lire il volume, e quella tedesca sono completamente ferme. Dell'edizione italiana, su 1500 copie stampate ne restano 825; di quella tedesca 850 su 1000». Tiene poi a sottolineare che «il ritardo nella pubblicazione del Pane e del Pallucchini non dipende affatto da trascuratezza nostra o da scarso interesse per la collana. Si tratta di difficoltà materiali insormontabili contro le quali, per il momento, non siamo assolutamente in grado di lottare». Ma c'è anche altro: nella seconda parte della lettera Mila fa infatti cenno a un'accusa mossa da Ragghianti circa «pretese ingerenze e intrusioni politiche di cui si sussurra», rassicurando che se le avesse viste sarebbe stato il primo ad andarsene. È un fatto comunque che nel dopoguerra, e in particolare dagli anni Cinquanta in poi, la casa editrice spostò il suo baricentro politico dal Partito d'Azione, del quale avevano fatto parte i principali collaboratori negli anni della guerra, come Leone Ginzburg, Carlo Muscetta e gli stessi Mila (che di lì a poco in effetti lascerà la casa editrice) e Ragghianti, verso il Partito Comunista. A quest'area politica facevano riferimento, infatti, alcuni dei principali animatori della linea editoriale della casa editrice nel dopoguerra, come Elio Vittorini, Italo Calvino e Giulio Carlo Argan, che sostituì Ragghianti quale riferimento per la storia dell'arte. Inoltre, negli stessi anni l'interesse di Einaudi si rivolgerà soprattutto verso la collana di architettura diretta da Bruno Zevi, anche se l'editore, nelle lettere rivolte a Ragghianti, minimizzerà sempre il peso effettivo di tale interesse. Un primo effetto di questi continui ritardi è il ritiro dell'esausto Pallucchini dal progetto, che dopo aver minacciato azioni legali, il 1° ottobre 1946 chiede indietro a Einaudi il manoscritto del suo lavoro sulla giovinezza del Tintoretto. Einaudi prova a convincere l'autore ad avere pazienza, ma alla fine deve cedere, e acconsente alla restituzione. Il volume sarà poi pubblicato nel 1950 con le edizioni milanesi di Daria Guarnati. Lo stesso Ragghianti propone nell'ottobre del 1946 di passare la 'Biblioteca d'arte' a un altro editore: Massimo Mila fa sapere che Einaudi a malincuore è disposto a vagliare anche altre offerte, ma prega Ragghianti di non giungere a questo gesto estremo, se non in caso di sicure garanzie da parte di un altro eventuale editore.[30] Alla fine Ragghianti proseguirà il progetto con Einaudi, e con fatica si riuscirà a dar seguito ad alcune delle pubblicazioni che erano già in cantiere dagli anni della guerra. Nel 1948, anche in questo caso dopo continue tensioni e lettere di avvocati, è pubblicata la monografia di Roberto Pane su Palladio.

Risale a questo periodo anche l'intensificarsi del lavoro su un altro progetto che avrà lunga e travagliata gestazione: la cura di Ragghianti per le traduzioni de *L'arte del Medioevo* di Schlosser e di *Arte tardoromana* di Riegl. Il primo, tradotto da Carlo Sgorlon, sarà pubblicato soltanto nel 1961, peraltro all'insaputa dello stesso traduttore.[31] Per quanto riguarda il testo di Riegl, definito da Ragghianti «un libro fondamentale per i nostri studi, uno dei massimi prodotti della critica d'arte. Croce, Schlosser, Venturi, io stesso e tutta la critica tedesca hanno da tempo fondato la fama di questo capitale saggio», le cose andranno soltanto leggermente meglio: il volume, tradotto da Licia Collobi Ragghianti, sarà pubblicato infatti nel 1959,[32] ma la decisione di

[29] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di M. Mila a C.L. Ragghianti, 25 settembre 1946.

[30] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di M. Mila a C.L. Ragghianti, 7 ottobre 1946.

[31] Cfr. L.P. Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Quodlibet Studio, Macerata 2018, p. 39.

[32] Come si vede, tra l'inizio del lavoro di traduzione e la pubblicazione passarono ben dieci anni, nel corso dei quali il testo di Schlosser fu pubblicato in altra traduzione da Sansoni. Einaudi decise di pubblicare comunque anche la traduzione di Licia Collobi Ragghianti.

Ragghianti di intervenire sul testo originale, riassumendo le parti più scientifiche e potenzialmente ostiche per il pubblico non specialista, sarà spesso commentata con disappunto dalla critica successiva.[33]

Nel 1949 Ragghianti inizia anche a lavorare al progetto di pubblicazione di una raccolta di propri scritti, sotto il titolo *Cinema arte figurativa*. Anche questo progetto sarà però terreno di scontro e genererà forti tensioni, e in una lettera del 28 novembre 1949 si arriva a uno dei punti più bassi del rapporto tra Ragghianti e la casa editrice: Einaudi aveva osservato che gli articoli così presentati da Ragghianti «non facevano libro», perché avevano un carattere giornalistico e tradivano in modo evidente la loro originaria destinazione. Ragghianti, con la consueta sicurezza dei suoi mezzi, rispondeva rifiutando sotto ogni punto di vista le osservazioni fattegli, e affermava schiettamente per la prima volta che la loro collaborazione era ormai cessata da mesi, almeno nei termini che l'avevano inizialmente caratterizzata. Vale la pena citare il passo per esteso: «so bene che, purtroppo per te, da tempo è cessata la nostra collaborazione con la tua Casa. Ma, come ti parrà certo ovvio, è finito anche per me, e da un pezzo, e forse non c'è mai stato, il periodo nel quale, giovane e inesperto e non ben consapevole autore, potevo accettare un collaudo dei miei scritti. E da parte di chi, poi? Ci vogliono titoli un po' troppo alti, e carte in regola, per potersi permettere con me questo lusso». E ancora, riguardo alla «sostanza del giudizio: 'carattere giornalistico', mancanza di attualità, malgrado 'molte cose interessanti' sparse qua e là. Poiché è stato dato, dirò a te nel modo più amichevole e franco, e moderatissimo volontariamente, che è, diciamo, leggero. Dovrei dire che è illetterato, incompetente ed assurdo».[34] Einaudi si scuserà, spiegando che quello da lui utilizzato è un gergo tipico degli editori, e che non intendeva muovere una critica nel merito al lavoro di Ragghianti. Il volume sarà poi pubblicato, ancora dopo ritardi e nuove tensioni, nel 1952. Peraltro, il progressivo peggiorare dei rapporti non frena lo spirito di iniziativa di Ragghianti, almeno per quanto riguarda il 1949, anno in cui avanza tre nuove proposte a Einaudi. Intanto propone un nuovo libro da inserire nella 'Biblioteca d'arte': un repertorio sulla pittura fiamminga curato da lui stesso. Anche questo progetto sarà oggetto di un fitto scambio di corrispondenza e di intenso lavoro, si arriverà a buon punto con la redazione del manoscritto e il reperimento dell'apparato figurativo, ma, anche in questo caso, a causa del sempre più netto raffreddarsi della collaborazione, il lavoro non giungerà mai alla pubblicazione.[35] Nel luglio del 1949[36] Ragghianti propone poi l'istituzione del 'Premio Einaudi per la critica d'arte', un concorso bandito dallo Studio Italiano di Storia dell'Arte in collaborazione con la casa editrice, al cui vincitore sarà assegnato un premio in denaro e data la possibilità di stampare il suo lavoro nella 'Biblioteca d'arte'. Interessante notare che in un primo momento Ragghianti ipotizza che della commissione giudicatrice facciano parte, oltre a lui stesso, Gnudi, Bertini, Carli e Roberto Longhi, con il quale notoriamente i rapporti si erano interrotti nel 1941, ma evidentemente non in modo definitivo, come avverrà invece nel 1966, a seguito della feroce polemica sulla gestione dei fondi per la ricostruzione post-alluvione. La prima edizione del premio avrebbe dovuto svolgersi nel 1950. Einaudi accetta la proposta, esprimendo anche il desiderio che i membri della commissione collaborino più attivamente alla casa editrice, «in modo speciale Longhi, l'unico tra i cinque commissari di cui non abbiamo ancora pubblicato nulla».[37] Longhi sarà effettivamente invitato da Ragghianti a far parte della commissione,[38] e in qualità di presidente, ma declinerà l'invito.

Frattanto è pubblicato il bando, e alla prima edizione, nel 1950, le adesioni sono numerose: ben diciassette studiosi, sia giovani sia già affermati, inviano la richiesta di partecipazione; tra di loro figurano anche Ferdinando Bologna e Carlo Volpe.[39] Di questi, però, soltanto in cinque invieranno i loro lavori entro i termini previsti, e la commissione giudicherà che il livello degli stessi non sarà tale da valere il premio, che quindi non sarà assegnato. Anche questa iniziativa, come altre che abbiamo già

[33] Nicoletti, *Argan e l'Einaudi* cit., pp. 39-40.

[34] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 28 novembre 1949.

[35] Il definitivo parere negativo sull'opera arriverà nella riunione di redazione Einaudi del 25 maggio 1955, nel cui verbale si legge: «il Consiglio, dopo una breve discussione, conferma definitivamente il proprio parere negativo [...] riguardo a quest'opera che, essendo di pura museografia, rimarrebbe completamente isolata nel complesso della nostra produzione». Cfr. *I verbali del mercoledì* cit., p. 205.

[36] FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 8, f. 1, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 13 luglio 1949.

[37] FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 8, f. 1, lettera di G. Einaudi a C.L. Ragghianti, 21 luglio 1949.

[38] Ragghianti a Longhi, copia della lettera non datata, in FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 8, f. 3. Per un esaustivo studio sul rapporto tra Ragghianti e Longhi e sulla loro corrispondenza, si veda E. Pellegrini, a cura di, *Quel che resta di un dialogo. Longhi e Ragghianti. Lettere 1935-1953*, Officina Libraria, Roma 2020.

[39] Le richieste di adesione sono conservate nell'archivio di Ragghianti, FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 8, f. 2.

visto, partita con le migliori intenzioni e con grande entusiasmo, ben presto si ridimensiona e finisce per naufragare. Si terrà solamente un'altra edizione del premio,[40] nel 1952, che stavolta sarà assegnato alla monografia su Giambologna di Pier Carlo Santini, allievo di Ragghianti e in seguito collaboratore di «*sele*Arte». La promessa di pubblicazione del lavoro nella 'Biblioteca d'arte' non sarà però mantenuta.

La terza iniziativa proposta da Ragghianti nel 1949 riguardava la pubblicazione di un'enciclopedia della pittura moderna, dall'Ottocento in poi. Un'opera di grande esattezza critica, ma rivolta a un largo pubblico, formata da due volumi da millecinquecento pagine ciascuno, con ricco corredo illustrativo. Per utilizzare le parole di Ragghianti, «dovrebbe essere, insomma, un'opera di cultura e un'opera popolare. Dovrebbe diventare opera di uso universale, per amatori, persone colte, artisti, biblioteche, studenti, etc.».[41] Inutile dire, ormai, che anche quest'opera non vedrà mai la luce.

Da qui in poi, infatti, la situazione precipita definitivamente: dagli anni Cinquanta la collaborazione si limiterà soltanto al proseguimento di progetti che erano stati iniziati anche svariati anni prima, non saranno prese nuove iniziative da Ragghianti, e lo stesso Einaudi non considererà più Ragghianti il suo interlocutore privilegiato in campo storico-artistico, ruolo che, proprio intorno a quegli anni, come detto, sarà invece assunto da Giulio Carlo Argan. La corrispondenza degli anni Cinquanta testimonia questo atteggiamento, con diverse lettere in cui Ragghianti chiede se sia ancora vivo l'interesse di Einaudi o meno, fa il resoconto di tutti i progetti ancora in corso e che si trascinano da anni, e arriva a chiedere chiaramente se Einaudi preferisca che Ragghianti svolga la sua attività altrove. Nel 1951, poi, Ragghianti dimostra di aver perso le speranze per quanto riguarda la continuazione della 'Biblioteca d'arte', chiede a Einaudi se valga la pena continuarla, dato che al momento oltretutto le vendite sono ridotte, e se non sarebbe più opportuno continuare la collezione con il formato meno dispendioso dei 'Saggi'. Infine, in una lettera del 21 febbraio 1952, Ragghianti traccia un amaro riassunto dei loro rapporti degli ultimi anni, per sottolineare quanto non sia stato fatto, e comunicare di conseguenza la cessazione della loro collaborazione. Questi alcuni significativi passaggi della lettera: «Nel 1946 ci siamo accordati per fare uscire almeno due volumi all'anno della Biblioteca d'Arte. In cinque anni non ne è uscito nessuno. [...] Anche ad alcune proposte che ti ho fatto, delle quali anzi ho voluto riservarti la precedenza, hai risposto con interesse, ma senza che ne seguisse nulla. [...] Constato perciò che i nostri rapporti di questi ultimi sei anni non possono esser definiti di collaborazione. [...] Ti prego perciò di considerare esaurita la nostra collaborazione con la stampa del Cinema e del Riegl. [...] Quanto alla Biblioteca d'arte, la considero cosa del passato, e non pensiamoci più».[42] La collaborazione di Ragghianti alla 'Biblioteca d'arte' terminerà quindi con la pubblicazione di *Arte egizia* di Sergio Donadoni, nel 1955, e l'ultimo volume che apparirà nella collana, *Pittura e controriforma* di Federico Zeri, nel 1957, sarà ormai pubblicato senza nemmeno l'avallo di Ragghianti, che tra l'altro terrà a far sapere che lui non lo avrebbe mai fatto pubblicare.[43] La vicenda ha un epilogo spiacevole quando, nel 1963, Einaudi pubblica il catalogo generale delle edizioni, e nella parte relativa alla 'Biblioteca d'arte' non cita il ruolo avuto in essa da Ragghianti. Questi, in una lettera dell'11 ottobre 1963, fa notare amaramente la cosa a Einaudi, e conclude: «Non sarà certamente una notizia come quella che hai stampato che potrà anche minimamente pregiudicare il posto che avevo allora e che ho nella storia della nostra cultura, e d'altronde non riconoscere il mio contributo pregiudica senza dubbio te. Resta lo sgarbo e il malgusto, più che il mancato omaggio alla verità».[44] Da qui in poi i contatti sostanzialmente si interromperanno, per riprendere solamente nel decennio dal 1972 al 1982, ma in modo estremamente freddo e distaccato, quando si lavorerà alla ristampa di *Cinema arte figurativa*, che poi confluirà nel primo volume della trilogia *Arti della visione*.

[40] Per la documentazione relativa alla seconda edizione del premio, FR, ACLR, *Studio Italiano di Storia dell'Arte*, b. 8, f. 5.

[41] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 1, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 25 dicembre 1949.

[42] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 2, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 21 febbraio 1952.

[43] E. Castelnuovo, *La storia dell'arte*, in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura* cit., pp. 56 ss.

[44] FR, ACLR, *Editori*, b. 5, f. 2, lettera di C.L. Ragghianti a G. Einaudi, 11 ottobre 1963.

Andrea Becherucci

# Alberto Mortara e Carlo Ludovico Ragghianti: storia di un'amicizia

Molto si sa ormai della collaborazione fra Alberto Mortara e la sua Romor Film e Carlo Ludovico Ragghianti relativamente alla produzione dei celebri critofilm prodotti dalla Olivetti,[1] molto meno della loro intensa pluriennale amicizia.

I due erano quasi coetanei, essendo nato Ragghianti a Lucca nel 1910 e Mortara a Venezia l'anno precedente. Nulla avrebbe fatto presagire una loro conoscenza e tantomeno un'amicizia, dati i percorsi professionali nettamente diversi – storia dell'arte e insegnamento universitario per Ragghianti, economia e industria per Mortara – e le città di residenza e di lavoro di entrambi, così lontane le une dalle altre – Firenze e Pisa per Ragghianti, Milano per Mortara.

C'era tuttavia, a ben guardare, un tenue filo che li univa, anche se ignoro se al momento della reciproca conoscenza Ragghianti ne fosse consapevole. Il tenue filo era rappresentato dalla parentela dei Mortara con la famiglia fiorentina dei Rosselli, quel nome che tanto ha rappresentato nella maturazione politica di Ragghianti.

Amelia Pincherle Rosselli, la madre di Aldo, Carlo e Nello, era zia di Alberto Mortara, e con questi e gli altri nipoti Amelia ha mantenuto a lungo uno stretto rapporto di vicinanza e di sprone. Ne sono un esempio le lettere presenti nell'Archivio Mortara conservate all'ISEC, estratti delle quali si possono ora leggere nel volume che raccoglie gli atti del convegno dedicato ad Alberto Mortara tenuto a Milano il 25 novembre 2021.[2]

Di Ragghianti è ben noto l'impegno nell'attività cospirativa prima e nella Resistenza armata poi. Alberto Mortara, dopo la caduta del fascismo, s'impegna nella Resistenza nelle file del Partito d'Azione con il nome di battaglia 'Pepe'. È a Firenze, dove Ragghianti è rientrato da Modena per combattere i nazifascisti, che Mortara fa la sua conoscenza.[3] Mortara si sposta tra Firenze, dove fa base, Milano e Roma. Arrestato nel luglio del 1943 nello studio dell'avvocato Mario Paggi, riesce a fuggire, e nell'agosto è tra coloro che sono presenti in casa di Mario Alberto Rollier alla fondazione del Movimento federalista europeo. Nel maggio del 1944 si rifugia in Svizzera per mettere al sicuro la moglie e la figlia primogenita; qui collabora con Ernesto Rossi nel lavoro di propaganda federalista.[4]

Da quel che si può evincere dalla corrispondenza tra i due, sembra che la reciproca conoscenza risalga alla seconda metà del 1943. In una lettera del 13 agosto, Ragghianti chiede la disponibilità a Mortara di «svolgere organicamente» le tesi che questi gli aveva mostrato in una precedente occasione (forse per

Il testo riprende la relazione presentata all'incontro di studio sul volume *Alberto Mortara, l'antifascismo, l'economia, il cinema*, a cura di Giulio Bursi e Fabrizio Trisoglio, Casa della Memoria e della Storia, Roma, 8 maggio 2024. Desidero ringraziare Elèna Mortara per l'aiuto prestato.

[1] *I critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti*, Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea 2000; V. La Salvia, a cura di, *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2006; M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008; G. Bursi, F. Trisoglio, a cura di, *Alberto Mortara. L'antifascismo, l'economia, il cinema*, Mimesis, Milano 2023.

[2] C.A. Mortara, *Alberto Mortara attraverso le lettere ricevute dal 1919 al 1945*, in Bursi, Trisoglio, *Alberto Mortara* cit., pp. 170-175.

[3] *Ibi*, p. 187.

[4] F. Sofia, *Mortara, Alberto*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, *ad vocem*, https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-mortara_%28Dizionario-Biografico%29/.

via epistolare?), riferite presumibilmente alla ricostruzione dello Stato una volta terminato il conflitto.[5]

Una settimana più tardi, Mortara risponde da Milano annunciando che si sarebbero potuti vedere forse a Modena, dove risiede Ragghianti in conclusione di un giro di orizzonte che ha toccato anche Roma e Firenze. La possibilità di un incontro con Ragghianti era saltata per ragioni di sicurezza, ma Mortara si riprometteva di trovare una nuova occasione per incontrare il suo interlocutore.[6]

Non è stato, invece, possibile, rintracciare il documento inviato dalla Svizzera a Ragghianti da Mortara, intitolato *Considerazioni sul programma economico del Partito d'Azione*, commentato dallo storico dell'arte. Rimando per questo motivo a quanto ne scrive Carlo Alberto Mortara nel suo saggio *Alberto Mortara attraverso le lettere ricevute*.[7]

Il 21 settembre 1945, quando Ragghianti è sottosegretario alle Belle Arti e allo Spettacolo nel Governo Parri, invita Mortara a passare a Riccardo Bauer il saggio *Osservazioni sull'economia a due settori* per la pubblicazione sulla rivista «Realtà Politica». L'argomento, ribadisce Ragghianti, è di quelli che gli stanno più a cuore, ragion per cui si sarebbe impegnato a parlarne al più presto con Bauer.[8]

La successiva lettera del 15 febbraio 1947 è di Mortara. Gli accenti sono fortemente amichevoli. L'autore si lamenta che la visita a Milano di Ragghianti non si sia concretizzata, come invece questi aveva promesso. Il periodo è convulso, e Mortara avverte la necessità di confrontarsi con l'amico: «Mi piacerebbe discorrere con te, di quest'arruffata e melanconica stagione politica. La crisi svelata non ha chiarito niente, perché i vari tronconi portano con sé i vari problemi senza risolverli – mentre la forza e l'autorità dei partiti nel Paese diminuiscono». È facile leggere in queste parole il senso di smarrimento che assale la maggior parte degli ex-militanti del Partito d'Azione nelle more della sua dissoluzione. La lettera si chiude con una serie di valutazioni di Mortara, ampiamente positive del gran lavoro di organizzatore culturale svolto da Ragghianti: dalle edizioni U di Dino Gentili, in cui lo storico dell'arte dirigeva due collane,[9] all'attività divulgativa e didattica svolta dallo Studio Italiano di Storia dell'Arte (1945-1954), che ebbe sede a Palazzo Strozzi dal 1944 al 1956.

Conviene, forse, spendere due parole su Dino Gentili, una personalità che può, per alcuni aspetti, ricordare, Alberto Mortara.

Gentili era nato nel 1901 a Milano. Socialista, aveva svolto un'intensa attività contro il regime, in Italia e all'estero. Con Alberto Mortara aveva in comune la religione ebraica, l'azione antifascista, l'attività imprenditoriale e l'amore per la cultura. Alla fine del 1944, Gentili passa da Napoli, dov'è stato attivo in ambito sindacale, a Firenze, mettendo in piedi le edizioni U (Uomo), con cui Ragghianti pubblica il suo studio su Carlo Levi e il *Profilo della critica d'arte in Italia*.

Torniamo ora alla lettera di Mortara che termina con un plauso all'attività d'incivilimento – potremmo dire con termine cattaneano – rivolta a un popolo e, in particolare, a una gioventù cui era necessario trasmettere i rudimenti della democrazia, ed ecco le parole di Mortara all'amico: «E la scuola di Palazzo Strozzi funziona e funziona egregiamente come tu vuoi? (a parlar di scuola in Italia sembra di parlare di cose trascendentali, mentre i problemi italiani non si risolvono se non le scuole e le case)».[10]

Il salto temporale che segue è molto ampio. La lettera successiva è di Ragghianti. Si tratta di un Ragghianti completamente diverso da quello che abbiamo lasciato nel 1947. Il Partito d'Azione – 'partito dei fucili', secondo l'icastica definizione di Giovanni De Luna – non è riuscito a trasformarsi in 'partito delle tessere', Ragghianti segue Ugo La Malfa prima nel Movimento per la Democrazia repubblicana, poi nel Partito Repubblicano, intrattenendo con questo un rapporto dialettico, e con un occhio che per alcuni anni è rivolto costantemente alla costituzione della 'terza forza', un *rassemblement* delle forze laiche e democratiche. L'impegno politico in prima persona di Ragghianti conosce un ritorno di fiamma all'indomani del 1956, quando viene a maturazione una serie di segnali che permettono allo storico dell'arte di puntare sull'approdo del Partito Socialista alle sponde di una politica autonomista pienamente inserita nel gioco democratico, in vista di una possibile collaborazione governativa tra PSI e DC.

[5] Fondazione ISEC – Istituto per la Storia dell'età contemporanea, Sesto San Giovanni (FI), Fondo Alberto Mortara (FAM), lettera di C.L. Ragghianti ad A. Mortara, 13 agosto 1943.

[6] Fondazione Centro Studi Licia e Carlo L. Ragghianti, Lucca (FR), Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (ACLR), *Carteggio generale*, Alberto Mortara, lettera di A. Mortara a C.L. Ragghianti, 20 agosto 1943.

[7] Mortara, *Alberto Mortara attraverso le lettere* cit., p. 203.

[8] FI, FAM, lettera di C.L. Ragghianti ad A. Mortara, 21 settembre 1945.

[9] F. De Carolis, *Le Edizioni U e Carlo Ludovico Ragghianti*, in E. Pellegrini, a cura di, *Nuovi studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, numero monografico di «Predella», 49, 2021, pp. 29-54.

[10] FR, ACLR, *Carteggio generale*, Alberto Mortara, lettera di A. Mortara a C.L. Ragghianti, 15 febbraio 1947.

È opportuno ricordare che nel frattempo i rapporti amicali fra Mortara e Ragghianti si sono fatti più stretti in virtù del rapporto di collaborazione che lega i due al progetto di realizzazione dei critofilm. Si tratta di un capitolo molto importante, ma che esula dal tema che ci siamo proposti di trattare.

Una lettera di Ragghianti a Mortara del 21 febbraio 1958 altrimenti dedicata alla produzione dei critofilm include anche un componimento tra lo scherzoso e il licenzioso, che il mittente allega all'amico che si presenterà candidato a Milano come capolista alle politiche del maggio del 1958 con il Movimento di Comunità di Adriano Olivetti, e che costituisce l'indizio migliore della confidenza che si è ormai instaurata fra i due: «Comunità / trecentomila voti farà? / Va, va... / Mortara si presenterà? / Chi sa?... / Musatti e Pampalon scendono nell'agon / ma se vince / vince a Nuoro / il sardo Moro / e a Matera... / il Barbanera. / Pescator di Chiaravalle / Sesto Caio Baccelli / predìcano se questi o quelli / La Smorfia napoletana / dà a Lauro la lunediana, / e scacco matto alla persona umana / Socialista e socialasta, / bandiera a mezz'asta. / Di maggio le Idi / trionfo dei demobanditi / e dopo il maggio / si preveda il viaggio: / Civuelle / ci lascerà la pelle / chiuse le case / casino di base / cattopotte e cattoani / tutti per Fanfani / Il Naticano regna / e l'Italia è una fregna / Ottaviani fa un editto per castrare il sottoscritto / ma non prima che il Ragghianti vada in culo a tutti quanti».

Il 12 aprile 1961 Ragghianti scrive a Mortara per sollecitarne l'impegno nel reperire le risorse pubblicitarie necessarie a sostenere una delle sue molte iniziative editoriali. Nella lettera si accenna a una pubblicazione settimanale dalle quattro alle otto pagine, aperta a contributi nei seguenti settori: arti, lettere, cinema, teatro, spettacolo e turismo. L'operazione non appare semplice, ma Ragghianti immagina che possa essere, a certe condizioni, persino profittevole: «Mettiamo una spesa – ipotetica – di 150 milioni. Su 52 numeri di periodico settimanale, è possibile trovare tra industrie, cinema commercio antiquario e moderno, annunzi, editoria ecc, una cifra remunerativa che comporti un bilancio positivo, e una somma da accantonare per fini politici?».[11]

Con la lettera di Ragghianti del 23 ottobre 1962 ci occupiamo, anche se tangenzialmente, dei critofilm. L'argomento che è introdotto è la possibilità di girarne uno a Piazza Navona. L'idea stimola la fantasia di Ragghianti, che si lancia in una intemerata senza pari condita di perfidie assortite, che vale la pena citare per intero: «Piazza Navona! La studio da anni. E vedo difficoltà molto notevoli: dalla chiusura al traffico per ore e dalla cacciata delle auto in posteggio, alla gente che ci vorrebbe, gamberi cotti e preti neri, monache azzurre e bianche e puttane fumanti, senatori e netturbini; dagli accessi ai campanili, tetti, ambienti interni e cupole, a una spirale intorno all'obelisco; ma vorrei anche tremila gatti randagi e cento cani bastardi, tutti affamati da due giorni, per una rissa di notte, trenta carrozzelle con altrettanti automedonti briachi per una corsa al galoppo sulla pista, per scommessa; ventisette finocchi che festeggiano Pasolini;[12] Carlo Levi[13] che porta a spasso il cane che piscia sui monumenti; una donna nuda che si lava con la finestra aperta, guardata dal Moro del Bernini; Giulio Carlo Argan[14] che spiega a Gillo Dorfles[15] e alla Bucarelli[16] il carattere fenomenologico e non freudiano dell'obelisco ritto in mezzo alla piazza... Ti va bene? È abbastanza 'spettacolare e vario'? Mettiamoci anche Musatti[17] che, nottetempo, strappa la réclame della Remington al grido di 'Me ne arte!'».[18]

Ancora un salto e siamo negli anni Ottanta. Il 2 aprile 1983 Ragghianti scrive a Mortara riguardo ad Antonello Gerbi,[19] l'alto funzionario della Banca Commerciale e studioso di storia apprezzato da Benedetto Croce, che era stato costretto ad abbandonare l'Italia per il Perù dopo la promulgazione delle leggi razziste.

[11] FI, FAM, lettera di C.L. Ragghianti ad A. Mortara, 12 aprile 1945.

[12] Pier Paolo Pasolini (1922-1975), scrittore, poeta, cineasta. Una delle maggiori personalità espresse dal panorama culturale italiano della seconda metà del XX secolo.

[13] Carlo Levi (1902-1975), scrittore, pittore ed esponente di Giustizia e Libertà e del Partito d'Azione.

[14] Giulio Carlo Argan (1909-1992), storico dell'arte e critico. Funzionario delle Belle Arti, passò in seguito alla carriera accademica, prima a Palermo e poi a Roma. Vicino inizialmente al fascismo, se ne distaccò progressivamente per approdare, infine, al Partito Comunista. Dal 1976 al 1979 fu sindaco di Roma, come indipendente sostenuto dal PCI.

[15] Gillo Dorfles (1910-2018), studioso di estetica e critico d'arte, docente universitario di Estetica negli atenei di Trieste, Milano e Cagliari.

[16] Palma Bucarelli (1910-1998), storica dell'arte e critica, fu per oltre trent'anni direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

[17] Riccardo Musatti (1920-1965), storico dell'arte di formazione, militante del Partito d'Azione, collaborò all'«Italia Libera» e all'«Italia Socialista». Lavorò a lungo in Olivetti, assumendo, nel 1957, la responsabilità del settore Pubblicità e Stampa dell'azienda.

[18] FI, FAM, lettera di C.L. Ragghianti ad A. Mortara, 23 ottobre 1962.

[19] Antonello Gerbi (1904-1976), storico, ricoprì incarichi dirigenziali alla Banca Commerciale. Dopo le leggi razziste aveva accettato l'offerta di Raffaele Mattioli di trasferirsi in Perù con un impiego presso il Banco Italiano – Lima, poi Banco de Crédito del Perú. Molto famosa, tra le sue opere, *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica: 1750-1900*, pubblicato per la prima volta in italiano nel 1955.

L'ultimo scambio epistolare tra i due risale alla fine del 1985, ed è innescato dalla richiesta di Mortara a Ragghianti di sottoscrivere una lettera collettiva pubblicata da «la Repubblica» e «La Stampa» sulla degenerazione del sistema politico. Ragghianti aderisce con piacere alla richiesta dell'amico, aggiungendo un accorato commento: «Noi siamo ormai del tutto estranei a questa disgregazione e a questa guerra di poteri separati. Cerchiamo e cercheremo di difenderci, di non essere coinvolti in questo sedicente stato che non abbiamo voluto e che non riconosciamo. La rivolta del potere giudiziario è sintomatica, non si capisce perché i militari in quanto potere di fatto come il sindacato, la confindustria, i preti, i partiti e così via, non entrino nel ballo, a meno di non avere anch'essi maggiori privilegi. Non credo che alcuna manifestazione etica possa avere un qualsiasi effetto. Malgrado qualche periodo d'impedimento più o meno serio, lavoriamo come Cattaneo, continuandolo perché questo è un dovere, non perché speriamo in qualcosa di meglio».[20]

Il tono della lettera di Ragghianti, connotato da un'amarezza quasi senza speranza, si accorda pienamente con il sentimento di solitudine e di sconforto che emerge dalla lettura del libro – uscito nel 1978 – *Traversata di un trentennio. Testimonianza di un innocente*, che costituisce una sorta di testamento politico e civile dello storico dell'arte. Ragghianti, anche di fronte alle sollecitazioni degli amici più cari, non nasconde ormai il proprio pessimismo. Non depone le armi soltanto perché è un dovere morale insistere nell'opera di 'incivilimento' degli Italiani, anche se il destino del Paese gli sembra ormai tracciato nel segno del disordine morale e politico.

[20] FR, ACLR, *Carteggio generale*, Alberto Mortara, lettera di C.L. Ragghianti ad A. Mortara, 7 dicembre 1985.

Pamela Krzemien

# La (s)fortuna di un critofilm: *Lorenzo il Magnifico*

Per corrispondere a quella critica che Ragghianti amava definire «dinamica» occorreva, secondo lo storico dell'arte di origine lucchese, uno strumento che fosse altrettanto dinamico, in grado di «essere rispondente a ciò che un'opera d'arte è, vale a dire un "processo"».[1]

Tale strumento, dunque, doveva incarnare in sé un linguaggio che entro certi termini dovesse essere autosufficiente, perché suo obiettivo appunto doveva essere quello della coincidenza con l'espressione del fare artistico entro un'ottica temporale più ampia, senza, possibilmente, l'uso della parola. Il 'critofilm', termine con il quale Ragghianti desidera presentare al pubblico il prodotto della sua analisi metalinguistica, si differenzia entro questi parametri dal più generico documentario d'arte, per il quale il linguaggio cinematografico è strumento di narrazione della trama e non esso stesso narrazione intrinseca. Eppure, andando ad analizzare il contenuto di qualsiasi critofilm ragghiantiano, si andrà ad incappare inevitabilmente in un uso continuo della parola con funzione descrittiva. Se quest'uso si è praticamente reso necessario è perché, come ricorda anche Ragghianti stesso nell'intervista con Massimo Gasparini del 1980 pubblicata all'interno del saggio *Carlo L. Ragghianti: i critofilm d'arte*, questi documentari sul tema dell'arte dovevano avere un certo grado di diffusione e, di conseguenza, essere anche compresi dai più.[2]

Tutto ciò, per uno studioso che si voglia cimentare nella produzione cinematografica ragghiantiana, è una vera fortuna in quanto una voce narrante extradiegetica ci ha permesso di avere una vaga idea di ciò che doveva essere contenuto entro l'unico critofilm ormai perduto: *Lorenzo il Magnifico*.[3]

La nascita di questo film, il secondo dopo *La Deposizione di Raffaello* del 1948, si inseriva entro le celebrazioni dedicate al cinquecentenario dalla nascita di Lorenzo il Magnifico, occasione che aveva dato origine a tutta una serie di eventi collaterali come la *Mostra dei documenti della vita di Lorenzo* (Firenze, Palazzo Strozzi) o ancora la *Mostra della Biblioteca di Lorenzo* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana).

L'esposizione sulla figura di Lorenzo il Magnifico presentava un comitato esecutivo composto da Giovanni Poggi, Carlo Ludovico Ragghianti e Tancredo Tancredi come vicepresidente. Il conte Tancredi, allora direttore della rivista «Firenze e il mondo» era anche presidente dell'Azienda Autonoma del Turismo, ente finanziatore sia delle mostre che in quel periodo venivano presentate alla Strozzina, che della pellicola correlata alla mostra. Tra i membri del comitato, inoltre, figuravano importanti personalità quali Bernard Berenson, Alessandro Contini Bonacossi, Carlo Gamba e Giovanni Colacicchi. Dell'esposizione non ci rimangono che poche fotografie oltre ad una documentazione cinematografica dell'Istituto Luce dedi-

[1] C.L. Ragghianti, *Critica d'arte e cinema*, in C.L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Giulio Einaudi editore, Torino 1952, p. 218.

[2] M. Gasparini, *Conversazioni con C.L. Ragghianti (1980)*, in A. Costa, a cura di, *Carlo L. Ragghianti: i critofilm d'arte*, Campanotto, Udine 1995, pp. 62-72.

[3] In questa sede ci si riferisce alla pellicola *Lorenzo il Magnifico* come ad un critofilm per comodità di linguaggio in quanto tutta la produzione cinematografica ragghiantiana si riconduce, erroneamente, al termine 'critofilm'. Lo stesso Ragghianti difatti decretò che questa pellicola non si poteva definire tale in quanto era stata uno strumento di ricostruzione storica attraverso le fonti storico-artistiche. C.L. Ragghianti, *Informazione sul critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1964, pp. 284-286.

cata al triennio di presidenza di Luigi Einaudi,[4] tuttavia è possibile desumere da quest'esperienza un interesse tutto teso alla complementarità nella diversità della tipologia dei beni storico-artistici presenti in mostra.

Da questo punto di vista è possibile notare un certo interesse nei confronti delle arti applicate sulla base di una metodologia espositiva che mirava ad introdurre il fruitore della mostra in quello che doveva essere l'ambiente dell'epoca che si andava a prendere in esame.[5] Come affermano le studiose Baskins e Bottinelli, l'esposizione a Palazzo Strozzi «is still the most impressive to date for the sheer number of *cassoni*, *deschi*, and *spalliere* displayed».[6] Questa tipologia di allestimento si era infatti basata su quella della precedente mostra organizzata sempre a Palazzo Strozzi dal titolo *La casa italiana nei secoli*, la quale avrebbe poi avuto una *prosecutio* ne *La sedia italiana nei secoli* alla Triennale di Milano del 1951.

A proposito del modo d'intendere la storia dell'arte e di valorizzarla, per una comunicazione che si renda efficace nel trasmettere il gusto artistico di un'epoca, è interessante il senso 'geometrico' con il quale Ragghianti individuava, intendeva e classificava le varie epoche storiche: ad esempio inquadrando «la composizione romanzescamente fluida e policentrica del gotico internazionale» entro «il riflesso o la trasposizione nelle geometrie asimmetriche, nei criteri avventurosi delle sagome o degli intagli di un mobile, nella stipatura ornamentale di una sella d'avorio cavalleresca».[7] Dentro a tali parole è possibile rivedere l'impostazione cinematografica dei critofilm di Ragghianti, in particolare attraverso gli schemi grafici e spaziali operati dalla camera, e applicare questa visione ad un nuovo modo di vedere il mondo degli oggetti e delle rappresentazioni. Pertanto quando scrive di una «composizione romanzescamente fluida» del gotico internazionale sarà corretto pensare alla linea sinuosa dei panneggi e delle figure rappresentate sia in pittura che in scultura, o ancora alle guglie e ai pinnacoli delle architetture gotiche. La sua produzione cinematografica difatti si caratterizza proprio per questo utilizzo così soggettivo della cinepresa, la quale si muove non in maniera semplicemente descrittiva: essa infatti punta ad offrire soluzioni di visione interpretative dell'opera d'arte. Così sulla *Pala Baglioni* ne *La deposizione di Raffaello* la macchina da presa si concentra sul volto di Maria per poi spostarsi in maniera circolare su quello della figura femminile al suo fianco: rappresentazione in movimento della rotazione dell'asse del volto della madre di Gesù.

L'impostazione critica basata su una complementarità delle arti era dunque stata applicata alla Mostra su *Lorenzo il Magnifico e le arti*, introducendo una grande varietà di oggetti e nodi critici che non si incentravano unicamente sulla figura di Lorenzo, ma che andavano anche ad analizzare altri contenuti e personaggi. Questa visione, maggiormente ariosa e complessa del soggetto trattato, andava in tal modo a contrastare considerevolmente con quelli che erano stati gli intenti della precedente esposizione: ovvero la *Mostra medicea*, curata da Ugo Ojetti a Palazzo Medici Riccardi nel 1939, nella quale l'ottica così incentrata sul culto della personalità era immediatamente percepibile sin dall'introduzione alla mostra del catalogo, ove arte e politica procedevano di pari passo.[8]

La scelta di rivolgersi all'Azienda Autonoma del Turismo, come ente promotore, non fu per Ragghianti il frutto di una ricerca casuale. Entro un clima postbellico di necessità di ripartenza Ragghianti nel 1946 pubblicava su «La rassegna d'Italia» un articolo dal titolo *Principii per il turismo italiano* nel quale auspicava un intervento serio dello Stato per «addivenire al più presto ad una legge generale in materia turistica, che ne ordinasse tutti i vari aspetti e manifestazioni ed esigenze, secondo principii non solo moderni, ma adeguati alla particolare natura del nostro Paese».[9] Di conseguenza il rilancio dell'attività espositiva poteva fare da esca per un rilancio in senso turistico e viceversa, traendo beneficio dall'organizzazione di eventi e prodotti culturali.

[4] *Luigi Einaudi presidente della Repubblica. Film offerto dalla Incom in occasione del triennio di presidenza*, Incom, 1946-1951, https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000088871/1/film-offerto-dalla-incom-occasione-del-triennio-presidenza.html (consultato il 19 settembre 2023).

[5] Cfr. C. Borgioli, *Ragghianti e il pregiudizio sulle arti applicate: spunti per una riflessione*, in E. Pellegrini, a cura di, *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Predella», 2, 2010, Felici Editore, Pisa 2011.

[6] C. Baskins, S. Bottinelli, *'La casa va con la città': The 'Lorenzo il Magnifico e le Arti' Exhibition of 1949*, in «California Italian Studies», (1), 2017.

[7] C.L. Ragghianti, *Prefazione*, in C.L. Ragghianti, a cura di, *La casa italiana nei secoli. Mostra delle arti decorative in Italia dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, maggio-novembre 1948), Studio Italiano di Storia dell'Arte, Firenze 1948, p. 29.

[8] L'intento politico con il quale fu organizzata la mostra del 1939 è dichiarato infatti nell'introduzione: «così oggi il Fascismo di Mussolini, guardando a Roma e a questi romanissimi fiorentini che scrivevano latino in gara con Cicerone e con Virgilio, prepara l'avvenire, e non solo della nostra nazione». U. Ojetti in *Mostra Medicea. Palazzo Medici, Firenze 1939-XVII*, catalogo della mostra (Firenze, 1939), Casa Editrice Marzocco, Firenze 1939, p. 9.

[9] C.L. Ragghianti, *Principii per il turismo italiano*, in «La rassegna d'Italia», I, 8, agosto 1946, Edizioni Gentile, Milano 1946, p. 104.

La scelta così oculata verso tipologie di arte non definite tradizionali venne espressa ancora più compiutamente nella mostra *Le tavolette di Biccherna e di altri uffici dello Stato di Siena* a cura dello Studio Italiano di Storia dell'Arte di Firenze, diretto dallo stesso Ragghianti. Con un catalogo curato da Enzo Carli e tradotto in inglese, francese e tedesco, la mostra ebbe un grande successo essendo stata portata dalla Strozzina a Palazzo Barberini a Roma, a Palazzo Madama a Torino ed infine anche al Palais des Beaux Arts a Bruxelles.

Questo rapporto che intercorre tra l'organizzazione della mostra di *Lorenzo* ed il suo film doveva essere presente anche per la mostra su *Le tavolette di Biccherna*: Ragghianti, infatti, aveva preso contatti con l'Istituto Luce per la realizzazione di un cortometraggio a colori e dall'Istituto erano giunte risposte che riportavano un certo grado di interesse.[10] Peccato però che il film non vide mai la nascita a causa di un'arretratezza italiana in termini di sviluppo tecnologico rispetto ad altri paesi, certo è che, se ci fosse stata la possibilità di sviluppare la pellicola, essa avrebbe avuto maggiore successo rispetto alla precedente.[11]

Ma in che termini il film su *Lorenzo il Magnifico* aveva avuto fortuna?

È difficile in questo senso poterla misurare, tuttavia vi sono alcuni indicatori che ci consentono di odorare la situazione in termini di giudizio, soprattutto da parte della giuria della Biennale.

Il film venne presentato nel 1949 alla x edizione della Biennale Internazionale del Cinema di Venezia come una produzione dell'Istituto Italiano di Storia dell'Arte.

Per quanto concerne la fotografia, La Salvia, nel suo importantissimo testo dedicato interamente alla produzione cinematografica ragghiantiana, segnala la figura di Aldo Angelici mentre riferisce un'attribuzione a Ragghianti circa la paternità di regia, sceneggiatura e commento.[12] In realtà, con ogni evidenza, la paternità della pellicola non si risolve unicamente nelle due figure di Ragghianti e Angelici perché sappiamo da una copia dattiloscritta conservata presso l'Archivio della Fondazione Ragghianti,[13] che il responsabile del soggetto e del testo della pellicola è Enrico Barfucci: giornalista, scrittore ed editore fiorentino, il quale aveva fondato nel 1922 l'Ente Attività per la Toscana, successivamente divenuto Azienda Autonoma per il Turismo. Segretario dal 1937 dell'Istituto Nazionale degli Studi sul Rinascimento, Barfucci aveva già avuto l'occasione di lavorare in precedenza all'oggetto della pellicola[14] e pertanto aveva già una buona organizzazione mentale circa il programma da realizzare cinematograficamente.

Tuttavia, vi è una terza figura che compare nella documentazione scritta e alla quale l'Archivio Storico della Biennale di Venezia riferisce la responsabilità della regia:[15] Giuliano Betti, responsabile anche del primo critofilm di Ragghianti ovvero *La deposizione di Raffaello* del 1949.

Circa la lunghezza e il formato della pellicola, sappiamo essere un 35 mm in 410 metri e una durata di circa 18 minuti; essa vinse il primo premio nella VII sezione dei film culturali di carattere non scolastico assieme a *Bagnaia, paesaggio italiano*.

Per quanto concerne la fortuna dell'opera cinematografica, questo elemento dovrebbe essere considerato come un successo per Ragghianti, e che gli dette ampio rilancio, tuttavia, per quel poco che è rimasto della documentazione scritta, il suo successo non dovette essere stato univocamente acclamato.

Tra le recensioni positive non poteva che figurare, per ovvi motivi, il conte Tancredi il quale scriveva a proposito del film, su «Firenze e il Mondo» che «il film rappresenta qualcosa di veramente nuovo quale documentario di arte. Infatti in esso si affronta per la prima volta la possibilità di un vero e proprio racconto o rievocazione per mezzo di immagini delle arti figurative; si narra cioè di una vicenda complessa, ricca di significato e di contenuto drammatico, e che è insieme espressione di storia, di poesia e di inalterabile, perenne bellezza».[16]

Questa positività di giudizio venne espressa, evidentemente, anche da parte della commissione Forlati-Scarpa-Saetti: in una lettera dattiloscritta del 29 agosto 1949 ed indirizzata a Giovanni

[10] Lettera dell'Istituto Italiano di Storia dell'Arte indirizzata a Michele Gandin, Firenze, 26 luglio 1950. FONDAZIONE RAGGHIANTI (FR), Lucca, ARCHIVIO CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI (ACLR), *Critofilm*, b. 1, f. 2.

[11] L'Istituto Italiano di Storia dell'Arte ricevette una lettera, il 13 luglio 1950, in cui l'Istituto Luce spiegava le difficoltà incontrate a reperire una pellicola a colori in Italia: la Ferrania, unica azienda che la produceva, al momento era ancora in fase di sperimentazione. *Ibidem*.

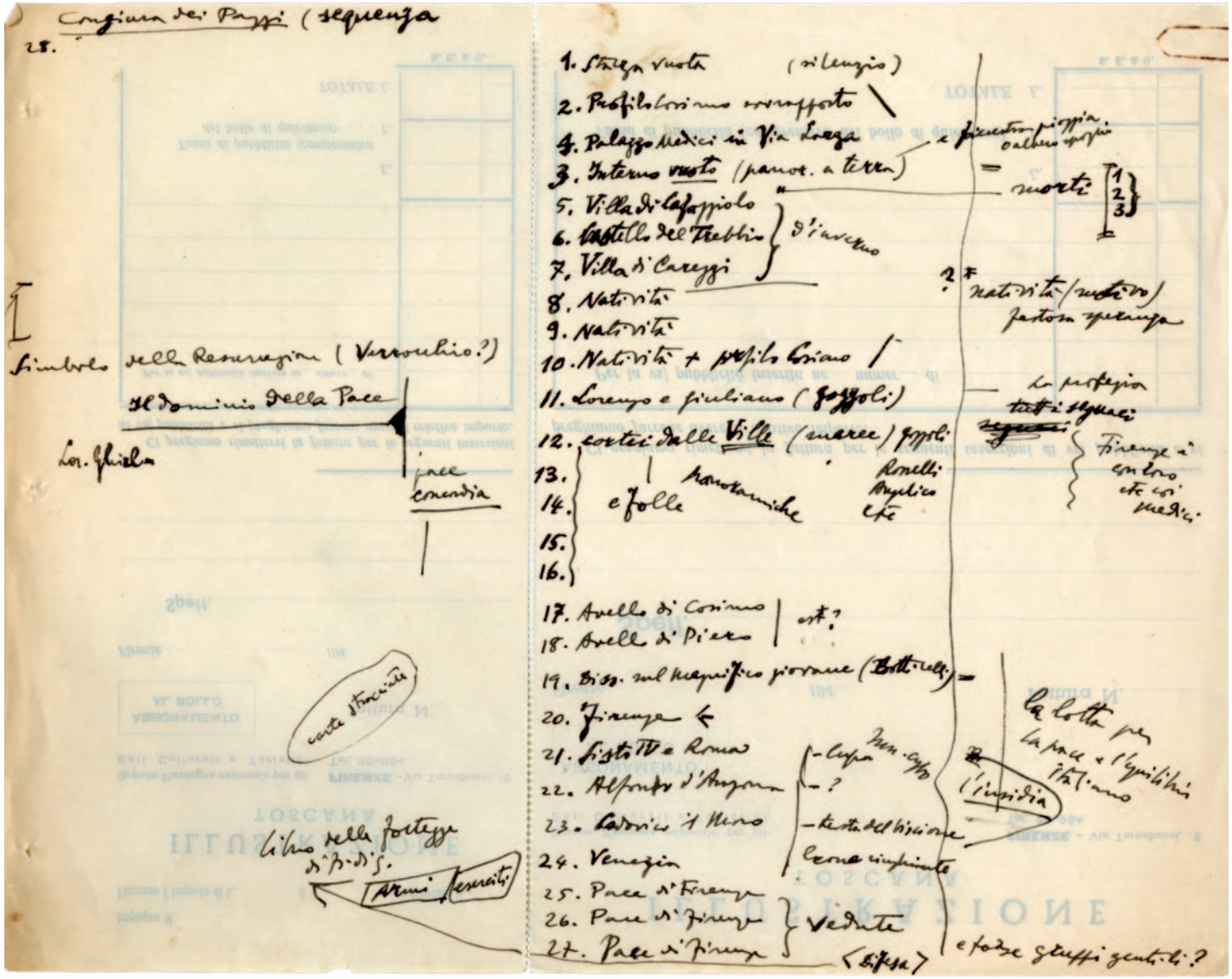
[12] V. La Salvia, *Il film disperso: Lorenzo il Magnifico*, in V. La Salvia, a cura di, *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2006, pp. 368-369. (Il libro non poté avvalersi di tutti i documenti perché non ancora definitivamente ordinati).

[13] Lo scrive Ragghianti in più occasioni: FR, ACLR, *Critofilm*, b. 1, f. 1., e in una lettera indirizzata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, la Direzione Generale per lo Spettacolo e la Divisione Produzione Cinematografica in FR, ACLR, *Critofilm*, b. 1, f. 8.

[14] È del 1945 difatti il suo romanzo storico dal titolo *Lorenzo il Magnifico e la società artistica del suo tempo*, edito da Gonnelli a Firenze.

[15] Scheda ASAC Dati della Biennale di Venezia: https://asac.labiennale.org/attivita/ cinema/2432 (consultato il 25 settembre 2023).

[16] T. Ba, *Un documentario d'arte su Lorenzo il Magnifico*, in «Firenze e il Mondo», fasc. 34, maggio-agosto 1949, Giovacchini, Firenze 1949.

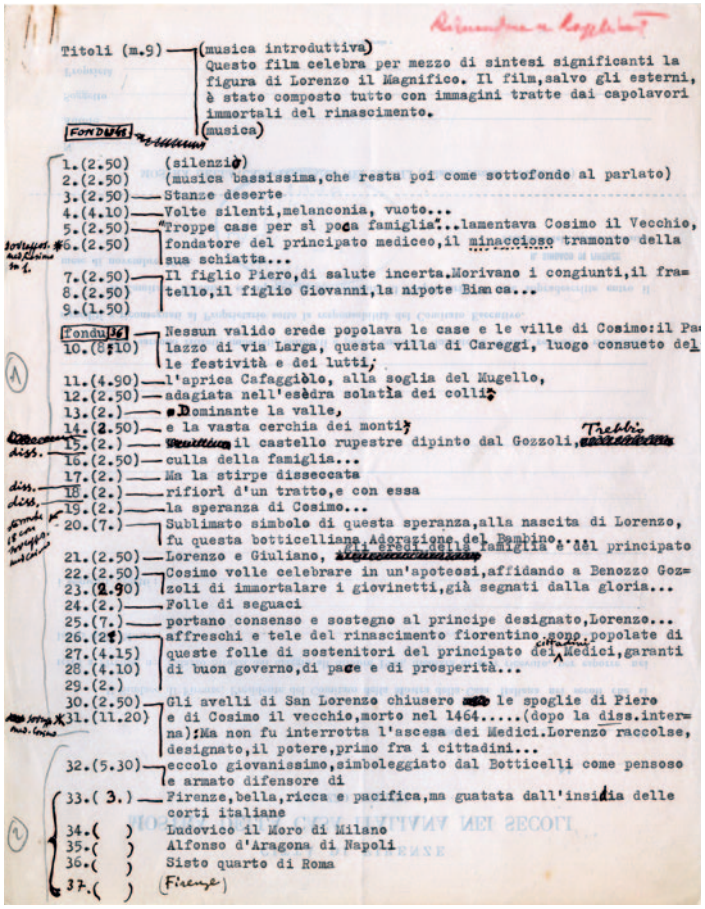


1. Carlo L. Ragghianti, Bozza con successione di immagini per il film *Lorenzo il Magnifico*, FR, ACLR, *Critofilm*, Lorenzo il Magnifico (1949), b. 1, f. 8

Ponti, allora commissario della Biennale, Ragghianti, oltre ad esporre i criteri con i quali la commissione aveva deciso di inserire il film entro le commissioni speciali, riportava il giudizio «ottimo» del film riferitogli dallo stesso Scarpa. Nella lettera però lo storico dell'arte lucchese auspicava una conversione più pragmatica di questo giudizio positivo, spiegando quanto potesse essere importante per un istituto come il suo un riconoscimento ufficiale:

> La ragione della mia preoccupazione non è soltanto per i pregi della produzione, ma anche perché questa rappresenta una delle attività dell'Istituto che dirigo, e che è il primo ad aver posto nel suo programma di lavoro anche la ricerca cinematografica in rapporto con le arti. E poiché non ti sono ignote le grandissime difficoltà degli Istituti di alta cultura, puoi valutare gli sforzi che costa un'attività di questo genere, e la ragionevolezza della mia preoccupazione.[17]

[17] C.L. Ragghianti, Lettera dattiloscritta indirizzata a Giovanni Ponti, Commissario de *La Biennale*, 29 agosto 1949 in FR, ACLR, *Critofilm*, b. 1, f. 2.


Titoli (m.9) (musica introduttiva)
Questo film celebra per mezzo di sintesi significanti la figura di Lorenzo il Magnifico. Il film,salvo gli esterni, è stato composto tutto con immagini tratte dai capolavori immortali del rinascimento.
(musica)
1.(2.50) (silenzio)
2.(2.50) (musica bassissima,che resta poi come sottofondo al parlato)
3.(2.50) Stanze deserte
4.(4.10) Volte silenti,melanconia, vuoto...
5.(2.50) Troppe case per sì poca famiglia...lamentava Cosimo il Vecchio,
6.(2.50) fondatore del principato mediceo,il minaccioso tramonto della sua schiatta...
7.(2.50) Il figlio Piero,di salute incerta.Morivano i congiunti,il fra=
8.(2.50) tello,il figlio Giovanni,la nipote Bianca...
9.(1.50)
Fondu
10.(8;10) Nessun valido erede popolava le case e le ville di Cosimo:il Pa= lazzo di via Larga, questa villa di Careggi, luogo consueto del= le festività e dei lutti;
11.(4.90) l'aprica Cafaggiòlo, alla soglia del Mugello,
12.(2.50) adagiata nell'esèdra solatìa dei colli;
13.(2.) Dominante la valle,
14.(2.50) e la vasta cerchia dei monti;
15.(2.) il castello rupestre dipinto dal Gozzoli,
16.(2.50) culla della famiglia...
17.(2.) Ma la stirpe disseccata
18.(2.) rifiorì d'un tratto,e con essa
19.(2.) la speranza di Cosimo...
20.(7.) Sublimato simbolo di questa speranza,alla nascita di Lorenzo, fu questa botticelliana Adorazione del Bambino,
21.(2.50) Lorenzo e Giuliano,
22.(2.50) Cosimo volle celebrare in un'apoteosi,affidando a Benozzo Goz= zoli di immortalare i giovinetti,già segnati dalla gloria...
23.(2.90)
24.(2.) Folle di seguaci
25.(7.) portano consenso e sostegno al principe designato,Lorenzo...
26.(2.) affreschi e tele del rinascimento fiorentino,sono popolate di
27.(4.15) queste folle di sostenitori del principato dei Medici,garanti
28.(4.10) di buon governo,di pace e di prosperità...
29.(2.)
30.(2.50) Gli avelli di San Lorenzo chiusero le spoglie di Piero
31.(11.20) e di Cosimo il vecchio,morto nel 1464.....(dopo la diss.interm=a);Ma non fu interrotta l'ascesa dei Medici.Lorenzo raccolse, designato,il potere,primo fra i cittadini...
32.(5.30) eccolo giovanissimo,simboleggiato dal Botticelli come pensoso e armato difensore di
33.( 3.) Firenze,bella,ricca e pacifica,ma guatata dall'insidia delle corti italiane
34.( ) Ludovico il Moro di Milano
35.( ) Alfonso d'Aragona di Napoli
36.( ) Sisto quarto di Roma
37.( ) (Firenze)

2. Enrico Barfucci e Carlo L. Ragghianti, Sceneggiatura per il film *Lorenzo il Magnifico*, foglio 1/4, FR, ACLR, *Critofilm*, Lorenzo il Magnifico (1949), b. 1, f. 8

Un tale sollecito con molta probabilità doveva sentirsi necessario da parte di Ragghianti, il quale evidentemente aveva per così dire sniffato la possibilità che il film non venisse premiato nella x edizione de *La Biennale*.

Effettivamente per quell'edizione, maggiore fortuna e interesse avevano riscontrato i documentari a carattere scientifico avendo raggiunto «un altissimo livello tecnico e cinematografico, portando un effettivo contributo a favore della scienza» mentre «i cortimetraggi di carattere artistico e culturale non raggiungono gli stessi risultati, mantenendosi su un piano che non esce dalla normalità. Ciononostante, dato l'eccezionale numero e la diversità dei temi dei film iscritti ad alcune Sezioni, essa ha creduto opportuno di chiedere alla Presidenza della x Mostra di poter assegnare premi e menzioni ex aequo».[18]

Dunque il significato della vittoria di un premio *ex aequo* assume, sotto quest'ottica, tutt'altra inclinazione se si considera che entro un'altra lettera riservata ad Antonio Petrucci si raccomandava di stabilire un secondo premio «per poter accontentare anche gli stati minori i quali si potrebbero trovare in sottordine agli Stati più importanti».[19]

Triste retroscena per un film che effettivamente sembrò riscuotere un certo successo, se si considera l'eco che raggiunse e la richiesta geograficamente variegata che ne ebbe in seguito. La pellicola, che era stata proiettata già l'8 giugno 1949, cioè prima della presentazione alla x Mostra Internazionale del Cinema, venne richiesta in molteplici paesi: dal dott. Guido Modigliano a Santiago del Cile; dall'Istituto di Cultura Italiana a Bruxelles;[20] dal Museu de Arte di San Paolo in Brasile; dalla School of the Fine Arts a New Haven; dal Centro Sperimentale Cinematografia Educativa di Cremona; da Araldo Cine a Bari; dal Tevere Film a Roma. Questo è quanto si desume da un elenco riassuntivo conservato presso l'archivio della Fondazione Ragghianti,[21] tuttavia non è esaustivo di tutti coloro che furono i richiedenti della pellicola: le Edizioni Scolastiche Mondadori, che avevano richiesto qualche immagine del film da riprodurre nei propri testi scolastici;[22] o la Società Dante Alighieri, di cui era sempre parte il conte Tancredi, aveva richiesto una concessione del film per una riproduzione a scopo didattico in Belgio, Francia, Olanda, Svizzera e forse anche Austria.[23] Gli ultimi a farne richiesta di acquisto difatti furono la Lux Film a cui nel 1951 Ragghianti aveva acconsentito a venderne una copia; tuttavia, in un'altra lettera dello stesso anno, lo stesso Ragghianti si ritrovava impossibilitato a vendere il film in quanto tra le proprie mani disponeva unicamente del negativo.[24] Nonostante sia rimasta traccia di una *bozza di contratto tra lo Studio Italiano di Storia dell'Arte e x per la produzione di un cortometraggio y (critofilm*

[18] La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Fondo Storico La Biennale di Venezia, Cinema, b. 026, n. 13.

[19] *Ibidem*.

[20] La richiesta dell'Istituto della Cultura Italiana di Bruxelles probabilmente doveva essere concomitante con la presentazione del film che avrebbe dovuto avere luogo a Bruxelles, a cui si riferisce Ragghianti nella già citata lettera dattiloscritta a Giovanni Ponti. Cfr. nota 16.

[21] *Elenco delle persone od Enti che hanno richiesto i nostri films sull'arte italiana*, in FR, ACLR, *Critofilm*, b. 1, f. 3.

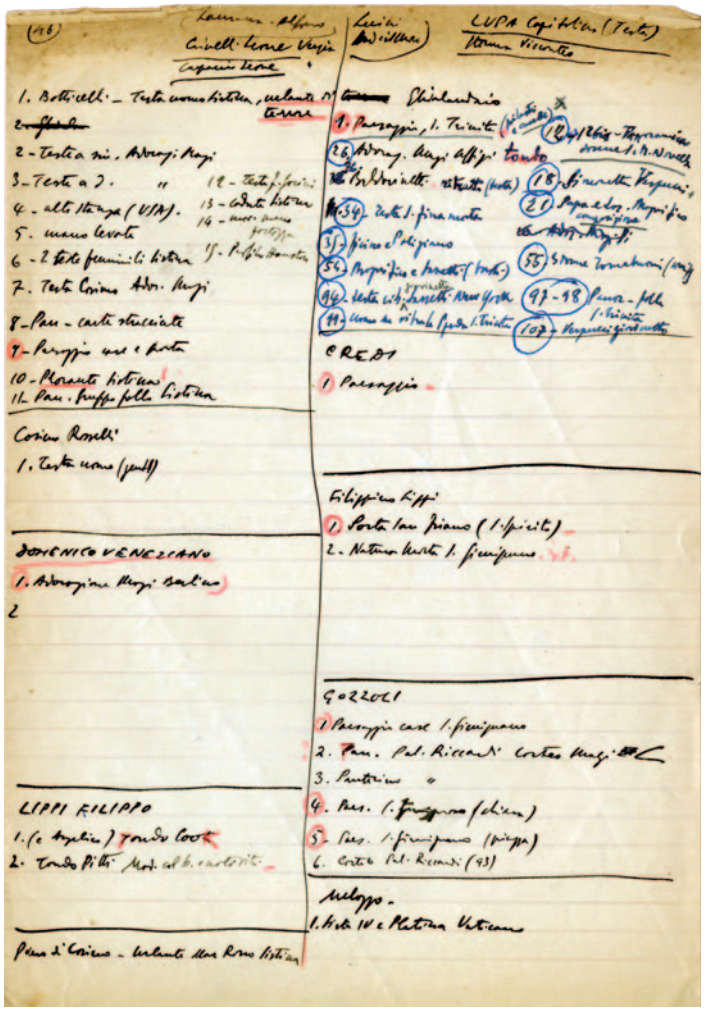
[22] Lettera del 19 dicembre 1949, in FR, ACLR, *Critofilm*, b. 1, f. 8.

[23] Lettera del 30 novembre 1951, in FR, ACLR, *Critofilm*, b. 1, f. 8.

[24] Parrebbe di capire che l'ultima copia fosse stata spedita al sig. Geo Taparelli per una visione preventiva all'acquisto della Lux, eppure in tale occasione vi deve essere stato un inghippo che ha provocato la perdita della pellicola. Lettera dattiloscritta del 2 novembre 1951, Firenze, in FR, ACLR, *Critofilm*, b. 1, f. 2.

*d'arte)*, nel quale si stimava una richiesta di 10 copie più due gratuite,[25] sembrerebbe che Ragghianti alla fine abbia optato alla produzione di sole due copie oltre a quella campione, come riporta Serramondi.[26] Non si hanno notizie di una riproduzione successiva del film dal negativo, e a questo punto appare ben comprensibile il perché di una perdita totale dell'opera: l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee a Venezia difatti non aveva ancora al tempo l'obbligo della conservazione di una copia della pellicola[27] ed anche il regolamento stabiliva che a carico dei partecipanti sarebbero state le spese di spedizione, rispedizione e assicurazione delle opere.[28]

Nonostante la perdita del film, è possibile avere un'idea del contenuto dell'opera sulla base di alcuni documenti conservati presso l'archivio della Fondazione Ragghianti in cui, oltre alla stesura del testo di accompagnamento, si riportano la scelta delle immagini e delle opere che dovevano figurare nel documentario. Nella bozza delle immagini che dovevano figurarvi (fig. 1) vi sono tutta una successione di opere che dovevano essere proiettate in concomitanza con la narrazione (fig. 2), la quale cominciava con un'introduzione paesistica e spaziale, che ritorna sovente nel film ed è determinante per l'inquadramento dell'area geografico/politica degli avvenimenti. Frequente è infatti in tal senso, nella produzione cinematografica ragghiantiana, l'introduzione dello spettatore al contesto attraverso una descrizione paesistica.



3. Carlo L. Ragghianti, Bozza con selezione delle opere per il film *Lorenzo il Magnifico*, FR, ACLR, *Critofilm*, Lorenzo il Magnifico (1949), b. 1, f. 8

In questo caso, prima della prefigurazione architettonica di riferimento, con la scelta della proiezione della Villa Cafaggiolo o quella di Careggi, l'attenzione si concentra su un'atmosfera che mira il più possibile a restituire una dimensione immaginifica di desolazione nello spettatore, di pari passo con il testo parlato:

> Stanze deserte
> Volte silenti, melanconia, vuoto...
> "Troppe case per sì poca famiglia"... lamentava Cosimo il Vecchio,
> Fondatore del principato mediceo, il minaccioso tramonto
> [ della sua schiatta...
> Il figlio Piero, di salute incerta. Morivano i congiunti,
> [ il fratello, il figlio Giovanni, la nipote Bianca...[29]

[25] *Ibidem*.

[26] Serramondi riporta una lettera di Ragghianti a Carlo Petrucci nel quale si dichiara spiacente per dover mandare a Venezia la copia campione in quanto le uniche due copie del film sono state mandate l'una a Parigi e l'altra a Londra. Cfr. C. Serramondi, *La mostra "Lorenzo il Magnifico e le arti": storia e contesto dell'esposizione fiorentina del 1949*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, Venezia 2015, p. 52. A questo proposito il tentativo fatto è stato quello di ricercare l'opera entro i *database* britannici e francesi, senza però alcun risultato. Cfr. Centre Nationale du Cinéma et de l'Image animée, https://cnc.fr/ (consultato il 2 ottobre 2023); British Film Institute, https://collections-search.bfi.org.uk/web/Details/ChoiceFilmWorks/150207542 (consultato il 2 ottobre 2023).

[27] Fa sorridere pensare che l'introduzione dell'obbligatorietà della conservazione di una copia presso l'Archivio Storico sarebbe stata introdotta proprio l'anno successivo. In ogni caso si può ipotizzare che la copia campione resa dalla Biennale sia quella poi spedita al sig. Taparelli. Lettera di Antonio Petrucci del 18 novembre 1949, Roma, in La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo storico La Biennale di Venezia, Cinema, b. 026.

[28] La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo storico La Biennale di Venezia, Cinema, b. 026, f. 1.

[29] FR, ACLR, *Critofilm*, b. 1, f. 8.

E dunque con tale intonazione andranno lette le prime immagini selezionate per la costruzione della narrazione, dove è possibile leggere in successione: «Stanza vuota», «Profilo Cosimo sovrapposto» e «Interno vuoto». La carica drammatica dell'introduzione, legata anche alla morte dei membri della famiglia medicea, è chiaramente leggibile anche in un'altra bozza (fig. 3) contenente l'organizzazione di opere raggruppate per autore: Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Veneziano, Filippo Lippi, Piero di Cosimo, Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli e Melozzo da Forlì; all'interno di ogni gruppo le immagini scelte sono numerate in ordine crescente. Immaginando questo documento come una necessità di buttare giù nero su bianco una serie di idee relative alla raccolta visiva delle immagini, appare significativa la scelta di Ragghianti di segnare come prima opera una «testa uomo sistina, urlante di terrore» di Botticelli,[30] immagine che probabilmente aveva da inserirsi entro quell'anfratto con titolo «morti» collocato tra «Interno vuoto / panor. a terra» e «Villa di Cafaggiolo».

Questa scelta di introduzione così drammatica sulla vicenda in qualche modo si pone in linea con quella del precedente film di Ragghianti ovvero la *Deposizione di Raffaello*, nella quale la camera insiste sulla condizione psicologica dei volti sofferenti.

L'opera, oltre a celebrare la figura di Lorenzo il Magnifico e la sua attività politica, si sofferma anche, inevitabilmente, sulla sua figura di poeta e mecenate e da questo punto di vista appare interessante, anche in relazione con la mostra di Palazzo Strozzi, l'intenzione di dedicare alcune inquadrature a particolari quali gli anelli di Cosimo e Piero de' Medici.

Il testo di accompagnamento, frutto della mano di Enrico Barfucci, si presenta solenne e talvolta anche grave: la sua funzione è didattica e in questo caso possiede la funzione portante di delineare la figura del Magnifico, in linea con la sua destinazione d'uso in concomitanza con il cinquecentenario della nascita. Come già affermato da Ragghianti stesso, l'opera non poteva definirsi un 'critofilm' in quanto non possedeva, ed è anche evidente dall'importanza e dal peso dato dalla parola nell'opera, quelle caratteristiche specifiche legate ad un linguaggio che procede in autonomia rispetto alla narrazione extradiegetica: la scelta delle immagini è infatti da supporto alla stesura del soggetto e la camera non insiste sull'analisi stilistica e morfologica delle opere.[31]

Una volta analizzata la bozza delle immagini e letto il testo di accompagnamento, sarebbe interessante poter vedere l'opera completa ma, per farlo, bisognerebbe avere la fortuna di ritrovare la pellicola, sperando che in fondo non sia stata distrutta ma sia soltanto rinchiusa in una scatola in qualche polverosa soffitta.

[30] *Ibidem*.
[31] Vedi nota 2.

Paola Betti

# Qualche integrazione al catalogo di Domenico Brugieri

Più volte nel corso delle mie ricerche sulla cultura figurativa lucchese del Settecento ho avuto occasione di occuparmi di Domenico Brugieri (1678-1744), l'artista che si divide il palcoscenico della pittura locale del tempo, e di conseguenza il 'parco' committenti, con Giovan Domenico Lombardi.[1] È questa una personalità di ben altra ampiezza di interessi, come dimostra la sua esplorazione – ora intrisa di sincero sentimento religioso, ora arguta e ironica – di un ampio ventaglio di tematiche che spaziano dai soggetti sacri a quelli mitologici e storici, al ritratto, alla natura morta fino alle scene di genere, per lo più allora definite, tanto nella letteratura storico artistica quanto negli inventari, con il termine di 'bambocciate'.[2] Allo stato odierno delle conoscenze più ristretto risulta il campo di azione di Brugieri, impegnato in veste di ritrattista – nota è la sua attività per i Parensi, si veda a titolo di esempio il *Ritratto di Gaspare Van Diemen* nel Museo Nazionale di Palazzo Mansi – e di narratore di episodi tratti dalle sacre scritture e, seppure in via eccezionale, dalla letteratura, com'è il caso dei dipinti raffiguranti *Tancredi soccorso da Erminia e Vafrino* e *Amleto costringe il re Claudio a bere dalla coppa avvelenata*, conservati in due differenti collezioni private lucchesi.[3]

Nato a Lucca nel 1678, seguendo un percorso già segnato da tempo dai colleghi suoi concittadini – tra gli altri Guidotti, Pietro Testa, Giovanni Coli, Filippo Gherardi e Paolini –, per ampliare il proprio bagaglio di conoscenze in giovane età Domenico si trasferisce a Roma, dove si trattiene per quasi un decennio. La sua permanenza nell'Urbe è attestata dalla partecipazione, tra il 1692 e il 1694, ai concorsi banditi dall'Accademia di San Luca per la classe della pittura. Qui in un primo momento fa pratica nella bottega di Lazzaro Baldi, per poi passare al seguito di Carlo Maratta, capofila delle tendenze classicistiche più in voga nell'ambiente artistico locale già a partire dalla metà del Seicento.

La frequentazione dei due maestri si sarebbe rivelata decisiva per lo sviluppo del personale linguaggio espressivo di Brugieri,

[1] P. Betti, in S. Russo, a cura di, *Barocco e devozione. Giovanni Marracci e il cortonismo in Lucchesia*, catalogo della mostra (Camaiore, Scuderie Borbone, 9 luglio – 30 settembre 2000), Pacini, Pisa 2000, pp. 149-151; P. Betti, *Giovan Domenico Lombardi nei Musei Nazionali di Lucca*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2003, pp. 7 e 16-17; P. Betti, *Nuovi ritrovamenti per la Galleria Conti di Lucca*, in «Arte Veneta», 60 (2003), 2005, pp. 121-123 e 127-128; A. Ambrosini, *Pittura tra Lucca, Pisa e Siena*, in M. Gregori, R.P. Ciardi, a cura di, *Storia delle Arti in Toscana. Il Settecento*, Edifir, Firenze 2006, pp. 119-121; P. Betti, *Affreschi a Lucca. Chiese palazzi ville (1670-1770)*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2007, pp. 131-144 e 148-153; P. Betti, *Pompeo Batoni e Lucca: maestri, colleghi, collezionisti*, in L. Barroero, F. Mazzocca, a cura di, *Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle Corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008 – 29 marzo 2009), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 34-41; P. Betti, in M.T. Filieri, a cura di, *La raccolta d'arte della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca*, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2008, pp. 88-91; P. Betti, *Focus sulla cultura figurativa lucchese del Sei e Settecento*, in M.T. Filieri, *Arte a Lucca. Un percorso nell'arte lucchese dall'Alto Medioevo al Novecento*, PubliEd, Lucca 2011, pp. 226-230; P. Betti, *La fortuna della Gerusalemme liberata nella pittura del Seicento e del Settecento a Lucca*, in «Rivista di archeologia, storia, costume», XLI, 1-2, 2013, pp. 58-61; P. Betti, *La pittura tra Cinquecento e Settecento*, in A. Ducci, S. Martinelli, a cura di, *Arte nella Valle del Serchio. Tesori in Garfagnana e Mediavalle dall'Alto Medioevo al Novecento*, PubliEd, Lucca 2018, pp. 235-237; P. Betti, *Pier Dandini e i suoi committenti lucchesi*, in «LUK. Studi e attività della Fondazione Ragghianti», 27, 2021, pp. 72-73.

[2] Per Lombardi si rimanda a P. Betti, *Svago e devozione nell'opera di Giovan Domenico Lombardi*, Todi 2017, con bibliografia precedente.

[3] Cfr. Betti, *La fortuna della Gerusalemme liberata* cit., pp. 25-80, in particolare pp. 58-61, e M. Paoli, *Amleto a Lucca. La prima raffigurazione pittorica*



1. Domenico Brugieri, *Presentazione della Vergine al tempio*, collezione privata

che nelle sue opere fonde in un'armoniosa combinazione i principi del classicismo romano di matrice marattesca con una stesura solitamente libera, fatta per pennellate vibranti di colore e di luce che indicano con chiarezza l'influenza di Baldi. Un'inclinazione stilistica rinvigorita grazie al successivo soggiorno a Bologna, dove il pittore completa il proprio percorso formativo presso Giovan Gioseffo Dal Sole, com'è probabile già apprezzato nella versione luminosa e aggraziata del suo linguaggio di gusto veneteggiante fornita negli affreschi realizzati negli anni Ottanta del Seicento nel salone di Palazzo Mansi.

Il suo rientro a Lucca può essere fissato intorno al 1703, quando assume l'incarico di portare a termine la pala impostata da Giovanni Marracci per la chiesa del Santissimo Crocifisso dei Bianchi e da questi lasciata incompiuta alla morte occorsa nel settembre di quell'anno. Dipinto, oggi nella parrocchiale di Veneri (Pistoia), che, insieme agli affreschi del Palazzo Controni in via dell'Angelo Custode, dovrebbe costituire la prova più antica della sua attività dopo il ritorno nella città natale. Alla decorazione a fresco Domenico si dedica a più riprese, formando una sorta di sodalizio con Pietro Paolo Scorsini, responsabile dell'esecuzione degli inserti ornamentali e delle quadrature, con l'esempio più significativo nel coro della Santissima Trinità. I due artisti avrebbero lavorato insieme anche nella cappella del Santissimo Sacramento in Santa Maria dei Servi e nella chiesa di Santa Maria Corteorlandini, da annoverare tra i complessi decorativi più sfarzosi, tipicamente barocchi, tra quelli risalenti al primo Settecento lucchese.[4]

Lo spunto per tornare a parlare del pittore deriva dal ritrovamento di una tela collocabile con buone probabilità tra gli anni Dieci e Venti del Settecento e di tre risalenti invece alla fase tarda della sua attività.

Quanto alla prima, si tratta di un'opera di formato ovale raffigurante la *Presentazione della Vergine al tempio* (fig. 1; collezione privata), già riferita al senese Giuseppe Nicola Nasini (1657-1736) ma che l'evidenza stilistica e tipologica consente di restituire a Brugieri.[5] In virtù dell'identità del soggetto, le affinità più stringenti si registrano con la pala proveniente dalla chiesa di San Nicolao, oggi conservata al Museo Nazionale di Villa Guinigi. Analoga è l'impaginazione della scena, imbastita secondo un moto ascendente con i genitori Anna e Gioacchino posti sulla sinistra, la piccola Maria intenta a salire i gradini per dirigersi verso il gran sacerdote Zaccaria affiancato da due assistenti, mentre alcuni angeli in volo festante spargono fiori che vanno ad aggiungersi a quelli che già adornano la scalinata. Le vesti ridondanti, il tessuto che si gonfia e viene trattenuto all'altezza della vita, i modelli somatici, le panneggiature illuminate sulle emergenze mediante sottili pennellate intrise di luce, i personaggi che volgono le spalle al riguardante per accrescere la sensazione di partecipare davvero alla vicenda illustrata, i colori cangianti, la presenza di elementi architettonici – si veda la piramide – tesi a suggerire lo svolgersi dell'episodio in tempi remoti e in luoghi esotici legano l'ovale al ciclo di tele con storie dei santi Giacomo e Filippo condotto da Brugieri nel 1716 per la Cappella del Ss. Sacramento in Santa Maria dei Servi.

***di** Amleto*, catalogo della mostra (Lucca, San Franceschetto, 12-20 novembre 2016), Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2016.

[4] Per l'attività congiunta di Brugieri e Scorsini si rimanda a Betti, *Affreschi a Lucca* cit., pp. 131-163.

[5] Di recente l'opera è passata in asta presso Wannenes a Genova sotto il nome di Nasini (Wannenes, Genova, 18 giugno 2024, lotto 31, cm 148×110).



2. Domenico Brugieri, *Abramo e gli angeli*, collezione privata

Tra le opere della maturità di notevoli dimensioni (148,5×258 cm) è quella (Lucca, collezione privata) che traduce in immagini un fatto del Vecchio Testamento (*Genesi*, 18, 1-19), protagonista il patriarca ebreo Abramo (fig. 2). Il passo biblico narra come mentre questi «sedeva all'ingresso della tenda nell'ora più calda del giorno» gli comparvero tre uomini. Riconosciutane la natura angelica, Abramo si prostra fino a terra e, nel rispetto delle norme dell'ospitalità in uso presso le popolazioni nomadi, lava loro i piedi, li disseta e li sfama con abbondante cibo. Gli angeli gli predicono che, nonostante l'età avanzata, di lì a un anno sua moglie Sara avrebbe dato alla luce un figlio, notizia accolta con scetticismo dalla donna in ascolto sulla soglia della modesta abitazione, che di consueto, nella trasposizione in immagini del tema veterotestamentario, sostituisce la tenda cui alludono le Scritture. L'episodio è stato interpretato ora come allusivo al mistero della Trinità, ora come prefigurazione dell'Annunciazione per la profezia relativa al parto di Sara, che in effetti dopo pochi mesi avrebbe partorito Isacco.

In quest'opera si riconoscono le qualità proprie del linguaggio di Brugieri insieme ai modelli fisionomici da lui prediletti, qui resi, soprattutto nel caso degli angeli, secondo un accentuato nitore disegnativo e una robusta saldezza plastica, in accordo con la nuova attenzione portata ai valori grafici e formali dalla corrente figurativa classicistica, che da Roma e Bologna, inoltrandosi verso la metà del Settecento, andava sempre più diffondendosi anche sul territorio lucchese. La paternità del pittore è indicata, tra l'altro, da una serie di correlazioni di carattere somatico con le figure disseminate nel *corpus* dei suoi lavori certi. Così il volto di Abramo richiama il sant'Agostino nella tela con la *Trinità con i santi Girolamo e Agostino* dei depositi di Villa Guinigi e l'uomo sulla destra nel *Martirio di san Giacomo* nella chiesa dei Servi. L'angelo al centro ripropone il netto profilo e i tratti fisionomici della nobildonna in procinto di essere battezzata da san Filippo nella cappella del Santissimo Sacramento ai Servi (fig. 3).

Quanto alla dedizione riservata alla resa analitica degli elementi vegetali in primo piano, se ne trova un riscontro nel di-



3. Domenico Brugieri, *San Filippo battezza i neofiti*, Lucca, chiesa di Santa Maria dei Servi



4. Domenico Brugieri, *Caino e Abele*, Vicopelago, villa Bernardini

pinto d'identico soggetto conservato nel coro della Santissima Trinità, eseguito entro il 1721, quando è citato da Marchiò:[6] arbusti, ciuffi d'erba, margherite – si noti quella sulla destra riprodotta con un acume e un'originalità di visione quasi da illustratore scientifico. Si registra qui, inoltre, la stessa attenzione per l'apertura sul paesaggio in lontananza – esili alberature sullo sfondo chiuso da picchi montuosi sfumati in una dissolvenza azzurrina – rilevabile nella *Trinità con i santi Girolamo e Agostino* (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, depositi) e nel *Filemone e Bauci*, la prova grafica che nel 1694 assicurò a Brugieri, allora sedicenne, il primo premio nel concorso per la Seconda classe della pittura all'Accademia di San Luca a Roma, svelandone le precoci doti artistiche.[7]

A partire dagli anni Venti mancano punti di riferimento concreti per stabilire una sicura scansione cronologica delle opere realizzate dal pittore, spalmabili con sicurezza soltanto lungo i primi due decenni del secolo. Nel periodo della maturità è plausibile che Brugieri abbia adottato criteri formali e compositivi più pacati e tradizionali, in linea con quanto andava profilandosi nell'ambiente pittorico locale, con l'arrivo in città da Roma delle prime prove di Pompeo Batoni, del quale peraltro Domenico, secondo quanto riferiscono le fonti, era stato maestro per un breve torno di tempo. Altri stimoli per procedere nella stessa direzione dovettero derivargli dalla possibilità di accedere alla quadreria di Stefano Conti – ricca di opere degli artisti bolognesi e veneziani di indirizzo più accademizzante –, che aveva richiesto all'artista un *Caino e Abele*, oggi nella Villa Bernardini a Vi-

[6] V. Marchiò, *Il Forestiere informato delle cose di Lucca*, Salvatore e Giandomenico Marescandoli, Lucca 1721, p. 281.

[7] Il disegno risulta rubato a opera di ignoti in epoca imprecisata, ma ne esiste una riproduzione fotografica in A. Cipriani, E. Valeriani, a cura di, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca. 1. Concorsi e accademie del secolo XVII*, Quasar, Roma 1988, pp. 131-137.

copelago (fig. 4), e magari dall'osservazione dei dipinti di gusto più classicistico eseguiti dal collega Lombardi, valga per tutti il caso delle due tele con *Storie di san Bernardo Tolomei*, oggi in San Romano. Nella fase cui sembra di poter collocare l'esecuzione dell'*Abramo e gli angeli*, Brugieri ha preso le distanze dal dinamismo quasi spasmodico, sottolineato da accentuate torsioni, atteggiamenti retorici, espressioni caricate, un senso di agitazione acuito dall'accalcarsi dei corpi in scene di cui restano in-



5. Benedetto Brandimarte, *Resurrezione di Lazzaro*, collezione privata

comprensibili le coordinate spaziali, caratteri osservabili, tra l'altro, nella *Pentecoste*, presso la Casa del Clero, o nei cicli di tele della Santissima Trinità e di Santa Maria dei Servi, opere che sembrano recare le tracce dell'ammirazione da lui portata nei confronti del concittadino Benedetto Brandimarte, cui in questa occasione si restituisce la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 5) passata in asta da Pandolfini con un riferimento alla cerchia di Battista Franco.[8] In pratica, qui la risonanza emotiva prodotta nell'animo di Abramo dall'evento soprannaturale di cui è protagonista, con la comparsa degli angeli e la pronuncia della profezia sulla sua discendenza, non appare più esternata, ma al contrario resta interiorizzata, come trapela dalla compostezza di sapore classicheggiante che ne impronta la figura.

I modelli fisionomici dei personaggi, i volumi costruiti ora mediante corposi colpi di pennello assestati con sicurezza, ora con pennellate sottili, intrise di luce, com'è evidente nel caso di Sara, la consistenza soffice di barbe e capigliature, insieme alla selezione della gamma cromatica e agli effetti cangianti sui panneggi, seppure attenuati rispetto a quelli ricorrenti nelle prove più giovanili – una volta di più si veda in particolare il ciclo relativo ai santi Giacomo e Filippo in Santa Maria dei Servi –, costituiscono altrettanti elementi che suggellano la paternità di Brugieri per la tela, per la quale possiamo proporre una collocazione cronologica agli anni Trenta del Settecento. Per finire, in assenza di prove certe, si può soltanto tentativamente proporre l'identificazione dell'*Abramo e gli angeli*, un tempo dotato di un *pendant* ora disperso, con uno dei «due grandi quadri [...] rappresentanti storia sacra» di Brugieri che alla fine dell'Ottocento Nicolao Cerù ricordava in Casa Talenti a San Simo.[9]

L'*Abramo e gli angeli* rivela la medesima inclinazione stilistica rilevabile anche nei *pendants* ispirati a due episodi della storia antica, la *Vergine Tuccia* e *I gioielli di Cornelia* (figg. 6-7; Lucca, collezione privata), dove il trattamento di temi che sottendono significati allegorici allusivi alle virtù è risolto in composizioni popolate da figure connotate da una dislocazione spaziale alquanto affastellata, gli attori comprimari sovrapposti gli uni sugli altri alle spalle dei protagonisti sospinti nell'imminenza del primo piano. La vicenda che vede a suo fulcro la vestale Tuccia trova le sue molteplici fonti nella letteratura dell'antichità classica, tra gli altri Valerio Massimo (*Factorum et Dictorum Memorabilium Liber VIII*, 8.1 abs. 5) e Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*, XXVIII, 12), come nel Padre della Chiesa sant'Agostino (*De Civitate Dei*, 413-426, X 16). Accusata ingiustamente di aver trasgredito al voto di castità, insieme allo spegnimento del fuoco sacro la colpa più grave imputabile alle sacerdotesse, Tuccia chiede di poter dimostrare la propria innocenza mediante una prova apparentemente impossibile da superare, consistente nel prelevare acqua dal Tevere servendosi di un setaccio, e nel trasportarla senza perderne una goccia. È questo un soggetto ricorrente nei cassoni nuziali, in quanto perfetta interpretazione della castità, personificazione descritta da Cesare Ripa come una donna vestita di bianco, proprio come Tuccia nella nostra tela, il colore per eccellenza della purezza, accompagnata da un crivello pieno d'acqua, puntuale riferimento alla celebre Vergine Vestale.[10] Nel dipinto qui presentato Tuccia compare al centro

[8] Pandolfini, Firenze, 18 maggio 2016, lotto 57, cm 101×108,5.

[9] Archivio di Stato di Lucca, Cerù 193, alla voce *Brugieri Domenico*.

[10] C. Ripa, *Iconologia, overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, Roma MDXCIII, *ad vocem*.



6. Domenico Brugieri, *La Vergine Tuccia*, collezione privata



7. Domenico Brugieri, *I gioielli di Cornelia*, collezione privata

della scena, sullo sfondo di uno spicchio di cielo visibile al di là di un tendaggio trattenuto lateralmente. Posta di profilo, il capo coperto dal manto che la avvolge pudicamente, la vestale regge il setaccio, dal quale l'acqua cola soltanto lungo i bordi e, come per miracolo, non dai piccoli fori del crivello, dimostrando così agli occhi degli increduli sacerdoti e degli astanti la propria estraneità alla trasgressione di cui è stata accusata.

L'episodio illustrato nel *pendant*, tratto da Valerio Massimo (*Factorum et dictorum memorabilium libri IX*, IV, 4), è incentrato sulla figura della matrona romana Cornelia. Nata intorno al 189 a.C. dal generale romano Scipione Africano, vincitore di Annibale, dalla sua unione con Tiberio Sempronio Gracco nascono i futuri tribuni della plebe Tiberio e Gaio, che avrebbero ricoperto importanti cariche politiche, ben incarnando gli ideali repubblicani. Brugieri racconta qui l'avvenimento che, insieme alla sua condotta retta e virtuosa, ha contribuito a diffondere la fama di Cornelia tra i contemporanei. L'amore profondo e sincero nutrito per i figli la induce a rispondere a una matrona che sottolineava la propria ricchezza ostentando l'abbondanza e il pregio delle sue gioie «Haec ornamenta mea», indicando Tiberio e Gaio che proprio in quel momento rientravano dalle lezioni. Nella tela le due donne si fronteggiano, l'una elegantemente acconciata e vestita, seguita da un'ancella, e l'altra, Cornelia, abbigliata in modo modesto intenta ad abbracciare i figli, i suoi beni più preziosi.

Le protagoniste dei due quadri – affini nella gamma cromatica tenuta su tonalità smorzate, fa eccezione la tunica del bambino con il grappolo d'uva, e nella distribuzione dei personaggi all'interno dello spazio scenico – incarnano in modo esemplare modelli di virtù, di pudicizia e castità in un caso e di dedizione verso la famiglia nell'altro, tanto da lasciar ipotizzare che la coppia di opere possa essere stata eseguita in vista di un'unione matrimoniale per essere offerta agli sposi.

La volumetria salda e compatta che connota le forme e le pennellate a tratti ancora vibranti ma non più distribuite a mo' di lunghi filamenti luminosi sulle creste dei panneggi – procedura evidente nei cicli del coro della Santissima Trinità e della Cappella del Santissimo Sacramento ai Servi, nella *Famiglia di Dario di fronte ad Alessandro* già in Palazzo Parenzi, nella *Presentazione della Vergine al tempio*, in origine in San Nicolao (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi) e nel *Caino e Abele* eseguito per Stefano Conti e oggi nella Villa Bernardini a Vicopelago – inducono, come si è detto, a collocare le tre opere qui portate all'attenzione del pubblico alla fase matura del cammino dell'artista, che mai comunque si sarebbe affrancato del tutto dall'ascendente del suo maestro Lazzaro Baldi.

Matteo Carli

# La linea europea dell'espressionismo toscano e il caso di Spartaco Carlini

Nel corso degli anni l'espressionismo toscano d'inizio Novecento è stato indagato principalmente in studi riguardanti l'operato dei singoli artisti, ma raramente si è affrontato l'argomento in termini più generali, alla ricerca delle tendenze artistiche comuni tra i numerosi esponenti. Questo scritto vuole assumere una prospettiva d'insieme che esplori le caratteristiche del movimento, per poi soffermarsi sulla carriera di alcuni artisti esemplari e sulla poco conosciuta opera dell'artista pisano Spartaco Carlini.[1] In particolare, l'obiettivo è dimostrare come il moderno linguaggio pittorico proposto dal numeroso gruppo di espressionisti toscani non si esaurisca in una ripresa e reinterpretazione dell'arte dei primitivi locali, ma si delinei in soluzioni figlie di una complessità maggiore. Diversi studiosi, infatti, hanno ricondotto gli sforzi di Lorenzo Viani, Alberto Magri, Spartaco Carlini, Moses Levy, Andrea Lippi, Adolfo Balduini, Antony de Witt e altri a una rielaborazione della maniera toscana prerinascimentale (dai Lorenzetti ai Pisano, passando per Lorenzo Monaco e Duccio di Buoninsegna), in linea con un primitivismo già avviato in precedenza da puristi e macchiaioli.[2] Per alcuni, a favore di questo peculiare ritorno al passato, sarebbe perfino da considerare ininfluente qualsiasi contatto con l'arte espressionista internazionale contemporanea, in particolare con i vicini colleghi francesi e tedeschi, avviati nell'elaborazione delle fortunate esperienze *fauves* e di Die Brücke. Renato Barilli, infatti, ha definito l'espressionismo toscano come «non tributario di modelli stranieri»[3] e «paesano, condotto sul piede di casa»,[4] e in termini simili si era già espressa Alessandra Borgogelli nel suo *Primitivismo e deformazione*: «molti artisti, quali Carlini, Magri, Viani, Lippi, [...] preferiscono invece ritornare direttamente al passato remoto dei nostri primitivi, senza alcuna mediazione dell'arte francese».[5] Allo stesso modo, anche Pierluca Nardoni ritiene che «una volta dimostrato 'il carattere toscano' del primitivismo di Viani, de Witt e compagni, [...] il connesso Espressionismo debba definirsi autoctono, splendidamente 'indigeno', per nulla tributario nei confronti delle parallele esperienze condotte al di là delle Alpi».[6] Senza rifiutare di netto queste tesi, scivolone che ci porterebbe a escludere le importanti rielaborazioni dell'antico operate dagli espressionisti toscani,[7] è necessario riaffermare che la loro opera non può es-

[1] Il presente articolo è tratto dalla mia tesi di laurea magistrale, realizzata sotto la supervisione del professor Giuseppe Virelli, cui va la mia piena gratitudine. Cfr. M. Carli, *Espressionismo e primitivismo in Toscana: tra internazionalità e tradizione*, tesi di laurea magistrale, Università di Bologna, a.a. 2023-2024. Un ringraziamento sentito anche a tutto il personale della Fondazione Ragghianti e del Palazzo Lanfranchi di Pisa.

[2] Cfr. A. Borgogelli, *"... Sto con gli antichi che ci sto bene...", diceva Fattori*, in R. Barilli, a cura di, *Impressionismo italiano*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 25 ottobre 2002 – 23 febbraio 2003), Mazzotta, Milano 2002, p. 62.

[3] R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia: da Canova alle ultime tendenze 1789-2006*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 224.

[4] *Ibi*, p. 227.

[5] A. Borgogelli, *Primitivismo e deformazione*, in R. Barilli, A. Borgogelli, a cura di, *L'Espressionismo italiano*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, 12 aprile – 17 giugno 1990), Fabbri, Torino 1990, p. 23.

[6] P. Nardoni, *Appunti per una linea sintetica toscana*, in «Artype», 1, 2015, p. 37.

[7] Molti altri studiosi nel corso degli anni hanno evidenziato il rapporto tra le soluzioni novecentesche e l'arte dei maestri primitivi toscani, ma le posizioni di Barilli, Borgogelli e Nardoni si distinguono per il tentativo d'infondere a questo legame uno speciale grado di esclusività. Di novecenteschi ritorni ai primitivi parlano anche A. Parronchi, *Artisti toscani del primo No-*



1. Lorenzo Viani, *Donne e rospi (Le pesciaie)*, 1907, disegno a penna su carta, collezione privata. Foto Fondazione Ragghianti (FR), Lucca, Fototeca Carlo Ludovico Ragghianti (FCLR), *Arte contemporanea*, b. 304, n. 00034328

sere letta esclusivamente in questi termini. Molti tra loro non accedono mai a una vera riduzione della grammatica pittorica nel solco degli antichi, e anche quando il fare primitivista si fa più evidente, come nei famosi casi di Lorenzo Viani e Alberto Magri, esso è pur sempre messo in opera in un ristretto periodo di tempo, e mai in termini assoluti. Al pari dell'arte tribale per gli avanguardisti francesi e tedeschi,[8] infatti, la tradizione premoderna locale per gli espressionisti toscani non è mai punto di partenza della propria rivoluzione sintattica, bensì confronto naturale e particolarmente fruttuoso, cui si devono però affiancare altre influenze dirette. All'origine della loro svolta estetica va posta invece quella moderna volontà di sintesi che accomuna molti attori coevi dell'arte europea, impegnati nel duplice tentativo di staccarsi definitivamente dall'analisi descrittiva della realtà e accedere all'espressività dichiarata, allontanandosi così anche dalle alte sfere del simbolo. La via è quella dell'accorciamento estremo degli elementi costruttivi, della figura sottoposta a «un terremoto che stravolge i visi, le forme e l'intero piano della normalità»,[9] del fare deformante, scorretto, grottesco, caricaturale, le uniche soluzioni ritenute capaci di rendere la propria arte testimonianza delle crisi che coinvolgono l'individuo dopo la caduta dei valori positivisti. Non c'è da stupirsi, allora, se Lionello Venturi non inserisce nessuno di questi moderni toscani nel suo *Il gusto dei primitivi* del 1926, ma è necessario invece, come notava già nel 1969 Carlo Ludovico Ragghianti, comprendere che il percorso a ritroso verso i primitivi di Viani e dei suoi colleghi espressionisti avviene su valori di «razionalità, consapevolezza e costruttività».[10] Se nell'arte dei nuovi primitivi venturiani, da Cézanne a Fattori fino a Manet, riecheggia ancora «tutta la vita spirituale che sorregge e avvolge il concetto ruskiniano di fedeltà alla natura»,[11] i nuovi sono animati da un moderno sentimento che li porta ad alterare fino al limite il dato naturale, pur senza mai abbandonarlo, a sintetizzare fino all'espressione pura, nel tentativo di presentare nient'altro che l'uomo nella sua nuova e turbante alienazione. Ecco allora che l'occasionale ripresa del 'verbo primitivo' non avviene secondo i canoni venturiani e non si fa mai motore d'azione primario, quanto invece ulteriore stimolo creativo, grammatica d'elezione funzionale ad arricchire il proprio linguaggio dedito all'espressione. L'arte dei primitivi si fa così possibile riferimento al pari di altri linguaggi creativi passati e presenti, locali e internazionali, nei termini di un sincretismo modernista[12] che rivela la preziosa capacità di questi artisti di assorbire e rielaborare, al fine di raggiungere una sintesi più espressiva. Alla luce di ciò, tra le possibili influenze da prendere in considerazione un ruolo di primaria importanza è giocato proprio dalle contemporanee soluzioni avanguardiste europee, in particolare da quelle di marca espressionista, e il rapporto instaurato tra queste e l'arte

*vecento*, Sansoni, Firenze 1958; C.L. Ragghianti, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Calderini, Bologna 1982; R. Monti, *I Postmacchiaioli*, in G. Matteucci, R. Monti, a cura di, *Prima dell'avanguardia: da Fattori a Modigliani*, catalogo della mostra (Aosta, 14 dicembre 1985 – 26 gennaio 1986; Tolosa, 7 febbraio – 31 marzo 1986), Artificio, Firenze 1985; V. Farinella, *Fortune del Medioevo pisano tra Otto e Novecento*, in *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, atti del convegno (Pisa, 25-27 ottobre 2007), Aracne, Roma 2009; I. Cardellini Signorini, *Viani e Magri: un'amicizia in "stile"*, in «Rivista di archeologia storia costume», VIII, luglio-settembre 1980, pp. 57-84.

[8] Cfr. W. Rubin, *Primitivismo modernista. Un'introduzione*, in W. Rubin, a cura di, *Primitivismo nell'arte del xx secolo. Affinità fra il Tribale e il Moderno*, vol. 1, Mondadori, Milano 1985, pp. 1-84.

[9] Borgogelli, *Primitivismo e deformazione* cit., p. 21.

[10] Ragghianti, *Bologna cruciale 1914*, 1969, citato in F. Marini, *Quadro senza suggestioni: Lorenzo Viani anteguerra*, in E. Dei, a cura di, *Lorenzo Viani pittore e scrittore espressionista*, catalogo della mostra (Ancona, 1° dicembre 2006 – 18 febbraio 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, p. 45.

[11] L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Einaudi, Torino 1972, p. 158.

[12] Cfr. Rubin, *Primitivismo modernista* cit., p. 10.





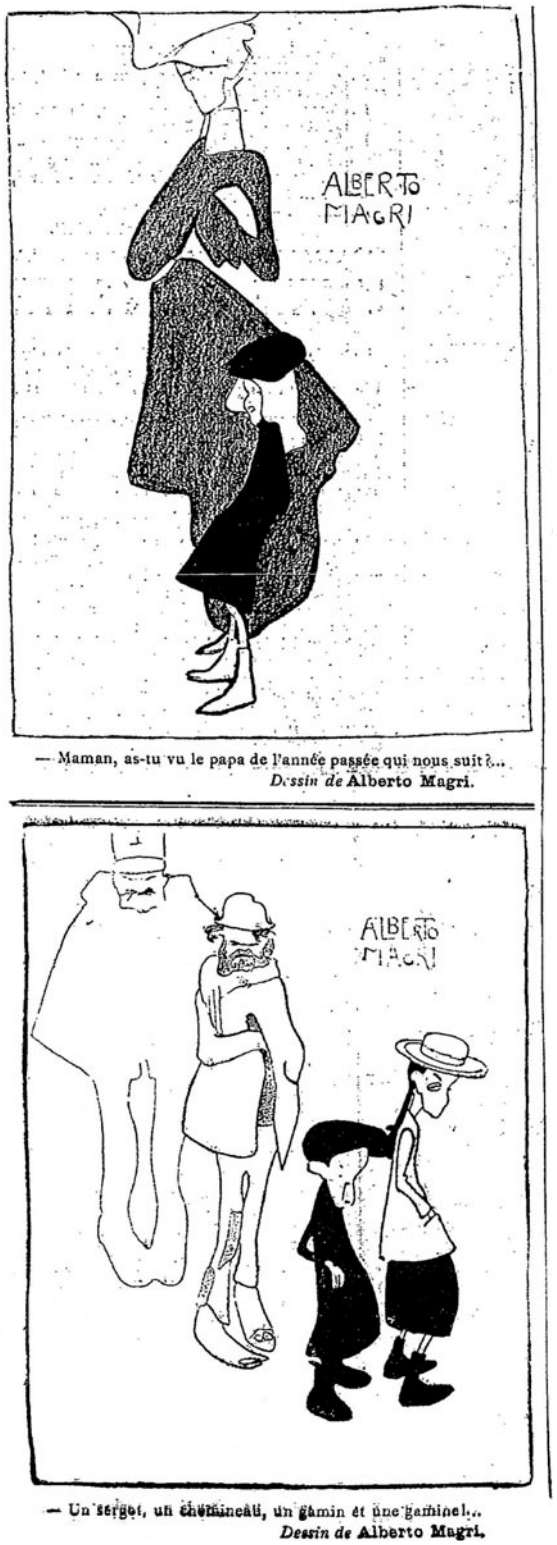

2. Lorenzo Viani, *La perla*, 1915, olio su cartone, 95×70 cm, collezione privata. Foto FR, FCLR, *Arte contemporanea*, b. 304, n. 00034315
3. Lorenzo Viani, *Benedizione dei morti del mare*, 1913-1916, olio su tela, 192×394 cm, Viareggio, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea 'Lorenzo Viani'

degli espressionisti toscani non va negato, quanto invece approfondito e compreso nella sua interezza, compito che occuperà il resto di questo articolo. La Toscana d'inizio secolo, del resto, è pronta ad accogliere gli sviluppi internazionali, e gli scambi culturali con l'oltralpe sono concreti e testimoniati *in primis* dai viaggi che gli artisti della regione compiono a Parigi, in assoluto la capitale dell'arte europea di quegli anni. I primi a recarsi nella *Ville Lumière* in occasione dell'Esposizione universale del 1900 sono Giovanni Costetti, Umberto Brunelleschi e Ardengo Soffici, il quale rimarrà a Parigi fino al 1907, preceduti dall'importante esperienza del livornese Leonetto Cappiello a partire dal 1897, e seguiti da Alberto Magri nel 1902 e da Amedeo Modigliani, che vi si stabilirà definitivamente dal 1906, fino alla nota permanenza parigina, alternata con ritorni in patria, di Lorenzo Viani tra il 1908 e il 1911. I giovani artisti toscani potevano poi confrontarsi con alcune delle più innovative soluzioni estere attraverso le prime mostre internazionali nella penisola, tra cui spiccavano le edizioni della Biennale di Venezia, quelle annuali degli Amatori e Cultori di Roma e successivamente della Secessione romana negli anni tra il 1913 e il 1916, tutte esposizioni in cui un ruolo importante era dedicato alla rivoluzionaria opera grafica nelle rassegne di *Bianco e Nero*.[13] Più frequentemente ancora, l'operato estero poteva essere setacciato attraverso le numerose riviste internazionali circolanti per il Paese: dalle riviste umoristiche francesi «Gil Blas illustré» (1891), «La Revue Blanche» (1891), «Le Rire» (1894) e «L'Asiette au Beurre» (1901), ai periodici in lingua tedesca come «Simplicissimus» (1896), «Jugend» (1896) e «Ver Sacrum» (1898), fino all'importante mensile inglese «The Studio», fondato a Londra nel 1893.[14] In queste pubblicazioni l'intraprendente nuova generazione toscana poteva soffermarsi sui lavori grafici di Jean-Louis Forain, Pierre Bonnard, Kees van Dongen, Henri de Toulouse-Lautrec, Aubrey Beardsley, Bruno Paul, Théophile Alexandre Steinlen, Félix Vallotton e di molti altri, per poi ampliare la propria conoscenza sugli inestimabili sforzi di presentazione delle maggiori novità artistiche internazionali compiuti da Vittorio Pica sulla rivista «Emporium» a partire dal 1895, cui va aggiunto il lavoro di ricognizione sull'arte parigina di quegli anni a opera di Ricciotto Canudo all'interno della rivista senese «Vita d'Arte». Alla luce di ciò, e prima di occuparci più a fondo di Spartaco Carlini, è giusto verificare i riscontri stilistici di quanto affermato nelle più famose carriere di Lorenzo Viani e Alberto Magri, di cui si è più volte nel tempo sottolineato il ritorno ai primitivi, ma troppo spesso sottovalutata l'importanza delle rispettive esperienze parigine.

Nel 1907 Lorenzo Viani espone alla Biennale di Venezia le due serie di disegni intitolate *Dispersi* e *Ossessi*, dove trovano

[13] Cfr. E. Bardazzi, *Le sezioni di Bianco e Nero alla Secessione romana e altre vicende della grafica primo-novecentesca*, in M. Carrera, J. Nigro Covre, a cura di, *Secessione romana 1913-2013. Temi e problemi*, Il Bagatto, Roma 2013, pp. 112-137.

[14] Cfr. R. Bonzano, *Alberto Magri espressionista*, in «Artype», 1, 2015, p. 108.




4. Alberto Magri, *Due vignette per il «Journal pour Tous»*, 1903, inchiostro su carta, dimensioni sconosciute, Parigi, Bibliothèque nationale de France. Fonte: gallica.bnf.fr/BnF

spazio per la prima volta i suoi diseredati. Un'opera come *Donne e rospi* (fig. 1), con ogni probabilità esposta per l'occasione, esplicita il distacco definitivo da Fattori e una certa vicinanza alle soluzioni divisioniste di Previati,[15] ma rivela soprattutto l'interesse per la sintesi deformante dell'amico Carlini, con cui Viani condivide l'esperienza anarchica della Repubblica d'Apua[16] e, tramite questa, per gli ambiti più macabri del Simbolismo internazionale.[17] Avviato com'è all'avanguardia, risulta naturale il viaggio a Parigi del gennaio del 1908, dove il viareggino si scontra con la dura realtà della metropoli d'inizio Novecento, patendo fame e miseria come racconterà nel suo *Parigi* del 1925, ma raggiungendo al tempo stesso una maturità artistica da cui non tornerà più indietro. In Francia, infatti, Viani perviene a un primo vero espressionismo, precedente a quello di stampo primitivistico che seguirà pochi anni dopo, ma altrettanto prolifico e degno d'attenzione. Abbandonati gli ultimi temi di marca simbolista, l'artista sceglie ora di attingere i suoi protagonisti esclusivamente in mezzo a quella «legione demoniaca degli scarnificati, dei corrosi dal lavoro o dal peccato»,[18] e nell'intento di restituire con efficacia l'intima condizione di questi nuovi soggetti si avvicina agli stimoli espressivi più consoni alla propria sensibilità artistica. Rifiutate le accademiche opere veriste presenti sul mercato borghese di Parigi, i lavori di alcuni dei maestri ancora in vita al momento della sua permanenza in città e le soluzioni futuriste e cubiste, Viani abbraccia il populismo artistico europeo da Laermans a Meunier, fino a Van Gogh, che ammira nella grande mostra del gennaio del 1908,[19] e certamente recepisce con attenzione anche «il colore autosufficiente dei *fauves*, di Vlaminck e Van Dongen, e Derain, la rivolta sorda di Rouault, gli abusi ammalianti dei Nabis, il tratto frustrante

[15] Cfr. Marini, *Quadro senza suggestioni* cit., p. 39.

[16] Per un approfondimento sull'esperienza della Repubblica d'Apua vedi S. Bucciarelli, M. Ciccuto, A. Serafini, *La Repubblica d'Apua*, Maschietto Editore, Firenze 2010.

[17] Sul ruolo giocato da Carlini nel distacco di Viani dal verismo retorico tardo-ottocentesco e nell'avvicinamento del viareggino a un ambito internazionale vedi: Parronchi, *Artisti toscani del primo Novecento* cit., pp. 45, 48; I. Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani*, CP & S, Firenze 1978, pp. 13, 14, 241; Nardoni, *Appunti per una linea* cit., p. 41; R. Barilli, *L'Espressionismo italiano*, in Barilli, Borgogelli, *L'Espressionismo italiano* cit., p. 16; G. Uzzani, *Il primo decennio*, in M. Pratesi, G. Uzzani, a cura di, *La Toscana*, Marsilio, Venezia 1991, p. 86.

[18] L. Viani, *La mia arte*, in «Ardita», I, 4, 1919, p. 210.

[19] Cfr. C.L. Ragghianti, *Persona di Lorenzo Viani*, in C.L. Ragghianti, M. Rosi, a cura di, *Lorenzo Viani*, catalogo della mostra (Viareggio, GAMC, 1982-1983), Eurograf, Lucca 1983, pp. 2-3.






5. Alberto Magri, *Il gioco della corda*, 1906-1908, acquarello su carta, 13×21 cm, collezione privata. Fonte: commons.wikimedia.org

6. Alberto Magri, *Trittico della vita campestre. Il bucato*, 1913, olio su tela, 75×326 cm, collezione privata. Foto FR, FCLR, , *Arte contemporanea*, b. 158, n. 00021149

di Lautrec».[20] Viani assimila questi linguaggi per poi restituirli rielaborati in un verbo assolutamente originale, in un'evocazione di grammatiche apprese e poi destrutturate, sporcate, sferzate da un animo tumultuoso che pone al di sopra di tutto la propria assoluta libertà artistica. Nascono così capolavori come *L'ossesso*, *Gli amanti*, *Gli zingari*, fino ai moltissimi ritratti come *La perla* (fig. 2),[21] *La signora del crisantemo*, *La moglie del marinaio* e tutta quella serie di mezzibusti di uomini e donne specchio di solitudine, inadeguatezza, estraneità, sofferenza, alienazione; un agghiacciante resoconto delle individualità incontrate a Parigi, in cui l'artista dimostra la capacità di conservare, entro l'atteggiamento di ognuna di esse, «una fisionomia particolare, la qualità indicibile del suo dolore».[22] Prima di lasciare Parigi, nel 1912, Viani conosce il sindacalista Alceste de Ambris, che lo spinge a riprendere con decisione la militanza anarchica e l'attivismo politico, in un ritorno a propositi di collettivismo umanitario assopiti nell'esperienza parigina, e che spingono il pittore verso la grande trilogia popolare compiuta al ritorno in patria, così ben inquadrata da Ida Cardellini Signorini: «un'arte a carattere popolare, che trova nelle grandi composizioni del momento – la *Benedizione dei morti del mare*, la *Peste a Lucca*, il *Volto Santo* – un naturale compendio, un esito emblematico, e finalità educative. Come nei grandi murali medievali, vi si narra di credenze e informazioni, ché il popolo, protagonista di una sacra rappresentazione – da ciò il linguaggio primitivo e arcaico, più consono, dato l'impegno grandioso – il popolo, cioè, vi si riconosca, ricordi e impari. [...] La protesta è diventata verifica e coscienza sociale; un'azione eversiva che si è fatta impegno civile, ancorata all'originario e al quotidiano, una pittura per tutti».[23] All'ispezione dell'individuo esibita in Francia subentra la volontà di riassumere una passione collettiva, e sopraggiunge puntuale il ritorno vianesco ai primitivi, funzionale a dare ordine alla 'follia' del periodo parigino, a costruire la scena in termini spaziali espliciti per amplificare il dramma e indirizzarlo verso i suoi stessi protagonisti, i viareggini. L'agitazione insanabile dei dipinti francesi è ora serrata in scene prosciugate d'ogni orpello formale, il colore è costretto in tinte scure, e le *silhouettes* stilizzate in blocchi innaturali, con uno sguardo che Cardellini Signorini rimanda giustamente a «un medievalismo, di partenza, tetro e cupo, dantesco, educatosi sui *trionfi della morte* e sulle *stragi degli innocenti*».[24] Al di là di rari casi citazionali,[25] Viani assimila i punti salienti di questa lezione antica in pittura così come nella gra-

[20] Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani* cit., p. 32.

[21] Cfr. A. Capitanio, *Viani al Museo della Grafica*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 5 luglio – 5 novembre 2024), ETS, Pisa 2024. A questa preziosa mostra svoltasi recentemente negli spazi di Palazzo Lanfranchi erano presenti una versione differente della *Perla* e altre opere del periodo espressionista di Viani, messe a confronto con lavori di artisti coevi e posteriori, nazionali e internazionali, a dimostrazione degli eterogenei legami dell'espressionismo vianesco.

[22] Parronchi, *Artisti toscani del primo Novecento* cit., p. 122.

[23] Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani* cit., pp. 33-34.

[24] Cardellini Signorini, *Viani e Magri: un'amicizia in "stile"* cit., pp. 74-75.

[25] Cfr. R. Giolli, *Pittura in stile*, in «Vita d'Arte», IX, 106, 1916, p. 172; Nardoni, *Appunti per una linea* cit., p. 46.

fica, attività praticata con estrema frequenza proprio a partire dal 1912 e culminata nel *Martirio*, album di dodici xilografie in cui sono illustrati separatamente i singoli gruppi che compongono il dipinto *Benedizione dei morti del mare* (fig. 3). Anche questo ritorno al passato locale, però, non si fa mai assoluto, ma contaminato dall'originalità del verbo vianesco, e in particolare da quei suggerimenti che il viareggino ha saputo cogliere nell'arte d'oltralpe. Così, se l'allungamento rettilineo delle donne astanti, la disposizione dei gruppi e la gestualità interna a essi, i rapporti costruttivi e scenografici ci riportano alle antiche liturgie toscane, l'informe prosa che delinea l'estremità degli arti di quasi tutti i protagonisti e le loro figure spezzate fino alla deformazione suggeriscono l'avvenuto contatto con l'Espressionismo europeo, in particolare con quello di marca tedesca, la cui grafica Viani poteva aver osservato a fianco della sua nella sezione dedicata al *Bianco e Nero* della III Esposizione Internazionale d'Arte della Secessione di Roma del 1915.[26] Allo stesso modo i volti in cui occhi, naso e bocca si riducono a strette fessure anguste ci trasportano al Munch già esplorato in *Consuetudine* (1907-1909), ma ancora di più, per una maggiore pacatezza d'intenti, ad approssimazioni fisiognomiche sintetiste che ricordano Gauguin e Sérusier.[27]

Rimanendo nella Lucchesia, ma spostandoci nell'interno, in particolare a Barga, risulta importante soffermarsi anche sulla figura di Alberto Magri. L'arte primitiva osservata nella città natale, la caricatura sperimentata negli anni universitari e la grafica infantile ammirata nelle rivoluzionarie riviste per bambini d'inizio Novecento furono le materie stimolanti la creatività del giovane barghigiano negli anni di formazione, e l'evoluzione di questi temi all'estero dev'essere considerata tra le maggiori motivazioni che spinsero Magri a recarsi a Parigi nel 1902. Per quanto Raffaella Bonzano ritenga l'esperienza parigina di Magri non determinante,[28] al pari di Viani il barghigiano non amò la vita nella capitale francese, specchio dei vizi borghesi e dell'ingiustizia sociale crescente, ma questo attrito non deve spingere a ridurre o addirittura annullare l'importanza del viaggio sotto il punto di vista della formazione artistica. Di questa opinione è anche Francesca Sini, che nel suo articolo *Alberto Magri caricaturista* ipotizza una permanenza di Magri in Francia fino al 1905 e affronta la sua carriera d'illustratore sulle riviste «La Caricature», «La Vie pour Rire» e il «Journal pour Tous»,[29] dove l'artista si diletta in vignette grafiche impietose nei confronti della corruzione parigina. Sono immagini che presentano una rappresentazione sintetica ed estremamente semplificata, dai tratti in parte ancora secessionisti, ma differente per contenuto, con uno sguardo rivolto esclusivamente all'umano nella sua quotidianità, in cui si esplicita l'avvenuto contatto con l'ambiente dell'illustrazione francese ed europea: Sini nota infatti una forte consonanza con la produzione grafica di molti disegnatori attivi a lui contemporanei o poco precedenti, evidenziando in particolare l'influenza di Aubrey Beardsley, Félix Vallotton, Bruno Paul, Koloman Moser e Hermann Abeking.[30] Al di là delle riscontrabili coincidenze formali, però, Magri dimostra in queste vignette una grande capacità di recezione delle principali direttive della grafica Art Nouveau, assimilate per poi muovere su terreni ancor più sintetici e deformanti. Ne sono dimostrazione, tra le molte, le due vignette pubblicate sul «Journal pour Tous» il 16 aprile 1903 (fig. 4), dove l'elaborazione magriana stride con il descrittivismo in cui sono ancora fermi molti colleghi parigini: le scene si delineano in pochi elementi, con un ambiente svuotato da superflui dettagli, al fine di concentrare l'attenzione sui protagonisti umani delle vicende, alterati innaturalmente nel fisico e nelle fisionomie per divenire espressione visiva di un'umanità indaffarata in faccende di dubbia moralità. Se pur tramite stimoli differenti da quelli vianeschi, fattore che conferma il carattere eterogeneo dell'espressionismo toscano e la piena libertà artistica dei suoi fautori, anche Magri raggiunge nell'esperienza sulle riviste francesi un primo espressionismo di marca europea: è già da ora, però, un espressionismo fuori dalla norma, in cui l'urlo terrificante e lo slancio tempestoso e irrazionale, tipici del respiro europeo del movimento e certo consoni a Viani, sono sostituiti da un calcolo

[26] Sulla terza Secessione romana del 1915 e in particolare sulle presenze di Viani e dell'ampio gruppo di espressionisti tedeschi vedi: R. Bossaglia, M. Quesada, P. Spadini, *Secessione romana 1913-1916*, Fratelli Palombi, Roma 1987, pp. 2, 297, 304, 312; Baldazzi, *Le sezioni di Bianco e Nero* cit.; S. Ragionieri, *Nel clima delle Secessioni romane. Introduzione alle opere*, in N. Colombo, A. Masoero, S. Ragionieri, a cura di, *Prima e dopo la Secessione romana. Pittura in Italia 1900-1935*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci, 20 luglio – 3 novembre 2013), Fondazione Centro Matteucci, Viareggio 2013, pp. 25-35. Aggiungiamo che una possibile influenza della grafica espressionista tedesca sull'opera di Viani meriterebbe forse un tentativo di studio più approfondito dopo che in vari saggi si è accennato senza approfondire a questi rapporti: R. Fini, *Alla scoperta di un artista*, in R. Fini, *Lorenzo Viani xilografo*, Monte dei Paschi di Siena, Milano 1975, pp. 18-19; Cardellini Signorini, *Lorenzo Viani* cit., pp. 235, 239; Ragghianti, *Persona di Lorenzo Viani* cit., pp. 2, 4.

[27] Cfr. Ragghianti, *Persona di Lorenzo Viani* cit., p. 3.

[28] Cfr. Bonzano, *Alberto Magri espressionista* cit., p. 108.

[29] Cfr. F. Sini, *Alberto Magri caricaturista*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 78, 2002, pp. 5-14.

[30] *Ibi*, pp. 9-13.

razionale e meditato, elaborato a freddo nei luoghi della mente, dove la carica espressiva del rumore lascia spazio a quella del sussurro esplicito, diretto, evidente al punto da risultare perforante. Al ritorno in Italia, proprio questa tendenza alla semplificazione radicale spinge l'artista ad avere un forte riguardo per l'arte infantile e per riviste quali «Il giornalino della Domenica», che a inizio secolo propugnano una rivoluzione della grafica per bambini; un nesso evidenziato da Nadia Marchioni all'interno del catalogo della mostra *L'artista bambino. Infanzia e primitivismi nell'arte italiana del primo '900* alla Fondazione Ragghianti, nel cui catalogo la studiosa individua un dialogo diretto tra le figure del Gian Burrasca di Vamba e opere pienamente infantiliste quali *Il gioco della corda* (fig. 5).[31] Il ritorno nella città natale coincide con un periodo di benessere generale dopo l'intensa esperienza parigina, ed è proprio nel tentativo di esprimere in arte la fine di questo travaglio che Magri decide di affidarsi a un linguaggio di stampo primitivista. Come affermato dallo stesso artista, la ripresa del passato locale è azione figlia di una scelta deliberata: «ho sempre frequentato le gallerie, le chiese... ammirando e studiando di preferenza la pittura e la scultura del periodo giottesco e pregiottesco [...]. Ho seguito nella concezione dei miei lavori la strada dei pregiotteschi cercando di applicarla alla mia vita e modernizzandola sotto tutti i lati».[32] Questa riscoperta della lezione primitiva si manifesta nel *Trittico campestre* eseguito tra il 1912 e il 1913: il formato lungo e appiattito simile a una predella, la composizione delineata su un piano unico con andamento paratattico a ricordo delle processioni duecentesche, la stessa tecnica di composizione,[33] i contorni definiti che racchiudono un colore svuotato d'ogni complessità d'impasto, lo sviluppo verticale dei paesaggi e la conformazione degli edifici nel solco dei grandi cicli assisiati. Si tratta di un primitivismo dai tratti «prevalentemente ellenizzanti»,[34] lontano dal recupero arcaistico e nordico di Viani, funzionale a narrare la pace di una storia secolare che si ripete. Come nel caso del viareggino, però, questo ritorno non si fa mai dogmatico, ma sempre pronto a prostrarsi alle esigenze originali dell'artista e a coesistere con quanto egli stesso ritiene favorevole all'espressione. Così, se certamente Magri dà qui prova dell'appassionato studio degli antichi, con un'adesione grammaticale ancora più aderente all'originario, concordo con Marchioni quando afferma come «l'esclusività di questa scelta non abbia affatto carattere assoluto e si armonizzi perfettamente alle sue precedenti ispirazioni infantili».[35] Caratteri infantili che si fanno evidenti nel *Trittico campestre*, dall'estrema semplificazione degli elementi figurativi del *Bucato* (fig. 6) e della *Casa colonica* alle fisionomie dei bambini e ai contorni di monti e casupole dietro di loro, fino alla descrizione geometrizzante e ripetitiva di foglie e grappoli d'uva nella *Vendemmia*. E se i due primitivismi, medievale e infantile, sono le maggiori fonti d'ispirazione di queste opere, anche qua sorge il legame intessuto a Parigi con le pratiche avanguardiste, in «un'espressione moderna che trasfiguri il reale mediante il colore o l'abbreviazione della forma, ma come stampata su antichi muri»:[36] la riduzione deformante in alcuni volti affaticati nella *Casa colonica* o nel *Bucato* e di più le espressioni grottesche e caricaturali del successivo dittico *Casa in ordine* e *Casa in disordine* (1914), o ancora le splendide e innaturali gradazioni di blu di cui si tinge la natura nelle scene del *Trittico* sono infatti alcuni degli indizi che ci parlano di un Magri sempre pronto ad ampliare il discorso a suo piacimento, anche verso l'accumulata memoria europea.

## Spartaco Carlini

È difficile definire e collocare l'opera di Spartaco Carlini nel panorama dell'arte tra Ottocento e Novecento. Certo è che, nel suo muoversi dall'inusuale simbolismo verso l'espressività dichiarata, l'artista pisano finisce per ricoprire un ruolo importante nella trama dell'espressionismo toscano; se poi a questo aggiungiamo fin da subito che Carlini non accetta «il bagno di purificazione estetica che porta il gusto per l'arcaico»[37] e apre invece un dialogo con il presente, evidenziato dal costante guardare all'arte internazionale, divengono chiare anche le motivazioni che lo rendono protagonista di questo saggio. Se infatti nei casi di Lorenzo Viani e di Alberto Magri un recupero della maniera prerinascimentale toscana si è effettivamente verificato, per quanto non spieghi la totalità del loro verbo espressionista, è difficile comprendere perché anche Carlini sia stato inserito tra coloro che si rivolgono fedeli all'antico locale, al punto di leggere

[31] Cfr. N. Marchioni, *«Con gli occhi dei bambini». Infanzia e 'primitivi' nell'arte del primo Novecento*, in N. Marchioni, a cura di, *L'artista bambino. Infanzia e primitivismi nell'arte italiana del primo '900*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 17 marzo – 2 giugno 2019), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2019, pp. 9-36.

[32] Testo citato in G. Bruno, *L'esperienza artistica di Alberto Magri*, in G. Bruno, U. Sereni, a cura di, *Alberto Magri. Un pittore del '900*, catalogo della mostra (Barga, Villa Ghelardi, 19 luglio – 22 settembre 1996), Artificio, Firenze 1996, p. 15.

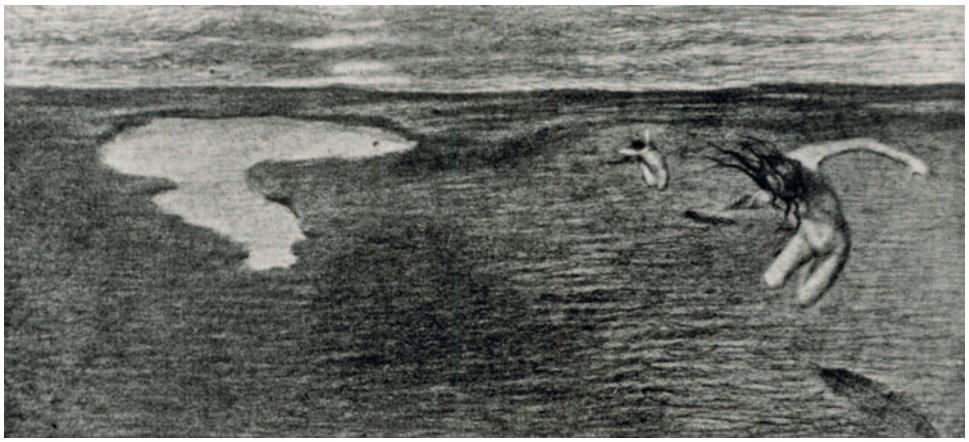
[33] *Ibi*, p. 16.

[34] Cardellini Signorini, *Viani e Magri: un'amicizia in "stile"* cit., p. 75.

[35] Marchioini, *«Con gli occhi dei bambini»* cit., p. 22.

[36] Bruno, *L'esperienza artistica di Alberto Magri* cit., p. 14.

[37] Parronchi, *Artisti toscani del primo Novecento* cit., pp. 36-37.



7. Spartaco Carlini, *Erinni*, 1902, matita su carta, dimensioni sconosciute, ubicazione sconosciuta. Foto FR, FCLR, *Arte contemporanea*, b. 60, n. 00012944

alcune tra le sue opere più espressioniste in chiave di un devoto ritorno al passato. Entro la Prima guerra mondiale, ma anche dopo, quando l'artista pisano si dedica maggiormente alla pittura, con risultati però non all'altezza dei sorprendenti lavori grafici che a breve andremo ad analizzare,[38] Carlini non accede mai a una meditata fase primitivista, tanto che neanche Vincenzo Farinella fa il suo nome quando si trova a dover elencare i protagonisti di questo recupero, preferendogli Adolfo Balduini.[39] A voler inquadrare correttamente un possibile legame tra l'artista pisano e i cicli toscani tre-quattrocenteschi, primi fra tutti quelli del Camposanto di Pisa, sembra giusto allinearsi con la lettura di Emanuele Bardazzi: non una rivisitazione formale dal gusto primitivo e purificante che la linea gotica di questi esempi passati poteva ancora suggerire, quanto uno sguardo attento nei confronti del loro «bagaglio figurativo e immaginifico»,[40] che in Benozzo Gozzoli e ancora di più in Buonamico Buffalmacco si spalanca in episodi quali il *Trionfo della morte* o *L'inferno*. Ecco allora la portata del passato remoto artistico in Carlini, un antico da cui farsi figurativamente ispirare per alimentare la fantastica genia d'ibridi popolante le sue opere, atteggiamento che spinge il pisano ad addentrarsi anche nelle stanze di un altro periodo marcato da stravaganza quale il Manierismo, dal quale fuoriuscire arricchiti e ispirati.[41] Ciò che invece risulta lampante e stilisticamente riscontrabile, anche se l'artista non lascerà praticamente mai l'amata Pisa, è il rapporto con l'arte coeva internazionale, con cui Carlini si confronta fin dai primi anni della sua carriera.

Passando alla sua produzione, per analizzare al meglio il lavoro dell'artista ho scelto di raggruppare le opere per coesione di soggetti e similitudini, basando la datazione dei gruppi costituiti sull'esiguo numero di fogli firmati e datati da Carlini, un metodo già sostanzialmente applicato in occasione della mostra *Visioni e capricci del Novecento. Spartaco Carlini (1884-1949)* al Palazzo Lanfranchi di Pisa nel 2002, la più importante tra le pochissime esposizioni dedicate all'artista.[42] Nei primissimi anni del xx secolo, in un ambiente ancora pervaso da un verismo di genere a buon mercato, Carlini si presenta con lavori a dir poco sorprendenti per precocità, audacia d'intenti e modernità artistica. Nato nel 1884, il pittore pisano si forma nella bottega del concittadino Guglielmo Amedeo Lori, avvicinandosi attraverso il maestro all'opera di divisionisti locali quali Benvenuto Benvenuti e Umberto Vittorini,[43] ma rifiutando fin da subito qualsiasi sforzo mirato a un'indagine oggettiva del vi-

[38] Cfr. S. Renzoni, *Carlini e i suoi. A Pisa*, in A. Tosi, a cura di, *Visioni e capricci del Novecento. Spartaco Carlini (1884-1949)*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 7 giugno – 30 luglio 2002), Edifir, Firenze 2002, pp. 56-60.

[39] Cfr. Farinella, *Fortune del Medioevo pisano tra Otto e Novecento* cit., p. 376. Sulla figura di Adolfo Balduini cfr. N. Marchioni, *"Per ritrovarsi": Adolfo Balduini*, in N. Marchioni, a cura di, *Adolfo Balduini nel Novecento toscano*, ETS, Pisa 2006; N. Marchioni, *Adolfo Balduini: un percorso nella grafica degli inizi del Novecento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 78, 2002, pp. 17-32.

[40] E. Bardazzi, *Stregato dalla luna. I disegni giovanili di Spartaco Carlini nel clima del loro tempo*, in Tosi, *Visioni e capricci del Novecento* cit., p. 43.

[41] Cfr. S. Tozzi, a cura di, *Spartaco Carlini: opera grafica*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 27 febbraio – 15 marzo 1980), Gabinetto Disegni e Stampe, Pisa 1980, s.n.; Parronchi, *Artisti toscani del primo Novecento* cit., p. 37; Renzoni, *Carlini e i suoi* cit., p. 56; C. Sisi, *Poetica del Centaurino*, in Tosi, *Visioni e capricci del Novecento* cit., p. 49.

[42] A oggi, oltre alla mostra di Palazzo Lanfranchi del 2002, sono state soltanto tre le occasioni in cui si è potuto osservare un numero non esiguo di opere dell'artista pisano: la *Mostra retrospettiva* organizzata dal Comune di Pisa al Teatro Verdi della città nel 1950, in ricordo della scomparsa di Carlini avvenuta l'anno precedente; l'esposizione al Gabinetto Disegni e Stampe di Pisa del 1980, curata da Serena Tozzi; *L'artista bambino. Infanzia e primitivismi nell'arte italiana del primo '900* alla Fondazione Ragghianti nel 2019, dove sono stati esposti i disegni in cui l'artista indaga l'immaginario figurativo infantile d'inizio Novecento.

[43] Per una ricognizione approfondita della formazione e della carriera di Carlini nella Pisa d'inizio Novecento cfr. Renzoni, *Carlini e i suoi* cit., pp. 51-63.










8. Spartaco Carlini, *Rondone*, 1903, inchiostro, acquerello e pastello su carta, 21×13,5 cm, Pisa, Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università di Pisa
9. Spartaco Carlini, *Buzzighino*, 1903, inchiostro, acquerello e pastello su carta, 25×19 cm, Pisa, Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università di Pisa
10. Spartaco Carlini, *Girotondo*, 1904, inchiostro, acquerello e pastello su carta, 20,5×15 cm, Pisa, Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università di Pisa

sibile, in favore di un maggiore interesse per le divagazioni simboliste di Nomellini, di cui Carlini apprezza l'approccio istintivo e anti-programmatico rispetto al verbo divisionista, e il ruolo evocativo affidato alla figura. Così nascono opere quali *Figura*, *Risacca*, *Incontro*, *Incantesimo* e *Plenilunio*,[44] un primo *corpus* di pastelli databile al 1902-1903, in cui si fa evidente la lezione nomelliniana, rivisitata però in termini pessimistici, dove alla figura vincitrice in deflagranti pantheon naturali si sostituiscono le contorte e inquietanti membra dell'*Incontro*. Nello stesso periodo l'artista appena diciottenne realizza anche un altro gruppo di opere su carta, tra cui *Erinni* (fig. 7): in questo disegno, a oggi purtroppo perduto, il taglio ribassato e l'atmosfera sospesa suggeriscono la vicinanza al Previati delle illustrazioni per *I promessi sposi*,[45] ma si fa evidente per la prima volta anche il rapporto con il Simbolismo macabro d'oltralpe, in particolare con la paesaggistica di Carel Nicolaas Storm van's Gravesande, che il pisano poteva apprezzare sulle riviste internazionali circolanti in Toscana. In queste precocissime opere, in cui si esprime in termini già pienamente simbolisti, Carlini esplicita quella poetica antieroica che di lì a pochi anni avrà il proprio culmine nel *Centaurino*, e che in generale sarà persistente durante l'arco di tutta la sua carriera: l'artista non può e non vuole in alcun modo abbandonare l'universo onirico, grottesco, irreale e mitologico che alimenta la sua vita interiore fin dagli anni della formazione, e tuttavia di quello stesso universo vede la fine vicina e inesorabile. Il fantastico che si rinnova dentro di lui, appena salvo dalle spire razionalistiche dello scientismo, è messo alle corde dal peso della moderna società di massa. Merito di Carlini è allora l'aver percepito questo cambiamento, aver intravisto la formazione delle prime mitologie borghesi nella società ed essersi dimostrato altrettanto sensibile da opporsi a queste, anche se in forme per così dire indirette, deciso a non sacrificare la forma della sua arte in nome della lotta. Aggrappato com'è al morente sovrannaturale, Carlini sceglie dunque di raccontarne la fine, mettendo in scena il mito privato dell'epica, l'eroismo della virtù, l'eros del sensuale, e lo fa inoltrandosi nei gironi più sotterranei e reconditi del simbolismo per

[44] Le opere citate e non riprodotte all'interno di questo articolo possono essere consultate in Tosi, *Visioni e capricci del Novecento* cit.
[45] Bardazzi, *Stregato dalla luna* cit., p. 29.





11. Spartaco Carlini, *Centaurino*, 1905-1907, gesso, 45×28×26 cm, collezione privata. Foto FR, FCLR, *Arte contemporanea*, b. 60, n. 00012958
12. Spartaco Carlini, *Il tempo*, 1905-1911, matita su carta, 18,8×22,5 cm, collezione privata. Foto FR, FCLR, *Arte contemporanea*, b. 60, n. 00012961

poi accedere naturalmente all'espressività dichiarata quando si avvicina a questioni più terrene, come l'emarginazione, l'ingiustizia e la vergogna sociale. Così si spiega il gusto per il deforme e il conseguente linguaggio grottesco cui si dedica senza sosta, nei termini di quello che Parronchi ha definito un «vero e proprio baudelairiano *amour du difforme*, con radice naturalistica e positivistica, che lo porta a prediligere i fisicamente infelici».[46] Se infatti nei disegni a matita del 1902 questa vena grottesca è a stento frenata, in opere come *Cimiterino sotto la neve* o *La strega gaia* e nei lavori grafici compresi tra il 1903 e il 1905 essa raggiunge una prima maturità, anche grazie al cambiamento interno all'opera, dove si passa dall'inserimento del soggetto in suggestive lande desolate alla concentrazione dello sforzo creativo sulla figura, intesa nella sua essenza fisica: nei molti disegni firmati e datati 1903 la passione per il deforme si rivela nel suo aspetto caricaturale, comico e bizzarro, di cui *Rondone* (fig. 8) e *Buzzighino* (fig. 9) sono rappresentazioni esemplari. Evidenti anche in questo caso i rapporti con l'estero, dalla grafica pubblicitaria e cartellonistica di Toulouse-Lautrec alla lingua bidimensionale dei Nabis, fino al richiamo alle vignette satiriche di riviste stranieri quali «L'Assiette au Beurre», «Le Rire» o «Simplicissimus».[47] Un'opera come *Girotondo* (fig. 10) del 1904, in cui si raggruppano a ricreazione monelli e monelle dei disegni coevi, dimostra questo dialogo internazionale, ma al tempo stesso l'originalità del tratto carliniano, fatto di fisicità striminzite e senza peso, di fisionomie ridotte a brevi linee svolazzanti: un linguaggio che s'inserisce con anticipo nei traguardi della grafia infantile, moderna e caricaturale che da lì a pochi anni popolerà le riviste per bambini in Italia. Del 1905 sono il *Don Chisciotte*, pezzo unico nella produzione dell'artista, in cui Carlini sembra entrare «effettivamente, magari per caso, in una porta che avrebbe potuto condurlo dritto all'Avanguardia [...]. E poi se ne esce subito, come intimorito»,[48] e la prima versione del *Centaurino* (fig. 11), una delle poche sculture dell'artista arrivate fino a noi,[49] è un'opera emblematica dell'anti-mito carliniano. Prima della Grande Guerra, trauma che chiude gli anni

[46] Parronchi, *Artisti toscani del primo Novecento* cit., p. 39.
[47] Cfr. Tozzi, *Spartaco Carlini* cit., s.n.
[48] Bardazzi, *Stregato dalla luna* cit., p. 40.
[49] Al netto delle poche sculture giunte a noi, diverse fonti ricordano Carlini come particolarmente attivo in ambito scultoreo. Per un resoconto sulle altre opere scultoree conosciute e su quelle a noi non pervenute, cfr. A. Tosi, *Spartaco Carlini, nel '900*, in Tosi, *Visioni e capricci del Novecento* cit., pp. 18-19; Renzoni, *Carlini e i suoi* cit., p. 55.

d'oro della creazione in Carlini, l'operare del pisano s'imbarca nell'ennesimo cambio di tono, verso un'esasperazione stavolta feroce del timbro grottesco. Carlini parte dalla sintesi simbolica di *Pastori*, *Danza vedovile* e *Contadina*, declinata talvolta ancora su un piacere per il dettaglio anatomico (*Guerrieri*), per spingersi fino all'espressività dichiarata nelle strascicanti processioni di *Sortilegio* e *Il tempo* (fig. 12), in cui le fisicità si sfaldano e deformano compenetrandosi, quasi a formare un unico blocco disomogeneo, una «muta di esseri ibridi e di ossessi che inscena un sinistro, macabro carnevale».[50] È qui, dove dalle province più desolate del simbolismo si sfiora l'espressionismo in piena regola, che l'artista pisano si erge a esponente di quel sentimento dissacrante che attraversa l'intera Europa, trovando in Toscana un insospettabile luogo di sviluppo, tra le ultime fatiche di Fattori e Signorini, le acqueforti macabre di Giovanni Costetti entro il 1908 e la primissima grafica di Oscar Ghiglia e di Armando Spadini.[51] A questo sentimento doveva con ogni probabilità rispondere anche *Il giardino del Re*, grande disegno colorato esposto da Carlini alla Biennale di Venezia del 1909 e oggi perduto, che rappresentava il culmine di questa degenerazione espressiva, perlomeno attenendoci alla descrizione che ne ha lasciato Enrico Pea, amico poeta e ultimo possessore dell'opera: «fiaba e burla sociale. I Re, di più reami, giostravano com'è usanza nella Lotta Romana. Nudi, sì, ma con la corona d'oro sul capo: piccoli, panciuti e un poco gnomi. [...] Braccia coi muscoli palesi, e gambe ercoline nello sforzo di battersi l'un l'altro. [...] Le Regine, sedute sulle poltrone, assistono disattente allo spettacolo. Le reali balie fanno muovere i primi passi ai putti eredi, tenendoli ritti con le briglie allacciate sotto le ascelle. Ci sono anche i ministri e il popolo. C'è anche il buffone? Non lo ricordo. Ma sugli alberi, corvi e merli, alternano il ridere col becco spalancato».[52] Un altro indizio che l'opera dovesse avvicinarsi all'espressione pura ci è fornito dall'articolo che Ettore Cozzani scrive su «Vita d'Arte» a seguito della sua visita alla mostra veneziana, in cui il critico suggerisce un'influenza dell'operato di James Ensor sul disegno esposto da Carlini.[53] I riferimenti internazionali percorrono l'intera carriera di Carlini entro il 1914, ma certo il nome di questo grande anticipatore dell'Espressionismo europeo ha un peso differente e merita un'attenzione particolare: la spietata invettiva sociale mossa da Ensor lungo l'arco di tutta la sua carriera, la sua energica deformazione giocata su ritmi compositivi chiassosi e carnevaleschi e la sostanziale tendenza a scendere negli antri più reconditi dell'animo umano sono fattori che allontanano i momenti di più disteso simbolismo carliniano e spingono invece ad alimentare un confronto con le ultime opere dell'anteguerra, in cui tutto sembra «alludere al punto in cui il simbolismo diventa misura espressionistica»,[54] e a pensare dunque che *Il giardino del Re* dovesse rappresentare il culmine (mancante) di questo processo di radicalizzazione del verbo. In conclusione, a confermare l'importanza del rapporto tra Carlini e la contemporanea arte europea, viene in supporto un'importante fonte fino a oggi passata inosservata, ancora riguardante *Il giardino del Re*. Oltre alla documentazione che attesta la presenza di Carlini con il disegno alla rassegna veneziana e al racconto descrittivo di Pea, la breve nota di Cozzani in «Vita d'Arte» sembrava infatti essere l'unica ulteriore fonte a trattare dell'opera. Tuttavia, un'altra breve ma importante recensione del disegno è lasciata da Vittorio Pica nel suo articolo *L'arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia. IV. Pittori e scultori italiani*, pubblicato su «Emporium» nel 1909: «*Il giardino del Re*, del Carlini, d'una bizzarra invenzione fra il fantastico e il grottesco, che fa ripensare al francese Jean Veber».[55] Un commento in cui «il fantastico ed il grottesco», parlando di Carlini, non possono certo ormai stupirci, ma a interessarci è il riferimento al caricaturista francese. Jean Veber, a cavallo tra i secoli,[56] risulta attivo come illustratore sulle riviste «Gil Blas», «L'Assiette au Beurre» e «Le Rire», con un tratto sempre solcato da una passione per il grottesco, risolta perlopiù in soggetti di critica sociale, in linea con la dissacrante satira politica delle riviste su cui pubblica, ma anche in sporadiche aperture fantastiche e oniriche, spesso giocate sull'orrido. Il gusto per l'irreale potrebbe quindi essere il *trait d'union* tra i due artisti, ma la spiegazione del confronto operato da Pica va ricercata nella «fiaba e burla sociale» che Pea osserva nel *Giardino del Re*, nei paragoni già proposti tra Carlini ed Ensor e nelle folle emarginate in rivolta degli ultimi disegni pre-guerra; dunque, è il pisano a incorrere nella dimensione di critica sociale consona a Veber, e non viceversa. Un rapporto che prende ancora più forma quando Bardazzi, nel già citato saggio per il catalogo del 2002, senza probabilmente essere a

[50] Bardazzi, *Stregato dalla luna* cit., p. 32.

[51] *Ibi*, pp. 33-35.

[52] E. Pea, *Prefazione*, in *Mostra retrospettiva di Spartaco Carlini*, catalogo della mostra (Pisa, Teatro Verdi, giugno-luglio 1950), Lischi, Pisa 1950, s.n.

[53] E. Cozzani, *I più giovani*, in «Vita d'Arte», II, 3, gennaio-giugno 1909, p. 251.

[54] Renzoni, *Carlini e i suoi* cit., p. 55.

[55] V. Pica, *L'arte mondiale all'VIII Esposizione di Venezia. IV. Pittori e scultori italiani*, in «Emporium», XXX, 178, 1909, p. 274.

[56] Già dal 1895 la sua opera è riscontrabile sulla rivista «Le Rire», per cui disegna la copertina del 31 agosto 1895.




13. Jean Veber, *Le Foudre de Guerre*, 1901, Parigi, Bibliothèque nationale de France. Fonte: gallica.bnf.fr/BnF

conoscenza dello scritto di Pica, che difatti non cita, segnala l'operato di Veber come riferimento comune per Viani e Carlini. A colpire lo storico dell'arte è, in particolare, uno dei primi fascicoli illustrati della rivista «L'Assiette au Beurre», pubblicato il 28 settembre 1901, dove Veber si sofferma sulle atrocità dell'esercito inglese nella seconda delle guerre anglo-boere nel Transvaal; nel fascicolo illustrato dal francese «pare compaia il famoso rospo (caricatura di Lord Kitchener) che ispirerà quello vianesco; mentre la copertina con la Morte ammantata di nero vicino ad un aratro»[57] ricorda a Bardazzi le desolate scene del primo Carlini. Il testo, come già detto, risale al 2002, e questo significa che, a distanza di quasi cent'anni, entrambi gli studiosi propongono l'opera di Veber come uno dei possibili riferimenti per l'artista pisano. Una suggestione che mi ha spinto a risalire al fascicolo dell'«Assiette au Beurre» citato da Bardazzi, e di cui lo studioso evidentemente poteva consultare soltanto la copertina,[58] così da confermare la presenza del «famoso rospo (caricatura di Lord Kitchener)» e scovare anche un re incastrato in una botte di vino, il grasso cranio sormontato da due minuscole coroncine d'oro e lo sguardo inebriato dall'alcool, mentre folle disperate implorano ai suoi piedi e i ratti risalgono il suo mantello per addentrarsi nella costretta massa deforme: così è rappresentato Edoardo VII re d'Inghilterra, sotto la cui guida furono istituiti alcuni tra i primi campi di concentramento della storia, in *Le Foudre de Guerre* (fig. 13) di Veber, e questo grottesco corpulento sovrano non può che farci pensare ai perduti re «nudi, piccoli, panciuti e un poco gnomi» che Pea poteva osservare nel *Giardino del Re*. Suggestivo pensare, anche soltanto per un istante, che Carlini possa essere entrato in possesso di questa illustrazione pubblicata nel settembre del 1901, per poi conservarla nel suo studio e lasciarsi ispirare qualche anno dopo. La questione, sul piano storico-artistico, ci invita non tanto a evidenziare un'influenza stilistica ricorrente, che non pare sia avvenuta, ma a notare l'appartenenza dei due artisti, Carlini e Veber, a un similissimo *habitat* europeo, in cui Carlini potrebbe benissimo aver conosciuto e apprezzato l'opera di Veber, forse al punto di modificare qualcosa di sé tramite l'altro. Al netto di ciò, sono confermati l'interesse di Carlini per l'arte europea e la sua concreta possibilità di ricerca nelle riviste d'oltralpe circolanti in Toscana, fattori che riaffermano la necessità di leggere la sua opera alla luce di un contesto internazionale. Al pari di Viani e Magri, con cui però non condividerà l'incondizionata adesione all'Espressionismo, Carlini si dimostra quindi un esponente di quel sincretismo modernista che certo non va inteso come una ripresa di tutto e quindi niente, ma come capacità di selezionare e rielaborare solamente ciò che, per così dire, faceva al caso suo.

[57] Bardazzi, *Stregato dalla luna* cit., p. 46.

[58] Ce lo dice il fatto che Bardazzi suppone solamente la presenza dell'illustrazione rappresentante il segretario britannico Lord Kitchener nelle sembianze di un rospo, mentre descrive con certezza la copertina del fascicolo *Le Silence*, raffigurata difatti all'interno del saggio dello studioso (*ibidem*).

**Giorgio Tori (†)**

# Romano Silva: un caro amico

Conobbi Romano solo nell'ottobre del 1973, quando tenne una conferenza al terzo Ciclo degli Incontri culturali dell'allora Compagnia Balestrieri, genitrice poi dell'Istituto Storico Lucchese, promosso da me e da Romiti.[1] Ero arrivato a Lucca sul finire del 1967 e non avevo avuto la fortuna di conoscere molti dei protagonisti della vita cittadina e culturale poiché i miei studi erano stati effettuati a Roma. Quindi non potetti frequentare e conoscere Romano né nel periodo degli studi liceali né in quello dell'Università. Ma, da quella data, crebbe una amicizia che si sarebbe cementata fortemente negli anni successivi. Incontravo Romano quasi giornalmente, all'uscita del mio servizio di archivista in piazza Guidiccioni. Lo trovavo quasi sempre appollaiato sulle seggioline del caffè della Loggia dei Mercanti, assieme a un altro personaggio suo inseparabile amico: Marco Pasega. E anche l'amicizia e la stima con il pittore, anche lui sfortunatamente destinato a lasciarci prematuramente, furono per me di grande stimolo. Rammento la visita che feci a una delle sue esposizioni a Firenze nella Galleria Davanzati di quell'anno, e le considerazioni, per me assai interessanti, che Romano faceva sulle caratteristiche pittoriche del suo grande amico.

Romano cominciò in quegli anni a frequentare assiduamente l'Archivio di Stato, e le nostre conversazioni archivistiche e storiche divennero sempre più frequenti. Ricordo soprattutto una lunghissima chiacchierata a proposito del rinvenimento di una cintura medioevale nel tesoro di San Frediano, della quale avrebbe poi scritto nel 1989 sulla rivista «Actum Luce»,[2] dell'Istituto Storico, di cui fu attivo protagonista e rappresentante culturale, e l'assidua sua partecipazione alle conferenze dell'Istituto.

Ma il vero Romano, quello di cui mi è vivo e caro il ricordo, lo scopersi alcuni anni dopo. E pian piano mi si palesarono molti aspetti della sua complessa personalità di studioso. Ricordo una bella serata a casa sua, con la partecipazione dei musicisti che avevano fatto parte di alcuni noti gruppi musicali degli anni Sessanta-Settanta, fra i quali lo stesso Antonio Romiti, allora mio collega all'Archivio di Stato e, oltre che noto archivista, importante musicista e compositore. L'aspetto degli interessi musicali di Romano mi si evidenziò sempre di più ricevendo e leggendo i suoi numerosi interventi a proposito degli organi lucchesi, i suoi articoli sul notiziario musicale edito dalla rivista della Provincia di Lucca. E non nascondo che a me, incapace di scrivere una nota o di trarre un accordo da qualsiasi strumento musicale, faceva un po' di invidia quella sua sapiente duttilità che lo portava a spaziare con sicurezza sia nel mondo musicale che in quello, per me ancora più difficile, delle correlazioni matematiche con gli aspetti architettonici e urbanistici medievali.

Un giorno, quando assieme facevamo parte del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, all'uscita di una delle numerose riunioni, mi portò nel matroneo della chiesa di San Micheletto dove aveva, e ha ancora sede, un magnifico organo settecentesco. Si era dato da fare perché lo strumento fosse restaurato e reso nuovamente fruibile. E

[1] *Aspetti e problemi iconografici della scultura 'romanica' lucchese*, in «Actum Luce», aprile 1973, pp. 81-101.

[2] *Una cintura medievale inedita nel tesoro della basilica di San Frediano in Lucca*, in «Actum Luce», 16, 1987, pp. 117-119; *Una cintura trecentesca di argento dorata con smalti*, in «Arte Medievale», ser. 2, vol. 5, 2, 1991 pp. 149-155.



mi incantò, per il resto del pomeriggio, prima illustrandomene la storia e la tradizione, poi spiegandomi le operazioni di restauro e infine suonandomi alcuni magnifici brani tratti dalle opere di Bach e di Haendel, con una sapienza e una capacità esecutiva che mi fecero un effetto indimenticabile.

Caro Romano, tutti ricordano il tuo sorriso un poco sornione, che si manifestava irrefrenabile quando ti divertivi a raccontare delle barzellette. Era un pozzo senza fondo anche in questa materia. Avevamo come comune amica una cara signora irlandese trapiantata a Lucca, Angela Owens, e da lei ci trovavamo assieme spesso a cena. Rammento una serata nella quale attaccammo, con altri, a raccontare barzellette. Romano salì in cattedra e assieme facemmo le due di notte, esilarati da quei racconti umoristici, e dal modo con i quali lui li sapeva presentare.

Io non sapevo quasi niente di Carlo Ludovico Ragghianti, che era stato il suo maestro. Non ne sapevo niente un po' perché la storia dell'arte non era la mia materia e molto perché, come detto, avevo studiato all'Università la Sapienza di Roma materie giuridiche. Ragghianti venne a Lucca negli anni Ottanta e fece una conferenza in Palazzo Orsetti alla quale partecipai. Così lo sentii parlare per la prima volta. Il divertente fu che capitai a sedere accanto a Romano, che cominciò a bisbigliarmi notizie più o meno curiose sul suo Maestro. Il quale, nel corso della conferenza affrontò, non ricordo bene a che proposito, il tema della transumanza garfagnina. E dedicò ampia parte della sua illustrazione a parlare del fiume di 'merda' che gli armenti discendenti dalla Garfagnana verso la Maremma lasciavano, la notte, nelle strade della città attraversandola. Illustrazione che non potette non sollevare ilarità e allo stesso tempo sconcerto fra il pubblico. Romano mi sorrise beffardo e mi diede nel gomito: «Vedi, deve aver avuto una discussione animata, e forse un litigio con il Sindaco e il Comune di Lucca», mi bisbigliò, rosso in faccia dall'ilarità.

Questi miei ricordi personali non possono certo far velo a quella che fu la grandissima esperienza culturale di Romano. I suoi scritti, i suoi volumi sulla storia dell'arte di Lucca costituiscono la migliore testimonianza delle sue profondissime conoscenze storiche e artistiche. A me basta qui ricordare, brevemente, l'importanza e il segno lasciato nella storiografia lucchese del volume, scritto a due mani con Max Seidel, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca, città imperiale: iconografia politica*,[3] del quale discutemmo ampiamente nella fase di preparazione e durante gli incontri a Lucca con Romano e lo storico svizzero che sfociarono, a partire dal 2001, nel fondamentale volume *Lucca città d'arte e i suoi archivi*.[4] Geniale intuizione fu poi quella che lo fece promotore dei convegni, organizzati mercé lui dall'Istituto Storico Lucchese, sul *Colore nel medioevo*,[5] che ebbero grande risonanza, concretizzandosi in quattro volumi di atti di per se stessi un *unicum* nel panorama storico-artistico medievale europeo.

E vorrei qui accennare a un volume di Romano che costituisce una eccezione importante al panorama dei suoi scritti storici e nello stesso tempo ci dà una ulteriore misura della complessità e poliedricità della sua personalità. Intendo riferirmi al volumetto edito da Maria Pacini Fazzi nel lontano 1993, *Racconti fantastici*.[6] Lo ricevetti in dono da lui, con la sua dedica personale, e francamente non gli diedi allora grande importanza. Anzi, per la verità lo scorsi velocemente, pensando a un *divertissement* colto, come era anche accaduto per altri rappresentanti della cultura lucchese di quel periodo. Oggi nel rileggere i racconti sono rimasto veramente stupito, ammirato e anche un poco interdetto. Ammirato per la eleganza e ricchezza della scrittura, per la straordinaria vena fantastica, ambientata in luoghi e in tempi i più diversi, per la freschezza delle immagini e dei personaggi che fanno intravedere la mente gentile e sapiente dell'autore, con gli echi della novellistica da *Mille e una notte*, la mitologia e forse anche Boccaccio e Sercambi. Interdetto perché la comprensione dei messaggi che Romano vuole dare con questi brevi quindici racconti non mi è apparsa sempre chiara ed evidente. Un mondo sospeso fra il fiabesco, l'onirico e il surreale. Dove, nelle ermetiche conclusioni dei racconti, balza evidente il concetto che il bello e la vita non possono essere compresi senza l'amore. «Alla gioia non è necessario chiedere spiegazioni», sottolinea nel racconto in cui Alberto, principe di Boemia, si innamora di una allodola e si trasforma in un usignolo per volare con lei. Ed è il volto di una fanciulla «dagli occhi di cerbiatta di cui si era innamorato durante un soggiorno a Creta» che danno a Pigmalione, in cerca della bellezza, la certezza di averla final-

[3] M. Seidel, R. Silva, *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Marsilio, Venezia 2007 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Plach-Institut, n. 12).

[4] *Lucca città d'arte e i suoi archivi*, a cura di M. Seidel, R. Silva, Marsilio, Venezia 2001 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Plach-Institut, n. 5).

[5] *Il colore nel Medioevo: arte simbolo tecnica*, -3- *Le vetrate in Occidente dal IV all'XI secolo*, atti delle giornate di studi, Lucca, 23-25 settembre 1999, a cura di F. dell'Acqua, R. Silva, Istituto Storico Lucchese – Scuola Normale Superiore di Pisa – Corpus Vitrearum Medi Aevi Italia, 2001.

[6] R. Silva, *Racconti fantastici*, disegni di A. Possenti, Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 1993.

mente raggiunta. E la trasformazione di Dafne in alloro delude Apollo perché «un Dio non poteva capire quanto era costato a Dafne il suo amore». In una notte come tutte le altre Anna udì «la Musica dei pianeti che risuona perpetuamente nel cielo». Essa risuona sulla terra ogni mille anni e «chi la ode potrà raggiungere la felicità». Al termine della sua affannosa ricerca Anna comprenderà infine che «amore e felicità sono una sola cosa». Surreale è la storia di Florio che, nel suo servizio giornaliero accanto a un principe, stanco di un mondo pieno di tante inutili parole, va in cerca di un paese dove non si parli. Le delusioni incontrate in tre luoghi fantastici si compongono alla fine quando, stanco e sfiduciato, «si accorse che lo specchio d'acqua (in cui si era affacciato) rifletteva accanto al suo un altro viso; si voltò e vide una fanciulla che lo guardava con tenerezza. Florio chiese se sapeva dove portava la strada. Senza rispondere, lo prese per mano». Potrei seguitare in queste annotazioni, ma credo di aver dato una idea del tipo di racconti fantastici che Romano ebbe la voglia, il piacere, la capacità e il coraggio di costruire. Invito chi mi ascolta, se non l'avesse ancora fatto, a leggere il prezioso volumetto non a caso illustrato da Antonio Possenti, che quel mondo fantastico e surreale amava e comprendeva facilmente.

Nel 2009 fummo chiamati, assieme, a far parte del Consiglio di Amministrazione della Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca. Fatto di per sé eccezionale, perché archivisti e storici dell'arte difficilmente avevano luogo nelle stanze dove si prendevano importanti decisioni finanziarie e operative. Ne fummo tutti e due sorpresi e onorati. Lo dovemmo alla lungimiranza di quello che è stato il Presidentissimo della Fondazione fino a pochi anni or sono, l'avvocato Giovanni Cattani, che mostrò sensibilità e attenzione per i problemi della cultura della città. E ci facemmo buona compagnia, nel contesto degli altri consiglieri, sostenendoci a vicenda in alcune determinazioni a favore di quella cultura sotterranea e poco appariscente che costituisce la linfa vitale della sensibilità storica di una città come Lucca.

A lui toccò la presidenza della Fondazione Ragghianti, che non mancò di dargli notevoli preoccupazioni e che visse, forse, con una tensione eccessiva. Pochi mesi prima della sua repentina scomparsa andammo, assieme ai componenti del Consiglio, su invito del vice-presidente Alessandro Bianchini, a visitare il castello di Tereglio. Fu una delle ultime volte in cui passammo assieme una giornata. Ne ho ancora numerose fotografie e rammento come Romano, all'ingresso della chiesa di Tereglio, seppe darci amplissime notizie sulla stessa, e in particolare sui due altari settecenteschi decorati in scagliola, della cui tecnica ci fornì ampie delucidazioni. Nell'acuta e intelligente *Presentazione* di Marco Paoli al volume *Imitatio Romae*,[7] in cui sono raccolti, dopo la sua scomparsa, gli scritti più rilevanti, si osservava che nei confronti di eventi culturali complessi Silva si realizzava «mediante la stretta collaborazione delle ricerche particolari» che richiedevano «il recupero dei canoni d'interdipendenza tra le branche della conoscenza».

Questo era Romano, che di ogni luogo, facendo ricorso al bagaglio immenso della sua cultura, era in grado di arricchirci trasmettendo notizie e aspetti sostanziali e particolari.
*Vale, amice carissime, vale*!!

[7] *Imitatio Romae. Percorsi artistici fra Papato e Impero. Scritti di Romano Silva*, a cura di I. Lazzareschi Cervelli, premessa di M. Paoli, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, Lucca 2012.

Leonardo Umberto Conti Marchetti

# Il problema di Bono da Ferrara: considerazioni sulla sua fortuna e sfortuna critica

## Una riscoperta non facile: dal silenzio degli albori ai giudizi negativi di Crowe e Cavalcaselle

La storia critica di Bono da Ferrara nasce dimessa. Dimenticato dalla letteratura artistica, la sua figura emerge come una riscoperta del XVIII secolo. Bono risulta infatti circondato dall'assoluta indifferenza dei primi cronisti locali. Agostino Superbi, autore dell'*Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara*, edito nel 1620, contemplava solamente pochi artisti, tra i quali spiccava Cosmè Tura, «Pittore antico, & eccellente».[1] Allo stesso modo lo storico e letterato ferrarese Marco Antonio Guarini, nel suo *Compendio historico* pubblicato nel 1621, fornì isolate notizie solamente su Cosmè Tura, Antonio Alberti, Lorenzo Costa e pochi altri. Neppure nel testo suppletivo a quello di Guarini, redatto da Andrea Borsetti ed edito nel 1670, comparve il nome di Bono.[2] Nelle annotazioni di Giovanni Gaetano Bottari del 1759 alle *Vite* di Giorgio Vasari, non è menzionato; dei ferraresi solamente Galasso, Cosmè Tura, Lorenzo Costa, Ludovico Mazzolino ed Ercole Grandi trovano posto in appendice alla vita di Alfonso Lombardi.[3] Anche il biografo Cesare Cittadella non fece menzione di Bono nel suo *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere* che fu pubblicato nel 1782.[4] Questo silenzio nei confronti dell'artista si ripete cinque anni dopo nella *Guida del forestiere per la città di Ferrara* data alle stampe da Antonio Frizzi.[5]

La lacuna documentaria che sin dall'inizio grava su di lui e lo relega tra i negletti sembra suscitare dispiacere nell'erudito padovano Giovanni Battista Rossetti che, nel 1780, all'interno della sua *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova, con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, lo nominò come vittima dell'oblio nonostante i suoi meriti. Egli riconosceva l'infelice confronto con Andrea Mantegna, definito «Pittor senza pari»,[6] cui Bono fu costretto con gli affreschi nella chiesa degli Eremitani. Successivamente, il ferrarese comparve all'interno della *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi, ma ancora una volta solamente come un artista di corredo all'impresa della cappella Ovetari. Tuttavia, secondo l'abate, insieme al valente Nicolò Pizolo e ad Ansuino da Forlì, Bono poteva vantare un'educazione artistica di prestigio tramandata dalla bottega di Francesco Squarcione.[7] Fino a qui la messa a fuoco sull'artista appare ancora molto decentrata e nel processo di classificazione per scuole regionali, Bono fu collocato tra gli esponenti di quella veneziana, che veniva considerata «gemella»[8] di quella ferrarese.

[1] A. Superbi, *Apparato de gli huomini illustri della città di Ferrara, I quali nelle Lettere, & in altre nobili Virtù fiorirono*, per Francesco Suzzi, Ferrara 1620, p. 122.

[2] A. Borsetti, *Supplemento al Compendio historico del signor D. Marc'Antonio Guarini Ferrarese* [...], per Giulio Bolzoni Giglio, Ferrara 1670.

[3] G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti*, a cura di G.G. Bottari, per Niccolò e Marco Pagliarini, Roma 1759, II, pp. 256-264.

[4] C. Cittadella, *Catalogo istorico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, per Francesco Pomatelli, Ferrara 1782.

[5] A. Frizzi, *Guida del forestiere per la città di Ferrara*, per Francesco Pomatelli, Ferrara 1787.

[6] G. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova, con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, nella Stamperia del seminario, Padova 1780, p. 157.

[7] L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana*, vol. II, t. I, a spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796, p. 40.

[8] *Ibi*, p. 214.

Dopo un iniziale silenzio, con la pubblicazione del catalogo della collezione Costabili da parte di Giovanni Battista Laderchi, membro della Commissione ferrarese di Belle Arti, si avviarono le moderne vicende critiche riguardanti Bono. La *Descrizione della quadreria Costabili*, che presenta un riassetto cronologico intriso di ideali religiosi dei pittori della scuola ferrarese accoglieva Bono nella schiera «de' pittori cristiani»,[9] riportandolo così dallo stato di oblio.[10] All'atto della 'creazione' di quella scuola artistica, la necessità di identificare esponenti locali si fece pressante di fronte all'abbondante afflusso di pittori provenienti da altre città. In questo contesto, Bono spiccava come gonfaloniere e protagonista, affermandosi come pittore di spicco nel ricco panorama artistico ferrarese. Tre quadri, riconosciuti come sue opere, erano custoditi nella collezione ferrarese: un *San Girolamo nel deserto*, un *San Girolamo che toglie la spina al leone* e un *Salvatore con le mani legate*. È tuttavia sul primo che si concentrava l'attenzione principale dell'autore.[11] L'eccezionale qualità del dipinto veniva indubbiamente enfatizzata dalla presenza della firma «BONVS · FERARIENSIS/ · PISANI · DISIPVLVS» sul finto cartiglio, suscitando l'entusiasmo del redattore. La presenza del toponimico fu sfruttata da Laderchi per dissipare il dubbio sollevato da Marcantonio Michiel riguardo alle origini di Bono, il quale aveva precisato che la sua estrazione fosse invero «Bolognese».[12] Al contempo Laderchi volle esaltare la sua formazione artistica, mettendo in luce il prestigioso periodo di apprendistato del ferrarese sotto la guida di Pisanello. Mentre magnificava l'indipendentismo della scuola ferrarese, confutando la tradizione vasariana di dipendenza da quella toscana e veneta, Bono emergeva per la prima volta dal novero dei meri e indistinti collaboratori di Mantegna, configurandosi come un artista indipendente e dotato di un proprio linguaggio espressivo, ancorché avvolto da contorni misteriosi.

Con la rottura del fronte di assoluta subordinazione a Mantegna, che fino ad allora lo aveva relegato in secondo piano, Bono divenne oggetto di rinnovato interesse. Così, in una prospettiva tipicamente ottocentesca, la critica locale si impegnò nella ricerca di nuovi protagonisti attraverso i quali fosse possibile narrare gli sviluppi artistici di una scuola precedentemente considerata 'cadetta'.

Nelle *Emendazioni e scoperte* del canonico Luigi Crespi a *Le Vite de' pittori e scultori ferraresi* scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi, la cui ristampa anastatica avvenne nel 1844 a distanza di quasi un secolo dalla morte dell'autore, comparvero le prime due pagine dedicate alla vita e all'opera di Bono. Questa nuova attenzione nei confronti dell'artista si manifestò inizialmente attraverso un confronto stilistico tra il suo *San Girolamo* e la *Vergine col Bambino e i santi Antonio abate e Giorgio* di Pisanello, entrambi originariamente nella stessa colle-

[9] C. Laderchi, *Descrizione della quadreria Costabili. Parte prima. L'antica scuola ferrarese*, Tipi Negri alla Pace, Ferrara 1838, p. 31.

[10] Laderchi rivolse questa precisazione al Professor Alexis-François Rio, un influente studioso noto per la sua visione mistica dell'arte italiana. Rio era stato criticato da Laderchi per la sua mancanza di conoscenza della produzione artistica di Bono al di là dell'affresco Ovetari. Laderchi riteneva ingiusto il giudizio parziale di Rio. A.F. Rio, *De la poésie Chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Debécourt, L. Hachette, Paris 1836, p. 453. Va notato che gli studi di Rio non trattarono della storia e dello sviluppo della scuola ferrarese fino al 1861, quando, su invito di De Montalembert, Rio redasse un capitolo specifico su di essa, all'interno del quale espresse un forte disprezzo per Borso d'Este, definendolo «prince non moins païen par l'esprit que par le cœur». A. F. Rio, *De l'art Chrétien*, Bray et Retaux, Paris 1874, III, p. 408; C.F.R. De Montalembert, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art (fragmens)*, Debécourt, Paris 1839, p. 257. Questa mancanza di comprensione di Rio riguardo ai valori della pittura ferrarese, celebrati da Laderchi, evidenziava un dibattito più ampio sulla spiritualità cristiana nell'arte, rilevante fino alla fine dell'Ottocento. Non va sottovalutato il ruolo che le linee classica-pagana e spiritualista-medievale hanno ancora oggi nel definire molti artisti e linguaggi del Rinascimento, inclusa la scuola ferrarese.

[11] Il *San Girolamo che toglie la spina al leone*, menzionato da Laderchi, è un'opera perduta o non ancora identificata. Da Laderchi venne attribuita a Bono sulla base di concordanze stilistiche. Nel 1998, la Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara ha pubblicato la ricerca avanzata, ancorché incompiuta, che era stata condotta da Emanuele Mattialiano sulla collezione Costabili. Questo studio offre uno sguardo schematico sui vari spostamenti che le opere di quella raccolta hanno subito nel corso del tempo. Nel caso di Bono, a causa della mancanza di informazioni, l'autore non è riuscito a identificare l'opera in questione. Egli ha potuto soltanto ricostruire i passaggi di proprietà fino al 1885, quando questa è stata messa all'asta dall'Impresa di vendite Giulio Sambon. E. Mattaliano, *et al.*, a cura di, *La collezione Costabili*, Marsilio – Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara, Ferrara 1998, pp. 43-44. Il secondo lavoro menzionato è invece l'*Ecce Homo* attualmente custodito nei depositi della National Gallery di Londra che fu acquistato da Austen Henry Layard e incluso nella collezione britannica nel 1916. Attualmente il dipinto è conservato sotto l'etichetta del cremonese Antonio Cicognara, sebbene vi siano dubbi sulla correttezza di questa attribuzione. Per un approfondimento sul tema si veda, M. Tanzi, *Ipotesi per Paolo Antonio de Scazoli. Aspetti della pittura cremonese nel secondo Quattrocento*, in «Itinerari, Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Luisa Ferrari», 5, 1988, pp. 75-104.

[12] M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo*, Bassano 1800, p. 23. Questa testimonianza, di cui peraltro non è possibile stabilire la fonte, non condizionò affatto la critica successiva: unicamente Cavalcaselle e Crowe, per una sola volta, ricordarono questa provenienza, nominandolo «Bono of Ferrara, or Bologna». J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth century*, vol. I, John Murray, London 1871, p. 326, nota 1.

zione.[13] Nel frattempo, cominciava a delinearsi quello che sarebbe diventato un problema colossale nella storiografia: il documentato doppio magistero esercitato prima dal maestro veronese e poi da Mantegna. Nella scheda dedicata al ferrarese, come un tentativo esplorativo, veniva presentata anche una nuova attribuzione: le *Tentazioni di Sant'Antonio della Galleria Doria Pamphilj*, all'epoca considerate un'opera di Mantegna.[14] Questa nota, seppur laconica, rappresentava la prima proposta di congiunzione tra l'esperienza pisanelliana e quella mantegnesca vissuta da Bono, che tuttavia passò ragionevolmente inosservata non essendo supportata da alcuna motivazione concretamente giustificabile.

Fin da subito la riscoperta della scuola ferrarese coinvolse il mercato antiquario. La collezione Costabili, unica nel suo genere per omogeneità e ricchezza, suscitò l'interesse dei più importanti collezionisti ed esperti europei. Fu così, dopo un percorso tortuoso, che partirono in direzione d'Oltremanica prima il *Salvatore con le mani legate*[15] e successivamente il *San Girolamo* di Bono, accompagnato da quello di Cosmè Tura e dalla *Vergine con Bambino e santi* di Pisanello.[16]

Il giudizio critico maturato nei confronti di Bono nella prima metà del XIX secolo offrì a Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe il punto di partenza per un riesame complessivo dell'artista. Di fatto, l'apporto di Cavalcaselle «segna una svolta nella storia dell'arte»[17] e un passaggio fondamentale nello sviluppo del metodo conoscitivo tramite lo studio dal vero che, comparato all'esercizio del disegno delle opere, condusse lo storico dell'arte a una minuziosa e itinerante ricognizione del patrimonio artistico italiano. Nella seconda metà del 1856, dopo un viaggio a Londra, Cavalcaselle giunse a Ferrara su invito di Eastlake e Mündler. L'obiettivo era quello di indagare la produzione artistica di una scuola ancora poco esplorata ma destinata a suscitare interesse nel mercato antiquario, specialmente britannico. Cavalcaselle integrò le informazioni fornitegli dai due conoscitori stranieri con il *Memorandum*[18] di un erudito locale, che menzionava, tra gli altri, anche Bono. Le informazioni fornite all'interno del dattiloscritto risultano essere alquanto generiche, sebbene in alcuni casi contengano valutazioni o commenti rilevanti per correggere gli abbagli presenti nella letteratura municipalistica. Tuttavia ciò non si applica al caso di Bono, il quale fu semplicemente inserito nell'elenco del *Memorandum* in qualità di autore del *San Girolamo* e del *Salvatore seduto sotto un arco*.[19] In quell'occasione Cavalcaselle non approfondì la questione sul ferrarese, ma si limitò a raccogliere informazioni per un'analisi più completa che avrebbe prodotto successivamente. Assistito dal letterato inglese Crowe, Cavalcaselle decise di trasformare gli appunti raccolti durante le sue peregrinazioni in una raccolta editoriale di stampo manualistico, volta a narrare la storia della pittura italiana. Nel contesto degli esordi del Rinascimento padovano, la cui genesi veniva attribuita all'arrivo di Donatello – «who had [...] fascinated every artist in the school of old Squarcione»[20] –, l'opera di Bono non riscosse il favore di Cavalcaselle. Ai suoi occhi, la gamma cromatica appariva segnata da quella stessa insulsaggine (*dullness*)[21] mutuata da Squarcione, che evidentemente solo il genio di Mantegna era

[13] G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, co' tipi dell'editore Domenico Taddei, Ferrara 1846, vol. II, pp. 560-561.

[14] La tavola, attualmente custodita presso la Galleria Doria Pamphilj a Roma, rappresenta uno degli episodi salienti della vita di sant'Antonio abate. L'opera è stata assegnata a Bernardo Parentino nella sua fase matura, risalente al nono decennio del Quattrocento, quando l'artista si trovava alla corte di Mantova. La tavola fa parte di un trittico che racconta anche il momento delle *Elemosina* e delle *Tentazioni con il denaro*. Lo stile mostra una forte affinità con Andrea Mantegna, di cui Parentino fu seguace. Tuttavia, il debito artistico non si limita solo a costui, poiché l'opera presenta una varietà di interessi che coinvolgono il mondo classicheggiante e quello nordico-fiammingo, così come le esperienze pittoriche veronesi, ferraresi, lombarde e senesi. A.G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj: catalogo generale dei dipinti*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2016, p. 285.

[15] *Ecce Homo*, Londra, National Gallery, inv. NG3069.

[16] Sulla questione si rimanda all'erudito contributo di Jaynie Anderson, studiosa che ha analizzato il fenomeno della riscoperta della pittura ferrarese in epoca risorgimentale, indagandone le implicazioni sul mercato artistico. Nel contesto più ampio della dispersione della collezione Costabili, la figura di Bono riaffiora in una posizione marginale ma di notevole rilevanza. Come documentato da Anderson, nel 1858 Sir Charles Eastlake, nel perseguire l'arricchimento della National Gallery di Londra con opere della scuola ferrarese, si vide costretto ad acquisire, oltre al dipinto di Pisanello, anche due tavole raffiguranti san Girolamo, una delle quali di mano di Bono. Il marchese Costabili, nel rigoroso rispetto dell'integrità concettuale della propria raccolta, rifiutava la vendita isolata dei capolavori più ambiti, subordinandone l'alienazione all'acquisto contestuale di opere ritenute di minor valore artistico o compromesse sotto il profilo conservativo. Tale strategia non solo mirava a preservare l'organicità della collezione, evitando una dispersione selettiva che ne avrebbe alterato il significato storico e culturale, ma consentiva altresì di collocare sul mercato opere che, se presentate autonomamente, difficilmente avrebbero suscitato interesse tra i potenziali acquirenti. J. Anderson, *The Rediscovery of Ferrarese Renaissance Painting in the Risorgimento*, in «The Burlington Magazine», 135, 1085, 1993, pp. 539-549.

[17] L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1964, p. 241.

[18] BIBILIOTECA NAZIONALE MARCIANA (d'ora innanzi BNM), Fondo Cavalcaselle, Ms. It. IV, 2030 (12271), fasc. VII, cc. 7*r*, 9*v*.

[19] BNM, Fondo Cavalcaselle, Ms. It. IV, 2030 (12271), fasc. VII, c. 8*v*.

[20] Crowe, Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy* cit., p. 30.

[21] *Ibi*, p. 303.



1a. G.B. Cavalcaselle, da Bono da Ferrara, *San Cristoforo traghetta Gesù Bambino*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV, 2040 (=12281), fasc. V-1, ff. 5*v*

riuscito a trasformare in poesia aderendo ai dettami dei forestieri fiorentini presenti a Padova. Cavalcaselle e Crowe non esitarono a rivolgere verso Bono le più severe critiche, cominciando col definirlo «the feeblest of all the Squarcionesques»[22] e, a causa delle sue capacità artistiche ritenute limitate, fu declassato al ruolo di «painter of the ceilings».[23] Lo studioso non apprezzò affatto il riquadro di *San Cristoforo traghettatore*, giudicando infruttuosi per la formazione di Bono la presenza di Donatello e il soggiorno padovano di Paolo Uccello. Non solo veniva contestato il portamento del santo, assimilato a un facchino seminudo, ma anche la resa complessivamente sgarbata di tutte le forme. Egli non si sottrasse nemmeno dal formulare un giudizio di tipo morale, definendo Bono un artista tronfio di empia arroganza che volle firmare in capitali latine un lavoro indegno. Le accuse che gli venivano rivolte vertevano principalmente sull'esecuzione esitante delle anatomie, con particolare riferimento a quella del santo protagonista, paralizzato in uno stato di ripugnante «muscular rigidity»,[24] inconfrontabile con le opere di qualsiasi altro artista padovano coevo. Il biasimo non fu omesso nemmeno nelle glosse dei disegni derivati da uno studio dal vero dell'affresco, nelle quali Cavalcaselle sottolineava la «deformità»[25] dei corpi e l'«orrore delle pieghe»[26] delle vesti (fig. 1). Gli abbozzi di Cavalcaselle del santo cananeo e del bambino, accigliati e spigolosi, riflettono in modo preciso il suo giudizio estremamente negativo. Sollevarono delle riserve anche riguardo ai festoni e ai putti, ritenendo che fossero realizzati dal ferrarese a partire da un modello di Mantegna e per questo secondo loro, mancavano delle caratteristiche distintive di «squareness and angularity»[27] tipiche di Bono. La classificazione sistematica di Cavalcaselle e Crowe era ancora basata sull'antico fondamento vasariano di incessante progresso positivistico dell'arte imposto dai toscani sul resto d'Italia e ciò non permise loro una comprensione della complessa figura di Bono, in quell'ottica più simile ad un ostacolo. È da notare che la coppia di studiosi non aveva alcuna intenzione di indagare il divario tra il *San Girolamo* e l'affresco della cappella Ovetari. Infatti, descrissero separatamente i due lavori, tracciando solo un accenno a un percorso stilistico e cronologico. Ritennero che la tavoletta londinese precedesse l'affresco di Padova e la considerarono come una genuina espressione di un artista ferrarese influenzato dagli «Umbrian teachers»,[28] Gentile da Fabriano e Pisanello. Il dibattito sulla figura di Bono terminava con generose proposte di nuove attribuzioni, destinate tuttavia a essere ignorate e dimenticate. Queste attribuzioni si basavano principalmente sul riscontrare la presenza di caratteristiche formali ferraresi e mantegnesche che ben avrebbero potuto accordarsi alla mano

[22] *Ibi*, p. 310.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibi*, p. 311.
[25] G.B. Cavalcaselle, da Bono da Ferrara, *San Cristoforo traghetta Gesù Bambino*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV, 2040 (=12281), fasc. V-1, ff. 5*v*.
[26] G.B. Cavalcaselle, da Bono da Ferrara, *San Cristoforo traghetta Gesù Bambino* (part.), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV, 2040 (=12281), fasc. V-1, f. 20*r*.
[27] Crowe, Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy* cit., p. 314, nota 2.
[28] *Ibi*, p. 375.

[29] *Ibidem*.

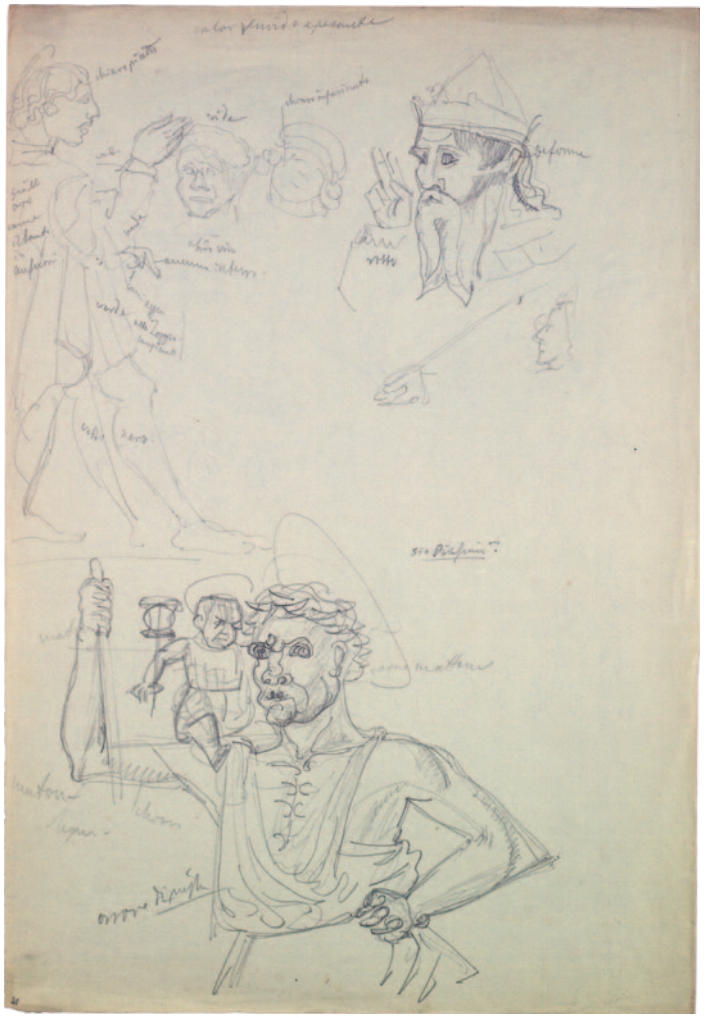
[30] La predella, insieme alla tavola raffigurante l'*Annunciazione*, costituisce il complesso noto come *Pala dell'Osservanza*, che fu realizzato da Francesco del Cossa per la chiesa omonima. A lungo la critica ha dibattuto su chi sia stato l'effettivo autore della predella. Corrado Padovani ha ricordato come l'opera fosse stata in un primo tempo addirittura attribuita a Benozzo Gozzoli; secondo Longhi, «se non tutta, almeno una parte dell'esecuzione, e in ogni caso l'invenzione stupenda, rimontano al Cossa». Sebbene manchi concordanza sulla datazione, la critica sembra dimostrare unanimità sul legame dell'opera con le innovazioni prospettiche introdotte in Emilia da Piero della Francesca. C. Padovani, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, S.T.E.R., Rovigo 1954, p. 277; R. Longhi, *Officina ferrarese. 1934. Seguita dagli "AMPLIAMENTI 1940" e dai "NUOVI AMPLIAMENTI 1940-55"*, Sansoni, Firenze 1968, p. 31.

[31] L'attribuzione di questo dipinto non è univoca, i curatori della National Gallery accettano quella ad Antonio Cicognara. I dubbi attributivi derivano inoltre dalla relativa oscurità dell'opera di Cicognara.

[32] Sebbene poco noto negli studi, questo dipinto conservato presso Vaduz nella collezione del principe Liechtenstein, ha registrato nel corso degli anni diverse attribuzioni. Secondo Marco Tanzi, si tratterebbe di un'opera di Paolo Antonio de Scazoli. Tanzi, *Ipotesi per Paolo Antonio de Scazoli* cit., pp. 75-104.

[33] L'*Ecce Homo con la Maddalena penitente*, originariamente parte della collezione Canonici, fu successivamente acquistato dal barone Hans Cristopher Tucher e trasferito a Vienna. Il 4 ottobre 1950 l'opera fu venduta a Samuel H. Kress per 600 dollari come lavoro di Bernardo Parentino, insieme a una *Madonna col Bambino* in terracotta, eseguita secondo Luciano Bellosi a partire da una matrice realizzata da Filippo Brunelleschi esordiente, e a una tavola con *San Giovanni Gualberto e il Crocifisso* all'epoca attribuita a Carlo Crivelli ma oggi esposta come opera di Benvenuto di Giovanni. Attualmente, l'*Ecce Homo con la Maddalena penitente* è parte della collezione del Georgia Museum of Art di Athens ed è attribuita ad Antonio Cicognara. L. Bellosi, a cura di, *Masaccio e le origini del Rinascimento*, Skira, Milano 2002, pp. 24-25, 102, tav. 4; M.C. Bandera, *Benvenuto di Giovanni*, Federico Motta Editore, Milano 1999, pp. 112, 114, 230.

[34] Nel corso del tempo il dipinto ha riportato diverse attribuzioni. Ritenuto inizialmente un'opera di Mantegna, negli inventari successivi è stato attribuito a un anonimo ferrarese con una datazione al 1480. Mündler lo ha assegnato a Luigi Vivarini, mentre Crowe e Cavalcaselle lo hanno ricondotto a Bono, ma questa attribuzione non ha trovato consenso. Giovanni Morelli ha proposto Francesco o Girolamo Benaglio, mentre Tanzi ha suggerito che possa appartenere al *corpus* di Paolo Antonio de' Scazoli. L'opera è stata oggetto di approfondimenti da parte di numerosi studiosi, tra cui Jacobsen, Venturi, Longhi, Berenson, Kültzen. O. Mündler, *Die Apokryphen d. Münchener Pinakothek u. d. Neue Kat*, in «Rezensionen u. Mittheilungen üb. bildende Kunst», 4, 1865, p. 371; I. Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Verlag von E.A. Seemann, Lipsia 1880, pp. 12-13; E. Jacobsen, *Ueber einige italienische Gemälde der älteren Pinakothek zu München*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 20, 1897, p. 430; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, III, Hoepli, Milano 1914, pp. 447-448; Longhi, *Officina ferrarese* cit., p. 167; B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento: catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Hoepli, Milano 1936, p. 160; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: A List of Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, vol. I, Phaidon, New York 1968, p. 133. R. Kültzen, a cura di, *Italienische Malerei. Katalog Alte Pinakothek*, vol. V, Bruckmann, München 1975, pp. 41-42.



1b. G.B. Cavalcaselle, da Bono da Ferrara, *San Cristoforo traghetta Gesù Bambino* (part.), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IV, 2040 (=12281), fasc. V-1, f. 20*r*

di Bono. Poiché secondo Cavalcaselle e Crowe avrebbero dimostrato lo stesso «stamp of that manner»,[29] furono aggiunti al suo catalogo la predella con la *Natività* a Dresda,[30] un *Ecce Homo* della collezione Costabili,[31] un altro esemplare con soggetto analogo appartenente al Conte Massa di Ferrara,[32] un altro *Ecce Homo con la Maddalena penitente* conservato nella casa di Giovan Battista Canonici[33] e infine, la *Madonna col Bambino e santi* in possesso alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera.[34]

Nelle annotazioni di Gaetano Milanesi alla vita di Pisanello scritta da Vasari, Bono compare come un esempio di allievo del celebre artista. Nel suo commento, enumerò diversi suoi pupilli e stabilì un legame diretto tra l'esperienza artistica di Bono e

quella di Pisanello attraverso la tavola del *San Girolamo*, della quale trascrisse correttamente il testo della firma. Inoltre, prima di discutere le esperienze di Bono a Padova e Ferrara, egli menzionò la sua presenza a Siena senza sollevare alcun dubbio a riguardo.[35]

L'intransigente giudizio formulato dalla coppia di studiosi ha costituito a lungo il punto di partenza per gli storici dell'arte a seguire, come nel caso di August Schmarsow, autore della monografia su Melozzo da Forlì.[36] Nonostante in quella sede lo spazio dedicato al pittore ferrarese sia limitato e circoscritto a un breve richiamo, è interessante notare che l'opinione negativa dello storico dell'arte tedesco riflette perfettamente il giudizio di Cavalcaselle e Crowe. La mancanza di grazia è evidenziata nella testa sovradimensionata (*übergroß*) e nel bambino deforme (*unförmlich*). Inoltre, il salto stilistico che portò Bono dai modi pisanelliani a quelli rinascimentali venne giudicato come una caduta di stile e la sua posizione nella Cappella Ovetari fu considerata la più andante di tutte.

Nel frattempo, la figura del ferrarese stava gradualmente assumendo contorni più definiti grazie alle ricerche archivistiche condotte dal notaio Luigi Napoleone Cittadella a metà del XIX secolo. Tuttavia, la documentazione su cui egli poté basare il suo studio risultava numericamente limitata a causa delle spoliazioni napoleoniche che non avevano risparmiato archivi e biblioteche.[37] Cittadella riportava che Bono fosse stato a Siena tra il 1441 e 1442 e successivamente anche nel 1461, per un incarico legato alla «dipintura delle volte del Duomo».[38] Il contributo alla ricostruzione attraverso la documentazione archivistica attestava la sua presenza anche nei registri delle spese ducali di Modena nell'anno 1450. Così, le notizie di Cittadella aggiunsero informazioni sulla carriera dell'artista tanto dettagliate quanto disparate, diventando motivo di tormento per gli studiosi successivi che si impegnarono a ricomporre il tessuto biografico del ferrarese, giunto estremamente frammentato e contraddittorio.

Nel pieno spirito ottocentesco di riscoperta e pubblicazione di materiale archivistico, l'erudito modenese Giuseppe Campori tentò di approfondire le conoscenze sull'artista tramite lo spoglio di nuove fonti documentarie. Ne *I pittori degli Estensi*, pubblicato nel 1875 come aggiunta a *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi* di venti anni prima, dedicò un'intera pagina al ferrarese, fornendo informazioni ricavate dall'esplorazione dei memoriali degli Este. Dallo spoglio documentale, emergeva il coinvolgimento di Bono in opere di altalenante rilievo, come il suo impegno a Migliaro dove fu chiamato a dipingere una stalla. Ipotizzò anche un suo contributo pittorico nello studiolo di Belfiore. Registrando la presenza di Bono a Ferrara tra il 1450 e il 1452, Campori immaginò la dipartita dopo tale anno che condusse l'artista a Padova, dove continuò la sua attività sotto la guida di Francesco Squarcione.[39]

Nonostante il giudizio breve e sostanzialmente negativo di Pietro Selvatico, autore della *Guida di Padova e dei principali suoi*

Questo *corpus* di opere, ipotizzato inizialmente da Crowe e Cavalcaselle a chiosa della trattazione su Bono, è stato oggetto di studio da parte di Marco Tanzi. Per ulteriori dettagli e un'analisi critica più approfondita, si rimanda a tale studio. Tanzi, *Ipotesi per Paolo Antonio de Scazoli* cit., pp. 75-104.

[35] G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di G. Milanesi, Sansoni, Firenze 1878, vol. III, pp. 27-28.

[36] A. Schmarsow, *Melozzo da Forli. Ein Beitrag zur Kunst und Kulturgeschichte Italiens*, verlag von W. Spemann, Berlin-Stuttgart 1886, p. 305.

[37] Adriano Franceschini ha chiarito che le mancanze riscontrate nel regesto di Cittadella non possono essergli imputate come una colpa, poiché l'archivio notarile custodiva solamente una minima parte degli atti rogati a Ferrara dalla metà del XIV secolo alla fine del XV secolo e pertanto le testimonianze disponibili erano già molto limitate. Franceschini ha sottolineato inoltre che Cittadella poteva fare affidamento quasi esclusivamente su atti pubblici di diritto privato, con pochissimi riferimenti agli Estensi, che utilizzavano i propri notai e cancellieri, i cui atti sono conservati a Modena nell'archivio della Camera ducale estense, un luogo poco conosciuto a Cittadella. A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I: dal 1341 al 1471*, Corbo, Ferrara-Roma 1993, p. 3.

[38] L.N. Cittadella, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara ricavate da documenti*, vol. II, Tipografia di Domenico Taddei, Ferrara 1868, p. 364; V. Lusini, *Il Duomo di Siena*, vol. II, Soc. An. Arti Grafiche San Bernardino, Siena 1939, p. 48. Sebbene la motivazione di tale pagamento resti avvolta da un certo alone di incertezza, è opportuno evidenziare alcuni elementi di rilievo. Benché la somma versata al pittore ferrarese – pari a 6 lire e 0 soldi – non appaia particolarmente rilevante, non si può escludere un soggiorno prolungato a Siena, né l'eventualità di un apprendistato presso un altro Maestro attivo in Città. Va inoltre segnalato che nella data riportata nel documento, l'ultima cifra (1) risulta essere stata sovrascritta a un precedente 2. ARCHIVIO DELL'OPERA DELLA METROPOLITANA DI SIENA, Siena, *Libro Rosso Nuovo*, c. 32*r*. Di ulteriore interesse è la menzione del pittore ferrarese nel 1461, che solleva interrogativi in quanto il *Libro Rosso Nuovo (501)* dell'Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena, citato da Cittadella, registra eventi solo fino al 1457. Di conseguenza, non è stato possibile individuare nel volume alcuna conferma relativa al pagamento più tardo. Poiché fu Gaetano Milanesi a trasmettere tale informazione a Cittadella, chi scrive ha provveduto a consultare il fondo omonimo conservato presso la Biblioteca Comunale degli Intronati, senza tuttavia ottenere riscontri. Ulteriori e più mirate indagini presso l'Archivio dell'Opera della Metropolitana di Siena potrebbero forse far luce sulla fonte originaria utilizzata da Cittadella, contribuendo a chiarire in maniera definitiva questo nodo documentario. Si precisa infine che, nel terzo volume de *Le Vite* commentate da Milanesi, non vi sono riferimenti archivistici che confermino la presenza di Bono a Siena nel 1442 e nel 1461.

[39] G. Campori, *I pittori degli Estensi*, Modena 1875, p. 20.

*contorni* pubblicata nel 1869, su Bono e Ansuino, che valutò i loro affreschi come «mediocri fatiche»,[40] il suo contributo assume una particolare importanza in quanto fu il primo a pubblicare il testamento di Antonio Ovetari. Seppure questi avesse stabilito che l'inizio dei lavori avrebbe dovuto cominciare immediatamente dopo la sua morte, Selvatico non fu in grado di determinare con esattezza l'anno, poiché non disponeva di ulteriori appigli cronologici. Egli ipotizzò tuttavia che la data di conclusione dei lavori da parte di Mantegna non oltrepassasse il 1459, poiché alcune attestazioni portate alla luce dal paleografo francese Armando Baschet documentavano la presenza dell'artista presso i Gonzaga di Mantova proprio in quello stesso anno.[41]

## Bono da Ferrara tra filologia e *connoisseurship*

Se Cavalcaselle e Crowe fornirono a Bono un trattamento analitico e d'impianto protofilologico, è con Adolfo Venturi che la storia dell'arte, come disciplina accademica e scientifica nella sua accezione più moderna, iniziò a considerare le vicende artistiche ferraresi nella loro complessità e totalità, proiettandole fuori dagli schemi campanilistici. La grande opera sistematica di Venturi, a partire dai *Primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, si distinse già all'epoca dagli approcci precedenti per due motivi principali: l'utilizzo di un metodo scientifico e l'obiettivo di costruire un'idea di arte italiana come arte nazionale, superando il modello di suddivisione per regioni. Da Venturi, la peculiarità di Ferrara fu pittorescamente individuata nella sua natura di luogo fertile, dove i semi provenienti dall'esterno potevano attecchire e germogliare per dare vita a un nuovo stile. Così Ferrara accolse Pisanello, Jacopo Bellini, Mantegna, Rogier Van der Weyden e Piero della Francesca, assorbendo tutto ciò che ogni artista era pronto a lasciare in eredità. In quel momento, Venturi sembra non dimostrare una piena comprensione del problema di Bono, che riteneva solamente un artista di misera sintesi tra la pittura ferrarese e quella veronese. Bono fu posto sullo stesso piano di quel «mediocre artista»[42] autore della predella con la *Leggenda di San Giovanni Crisostomo* conservata presso la Galleria Estense. Nella sua ricostruzione è significativo notare che Venturi anticipò cronologicamente l'impatto rivoluzionario dell'arrivo di Piero, ma non riconobbe significativi debiti di Bono maturati nei confronti del biturgense.

Una fase ancora acerba della critica artistica di questo periodo è caratterizzata da interventi a carattere puntiforme indirizzati a definire precisi aspetti della carriera di Bono. In questa circostanza risulta fondamentale, non solo nel campo della *connoisseurship*, il contributo di Giovanni Morelli. Egli specificò che il linguaggio artistico ferrarese non era altro che il frutto della combinazione tra i modi veneti e quelli padovani. Per la prima volta il catalogo di Bono, inverosimilmente copioso per uno sconosciuto autore di due lavori autografi completamente diversi tra loro, subì l'espunzione della *Madonna col Bambino e santi* di Monaco di Baviera; l'accusa di Morelli dileggiava, inoltre, la precedente attribuzione della stessa a Mantegna pronunciata da Rudolf Marggraff[43] e, per una nuova proposta, ripartiva dai caratteri formali della tavola riconoscendovi in essa l'impronta di un veronese, forse identificabile in Girolamo o Francesco Benaglio. Morelli procedeva più cautamente e in direzione opposta rispetto ai precedenti e continui tentativi di accrescerne l'indice. In ragione di ciò il nome di Bono venne citato, senza però essere indagato, tra gli esponenti di quella particolare pittura di congiunzione tra «Romagnoli e Veneti».[44] La posizione dello studioso appare del tutto singolare per il suo insistere sulla rivalutazione della scuola ferrarese. Egli condannò aspramente la posizione di superficialità assunta da gran parte della critica per i contesti artistici periferici, evidenziando, in modo particolare, il trattamento ingiusto che questa subì.

Il contributo di Cavalcaselle e Crowe aveva avuto un'eco di tutto rispetto nella costruzione dell'immagine di Bono, il quale si era finalmente guadagnato un posto autonomo nel dizionario biografico redatto da Michael Bryan,[45] anche se costui, quando si trattò di riassumere le sue matrici formative, appiattì il discorso a una generica istruzione squarcionesca e mantegnesca recuperando di fatto la versione di Lanzi ormai superata.

All'avvio del XX secolo, la storia dell'arte ferrarese fu illustrata senza troppe pretese critico-filologiche dall'erudito francese Gustave Gruyer, il quale dedicò un'ampia trattazione anche a Bono ripartendo dalle accuse che gli erano state intentate da Cavalcaselle e Crowe prima e da Venturi poi. L'infelice giudizio formulato attorno al pittore, ritenuto un imitatore scarso di Pisanello, culminava nel disappunto suscitato dall'affresco agli

[40] P. Selvatico, *Guida di Padova e dei principali suoi contorni*, Tipografia e libreria editrice F. Sacchetto, Padova 1869, p. 140.

[41] *Ibi*, p. 153.

[42] A. Venturi, *I Primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, in «Rivista Storica Italiana», vol. I, f. IV, 1884, p. 603.

[43] G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, tipi di Nicola Zanichelli, Bologna 1886, p. 17.

[44] *Ibi*, p. 246.

[45] M. Bryan, *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, vol. I, George Bell & Sons, London 1886, pp. 156, 488.

Eremitani. Gruyer riteneva che l'attraente personalità di Squarcione avesse giocato un ruolo chiave nell'attrarre il ferrarese a Padova, dove diventò suo allievo dopo essere stato affascinato dallo stile del suo principale discepolo, Andrea Mantegna. Nell'eccezionale variazione dello stile di Bono, Gruyer riconobbe un'indubbia volontà di aggiornamento. Ciononostante i suoi sforzi non gli permisero di raggiungere gli orizzonti desiderati e le sue figure, ancora una volta, venivano rimproverate per la fattura grossolana, addirittura «sans goût».[46] In Bono, l'educazione della scuola padovana aveva obliterato quella pisanelliana e se il paesaggio del *San Girolamo* mostrava almeno qualche residuo piacevole della lezione del maestro veronese, per l'affresco padovano affermava che «il ne présente ni la poésie des lignes ni celle de la couleur».[47] Tuttavia, ancora una volta, l'inflessibilità della critica sembra cedere a momenti di pietà, quando anche Gruyer si trovava costretto a riconoscere le difficoltà che qualsiasi artista avrebbe avuto nell'operare a fianco dello spregiudicato e geniale Mantegna. Indubbiamente il suo contributo rappresenta una delle prime sistematizzazioni sull'arte ferrarese di stampo enciclopedico. La ricca presenza di valutazioni religiose che contraddistingue il testo non intacca comunque la componente più 'scientifica' della dissertazione, impegnata a raccogliere, secondo la moderna concezione degli indici berensoniani, le opere dalle origini trecentesche fino agli inizi del Seicento.[48]

Mentre gli studi sull'arte ferrarese continuavano a fiorire nel segno di un nuovo approccio protoscientifico, un gruppo considerevole di lord d'Oltremanica di cui facevano parte estimatori, collezionisti e *connoisseur* dette vita nel 1866 al moderno concetto di esposizioni temporanee, che venivano realizzate grazie ai prestiti privati dalle collezioni inglesi. La scelta di esporre opere provenienti solo da collezioni inglesi costituiva certamente un limite, che però fu superato mediante l'esposizione di fotografie e copie moderne di opere d'arte appartenenti ad altre collezioni. Questa decisione permetteva al pubblico di confrontarsi con un panorama artistico più ampio. Inoltre, l'organizzazione mise a disposizione degli album fotografici affinché i visitatori potessero confrontare le opere esposte con quelle già pubblicate da Venturi. L'approccio metodologico del Burlington Fine Arts Club superava la romantica idea di contemplazione dell'opera d'arte, impostando ogni mostra su concrete fondamenta storiche, scientifiche e filologiche.[49] La mostra sull'arte ferrarese[50] ottenne il pieno consenso di Bernard Berenson, che la considerò «one of the finest retrospective exhibitions that has ever been seen in London».[51] Il decano della storia dell'arte italiana, Adolfo Venturi, annunciò l'esposizione con un articolo sull'«Archivio Storico dell'Arte» e nella Penisola si fece il grande promotore dell'edizione del 1894.[52] Il suo scritto era permeato da un sincero entusiasmo, poiché quella esposizione era la dimostrazione che gli studi artistici su Ferrara fino ad allora condotti, dei quali egli era stato il più autorevole referente, avevano generato un'onda d'interesse che aveva inesorabilmente sottratto la pittura ferrarese dai confini degli studi locali. Nell'introduzione del catalogo, Venturi ripeteva quanto aveva espresso nei *Primordi*, dilettando il pubblico inglese con una narrazione romanzata della storia del risveglio artistico di Ferrara che, intrappolata in un primitivo stadio di quiescenza, per potersi risvegliare dovette aspettare fino alla venuta di Lionello d'Este, guidato dal dotto umanista Guarino Guarini da Verona. Nella mostra, il *San Girolamo* di Bono fu esposto a fianco di una fotografia dell'affresco padovano che era stata scattata da sir Herbert Frederick Cook, offrendo ai visitatori la possibilità di confrontare i due lavori autografi.

Il lavoro degli eruditi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, seguito dai principi teorici e metodologici di Venturi, contribuì all'ampliamento del bagaglio di conoscenze storiche e archivistiche che consolidarono definitivamente l'indipendenza e la rilevanza della scuola ferrarese all'interno della storia dell'arte italiana. In questo contesto si inserisce anche il breve e serrato contributo di Edmund Garratt Gardner, interessato a riordinare in un unico volume la storia di Ferrara fino alla sua devoluzione avvenuta nel 1598, evento che condusse la città verso una lenta ma inesorabile *débâcle*. Lo studioso, che nel 1911

[46] G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, vol. II, E. Plon, Paris 1897, p. 46.

[47] *Ibidem*.

[48] *The Venetian Painters of the Renaissance with an Index to their Works* di Bernard Berenson fu dato alle stampe nel 1894, tre anni prima della pubblicazione *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*.

[49] Per una comprensione maggiore del fenomeno espositivo organizzato del Burlington Fine Arts Club si rimanda a F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano 2016.

[50] *Exhibition of pictures drawings and photographs of works of the school of Ferrara-Bologna 1440-1540, Also of medals of members of the Houses of Este and Bentivoglio*, Burlington Fine Arts Club, London 1894.

[51] S. Pierson, *Private Collecting, Exhibitions and the Shaping of Art History in London*, Routledge, London-New York 2017, p. 41. Tuttavia, la mostra non ebbe un ampio successo e furono registrati solo 2.400 visitatori.

[52] A. Venturi, *L' arte emiliana (al Burlington Fine Arts Club di Londra)*, in «Archivio Storico dell'Arte», 7, 2, Roma 1894, pp. 89-106.

scriveva *The Painters of the School of Ferrara* come ampliamento a *The King of Court Poets*, aveva individuato in Giovanni da Oriolo e Bono da Ferrara «the two most notable precursors of the true Ferrarese school»,[53] nonché i più degni successori della tradizione tardogotica ereditata da Pisanello. Tuttavia, nella sua valutazione, espresse un giudizio alterno esaltando prima la maestria esecutiva del *San Girolamo* e demolendo poi l'affresco Ovetari, che considerava un'opera «inferior to the rest of the cycle».[54]

## Bono o non Bono? La svolta novecentesca: dibattiti nella definizione del profilo dell'artista fino alla rivalutazione di Tancred Borenius

Fino a questo punto, la critica aveva compiuto notevoli progressi nel delineare i confini dell'attività di Bono. Ciononostante, uno studio che cercasse di rintracciare le orme della sua primissima formazione non era stato ancora condotto adeguatamente e la firma sulla tavola di Londra dichiarante l'apprendistato sotto Pisanello rappresentava l'unico estremo sicuro e universalmente accettato della sua fase giovanile.

Per colmare questa lacuna di conoscenza, George Francis Hill propose un audace e inedito confronto, individuando la possibile mano di Bono nella decorazione della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona. Nello stemma della famiglia, Hill notava un lieve ma sensibile scarto esecutivo rispetto alla scena del commiato soprastante, evidenziando alcuni «faults of draughtsmanship»,[55] che non potevano essere imputati a Pisanello. Si riferiva principalmente alle braccia troppo corte e inconsistenti. Inoltre, osservava una discrepanza nella resa delle mani delle figure nel registro superiore e del pellegrino, le quali risultavano eccessivamente nervose e caratterizzate da una verità epidermica così pronunciata da far trasparire persino il flusso sanguigno. Hill faceva notare che un trattamento simile poteva essere riscontrato nel piede del *San Girolamo*. Questo dettaglio, estraneo al linguaggio di Pisanello, si sarebbe potuto ricondurre a Bono e, a dimostrazione di ciò, presentava la descrizione delle vene dei piedi del *San Cristoforo* di Padova. Secondo lo studioso, le differenze tra i due registri si sarebbero potute spiegare considerando la partecipazione diretta di Pisanello solo nelle scene narrative. Lo stemma, invece, sarebbe stato realizzato da un allievo, forse Bono, seguendo il modello e le indicazioni fornitegli dal maestro. Infine, sottolineava un'analogia nel tratto della barba e della veste del pellegrino presente nello stemma con quello della barba del santo eremita e del pelo del leone nella tavola londinese.[56]

In questo intervallo cronologico, cominciano a emergere il riconoscimento e l'approfondimento delle contaminazioni pierfranceschiane durante il soggiorno del biturgense a Ferrara. Un evento che era stato considerato più accidentale di quanto in realtà fosse ed era rimasto in un'area d'ombra degli studi. In passato, Gruyer aveva accennato brevemente ai giochi di riflessi nell'acqua ispirati al maestro di Sansepolcro, ma tali dettagli erano stati considerati marginali e privi di interesse e, di fatto, la sua stessa trattazione proseguì senza entusiasmo né interesse nel cercarne una giustificazione.[57] Il viaggio di Piero in Emilia costituisce, invece, un momento cruciale che necessita un'attenzione specifica. Determinare con precisione l'anno dell'arrivo di Piero non era un dettaglio superfluo, ma al contrario fondamentale per ripristinare la serie di relazioni che questi aveva instaurato con gli artisti emiliani, veneti e marchigiani. Venturi, per stabilire una possibile datazione, si basò sulle coordinate vasariane del suo rapporto con Galasso, individuando nel 1449 l'anno di arrivo del biturgense alla corte di Ferrara su invito del marchese Lionello.[58] Con la venuta di Piero, Bono si sarebbe congedato dallo stile del maestro veronese poiché la vista delle forme di squadrata e ieratica monumentalità causò un impatto significativo su di lui. Questo aggiornamento 'alla toscana' piacque molto a Venturi il quale, nella *Storia dell'arte italiana*, spese per la questione parole di apprezzamento. Egli scorgeva nel *San Cristoforo* di Bono la stessa solennità di Piero, ma animata da uno spirito ancora più aderente al dato naturalistico. Secondo Venturi, la consapevolezza toscana del ferrarese raggiunse la sua maturazione tra il 1448 e il 1450, come dimostrerebbe la figura del gigante cananeo, «squadrato secondo i canoni di Piero della Francesca».[59] Benché alcuni elementi pisanelliani si manifestassero nel paesaggio di sfondo, sotto forma di animali e minuscoli personaggi, Venturi riconobbe a Bono il merito di aver affidato a Mantegna nuove e scientifiche regole

[53] E.G. Gardner, *The Painters of the School of Ferrara*, Duckworth and Co. – C. Scribne, London-New York 1911, p. 11.

[54] *Ibi*, p. 12.

[55] G.F. Hill, *Pisanello*, Duckworth and Company, Charles Scribner's Sons, London-New York 1905, p. 91.

[56] *Ibidem*.

[57] Gruyer, *L'art ferrarais* cit., p. 46.

[58] Venturi, *I Primordi* cit., pp. 610-611.

[59] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, t. III, Hoepli, Milano 1914, p. 60.

prospettiche, dandogli un nuovo esempio di composizione spaziale rispetto a quella più lirica di Jacopo Bellini. Tuttavia, nel territorio ferrarese fu Galasso, che secondo Venturi era già stato istruito da Rogier Van der Weyden sulla pratica della pittura a olio, a dimostrarsi l'interprete più fedele dell'insegnamento di Piero sulla modulazione della luce.[60] Si vuole precisare che proprio in questi anni, in cui Longhi stava sviluppando la sua teoria di «sintetismo prospettico di forma-colore»,[61] da costui non era ancora stato formulato alcun commento su Bono. La lettura in chiave pierfranceschiana, proposta in modo pionieristico da Venturi per interpretare l'opera del ferrarese, rappresentava dunque una svolta negli studi storico-artistici, che tuttavia è stato possibile comprendere appieno solamente attraverso gli scritti successivi di Longhi.

Dopo un periodo di stagnazione nell'indagine attributiva riguardante Bono, Lionello Venturi ampliò il suo indice includendo la *Pietà con san Francesco* dalla collezione Jacquemart-André di Parigi. Condensata in un breve paragrafo, l'attribuzione si basava sul riconoscimento di «elementi di uno squarcionismo arcaico e di un influsso di Piero della Francesca, soprattutto nella figura del Santo, quali si ritrovano nell'affresco del maestro agli Eremitani a Padova»,[62] elementi che si innestavano su una base di matrice ferrarese già evidenziata dal conservatore Émile Bertaux nel primo catalogo del museo.[63]

Il percorso critico sulla figura di Bono evidenzia chiaramente i progressi compiuti dagli studiosi nel corso del tempo. Inizialmente la visione mistica ed encomiastica di Laderchi sull'arte ferrarese, che riconosceva Bono come uno dei primitivi locali pervasi di sincera fede cristiana, con Lanzi e poi Venturi ha lasciato spazio a un approccio più storicizzato e meno mitografico che ha messo Bono in relazione talvolta a Pisanello, altre a Squarcione oppure a Mantegna. Tuttavia, nella moltitudine dei contributi, gli apporti di *expertise* sono rimasti scarni, talvolta deludenti e senza ulteriori consensi.

In questa direzione, le prime vere indicazioni sono emerse soltanto agli inizi degli anni Venti del Novecento, quando lo storico dell'arte finlandese Tancred Borenius menzionò Bono in relazione a due tavole ritraenti *San Giovanni Battista* e *San Prosdocimo* in possesso della collezione Henry Harris, la cui attribuzione al ferrarese è ancora oggi considerata con qualche favore. Date le conoscenze lacunose, l'attribuzione di questi lavori si presentava come un'operazione audace, con Borenius stesso che ne riconosceva i limiti di indagine in considerazione dell'irrimediabile frammentarietà con la quale ci è pervenuto il tessuto artistico del Quattrocento padovano. Borenius riconobbe la provenienza padovana delle tavole richiamandosi a un duplice fondamento critico: in primo luogo, l'evidente e sistematica adesione ai principi stilistici propri della scuola squarcionesca; in secondo luogo, la presenza di san Prosdocimo, primo vescovo di Padova, la cui raffigurazione veniva dallo studioso puntualmente correlata al secondo scomparto inferiore del *Polittico di san Luca* di Andrea Mantegna, dove lo stesso santo compare in analoga funzione iconografica. L'articolo manifestava un'evidente disparità di vedute rispetto alle valutazioni precedenti dal momento che Bono, per le qualità pittoriche di «strength and nobility»,[64] si dimostrava superiore a Giorgio Schiavone. Secondo Borenius le due

[60] Cfr. *ibi*, p. 7.

[61] R. Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, in «L'Arte», vol. XVII, 1914, p. 201.

[62] L. Venturi, *Una risorta casa del Rinascimento italiano (Il Museo Andrè a Parigi)*, in «L'Arte», vol. XVII, 1914, p. 66.

[63] E. Berteaux, *Musée Jacquemart-André. Catalogue itinéraire*, J.E. Bulloz, Paris 1913, cat. 1042.

[64] T. Borenius, *Bono Da Ferrara*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 35, 200, 1919, p. 179.

[65] Tra la *Storia dell'arte italiana* e l'articolo licenziato su «L'Arte» si colloca la pubblicazione dedicata a Piero della Francesca, in cui Venturi, ribadendo le sue precedenti valutazioni, delineò Bono come un artista di compromesso tra la tradizione tardogotica e le novità rinascimentali, riconoscendo che egli «appare trasformato dagli insegnamenti di Piero, mentre ancora si notano in lui le reminiscenze dell'educazione pisanelliana». Venturi, *Piero della Francesca* cit., p. 14.

[66] A. Venturi, *Del quadro attribuito a Bono da Ferrara nella Galleria Nazionale di Londra*, in «L'Arte», 25, 1922, pp. 105-108.

[67] Gli errori che Venturi riscontrava (ma non esplicitava chiaramente) si presume che possano essere il mancato raddoppiamento della 'r' in *ferariensis* e alla sincope della 'c' in *disipulus*. Chi scrive ha tentato di dimostrare che entrambe le varianti sono invero diffuse e attestate come forme di volgare. Il confronto più stringente è sicuramente rappresentato dalla firma «ANTONIUS DE FERARIA P.» apposta da Antonio Alberti nel *Polittico degli Zoccolanti* della Galleria Nazionale delle Marche a Urbino. Anche *disipulus* è attestato come un'espressione regionale veneta. Il suono fricativo [ʃ] non era compreso nella pronuncia del tempo ed è lecito ritenere che l'artista avesse trascritto la parola così come effettivamente veniva emessa, ovvero con un suono instabile che vacillava tra [s] e [ʃ], ciò appare ancora più logico se si considera che nel XV secolo non esisteva una vera e propria grafia normativa. Inoltre, a firmarsi così è anche Giorgio Schiavone, coevo di Bono e presumibilmente suo compagno di bottega presso Squarcione. Si vuole inoltre citare un documento riguardante l'attività di Nicolò Pizolo nella bottega di Donatello, nel quale, attraverso una variazione apofonica del termine *disipulus* e un raddoppiamento della 'l', lo scultore viene chiamato *desipollo* dello scultore toscano. Cfr. V. Lazzarini, A. Moschetti, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, Istituto veneto di arti grafiche, Venezia 1908, p. 309. Paradossalmente, considerato l'uso attestato delle forme accidentate *disipulus* in Ve-

tavole rappresentavano perfettamente e coerentemente la sua poetica ibrida, con al contempo momenti di modernizzazione e altrettanti di retroguardia. L'analisi si concludeva con due dichiarazioni audaci: ipotizzando l'utilizzo di unico prototipo per il *San Girolamo* di Londra e per il *San Prosdocimo*, e riconoscendo Bono come un esponente di rilievo della scuola ferrarese capace persino di ispirare Tura. Questo contributo segnò la fine della fase meno travagliata della fortuna critica del ferrarese e aprì il dibattito, destinato a perdurare, sull'autenticità della firma della tavola londinese.

## Adolfo Venturi e l'inizio della diatriba sull'autenticità della firma

Abbandonata la sua posizione iniziale,[65] Adolfo Venturi mise in discussione la paternità di Bono rispetto alla tavola londinese, a partire dalla firma apposta sul cartiglio nel margine sinistro inferiore.[66] Nell'epigrafe «BONVS · FERARIENSIS/ · PISANI · DISIPVLVS» egli riscontrava una chiara manomissione, evidente sia nell'incerta distribuzione spaziale dei caratteri sia negli errori di ortografia.[67] Viste le disomogeneità dimostrate nell'impostazione prospettica, nel temperamento dei due santi e nella diversa gestione dei panneggi, lo studioso ritenne che il *San Girolamo* fosse un'opera da ascrivere agli esordi di Pisanello[68] e, per fissare cronologicamente il dipinto, richiamava l'edificio goticheggiante sullo sfondo, quale evidente ricordo del viaggio di Pisanello a Roma. L'unica connessione tra la tavola e l'affresco padovano sembrava risiedere nei cervi pascenti sullo sfondo, un dettaglio che considerava però insufficiente per attribuire i due lavori alla medesima mano. Che si trattasse di un lavoro giovanile di Pisanello sarebbe stato inoltre suggerito dalla resa a sbalzo del volto dell'eremita, una caratteristica inconfondibile che lo storico riallacciava alle opere del veronese precedenti alle realizzazioni di medaglie. Infine, per attribuire definitivamente il *San Girolamo* a Pisanello, rievocava la corrispondenza iconografica della tavola con le lodi che l'umanista Guarino Guarini cantò al pittore dopo che questi gli ebbe donato un dipinto raffigurante proprio un san Girolamo.[69] Ipotizzò quindi che «uno dei tanti falsari d'iscrizioni»[70] avesse apposto quella firma quando il quadro si trovava già nella collezione Costabili.[71]

## Bono da Ferrara tra le riconsiderazioni di Giuseppe Fiocco e di Roberto Longhi

Gli studi storico-artistici stavano raggiungendo una fase matura, promettendo una comprensione integrale e dettagliata della produzione di Bono. La visione di Giuseppe Fiocco del Rinascimento nell'Italia centrosettentrionale, incentrata sulla prospettiva toscana, seguiva i presupposti indicati da Venturi fornendo una cerniera decisiva per aperture interpretative nuove. In un momento in cui la critica su Bono si mostrava prevalentemente negativa – segnata da giudizi sfavorevoli e centrata sul suo posizionamento artistico, soprattutto in rapporto a Mantegna – Fiocco, al contrario, respinse le accuse di mediocrità che avevano offuscato l'artista ferrarese, e ritenne il suo lavoro a Padova

neto e di *ferariensis* a Ferrara, luoghi entrambi frequentati da Bono, potrebbero essere proprio questi 'errori' a garantirne l'autenticità.

[68] Nella breve monografia su Pisanello pubblicata nel 1939, il decano della storia dell'arte italiana ribadì tale attribuzione al maestro veronese. Il *San Girolamo* veniva presentato all'inizio del catalogo tra le prime opere del giovane Pisanello, accanto a lavori come la *Madonna della quaglia* e i disegni per l'affresco in San Fermo. A. Venturi, *Pisanello*, Fratelli Palombi, Roma 1939, p. 18.

[69] George Martin Richter sollevò delle critiche a riguardo, dissentendo sull'opportunità di identificare nei versi di Guarino una descrizione precisa del quadro firmato da Bono. Nonostante i versi potessero adattarsi anche alla tavola di Londra, Richter indicò una corrispondenza più accurata con il *San Girolamo* della collezione H.M. Clark (riconosciuto oggi a Francesco dei Franceschi), che precedentemente era stato attribuito a Pisanello insieme alla *Madonna della Pergola* della collezione romana Paolini e al *Ratto della ninfa Deianira*, un tempo posseduto da Thomas Agnew e ora disperso. Tuttavia, Richter non escludeva la possibilità che i versi dell'umanista si riferissero a un terzo dipinto non ancora individuato. Lo studioso cercò infine di fugare ogni sospetto sollevato da Venturi circa una possibile falsificazione della firma, richiamando i risultati delle analisi scientifiche condotte da William George Constable, le quali confermavano la coerenza tra la data della scritta e quella del dipinto. G.M. Richter, *Pisanello Studies-II*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 55, 318, 1929, pp. 59-66, 128-139.

[70] Venturi, *Del quadro attribuito a Bono da Ferrara* cit., p. 105.

[71] Nel 1925, Venturi, in un articolo apparso sulla rivista «The Connoisseur», tornava a esprimere con fermezza le proprie riserve circa l'attribuzione a Pisanello del *San Girolamo* di Londra. Venturi sottolineava come il dipinto avesse acquisito tale paternità fin dal suo ingresso nella Galleria Costabili di Ferrara, a seguito di un'interpolazione di un falsario che avrebbe successivamente disorientato la critica moderna. Quest'ultima, infatti, identificò in Bono, il presunto autore della tavola, un diretto seguace di Pisanello. Al contrario, l'analisi di Venturi, supportata dalla comparazione con l'affresco firmato da Bono nella cappella degli Eremitani a Padova, dimostrava come il pittore fosse piuttosto da considerare un seguace di Piero della Francesca, rivelando così una diversa linea di influenza artistica rispetto a quella precedentemente accreditata. A. Venturi, *Antonio Pisano of Verona, called Pisanello*, in «The Connoisseur», London 1925, pp. 195-200.

un'«opera fra le più lige, nel paesaggio topografico e nelle squadrate figure, ai canoni del sommo maestro di Borgo S. Sepolcro».[72] Elogiò Bono per essersi inserito tra gli artisti che avevano colto immediatamente la modernità portata dai toscani durante la loro «gloriosa crociata»[73] in Veneto. Bono diventava così una testimonianza evidente che il passaggio di Piero da Ferrara a Padova non era affatto rimasto inosservato. L'interpretazione favorevole di Fiocco rifletteva chiaramente la sua prospettiva sui tratti formali della pittura toscana, che tra il primo e il secondo Quattrocento si diffusero in Veneto ed Emilia. Egli ribadì più volte, del resto, la convinzione che il Rinascimento fosse un fenomeno unico che appartenne esclusivamente a Firenze.[74]

Seguì il volume di Fiocco un'amichevole e bonaria requisitoria di Longhi, pronunciata con grande effervescenza nella celebre *Lettera pittorica*, attraverso la quale egli intendeva precisare alcuni aspetti, come il peso e il ruolo esercitato da Squarcione, che avevano portato Fiocco a considerare il Rinascimento veneto una deviazione di quello toscano. Tuttavia, l'occasione de *L'arte di Andrea Mantegna* permise a Longhi di intervenire anche sulla *bagarre* critica scatenata dai pittori coinvolti nel cantiere padovano degli Eremitani, discernendo le diverse mani nei vari scomparti. Venne menzionato per la prima volta il nome di Girolamo di Giovanni da Camerino, artista di congiunzione tra le tendenze vivariniane e pierfranceschiane, al quale fu riferito il *Congedo di San Cristoforo*; mentre per la scena dell'*Incontro con il Diavolo e la sua corte*, Longhi chiamava in causa «un ignoto ferrarese di transizione, o un Matteo de' Pasti della pittura».[75] La vera rivoluzione di Longhi consisteva nel rigettare il nome di Bono per la scena del traghettamento. Egli diffidava dalla firma nella cappella Ovetari, affermando invece che su quella di Londra non potesse essere sollevato alcun dubbio. Il suo ragionamento si fondava su un principio di coerenza formale, che non ammetteva – in un intervallo così breve – il salto stilistico, definito da Longhi «psicologicamente impossibile»,[76] dal San Girolamo su tavola al San Cristoforo su muro. Al massimo, il Bono discepolo di Pisanello avrebbe potuto essere menzionato per l'attribuzione della lunetta con *San Cristoforo che incontra il re*, che Longhi ammetteva potesse essere un risultato più plausibile di quella crescita, dove la scena gli appariva più pisanelliana del toscaneggiante affresco inverosimilmente firmato dal ferrarese. La questione si spostava quindi sull'epigrafe *OPVS BONI* in capitali latine, creduta aggiunta in seguito per fingere l'antico. Ciononostante, l'enigma rimaneva insoluto, tanto da obbligare Longhi, dopo aver candidato non troppo convintamente Ansuino e i fratelli Lorenzo e Cristoforo Canozi da Lendinara, a coniare per quell'anonimo autore il nome di 'Maestro del Guado', la cui mano, «con un poco di Piero e molto di Padova»,[77] aveva ravvisato nella *Madonna col Bambino* nel Museo di Belle Arti di Budapest.[78]

È da notare come, in questi anni, si sia verificata una svolta epocale nel dibattito critico: dalla discussione filologica sull'iscrizione si è passati allo studio dell'opera secondo nuovi criteri di natura formale. Ciò non sorprende, se si considera che la storia dell'arte di matrice venturiana era ancora fortemente legata alle fonti e ai testi, a scapito della priorità dello stile, che sarà invece riconosciuta dalle nuove tendenze critiche – Longhi compreso.

---

[72] G. Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna*, Apollo, Bologna 1927, p. 192.

[73] *Ibi*, p. VII.

[74] Già in un articolo del 1923, Fiocco espresse con totale convinzione l'idea di una genesi unicamente fiorentina del Rinascimento italiano. Con un breve ma altrettanto incisivo giudizio critico, asseriva che: «Rinascenza equivale Toscana; dovunque essa splende viene di là». G. Fiocco, *Un affresco di Paolo Uccello nel Veneto?*, in «Bollettino d'Arte», 3, 1923, p. 193. Quest'interpretazione rimane una costante nella bibliografia di Fiocco e più volte viene ribadita, non solo per enfatizzare l'autorità degli influssi toscani, ma anche per ridimensionare il ruolo di Squarcione, la cui fama, seguendo l'interpretazione di Fiocco, era stata indebitamente esaltata dalla letteratura critica che attinse in maniera ingenua da Vasari e Bernardino Scardeone. A riguardo, si veda anche G. Fiocco, *Mantegna*, Hoepli, Milano 1937, p. 5; G. Fiocco, *Mantegna. La Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani*, A. Pizzi, Milano 1947, pp. 16, 40. Tuttavia, ad esprimersi sull'importanza di Firenze nell'avvio e negli sviluppi artistici rinascimentali nel Nord Italia era già stato Bernard Berenson, che affermò che «without Florence, then, painting in Northern Italy might have differed but slightly from contemporary painting in the Low Countries or in Germany». B. Berenson, *North Italian painters of the Renaissance*, Putnam, New York 1907, pp. 22-23.

[75] R. Longhi, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco su L'arte del Mantegna*, in «Vita Artistica», 1, 1926, p. 136.

[76] *Ibi*, p. 137.

[77] *Ibidem*.

[78] È da credere che il dipinto fosse già noto a Longhi attorno agli anni Venti del Novecento, periodo in cui intraprese diversi viaggi attraverso l'Europa accompagnando Alessandro Contini Bonacossi. Al numero 87 dell'elenco da lui stilato delle opere del Museo di Belle Arti di Budapest, contenuto in uno dei suoi numerosi taccuini di viaggio, compare infatti la seguente annotazione: «Sc di Padova. M. e B. in deposito. Cosa Grandiosa in relaz. con M. Zoppo, Schiavone e Galasso. Tono monocromo alquanto mattonoso», formula che ben si attaglia alla *Madonna col Bambino* di Bono. Questa annotazione offre una testimonianza diretta del suo approccio da conoscitore, che spesso si alimentava di osservazioni istantanee e parziali, ma comunque rivelatrici. I taccuini di viaggio sono strumenti essenziali per comprendere come Longhi, attraverso il contatto diretto con le opere, la scrittura immediata e la pratica del disegno, costruisse la sua visione critica e le attribuzioni. ARCHIVIO ROBERTO LONGHI, Firenze, IV, A, 52, fasc. 4, c. 9.

## Avanzamenti sul fronte archivistico: nuove scoperte documentarie per la definizione del profilo biografico

Benché lo studio del Rinascimento avesse raggiunto uno stadio avanzato, la frequentazione degli archivi aveva occupato solo una parte marginale delle ricerche. Importanti scoperte documentarie risalgono al 1908, quando Vittorio Lazzarini e Andrea Moschetti scandagliarono gli archivi civici e religiosi di Padova.[79] In quell'occasione emersero nuove notizie sulla vita di Squarcione e dei suoi scolari, e fu possibile stabilire con certezza l'inizio dei lavori della cappella Ovetari.

Tuttavia, non vi è alcun dubbio che per la città di Padova un approfondimento della cultura artistica passò attraverso i contributi dell'archivista Erice Rigoni, i quali furono raccolti e pubblicati nel 1970 in un unico volume.[80] Tali scoperte archivistiche interessarono in buona parte anche Bono. Infatti, un nuovo conto di spese contenente notizie documentarie inedite fu portato alla luce, permettendo di ancorare definitivamente la sua attività all'interno del cantiere degli Eremitani all'anno 1451. Rigoni sostenne però che la presenza a Padova del ferrarese potesse essere anticipata già al 1449, desumendo l'estremo cronologico dalla lista dei testimoni della causa intentata da Francesco dei Bazalieri a Luca de Mola (*alias* Luca di Puglia), nella quale, tra gli altri, figurava «Baldesar todescus habitator in domo m.i. Boni ad septimanam».[81] Al contrario, il momento della sua dipartita risultava facilmente collocabile a una data certa, ovvero al 6 agosto 1451 quando il massaro della fraglia dei pittori di Padova, con un atto ufficiale, impedì a Bono di lavorare od offrire lavoro, non essendo costui iscritto alla corporazione.[82]

Anche se con ritmi più frenati le aggiunte al catalogo di Bono non si arrestarono mai del tutto e per la prima volta, nel 1931, venne registrata un'attribuzione da oltreoceano ad opera di Philip Anstiss Hendy, il quale aveva raccolto in un catalogo la collezione dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston. Il nome del ferrarese venne pronunciato per la *Madonna col Bambino e protomi angeliche*, ritenuta di impianto mantegnesco, in cui la rozza simmetria e la goffa serietà costituivano il punto di raccordo con il *San Cristoforo* agli Eremitani. Hendy scaricava su Bono l'incapacità di armonizzare i soggetti con lo sfondo, creando un frastuono di forme totalmente immemori delle nozioni plastiche. *La Madonna col Bambino e protomi angeliche* venne attribuita con dichiarata incertezza alla mano di Bono, collocandola cronologicamente nella sua fase *post* Eremitani non lontana dagli anni Sessanta.[83] Tale controversa attribuzione fu emendata dallo stesso Hendy più di quaranta anni dopo in favore di Antonio della Corna,[84] benché il museo oggi la esponga come opera di un anonimo artista del nord Italia.

## La mostra del 1933 sul Rinascimento ferrarese e l'*Officina* di Roberto Longhi

La mostra sul Rinascimento ferrarese del 1933 segnò definitivamente l'ingresso di questa scuola nel circuito degli studi internazionali. L'esposizione, animata da intenti propagandistici, fu curata da Nino Barbantini sotto l'egida di Italo Balbo, con l'obiettivo di mettere in luce le caratteristiche specifiche codificate dagli studiosi, affinché la scuola ferrarese emergesse nel panorama artistico italiano assieme alle altre principali. Per evitare che la mediocrità definisse la sostanza, furono selezionate solo opere ritenute dignitose o storicamente significative. Bono veniva menzionato tra gli esponenti di quella felice corporazione di artisti che si strinse attorno all'arte di Piero a partire dal 1449, anno nel quale si ritenne che fosse stato chiamato a Ferrara da Borso per affrescare una cappella e alcune sale di palazzo, andate perdute con Ercole I. Sotto la generica etichetta di 'seguace di Piero della Francesca' furono dunque esposti i due lacerti di affreschi provenienti dalla chiesa del locale monastero di Sant'Andrea, i quali, si precisava contestando Corrado Ricci,[85] non spettavano direttamente alla mano del maestro di Sansepolcro ma a quella di un pittore da lui fortemente influenzato.[86] La mostra, che rappresentò il momento dell'accurato recupero estetico dell'arte ferrarese contestualmente al suo ripristino filologico, fu molto visitata e la sua eco si riverberò con il contributo critico

[79] Lazzarini, Moschetti, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV* cit.

[80] E. Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Antenore, Padova 1970.

[81] ARCHIVIO DI STATO DI PADOVA (d'ora innanzi ASP), *Archivi giudiziari civili, Ufficio del Sigillo*, v. 319, t. 226, f. 11, c. 8*r*.

[82] ASP, *Archivi giudiziari civili, Ufficio dell'Aquila*, v. 222, t. 180, f. 7, c. 20*r*.

[83] P. Hendy, *Catalogue of the exhibited paintings and drawings*, The Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 1931, pp. 54-57.

[84] P. Hendy, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, The Isabella Stewart Gardner Museum, Boston 1974, pp. 156-158.

[85] C. Ricci, *Affreschi di Pier della Francesca in Ferrara*, in «Bollettino d'Arte», 6, 1913, pp. 197-202.

[86] *Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, coi tipi di Carlo Ferrari, Venezia 1933, p. 32, tavv. 27, 28.

più importante che la storiografia artistica abbia raccolto sull'argomento: l'*Officina ferrarese* di Roberto Longhi. Il libro assume la forma di una particolareggiata recensione della mostra,[87] in cui i momenti di puro nozionismo scandiscono le dettagliate ricostruzioni cronologiche e attributive di tutti gli artisti noti della scuola ferrarese, compresi quelli cadetti. Bono, già noto nel panorama d'indagini longhiano, trovò spazio in questa vasta rassegna per un aggiornamento. Per l'occasione, Longhi volle ripristinare l'immagine che di lui aveva tratteggiato nella *Lettera pittorica*, ed è sul fronte venturiano della falsificazione epigrafica nel *San Girolamo* che anch'egli decise di schierarsi. La rettifica attributiva,[88] che spostava adesso la tavola di Londra firmata da Bono a Pisanello, giunse come risposta polemica alla proposta di Berenson[89] di candidare, sebbene con riserva, la mano di Bono per la *Madonna col ritratto di Lionello d'Este* (o Meliaduse) conservata al Louvre, che il conoscitore italiano riteneva saggiamente di Jacopo Bellini. Berenson aveva notato un grado di consanguineità tra il *San Girolamo* e la suddetta tavola, che per Longhi era troppo generico e, a suo dire, poteva essere riscontrato in qualsiasi opera dei due autori. Senza indugi, egli accese nuovamente l'interminabile disputa, esaminando il dibattuto cartiglio e giudicando «torbida»[90] la scritta e «balorda e inattendibile la dicitura».[91] Lo studioso prese le distanze dalle infide parole del «mistico esperto Laderchi»[92] che, come un pessimo notaio, garantì l'autenticità di un falso per compiacere le smanie di Giovanni Battista Costabili. Longhi sembrava incapace di accettare una soluzione logica di continuità tra il *San Girolamo* e l'affresco padovano, apparentemente considerati due lavori incompatibili.[93] Tuttavia, a differenza di Venturi, egli procedeva con una cautela maggiore, arrestando la sua analisi quando si trattava di riconoscere nella tavola il dono di Pisanello all'amico umanista Guarino. Nessun dubbio, invece, che si trattasse proprio di un'opera giovanile del veronese, come dimostrava la resa della pelliccia del leone, attraverso quel tratteggio lungo e incrociato. Secondo Longhi, per una comprensione completa della figura di Bono, sarebbe stato auspicabile includere nella mostra la *Madonna col Bambino* del Museo di Belle Arti di Budapest.[94] Infatti, dopo aver scartato l'esistenza del Maestro del Guado, lo studioso attribuì la tavola ungherese a Bono, considerandola altamente significativa per illuminare il continuo della sua carriera. Il tributo encomiastico di Longhi a Bono veniva bilanciato da un nuovo standard di valutazione che teneva conto della modernità riscontrata nelle opere di alcuni artisti ferraresi. In questo contesto, Bono emergeva tra gli altri per aver abbracciato pienamente le novità dei grandi artisti cui gravitava attorno e soprattutto per essere stato «il primo a non aver più nulla di ritardato già verso la metà del '400».[95] Gli studi di Longhi portarono a un sorprendente rinnovato interesse per Bono nel panorama culturale dell'epoca. Da artista enigmatico e sottovalutato, si trasformò in un pittore sensibile alle più recenti correnti artistiche, in grado di competere con Galasso e Angelo di Pietro da Siena, noto come il Maccagnino, i quali non monopolizzavano più la scena artistica ferrarese del Quattrocento. Coloro che stavano alle soglie della pittura pierfranceschiana, insieme all'aggiornato Bono, erano quindi Bartolomeo Bonascia, abile interprete emiliano del lavoro di Piero, e i due fratelli Lorenzo e Cristoforo Canozi da Lendinara, autori di un'«arte stupefacente»,[96] essendo stati capaci di catturare la visione prospettica di Piero e di adattarla con successo nelle loro applicazioni su legno. Tra le numerose novità presentate nell'*Officina ferrarese*, una delle più rilevanti fu il riconoscimento delle influenze castagnesche su Bono, che lo avevano orientato

[87] A tal proposito, Andrea Emiliani sottolineò che: «L'Officina Ferrarese non è una guida avversa, tanto meno un pamphlet gettato contro l'enorme lavoro di Adolfo Venturi e di Nino Barbantini. Semmai si avverte tra le sue parole, come sempre, una vibrazione più che sensibile, nervosa, al nome di Bernard Berenson». A. Emiliani, *1933 – anno XI. La mostra del Rinascimento Ferrarese, Nino Barbantini e l'Officina Ferrarese*, in «Ferrara Voci di una Città», 19, 2003.

[88] «Io stesso, che l'ho in un primo tempo avversato mi affretto a riconoscere il mio torto». Longhi, *Officina ferrarese* cit., p. 20.

[89] B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places*, Phaidon, Oxford 1932, p. 593.

[90] Longhi, *Officina ferrarese* cit., p. 15.

[91] *Ibidem*.

[92] *Ibidem*.

[93] L'*Officina ferrarese* fu l'occasione per Longhi di trattare un altro caso di impensabile sviluppo artistico, ovvero quello che inverosimilmente Tura avrebbe messo in atto nel passaggio dal *Polittico Roverella* alla *Pala di San Lazzaro*. Fu così che lo studioso restituì a Ercole de' Roberti la *Pala di Santa Maria in Porto*, dopo aver delineato l'inammissibilità di entrambe le opere ad un'unica mano.

[94] La tavola compariva nell'inventario del museo ungherese come opera di Giovan Giacomo Gavazzi, un nome «in passato spesso usato come etichetta di comodo per l'inquadramento critico di tavole d'origine bergamasca». L. Pisani, «Bono da Ferrara», in F. Frangi, a cura di, *Dipinti in Val Padana tra Medioevo e Rinascimento. Studi al Museo di Belle Arti di Budapest in ricordo di Miklós Boskovits*, Scalpendi, Milano 2014, p. 56. Per Berenson si trattava invece di un lavoro di Andrea da Murano, attribuzione che Longhi definì: «tanto ghiribizzosa». Berenson, *Italian pictures of the Renaissance* cit., p. 14; Longhi, *Officina ferrarese* cit., p. 20.

[95] *Ibidem*.

[96] *Ibi*, p. 131.

verso una resa anatomica più spigolosa, simile a un «modellato a sbalzo».[97] Longhi richiamava la formazione toscana di Bono per sottolineare la sua straordinaria e precoce modernità, di cui Andrea del Castagno era responsabile, avendolo conosciuto ancor prima che questi irrompesse «come una meteorite fiorentina [...] in laguna con un gran rombo e un gran friggere».[98] Grazie all'*Officina* di Longhi, l'immagine di Bono appare rinata completamente. Il ferrarese emerge come seguace attento di Piero della Francesca e Andrea del Castagno, in linea con le tendenze artistiche fiorentine più avanzate, che precedettero le sperimentazioni di Tura e Cossa. Nonostante Longhi avesse dichiarato che il problema di Bono non avrebbe mai avuto una risoluzione definitiva, data la scarsità e l'ambiguità di opere a lui riferibili, a chiosa della sua trattazione decise comunque di ampliare il suo catalogo con il *San Giovanni Battista* della collezione Enea Vendeghini.

La ricostruzione fornita da Longhi altro non era che il riconoscimento del valore del linguaggio artistico ferrarese, rimasto per secoli ai margini della storiografia critica a causa della sua lontananza dai canoni rinascimentali codificati da Vasari in poi. Ispirato da criteri filologici, nel 1941 Sergio Ortolani dette alle stampe *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti*. Il volume, impostato sulle premesse degli studi di Venturi e sulle logiche crociane d'estetica, entrava in stretta relazione con l'*Officina ferrarese* integrando alcuni brani della «geniale indagine di Roberto Longhi»[99] senza di fatto contraddirla, ma adducendo piuttosto nuovi e precisi confronti. La ricezione della monografia non fu tuttavia ampia e rimase rilegata nei confini degli specialisti del settore, probabilmente anche in ragione della materia trattata che veniva considerata ancora all'epoca un argomento di nicchia e lontano dagli interessi degli studi nazionali.[100] Ortolani rimarcava la tendenza refrattaria della cultura artistica ferrarese alle innovazioni che condussero al Rinascimento, spiegando così l'avversione degli artisti locali a riformarsi secondo i nuovi precetti toscani. A Ferrara, diversamente da Firenze, si voleva conservare il Gotico con la sua parata cortese. Per questo, nonostante gli sforzi per introdurre la prospettiva, l'arte ferrarese cercò di mantenere il più a lungo possibile la sua identità, distante dal rigore toscano. Ortolani menzionò Bono insieme a Galasso e Maccagnino, facendo di loro i «tre maestri di merito della città».[101] In linea con Venturi e Longhi, escluse dal suo catalogo il *San Girolamo* e confermò l'attribuzione di Longhi per la *Madonna col Bambino* di Budapest. La mano di Bono fu evocata in relazione alla *Polimnia* di Berlino, che Ortolani scindeva dalle due *Muse* di Budapest. Egli ritenne che queste ultime fossero state realizzate da un unico artista direttamente influenzato da Piero, mentre nella tavola berlinese notava qualche discrepanza che lo spinse a ipotizzare un passaggio intermedio probabilmente avvenuto tramite l'influenza di Bono, che «si mostra [...] di taglio più grosso e tardo del maestro dell'*Autunno*».[102] Infine, ravvisava un accenno morelliano simile a quello della *Madonna col Bambino* di Bono nella mano destra della Vergine che abbraccia il Bambino della vetrata parigina di Cossa, supponendo che si trattasse di un modello anatomico desunto da quelli circolanti nel cantiere di Belfiore, nel quale Ortolani credeva fosse stato attivo anche Cossa tra il 1456 e il 1460.

Le salomoniche riflessioni di Longhi sull'influenza di Piero nella corte di Ferrara ricevettero sostegno dagli studi sulla miniatura locale condotti da Mario Salmi. Con l'intento di esplorare le connessioni tra le testimonianze miniatorie e l'opera di Piero, soprattutto in riferimento al ciclo perduto nel palazzo estense, Salmi tentò di individuare delle tracce superstiti. Nello specifico, secondo lo studioso, la miniatura rappresentava una reminiscenza unica dello stile del biturgense, caratterizzato da un modo particolare di organizzare lo spazio e gestire la luce, che aveva surclassato quello di Gentile da Fabriano e Pisanello. Salmi era convinto che tramite Piero fosse avvenuta la trasmutazione della fisionomia stilistica dell'arte ferrarese da tardogotica a rinascimentale. All'interno di questa ricostruzione,

[97] *Ibi*, p. 20.

[98] Longhi, *Lettera pittorica* cit., p. 133. È interessante notare che lo stile narrativo di Longhi, ricco di evoluzioni verbali acutamente condite, influenzò anche autori stranieri. In merito al particolare destino dell'eredità del maestro veronese, Richter affermò che: «Pisanello appears in the heavens of Italian painting like a meteor, which suddenly flares up brilliantly and as suddenly disappears». G.M. Richter, *Pisanello Studies-1*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 55, 317, 1929, p. 29.

[99] S. Ortolani, *Cosmè Tura, Francesco Del Cossa, Ercole de' Roberti. Con 200 tavole*, Hoepli, Milano 1941, p. 205.

[100] Una nota autografa di Ragghianti, appuntata sulla sua copia personale che è conservata nella biblioteca della Fondazione omonima, palesa l'entusiasmo con il quale lo studioso lucchese accolse il volume: «Malgrado dissensi nell'impianto e particolari, libro che derivando dal Longhi ha orizzonte più largo, meno limiti di conoscitore e più riflessione sulle relazioni». BIBLIOTECA DELLA FONDAZIONE CENTRO STUDI SULL'ARTE LICIA E CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI, Lucca, B-ITALIA-RINASCIMENTO 22 R1.

[101] Ortolani, *Cosmè Tura, Francesco Del Cossa, Ercole de' Roberti. Con 200 tavole* cit., p. 20.

[102] *Ibi*, pp. 89-90. L'avvicinamento ai modi di Bono per la tavola della *Polimnia* fu proposto inizialmente da Wart Arslan nella sua recensione dell'*Officina ferrarese*, senza tuttavia riconoscerne l'autografia. La sua valutazione

spiccava il *San Cristoforo* padovano di Bono, che lo studioso riteneva un'opera catalizzatrice delle tendenze fiorentine di Andrea del Castagno e Piero.[103]

Se la critica longhiana aveva spostato l'obiettivo di indagine principalmente sulla fase rinascimentale di Bono e propendeva per una lettura in chiave castagnesca e pierfranceschiana, Bernhard Degenhart si interessò dei suoi esordi. La minuziosa indagine su Pisanello culminò in un lavoro monografico che celebrava la sua variegata produzione artistica.[104] In questo studio, il giudizio di Degenhart sul *San Girolamo* non era ancora giunto a una maturazione tale da permettergli di decidere se ascrivere l'opera nell'indice di Bono o Pisanello. Nel corpo del testo della sua monografia, attribuiva la realizzazione dell'opera a Pisanello, identificando la tavola conservata a Londra con quella che l'artista avrebbe donato a Guarino, proponendo una datazione antecedente al 1428. Nelle note, invece, considerava l'eventualità di una dipendenza diretta di Bono dal maestro, avanzando l'idea che l'opera potesse essere stata eseguita direttamente dal ferrarese sotto la guida di Pisanello. In questo studio, Degenhart si astenne totalmente dal trattare il dicotomico problema dell'attività artistica di Bono. La mancata menzione dell'affresco Ovetari determinava di fatto una netta chiusura all'ostica ricostruzione del percorso pittorico di un artista che si professava discepolo di Pisanello.

## «La cappella Ovetari è morta».[105] Il disastro della Seconda guerra mondiale e il risarcimento della memoria da Giuseppe Fiocco in avanti

Persino il drammatico evento del bombardamento dell'11 marzo 1944, che causò la distruzione della cappella Ovetari, contribuì al progresso degli studi sulla cultura artistica rinascimentale del Veneto. In seguito a questo disastro, Giuseppe Fiocco fu ispirato a pubblicare *Mantegna, la cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani* per preservare verbalmente il documento artistico rinascimentale dell'Italia settentrionale, che per buona sorte era stato oggetto di una campagna fotografica in bianco e nero agli inizi del Novecento e a colori poco tempo prima che fosse abbattuto (fig. 2). In quella sede, per la prima volta, fu tracciato da Fiocco il *trait d'union* che legasse il *San Girolamo* all'affresco agli Eremitani. Per nulla persuaso dalla *Lettera* di sgridate di Longhi, lo studioso ripartì dalla sua posizione iniziale ricordando la dipendenza del Veneto dalla Toscana (ma soprattutto da Firenze) nello sviluppo artistico rinascimentale. Bono aderiva perfettamente a questo canone deferenziale toscaneggiante, mostrando un'arte permeata della visione pierfranceschiana. Tuttavia, il merito del ferrarese non si limitava soltanto all'aggiornata modulazione plastica dei corpi, ma consisteva nell'inserire queste forme in uno spazio ampio progettato secondo criteri geometrici. Concentrato a cogliere le analogie piuttosto che a marcare le differenze,[106] Fiocco richiamò l'attenzione su quello che definì un «motivo firma»,[107] ovvero i minuti cerbiatti pascenti dello sfondo quali «testimonianza di un'educazione marcatamente gotico-internazionale».[108] Lo storico dell'arte non sembra che avesse mai avuto dubbi circa le qualità artistiche di Bono, dal momento che lo definì un «maestro [...] al pari del Cossa».[109] Inoltre, dispensava dall'ipotesi di esclusione del *San Girolamo* dai suoi compiti, asserendo che una vicinanza ai modi gotico-cortesi fosse inevitabile per un artista attivo nella Ferrara degli anni in cui Pisanello e Jacopo Bellini dettavano le norme del gusto. Fiocco convalidò l'attribuzione delle due tavole che era stata avanzata da Borenius e, abbandonata l'immagine di un artista bifronte, preferì descrivere Bono come un artista in evoluzione che, convertitosi a nuovi modelli pittorici, si era inserito a pieno diritto nel trionfante cantiere del Rinascimento veneto. L'ingiusta immagine contornata dalla critica precedente, che aveva condotto l'artista a uno stato di deprecabile disistima, fu risanata da Fiocco con una trattazione apologetica, attraverso la quale il ferrarese venne investito di valori poetici progressisti. La formulazione filotoscana tramite la quale Fiocco si faceva pilota di un'inversione di rotta nella critica del Rinascimento padovano, che fino ad allora aveva rincasato ogni me-

rimaneva di fatto più generica, affermando che le due *Muse* di Budapest e la *Polimnia* berlinese «rendono piuttosto una tendenza che una mano». W. Arslan, *Recensione a R. Longhi, Officina ferrarese*, in «Zeitschrift fuer Kunstgeschicte», 5, 1936, p. 176.

[103] M. Salmi, *La Bibbia di Borso d'Este e Piero della Francesca*, in «La rinascita», 6, 32-33, 1943, pp. 366-382.

[104] B. Degenhart, *Pisanello*, Chiantore, Torino 1945.

[105] Fiocco, *Mantegna. La Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani* cit., p. 16.

[106] Il tentativo di conciliare le due opere di Bono fu pienamente accetto da Luigi Coletti, secondo il quale il passaggio stilistico dal *San Girolamo* di Londra all'affresco di Padova era perfettamente comprensibile, riscontrando nella fauna pisanelliana dello sfondo di quest'ultimo momenti «del tutto simili a quelli del S. Girolamo». L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1953, pp. XXXIV, XXXV.

[107] Fiocco, *Mantegna. La Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani* cit., p. 26.

[108] *Ibidem*.

[109] *Ibidem*.

rito di sviluppo artistico alle attività della bottega di Pontecorvo, fu determinante per le basi dalle quali ripartì la critica successiva, obbligata a rileggere l'intera fenomenologia dello squarcionismo.[110]

A un anno dalla pubblicazione di Fiocco fu licenziato *Umanesimo e Rinascimento* di Paolo D'Ancona, un allievo e collaboratore di Adolfo Venturi. Nel testo la figura di Bono affiora attraverso una descrizione di assoluta grandezza. Sulla scia della lettura di Fiocco, lo studioso, senza alcuna esitazione attribuì al ferrarese la tavoletta col *San Girolamo* e interpretava il *San Cristoforo* Ovetari come un esito conforme al suo sviluppo artistico. Pur avendo origini artistiche legate alla corte degli Estensi e mostrando un interesse per maestri come Piero della Francesca e Pisanello, Bono veniva rappresentato come una personalità artistica indipendente quando entrò in contatto con l'ambiente padovano dominato da Mantegna. In particolare, evidenziava quanto il *San Cristoforo* si distinguesse stilisticamente dalle opere degli altri maestri coevi di Bono. La menzione del contrasto stilistico suggeriva a D'Ancona che Bono avesse mantenuto una visione artistica autonoma, non del tutto assimilata alle influenze degli artisti con cui era entrato in contatto. Egli rimarcava infatti l'unicità del suo dialetto pittorico, che a suo dire ben si armonizzava con gli altri scomparti del ciclo delle storie di san Cristoforo. In linea con Venturi, la scena artistica ferrarese veniva descritta come rinata grazie alle influenze di artisti stranieri. Se Pisanello e Jacopo Bellini non ebbero effetti duraturi, Piero della Francesca, Rogier Van der Weyden e Andrea Mantegna contribuirono invece a risvegliare quella che veniva chiamata «la pigra pittura ferrarese». Secondo lo studioso, Bono fu tra i primi artisti locali a subire l'influenza della cultura di Piero.

I confini del panorama degli studi sull'arte ferrarese stavano espandendosi sempre di più e nel 1954 emerse un contributo di grande rilievo per la ricostruzione della critica d'arte ferrarese, considerato uno strumento di lavoro ancor oggi tra i più validi. Pubblicato postumo su volontà dei familiari, *La critica d'arte e la pittura ferrarese* di Corrado Padovani,[111] pittore e storico dell'arte, ripercorreva la storia dell'arte locale focalizzandosi su aspetti fino ad allora considerati secondari nonostante le luminari aperture di Venturi e Longhi. L'articolo si configura inizialmente come una recensione approfondita della mostra del 1933 sul Rinascimento a Ferrara, arricchita da brevi ma precise ricostruzioni delle vicende biografiche e critiche dei più importanti artisti locali a partire da Galasso. Di fondamentale importanza nell'economia del testo risulta l'operazione di ricostruzione della complessa storia editoriale delle *Vite* di Baruffaldi. Con l'appoggio degli scritti di Venturi, Padovani volle svincolare la scuola ferrarese da ogni altra dipendenza regionale, esaltando i suoi momenti di apice ma cercando di non risultare eccessiva-




2. Cartolina postale italiana raffigurante l'affresco di Bono da Ferrara. La campagna fotografica, a opera di Domenico Anderson, risale al primo decennio del Novecento. Barga, collezione privata

[110] L'avvicendarsi della fortuna e sfortuna di Squarcione costituisce un argomento di dibattito sempre attuale. Recentemente è stata ricostruita ed esaminata da Giacomo Alberto Calogero, che ha dedicato un intero capitolo alla questione nella sua monografia su Marco Zoppo. Per un approfondimento circostanziato sul tema si rimanda a quel volume. G.A. Calogero, *Marco Zoppo: ingegno sottile*, Bononia University press, Bologna 2020, pp. 15-65.

[111] C. Padovani, *La critica d'arte e la pittura ferrarese*, S.T.E.R., Rovigo 1954.

mente parziale nei giudizi. Il compendio ripercorre così la quasi totalità della storia artistica di Ferrara, senza limitare il segmento di approfondimento all'intervallo che raccoglieva gli attori operanti tra Cosmè Tura e Dosso Dossi. Per quanto riguarda Bono, la scarsità documentaria non gli permise di trattare in modo approfondito i problemi sollevati da questo artista, il quale non fu riconosciuto come l'autore del *San Girolamo* di Londra. Infatti, sulla scorta delle indagini di Venturi, riteneva certa l'attribuzione di quella piccola tavola a Pisanello, giudicando corretta la decisione di escludere l'artista dalla mostra a Palazzo dei Diamanti. Bono, creduto un discendente diretto di Mantegna, fu menzionato come l'autore del solo affresco della cappella Ovetari agli Eremitani di Padova.

## Bono da Ferrara e le mostre: *Da Altichiero a Pisanello* (1958) e *Andrea Mantegna* (1961)

Un momento memorabile nella vicenda critica di Bono da Ferrara è rappresentato dalla mostra *Da Altichiero a Pisanello*, tenutasi a Verona nel 1958 (fig. 3). L'esposizione, successiva a quella sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza inaugurata nell'aprile dello stesso anno, riconosceva il debito verso gli studi di Julius von Schlosser, che avevano consacrato l'unicità artistica di Verona nei prodromi del Rinascimento nell'Italia settentrionale. In quell'occasione non furono addotte nuove prove documentarie o indagini diagnostiche che suffragassero la paternità artistica di Bono rispetto alla tavola londinese. Ciononostante ci fu una netta presa di posizione che eliminò ogni sospetto sulla veridicità della firma apposta, rilevando solamente che il dipinto derivava da un prototipo di Pisanello.[112] I dubbi originati dalle incertezze della firma furono dissipati constatando una ridipintura impropria della stessa, avvenuta presumibilmente «sulla traccia di una scritta autentica».[113] In quell'occasione, il catalogo del ferrarese, con le debite cautele, fu arricchito dal disegno mozzato raffigurante *San Girolamo*, precedentemente nella collezione Frits Lugt e successivamente ceduto alla raccolta veronese Moscardo. A causa di alcune analogie, si ritenne che potesse essere opera di Bono o di un garzone della sua bottega. Tuttavia, la proposta di Magagnato sull'autenticità della firma sembrava faticare a ottenere accettazione, rimanendo in secondo piano rispetto alla lettura assertiva di Venturi supportata da Longhi. Nella recensione positiva della mostra pubblicata su *Prospettive*, Lionello Puppi respinse l'attribuzione del disegno a Bono, preoccupandosi di reintegrare nel *corpus* di Pisanello anche il *San Girolamo* di Londra. Diversamente però da Venturi,



3a. Fotografia della mostra *Da Altichiero a Pisanello* che raffigura il *San Girolamo nel deserto* di Bono da Ferrara a fianco del *Beato Gherardo da Valenza Po* di Alvaro Pirez d'Évora. ARCHIVIO CARLO SCARPA, Museo di Castelvecchio. Musei Civici di Verona

l'opera non fu letta come un lavoro degli esordi, ma come uno dei manifesti della conquista del linguaggio più elevato e al contempo intimo di Pisanello.

La fortuna critica di Bono è legata indirettamente anche alla storica mostra dedicata ad Andrea Mantegna, organizzata a Mantova nel 1961. Sebbene completamente ignorato nel catalogo, salvo qualche sporadico riferimento, Bono fu evocato da Carlo Ludovico Ragghianti nell'articolo intitolato *Codicillo mantegnesco*, con cui stroncò radicalmente l'approccio espositivo.[114] Egli sostenne che la volontà di attirare il massimo pubblico possibile aveva portato i curatori a trascurare gli approfondimenti specialistici che un'esposizione del genere avrebbe dovuto of-

[112] Longhi criticò molto questa ricostruzione soggiungendo che: «Se il catalogo avesse adottato la giusta restituzione del Venturi al Pisanello, questi avrebbe avuto un numero in più alla mostra di Verona». R. Longhi, *Una mostra a Verona (Altichiero, Stefano, Pisanello)*, in «L'Approdo Letterario», 4, 1958, pp. 3-11, ried. in R. Longhi, *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 111-117, 119-121.

[113] L. Magagnato, a cura di, *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, agosto-ottobre 1958), Neri Pozza, Venezia 1958, p. 102, tav. CXX b.

[114] La critica severa di Ragghianti sembra derivare in parte da motivazioni personali, forse legate alla scarsa considerazione riservata al suo studio intitolato Casa Vitaliani. Egli rimproverava gli autori del catalogo per non aver contemplato l'articolo da lui pubblicato nel 1937 su «Critica d'Arte». C.L. Ragghianti, *Casa Vitaliani*, in «Critica d'Arte», 2, 1937, pp. 236-250.

frire. Secondo lo studioso, data la presenza di Marco Zoppo, avrebbe avuto senso includere le due tavole raffiguranti *Sant'Ignazio* e *Sant'Agostino* che si conservano nel Palazzo Ducale di Mantova. Nell'articolo esaminava, inoltre, le due tavole attribuite a Bono da Borenius, le quali, nonostante una comunanza di linguaggio, gli apparivano ancora più mantegnesche e vicine allo stile ferrarese. Un aspetto distintivo di queste tavole fu letto nei racemi vegetali sullo sfondo, che per lo studioso costituivano la prova della medesima provenienza geografica, essendo esemplati sui modelli miniatori di Guglielmo Giraldi (fig. 4).[115]

## Indagini scientifiche e sospetti di falsificazione della firma: la relazione di Martin Davies e le recalcitranti posizioni di Ferdinando Bologna e Alessandro Conti

Eccetto il contributo di Fiocco è evidente che, nel formulare un giudizio integrale su Bono, la critica fosse bloccata in un'imbarazzante *impasse* in cui i dati incontrovertibili frizionavano tra loro, obbligando gli studiosi a considerare percorsi ricostruttivi contrastanti. La fase di stallo fu momentaneamente interrotta



3b. Fotografia della mostra *Da Altichiero a Pisanello* nella quale si notano il *San Girolamo nel deserto* di Bono da Ferrara, una *Madonna col Bambino* di un artista della cerchia di Giovanni Badile, la *Madonna dell'Umiltà di Pisa* e sei delle nove tavole appartenenti al *Polittico di Valle Romita* di Gentile da Fabriano. ARCHIVIO CARLO SCARPA, Museo di Castelvecchio, Musei Civici di Verona

dalla relazione di Martin Davies,[116] direttore all'epoca della National Gallery di Londra. L'analisi diagnostica permise di studiare le componenti materiali, andando oltre le speculazioni. In modo quasi inaspettato, l'esame confermò l'autenticità dell'opera, attestandone l'integrità su quasi tutta la sua superficie. Solo le lumeggiature presenti sulle colline e in altre parti del dipinto – quei dettagli che secondo Venturi avrebbero potuto essere ricondotti alle prime esperienze di Pisanello[117] – si rivelarono essere rifiniture in oro applicate in epoche più recenti. Sentenziosamente Davies chiuse la pratica, certificando, assieme all'autenticità della firma, la forte anteriorità della tavola rispetto all'affresco padovano.

Nel 1994 è stata pubblicata l'edizione italiana di *Giotto and the Orators* di Michael Baxandall.[118] Sebbene il testo non presenti un approccio monografico, offre comunque una panoramica ampia sul fenomeno encomiastico riservato agli artisti, con Pisanello in primo piano. Lo scopo di quella ricerca non era di addentrarsi all'interno dell'annosa questione attributiva, ma è interessante notare che lo studioso non considerasse affatto spuria la firma di Bono. Baxandall era convinto che il suo *San*

[115] C.L. Ragghianti, *Codicillo mantegnesco*, in «Critica d'Arte», 52, 1962, pp. 21-40. Nell'archivio della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti è presente un taccuino dello storico dell'arte lucchese nel quale sono appuntate alcune considerazioni sulle due tavole in questione. Come indicatomi personalmente da Daniele di Cola, che ringrazio per avermi gentilmente segnalato questo documento, la nota è riconducibile agli anni Trenta quando lo studioso, che in quel momento si trovava a Roma, stava compiendo uno spoglio quasi sistematico di riviste e pubblicazioni sia nazionali sia internazionali presso la Biblioteca di Storia dell'Arte, interessandosi soprattutto a questioni attributive. Questi anni coincidono, inoltre, con il suo primo legame con Roberto Longhi. In un primo momento Ragghianti assegnò questi lavori a Marco Zoppo rapportandoli alle due tavole conservate presso il Palazzo Ducale di Mantova, ma si trattava di una valutazione soltanto provvisoria che non dovette convincerlo a lungo, come testimonia la rettifica rappresentata dal «no» apposta in seguito. Nel taccuino riprodusse in maniera corsiva anche il dettaglio vegetale dello sfondo, quale motivo di forte interesse che solamente più tardi ricondusse alla mano del miniatore della corte estense, Guglielmo Giraldi. FONDAZIONE RAGGHIANTI, Lucca (da ora FR), ARCHIVIO CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI (da ora ACLR), *Miscellanea*, u. 19.

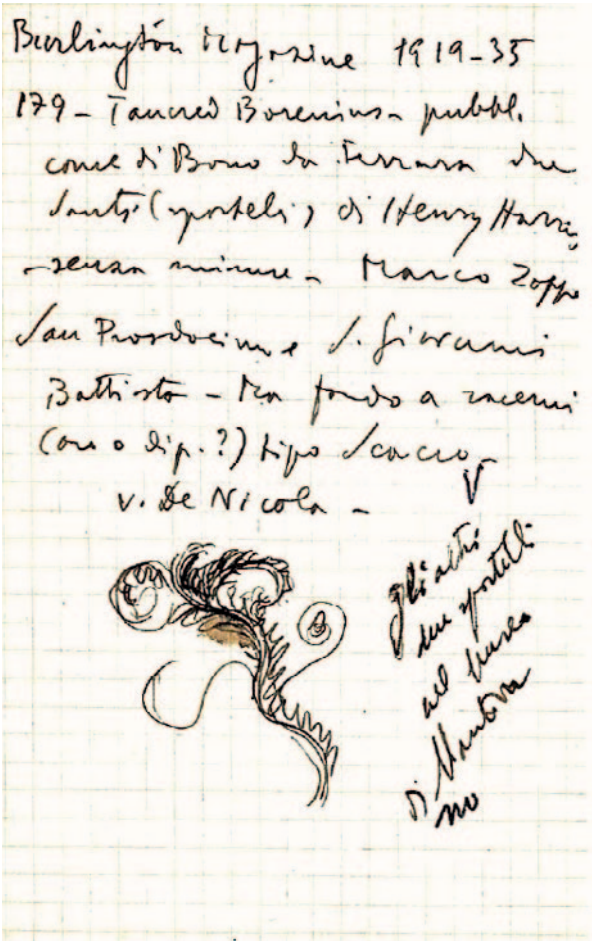
[116] M. Davies, a cura di, *The earlier Italian schools, Reprint, National Gallery catalogues*, Published by Order of The Trustees, Publications Department, The National Gallery, London 1961, pp. 93-94.

[117] Venturi, *Del quadro attribuito a Bono da Ferrara* cit., p. 107.

[118] M. Baxandall, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*, Clarendon Press, Oxford 1971.




4a. Fotografia della fototeca di C.L. Ragghianti raffigurante *San Giovanni Battista* e *San Prosdocimo*. Nel margine inferiore della fotografia si nota la scritta «Zoppo» obliterata da una cancellatura apposta successivamente. Nel passepartout, lo studioso ipotizzava una provenienza ferrarese e giraldiana. FR, FCLR, *Arte rinascimentale e moderna*, b. 62, *Ferrara* 400



4b. Abbozzo di Carlo Ludovico Ragghianti del dettaglio a recemi raffigurato sullo sfondo delle tavole che erano state attribuite a Bono da Ferrara da Tancred Borenius. FR, ACLR, *Miscellanea*, u. 19

*Girolamo* compensasse la perdita del modello pisanelliano, per il quale l'umanista Guarino, affascinato dalla componente naturalistica, spese esametri estremamente generosi. Dai contributi registrati finora, emerge chiaramente che il dibattito sulla ricostruzione della figura del ferrarese è stato dominato soprattutto dalle questioni attributive. Molto probabilmente le difficoltà incontrate nell'inquadrarlo hanno influito notevolmente sulla scarsa attenzione dedicata agli studi di matrice iconografica e iconologica. Baxandall è stato, a tutti gli effetti, il primo studioso con un'impostazione metodologica diversa da quella del conoscitore ad affrontare, seppur da un'altra prospettiva, la complessa figura di Bono.

La constatazione dell'originalità della firma, confermata dalle indagini pubblicate da Davies, avrebbe potuto aprire le porte a un nuovo tipo di dibattito, volto a riconoscere il valore identitario della stessa. Tuttavia, dopo il distinguo di Raffaello Brenzoni, il quale dichiarò «ogni disquisizione [...] inutile, fuori luogo dopo la esaustiva nota del Prof. Martin Davies»,[119] la discussione riprese nella precedente direzione disgiuntiva con il

[119] Lo studioso non concordava con l'ipotesi di Venturi che la firma fosse stata apposta successivamente, «per il fatto che in genere i falsificatori di questo tipo di cose sono propensi ad apporre nomi di artisti chiari il più possibile, per dare alle opere maggiore valore; nel presente caso i pregi della tempera sono tali che avrebbero potuto giustificare pienamente anche il nome dello stesso Pisanello, sia pure considerando l'opera appartenente alla sua prima produzione». R. Brenzoni, *Pisanello pittore: (1395 circa – ottobre 1455)*, Olschki, Firenze 1952, p. 196.

contributo di Anna Zanoli. Quest'ultima, evidenziando il divario stilistico che separa la tavola londinese dall'affresco padovano, diede il *San Girolamo* a Pisanello, collocando l'opera nel decennio della sua attività ferrarese tra il 1438 e il 1448.[120]

La discussione continuò inalterata fino alla fine degli anni Settanta del Novecento quando Ferdinando Bologna non solo traslò nuovamente la tavola dal discepolo al maestro, ma spostò persino gli estremi cronologici ritenendola, all'opposto di Venturi, un lavoro maturo anzi «il più avanzato punto d'arrivo del mutamento tentato dal Pisanello»,[121] realizzato dopo il rientro dell'artista da Napoli ovvero poco dopo il 1450.

Anche Alessandro Conti, in un lungo *excursus* su Pisanello, depennava con assoluta certezza il *San Girolamo* dall'indice di Bono. L'aggancio per la messa in discussione della sua paternità fu dato dall'attribuzione di Degenhart[122] al veronese di una miniatura presente nel codice *Harley 2683* della British Library a Londra, nella quale Conti individuava evidenti punti di contatto con il dipinto dell'eremita a partire dall'assetto orografico fino alla generale gestione luministica. Secondo lo studioso, il *San Girolamo* rappresentava un'opera sicura di Pisanello, databile al 1442 ovvero dopo la realizzazione degli affreschi di Mantova. Conti affermava inoltre che il saggio di pulitura, condotto con solventi inefficaci e inattendibili, non avesse fatto altro che contribuire a mascherare nuovamente l'identità dell'autore. Riguardo la questione dei 'falsari d'iscrizioni', sollevata inizialmente da Venturi e poi da Longhi, lo studioso aggiunse di aver trovato nell'archivio della famiglia Secco Suardo un carteggio del 1855 tra il restauratore Giuseppe Fumagalli e il conte Giovanni Secco, inerente alcune istruzioni su una data da apporre a un'opera in modo che questa si confacesse al suo stile.[123] Auspicando dunque altre indagini specifiche sui pigmenti e ulteriori tentativi di ripulitura, lo studioso concludeva che, anche qualora fosse stata accertata l'autenticità della firma londinese, non sarebbe stato possibile in ogni caso legare il *San Girolamo* all'affresco Ovetari. L'origine di questo dilemma doveva essere imputata o a un bizzarro caso di omonimia che coinvolse due artisti ferraresi completamente diversi tra loro, di cui uno rappresentava «un alter ego del Pisanello»,[124] o a motivi a noi sconosciuti che portarono il maestro veronese a far apporre la firma di un suo scolaro su una sua opera. In aggiunta poi a tutte le valutazioni di Venturi e Longhi, ritenute inoppugnabili da Conti, lo storico dell'arte faceva appello alle fonti archivistiche: considerando infatti le commissioni ricevute, dalla decorazione delle volte del Duomo di Siena alla Delizia di Migliaro, la figura di Bono assumeva piuttosto i contorni di un frescante, o di un «imbianchino decoratore»,[125] e non certo quelli di un «pensieroso figurista del *San Girolamo*».[126] Superate le posizioni di Bologna e Conti, che rappresentavano le ultime resistenze intenzionate a scindere le due opere firmate da Bono, la critica procedette verso una lettura unitaria della carriera artistica del ferrarese.

## Bono da Ferrara esponente della cultura artistica più aggiornata: nuove interpretazioni per la costruzione della sua fama

A testimonianza del rinnovato interesse critico nei confronti di Bono nella seconda metà del Novecento si colloca il contributo di Richard Cocke che, nel 1980, nel saggio *Piero della Francesca and the Development of Italian Landscape Painting*, analizzò il ruolo dell'artista nel contesto della progressiva definizione rinascimentale del paesaggio.[127] Cocke individuò in Bono una figura di transizione tra la tradizione Gotica e le nuove sperimentazioni spaziali del primo Rinascimento. Nel *San Cristoforo* degli Eremitani mise in luce l'uso dell'acqua come superficie riflettente e del sentiero serpeggiante per suggerire profondità, pur riconoscendo al contempo l'asprezza del suo paesaggio, segno di una ricezione ancora imperfetta delle innovazioni prospettiche. Proprio questa durezza residua risultava, per Cocke, un elemento significativo. La sensibilità di Bono verso le novità rendeva infatti improbabile che egli avesse ignorato esempi più maturi, come i pannelli di Piero della Francesca a Londra (*Battesimo di Cristo*) e Venezia (*San Girolamo e*

120 A. Zanoli, *Pisanello*, Fabbri, Milano 1964, pp. 5-6.

121 F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società napoletana di storia patria, Napoli 1977, p. 44.

122 B. Degenhart, *Ludovico II Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos*, in «Pantheon», 30, 1972, pp. 193-210.

123 A. Conti, *Una miniatura e altre considerazioni sul Pisanello*, in «Itinerari, Contributi alla Storia dell'Arte in memoria di Maria Luisa Ferrari», 1, 1979, p. 74; A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Mondadori Electa, Milano 1988, p. 258.

124 Conti, *Una miniatura e altre considerazioni sul Pisanello* cit., p. 76.

125 *Ibi*, p. 75.

126 *Ibidem*. Conti è rimasto sempre fedele alla sua posizione che ribadì con gli stessi termini nel 1988. Il *San Girolamo* veniva infatti citato come «l'altra opera del Pisano». Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte* cit., pp. 254, 258.

127 R. Cocke, *Piero Della Francesca and the Development of Italian Landscape Painting*, in «The Burlington Magazine», 122, 930, 1980, pp. 627-631.

*devoto*), se gli fossero stati accessibili, suggerendo così allo studioso che l'artista non ebbe probabilmente occasione di confrontarsi direttamente con tali opere. A questa rivalutazione iniziale si affiancarono successivamente nuove letture critiche che, a partire dalle intuizioni di Longhi e grazie ai contributi di Alberta De Nicolò Salmazo, approfondirono ulteriormente il ruolo di Bono da Ferrara nello sviluppo della pittura del Quattrocento italiano. Sebbene nell'*Officina ferrarese* Longhi avesse riconosciuto a Bono il merito di essere stato il primo a mostrare segni di modernità già verso la metà del xv secolo, non aveva attribuito a costui l'importanza nodale che gli conferì Alberta De Nicolò Salmazo, la quale riconobbe in Bono e Girolamo di Giovanni da Camerino le due figure cardine che indirizzarono in chiave pierfranceschiana lo sviluppo dello squarcionismo del sesto decennio del Quattrocento.[128] L'apporto di Bono nella diffusione di un linguaggio modernizzato, rimasto inosservata negli studi, fu ricostruita da De Nicolò Salmazo, la quale affermava che «i due pittori rivestono il ruolo di protagonisti della diffusione [...] del codice figurativo del maestro umbro ad una data assai precoce e pressoché contemporanea al soggiorno emiliano di Piero».[129] In Bono, l'influenza di Piero si amalgamò con lo squarcionismo, durante un periodo di modernizzazione segnato dalla presenza di artisti come Donatello e Mantegna a Padova. Questa fusione diede origine a un clima artistico del tutto originale.

In relazione alla particolare assimilazione della poetica di Piero da parte degli artisti ferraresi, evidenziata da Longhi in poi, Salmi ha contribuito con dettagli specifici riguardo a Bono. Secondo costui, nel cantiere degli Eremitani l'opera del ferrarese rappresenterebbe un vero e proprio manifesto dell'arte pierfranceschiana che era stata importata dalla Toscana. Nel contesto della ricostruzione dell'eredità del biturgense, attraverso artisti come Bono, Salmi menzionò l'affresco raffigurante *San Cristoforo*, scoperto durante l'abbattimento della porta Spuviglia a Imola l'8 maggio 1857. Per Salmi questa pittura fu ispirata dal modello padovano di Bono, evidenziato dalla notevole corrispondenza con il Bambino sulla spalla del santo cananeo.[130]

Uno dei punti di maggior tangenza tra Piero e Bono è stato individuato da Daniele Benati negli affreschi provenienti dalla chiesa di Sant'Andrea a Ferrara, raffiguranti *San Sebastiano* e *San Cristoforo*. Benati[131] ha ritenuto plausibile la paternità di Bono per quei due documenti figurativi, soprattutto dopo il restauro che ha riportato alla luce la fisionomia padovana del Bambino seduto sulle spalle del santo cananeo. Il problema originato dalla citazione di Vasari, che menzionava la cappella (in realtà inesistente) di Sant'Agostino a Ferrara, è stato superato dall'intuizione di Benati, che ha pensato a un possibile abbaglio del biografo aretino che confuse l'ordine di appartenenza, e si riferì agli agostiniani di Lombardia anziché alla chiesa stessa. I due affreschi rappresenterebbero dunque un momento di notevole accelerazione verso lo stile pierfranceschiano. Grazie

[128] Sebbene l'attribuzione a Girolamo di Giovanni da Camerino, avanzata da Longhi e successivamente accolta da Federico Zeri, si fondasse su una coerente logica di consonanze stilistiche, essa si è rivelata non corretta. Tale esito sollecita una necessaria revisione critica del ruolo di Bono, la cui figura potrebbe delinearsi come il tramite privilegiato – se non esclusivo – della ricezione e della diffusione della cultura pierfranceschiana nella Padova rinascimentale. Longhi, *Lettera pittorica* cit., pp. 127-139; F. Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome*, Einaudi, Torino 1996, pp. 75-76. L'idea di Longhi (suffragata da Zeri) di leggere nella parete destra della cappella Ovetari la presenza di Girolamo di Giovanni da Camerino, è stata criticata da Hans-Joachim Eberhardt che ha riconosciuto ad Ansuino le scene del *Congedo*, del *Dialogo con il re dei demoni* e della *Predica*. H.J. Eberhardt, *Un San Giuseppe Carpentiere di Ansuino da Forlì*, in «Verona illustrata», 3, 1990, pp. 17-22. In merito alla distinzione delle diverse mani attive nel cantiere della Cappella Ovetari, si segnala il recente contributo di Francesco Galli, nel quale ha circoscritto gli scomparti attribuibili ad Ansuino. F. Galli, *Il percorso padovano di Ansuino da Forlì*, in «Musica & figura», 9, 2022, pp. 35-49.

[129] A. De Nicolò Salmazo, *La pittura rinascimentale a Padova*, in F. Zeri, a cura di, *La pittura in Italia: il Quattrocento*, Electa, Milano 1987, p. 173. Secondo Lollini, invece, «Nessuno dei maestri della generazione di Belfiore pare palesare imprestiti da Piero prima del '52-54; non gli autori delle Muse e degli altri dipinti riferiti allo studiolo estense, qualsiasi sia l'identità onomastica che a loro si vuol dare; non Bono (il riferimento al 1451 della Ovetari, come già notato, è fuorviante; non di pierfrancescanesimo si tratta: come dimostra ora anche un confronto con la sua fase realmente ispirata dal borghigiano, documentata dagli affreschi frammentari recentemente restituitigli, dopo un opportuno restauro); non Pannonio, certo non Tura. Così come mi pare largamente fantasiosa la proposta del Battisti (ripresa dal Lightbown) di riconoscere nelle due scene cinquecentesche di battaglia da lui ripubblicate non solo le copie dirette di soggetti analoghi dipinti da Piero a Ferrara, ma addirittura un ritratto di Lionello, che, secondo lo studioso, costituirebbe la prova di una loro esecuzione anteriore al '50». F. Lollini, *Le Vite di Plutarco alla Malatestiana (s.xv.1, s.xv.2, s.xvii.3): proposte ed osservazioni per il periodo di transizione tra tardogotico e rinascimento nella miniatura settentrionale*, in F. Lollini, P. Lucchi, a cura di, *Libraria Domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana*, Grafis, Bologna 1995, p. 207. Recentemente anche Andrea De Marchi ha rifiutato una lettura pierfranceschiana dell'affresco padovano di Bono, affermando che il *San Cristoforo* di Bono è «senza rapporto con Piero». A. De Marchi, [@andrea.demarchi2019], (2023, 15 maggio). *I due affreschi strappati da Sant'Andrea a Ferrara*. [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CsQR1u50kZK/

[130] M. Salmi, *Pittura e miniatura a Ferrara nel primo Rinascimento*, Silvana editoriale, Cassa di Risparmio di Ferrara, Milano 1961.

[131] D. Benati, *La bottega degli Erri e il Rinascimento a Modena*, a cura della Banca Popolare dell'Emilia, Modena 1988, p. 65, nota 26.

anche alla sensibilità artistica di Bono, che recepì le trasformazioni di Piero riguardanti gli equilibri delle figure umane nello spazio, a Ferrara fu avviata una significativa svolta nel contesto pittorico rinascimentale. Queste innovazioni ebbero un'eco ampia, ma al tempo stesso, effimera, poiché le forme più aspre di Tura prevalsero in seguito.

Carl Brandon Strehlke, nel 1989, ha arricchito il profilo di Bono, considerato un veicolo delle tendenze pierfranceschiane, aggiungendo anche quello di diffusore del linguaggio specificamente pisanelliano. Tra i principali protagonisti operanti nell'asse Siena-Ferrara, Bono assunse così un ruolo di estrema rilevanza. Secondo l'ipotesi dello studioso americano, le citazioni dirette di Pisanello da parte di Domenico di Bartolo negli affreschi del Pellegrinaio di Santa Maria della Scala potrebbero essere dovute alla circolazione di libri di modelli che, tramite Bono, giunsero a Siena.

Nel 1991, Carlo Bertelli riconsiderò complessivamente l'immagine di Piero, mettendo in discussione alcuni momenti cruciali della vita del maestro di Sansepolcro. Nel repertorio stilistico di Bono caratterizzato da un evidente influsso di Andrea del Castagno, previamente individuato da Longhi, Bertelli introdusse ulteriori riferimenti pierfranceschiani. In primo luogo, lo studioso sostenne che l'anatomia peculiare del *San Cristoforo* di Bono fosse una diretta conseguenza del metodo di «disegnare le figure nude prima di vestirle in panni»,[132] appreso da Piero attraverso Domenico Veneziano. *San Cristoforo* venne messo in relazione con il San Sebastiano del *Polittico della Misericordia*. Inoltre, faceva riferimento a Piero per i giochi di riflessi delle acque presenti nel *San Girolamo* di Berlino;[133] per spiegare invece la rappresentazione del vasto paesaggio, lo studioso propose un confronto con l'*Adorazione dei Magi* di Domenico Veneziano. I riferimenti alla cultura figurativa fiorentina venivano tracciati riconoscendo nel taglio verticale delle rive l'impianto degli affreschi nel chiostro degli aranci.

In quello stesso anno, presso il Museo Poldi Pezzoli, Alessandra Mottola Molfino e Mauro Natale curarono una mostra sull'*Arte di corte nel Rinascimento padano*. Nuovi contributi focalizzati sul rapporto tra artisti e committenti andarono a integrare le ricerche sulla storia dell'arte ferrarese di Venturi e gli approcci di stampo filologico-attributivo di Longhi. Furono inoltre esplorati temi di iconografia e ampio spazio fu dedicato ai manufatti di arte applicata. In tale contesto, le novità che riguardano Bono sono collegate al *San Giovanni evangelista*, parte della collezione della Banca Nazionale del Lavoro di Roma dal 1984, che fu attribuito al ferrarese da Longhi.[134] Filippo Todini individuò che originariamente la tavola faceva parte di una *Crocifissione*,[135] il cui corpo centrale, diviso in tre parti e proveniente dalla collezione Enea Vendeghini Baldi, fu conservato privatamente a Bologna almeno fino al 1980, quando le tavole subirono un destino conservativo avverso. Lo studioso considerò la tavola superstite come un momento intermedio tra il *San Girolamo* e il *San Cristoforo* agli Eremitani, in una fase di transizione di Bono che mostrava forti influenze dai modelli gotico-cortesi e la volontà di rielaborare la tradizione figurativa fiorentina. Inoltre, fu riconosciuta una fisionomia uccellesca, che univa la deformazione prospettica del volto del *San Giovanni evangelista* agli *Evangelisti* di Paolo Uccello in Santa Maria del Fiore.[136] Nella sua scheda, l'autore riassumeva anche la disputa critica sull'autenticità della firma, la quale, alla luce delle indagini scientifiche di Davies, sembrava non lasciare più spazio al dubbio sull'autografia. Pertanto, affermava che la tavola di Londra e l'affresco

[132] C. Bertelli, *Piero della Francesca. La forza divina della pittura*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1991, p. 17.

[133] Secondo Creighton Gilbert, il solo confronto con Piero in relazione ai riflessi delle acque non sarebbe stato sufficiente per spiegare la soluzione adottata da Bono. Egli sosteneva infatti che, «when Piero shows us an object reflected in water, it is always small and of minor importance, and is only sliced off by the bank of the stream». Piuttosto, con un po' di coraggio, lo studioso individuava un debito nei confronti di Mantegna, «where he is less obvious, in the foreground water that slices off the legs, stretching the space out toward us as in Mantegna's Crucifixion predella». C. Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, Institute of Fine Arts, New York University, New York 1968, p. 53.

[134] Longhi, *Officina ferrarese* cit., p. 176. L'esiguità dei riferimenti forniti da Longhi in merito a questo lavoro causò un equivoco che portò Ranieri Varese e Carlo Volpe a credere che lo storico dell'arte si riferisse al *Battista* di Vicino da Ferrara, anch'esso appartenuto alla collezione Enea Vendeghini. R. Varese, *Bono da Ferrara*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», 12, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1971, p. 274; C. Volpe, *La donazione Vendeghini Baldi a Ferrara*, in «Paragone», 28, 329, 1977, p. 74.

[135] La provenienza da un complesso più ampio, oltre ad essere desunta dall'iconografia del penitente che ben si accorda con l'insieme di una crocifissione, fu confermata anche dal restauro compiuto nel 1984 da Giovanni Urbani, consulente presso la Banca Nazionale del Lavoro e direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro nel decennio 1973-1983.

[136] Già Ragghianti aveva evidenziato la discendenza uccellesca degli affreschi Ovetari, senza tuttavia mettere in relazione i modelli dell'artista toscano con la porzione di affresco realizzato da Bono. Lo studioso richiamava l'attenzione sulla «soluzione della bocca a spioventi, delle orbite a tetto, degli occhi cavati nelle masse con tanta energia tettonica, dei piani facciali», che accomunano molti dei volti raffigurati nelle storie di San Cristoforo proprio a quelli dell'*Orologio* in Santa Maria del Fiore Ragghianti. Ragghianti, *Casa Vitaliani* cit., pp. 236-250.

di Padova appartenessero a due fasi distinte della carriera di Bono.[137] Andrea Bacchi ampliò la ricostruzione di Todini proponendo un diverso orizzonte attributivo. I quattro frammenti della *Crocifissione* potevano essere integrati con la tavola della *Vergine ai piedi della croce*, in passato attribuita a Masaccio o alla sua bottega, che era apparsa nell'asta della collezione Gaboriaud del 25 giugno 1929 tenutasi presso l'hotel Drouot di Parigi. La similitudine stilistica e compositiva, insieme alle quasi identiche misure di entrambe le opere (139×42 cm per la *Vergine* e 139×47 cm per il *San Giovanni evangelista*), suffragavano la teoria di una provenienza comune. Sottolineava così la derivazione da un complesso iconografico più ampio, evidenziando la presenza dell'ascella di Cristo crocifisso nella tavola dell'Evangelista e della figura ritagliata della Maddalena penitente a fianco della Vergine. Tuttavia, Bacchi notava che il «veemente espressionismo»[138] dell'opera non trovava riscontro nelle altre opere conosciute di Bono, escludendo dunque la possibilità di inserire questo lavoro nel suo catalogo. Il pittore ferrarese, dal *San Cristoforo* Ovetari fino alla *Madonna col Bambino* di Budapest, aveva dimostrato di aver sviluppato un castagnismo più ordinato rispetto a quello della *Crocifissione*, che Bacchi datava attorno agli anni Cinquanta del Quattrocento, ovvero un decennio più avanti rispetto alla cronologia di Todini. In quella stessa sede editoriale, Mauro Natale offrì una breve ma approfondita analisi di Bono, che evidenzia chiaramente la rivalutazione critica che lo ha interessato. Nell'assoluta rarità di testimonianze sull'artista ferrarese, Natale richiamava la recente attribuzione proposta da Benati, per i due lacerti di affresco provenienti da Sant'Andrea, evidenziandone l'audace impronta pierfranceschiana e riconoscendo che il tramonto effettivo della sua fase gotico-cavalleresca fosse avvenuto a seguito di un contatto con Andrea del Castagno e Paolo Uccello.[139] La mostra apriva le porte anche al dibattito sul rapporto tra pittura e miniatura per visualizzare gli esiti degli studi più recenti. Giordana Mariani Canova fece riferimento a Bono, confrontando il *San Cristoforo* Ovetari con il *Sant'Agostino* miniato nel *Tractatus super Evangeliu Johannis* della Biblioteca Malatestiana di Cesena, vedendo in entrambi i lavori un legame a partire dalla «scabra forza emotiva, che nasce d'altronde con la tradizione tardogotica ferrarese».[140] La studiosa avanzava una proposta di datazione della miniatura intorno al 1451, indicando che l'inquadratura architettonica squadrata potesse derivare dall'affresco malatestiano di Piero a Rimini. Tuttavia, tale impostazione non costituiva una semplice ripresa del modello pierfranceschiano, poiché la figura del santo risultava esacerbata nel suo scorcio prospettico, protendendosi verso l'esterno «per far risaltare drammaticamente l'esorbitare del volto»[141] in sintonia con le esperienze di Bono e Mantegna.

Quanto menzionato da Fiocco sulle reminiscenze tardogotiche riscontrabili nell'affresco Ovetari di Bono è stato oggetto di discussione nel 1993 da parte di Alberta De Nicolò Salmazo. La sua posizione, meno radicale rispetto a quella di Longhi, ha riconosciuto al ferrarese i meriti derivati dall'adesione a uno stile aggiornato, non senza dimenticare i suoi momenti di attaccamento a una maniera più attardata. La studiosa evidenziava una sostanziale dicotomia tra il linguaggio «fortemente suggestionato dalle stimolazioni provenienti dai più aggiornati ambienti centro-italiani»,[142] declinato con minor garbo sulla scia del vigore di Andrea del Castagno,[143] e il totale disinteresse per la «risoluzione dei problemi di illusionismo prospettico». Ciò, unito alla preferenza per alcune iconografie tardogotiche «ormai fuori moda»,[144] come le teste di dragone che generano i festoni vegetali. L'atipicità di Bono, rimarcata da De Nicolò Salmazo, prendeva atto della pluralità di linguaggi adottati dal ferrarese. Di contro all'arretratezza delle suddette teste mostruose e della città medievale sullo sfondo, Bono esibì tratti di innovazione sia nell'espediente dei giochi di riflessi nelle acque sia nella scelta della monumentalità anatomica. Tuttavia, secondo la studiosa, la composizione generale non si proponeva attraverso i nuovi criteri di omogeneità rinascimentale.

Il contributo di particolare interesse di Fabrizio Lollini su Bono, espresso in una nota critica dopo l'analisi diretta del *San Girolamo*, riprende le argomentazioni avviate da Alessandro

[137] F. Todini, in A. Mottola Molfino, M. Natale, a cura di, *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre – 1° dicembre1991), Panini, Modena 1991, pp. 283-289, tav. 73.

[138] A. Bacchi, in Mottola Molfino, Natale, *Le muse e il principe* cit., p. 290, tav. 73 *bis*.

[139] M. Natale, *Lo studiolo di Belfiore: un cantiere ancora aperto*, in Mottola Molfino, Natale, *Le muse e il principe* cit., pp. 17-44.

[140] G. Mariani Canova, in Mottola Molfino, Natale, *Le muse e il principe* cit., p. 325, tav. 81.

[141] *Ibidem*.

[142] A. De Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Banca popolare veneta, Padova 1993, p. 50.

[143] All'opposto Volpe riteneva che Bono avesse addolcito «le asprezze del Mantegna e di Andrea del Castagno in una idolesca ma accessibile grandiosità». C. Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Artioli, Banca popolare Emilia Romagna, Modena 1993, p. 134.

[144] *Ibi*, p. 51.

Conti sulla contestata autenticità della firma. Lollini ha avanzato dei dubbi sulla validità delle analisi scientifiche condotte, rilevando che: «la scritta non solo è poverissima dal punto di vista della grafia, ma anche balbettante da quello lessicale: e un 'disipulus' senza la C non credo avrebbe avuto molte speranze di essere ammesso nei colti ambienti frequentati dai pittori del periodo».[145] Pur senza trarre conclusioni definitive, ha sottolineato la duplice presenza del *titulus* nel dipinto, ponendo un interrogativo sulla natura di quello che pende dalle rocce.[146] L'analisi del *San Girolamo* è proseguita con valutazioni sull'abbigliamento inconsueto del santo eremita, suggerendo la possibilità che fosse stato ispirato dall'uniforme di un ordine religioso specifico. Infine, Lollini ha considerato plausibile che il dipinto fosse un'opera di un artista ferrarese del quinto decennio del XV secolo, il quale potrebbe aver ricevuto una formazione come «miniatore (o comunque illustratore) più che da pittore di grandi superfici»,[147] come dimostrerebbe la «particolare tecnica, una sorta di inchiostro, con cui è definito il leone: quasi un non finito traslucido».[148]

## Bono da Ferrara fra i disegni di Pisanello

Dopo essere stato inserito con un ruolo preminente nella mostra del 1991 sul Rinascimento padano, nel 1995 il ferrarese è finalmente divenuto il coprotagonista della monografia *Pisanello und Bono da Ferrara*, curata da Bernhard Degenhart e Annegrit Schmitt. Attraverso un'ipotesi ricostruttiva principalmente incentrata sui disegni provenienti dal *Codice Vallardi*, Schmitt era certa di poter individuare un'inedita attività disegnativa di Bono,[149] scorgendo nel segno grafico del *San Girolamo* i preludi della maturazione avvenuta con il *San Cristoforo* Ovetari. Accettata l'autenticità della firma della tavola di Londra, la studiosa propose di collocare l'apprendistato di Bono sotto Pisanello tra il 1435 e il 1438, in concomitanza della realizzazione dell'affresco in Sant'Anastasia. Schmitt riscontrò consonanze stilistiche in un gruppo nutrito di disegni divisi per temi iconografici, delineando la serie degli studi di teste di cavallo, volti umani e Madonne. Secondo la studiosa, già i precoci lavori di Bono mostravano intenzioni scostanti da quelle del gusto del gotico internazionale di Pisanello, dal momento che invece di armonizzare gli elementi, Bono preferiva giocare sui forti contrasti accentuando le idiosincrasie. Schmitt definì Bono un «eigenständigen Pisanellonachfolgers»[150] (successore indipendente di Pisanello) proprio per la sua predilezione all'esagerazione, volta a enfatizzare e deformare i tratti anatomici. Rispetto a Pisanello infatti, «Bono era diverso: il suo senso formalistico della realtà lo portava ad esagerare a scapito della sensibilità artistica e dell'armonia»[151] ed egli rivelava un atteggiamento mentale altrettanto differente quando si trattava di articolare le figure umane con gli elementi che le circondano. Secondo la studiosa, i valori spaziali e formali di Bono non riescono a integrarsi con quelli di Mantegna né di Ansuino, poiché il suo riquadro, pressoché scarno di rimandi all'antichità, era stato impostato secondo una veduta dall'alto, a volo d'uccello, e con un'attenzione per i dettagli in miniatura sullo sfondo, secondo appunto una tendenza pisanelliana.

Nonostante il grande risalto conferito alla figura di Bono, le dispute attorno a un *corpus* grafico eterogeneo come quello del *Codice Vallardi* restano aperte. Essendo la proposta di Schmitt fondata principalmente su basi indiziarie, non sono mancate reticenze nell'accettarla. Dominique Cordellier, nel catalogo della mostra del 1996 tenutasi al Louvre su Pisanello, criticò ampiamente la proposta della studiosa tedesca, sostituendo il nome di Bono con quello di un generico allievo di Pisanello, la cui identità, alla luce delle conoscenze odierne, rimane impossibile da stabilire.[152]

[145] Lollini, *Le 'Vite' di Plutarco alla Malestiana* cit., p. 214.

[146] L'annotazione di Lollini mette in luce un aspetto alquanto singolare del dipinto di Bono, del quale non è certo nota un'abbondanza di modelli analoghi. Un esempio vicino può essere rappresentato dalla *Madonna del latte* di Marco Zoppo, in cui si ritrovano due cartigli, uno contenente la firma e l'altro vuoto.

[147] Lollini, *Le 'Vite' di Plutarco alla Malestiana* cit., p. 214.

[148] *Ibidem*.

[149] Un precedente tentativo di sistematizzare la produzione grafica attribuita a Pisanello nel corso degli anni fu proposto da Maria Fossi Todorow nel 1966, nel volume intitolato *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*. Nella classificazione della studiosa, nessuno dei disegni veniva specificamente ricondotto a Bono. Il nome del ferrarese avanzato in passato da Hill in relazione ai seguenti disegni: *Testa di bambino vista di tre quarti a sinistra, vicino a un bastone e gatto addormentato* (Parigi, Museo del Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. 2508*v*), *Testa di bambino con un ramo a sinistra e in alto la parte inferiore di una gamba in una staffa*, *Schizzo della stessa testa di bambino con lo sguardo verso sinistra e Vergine in piedi di tre quarti verso sinistra* (Parigi, coll. Bacri), *Pellegrino visto di faccia con grande cappello* e *Amorino* (Oxford, Christ Church Library, inv. H. 1), è stato infatti ritenuto non completamente convincente. M. Fossi Todorow, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Olschki, Firenze 1966, pp. 104, 142.

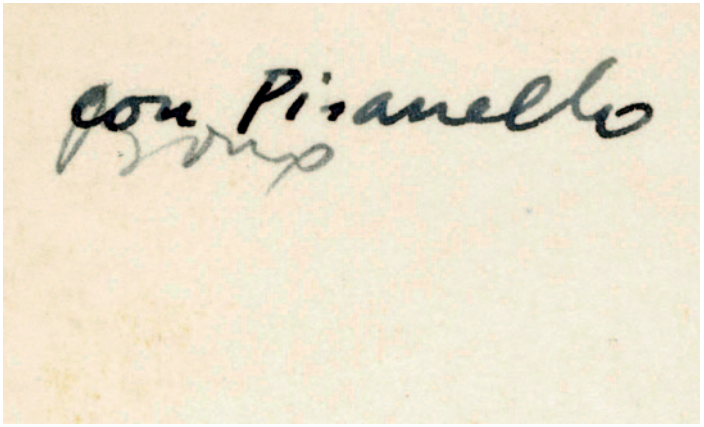
[150] B. Degenhart, A. Schmitt, *Pisanello und Bono da Ferrara*, Hirmer, München 1995, p. 229.

[151] «Anders Bono: Sein formalistischer Realitätssinn führte ihn zu Übersteigerungen auf Kosten der künstlerischen Sensibilität und Harmonie». *Ibi*, p. 233. Le traduzioni in italiano sono mie se non diversamente indicato.

[152] D. Cordellier, a cura di, *Pisanello: le peintre aux sept vertus*, catalogo della mostra (Parigi, Museo del Louvre, 6 maggio – 5 agosto 1996), Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1996.

L'ipotesi di Hill, che era stata presentata nella monografia del 1905, fu riesaminata da Cordellier nel 1996 in occasione della mostra a Castelvecchio. Sebbene le analogie menzionate da Hill fossero considerate convincenti e plausibile l'intervento di un collaboratore per un reparto decorativo secondario, lo studioso francese ha tracciato un percorso interpretativo diverso, affermando che Bono o l'artista che fu incaricato dell'esecuzione dello stemma Pellegrini non ebbe comunque la libertà di eseguire un'opera personale e fu vincolato al modello di Pisanello. Altrettanto interessante è la sua posizione rispetto al *San Girolamo* di Londra. Cordellier propose dunque una collaborazione tra Pisanello e Bono ritenendo che l'opera avrebbe potuto essere stata iniziata dal maestro ed essere conclusa dall'allievo, «come lascerebbe pensare una certa disparità di fattura nel paesaggio e nel trattamento degli alberi».[153] Anche Ragghianti aderì a questa interpretazione, posizionandosi tra la schiera degli studiosi che vedevano nel *San Girolamo* una collaborazione tra allievo e maestro. Sul retro della fotografia, custodita nella fototeca della Fondazione a lui intitolata, annotò inizialmente la scritta «Bono» alla quale aggiunse successivamente «con Pisanello» (fig. 5).[154]

Partendo dall'interpretazione di Hill – solo in parte accolta da Maria Fossi Todorow – la studiosa ha proposto di assegnare il blasone Pellegrini a un anonimo apprendista del pittore veronese.[155]




5. Annotazione di Carlo Ludovico Ragghianti sul *retro* della fotografia del *San Girolamo* di Bono da Ferrara. FR, FCLR, *Arte rinascimentale e moderna*, b. 31, n. 00088685

## Dagli affondi archivistici di Adriano Franceschini alla valorizzazione di Bono da Ferrara da parte di Stefano Tumidei

Gli studi archivistici di Rigoni avevano dissipato molti dubbi sulla cronologia dei lavori della cappella Ovetari, ma l'operato di Bono nella sua città natale rimaneva ancora da definire. Risolutivo in questo senso è l'indefesso lavoro condotto dallo storico Adriano Franceschini, autore dello smisurato scandagliamento degli archivi estensi, cui spetta certamente il merito di aver realizzato un regesto che permette di cogliere la reale entità del numero di artisti partecipanti alla vita artistica della città di Ferrara. Dai documenti traspare la natura osmotica della città di Ferrara, quale palcoscenico di un crocevia fra artisti provenienti da ogni parte di Italia, che già Venturi aveva prontamente evidenziato. In questo contesto di accoglienza verso gli artisti forestieri, risulta allo stesso tempo singolare l'atteggiamento di alcuni locali che, invece, preferirono allontanarsi da Ferrara. Sintomatico è il caso di Bono che, dopo essere stato inserito in uno dei contesti più importanti del Rinascimento italiano, risulta menzionato più volte nei registri dei pagamenti degli Este per incarichi di minor prestigio a Migliaro e Casaglia, come la dipintura di «merli, camini et frixi».[156] Nonostante le ricerche di Franceschini abbiano contribuito a colmare alcune lacune, la sfortuna conservativa delle residenze estensi impedisce oggi di confrontare la documentazione archivistica con i lavori effettivamente eseguiti da Bono.

Un decisivo momento per la stabilizzazione del catalogo di Bono avvenne nel 1996 con la monografia su Pisanello curata da Lionello Puppi. Superate le ultime riluttanze di Zanoli, Bologna, Conti e Lollini, il *San Girolamo* di Londra fu definitivamente espunto dall'indice del pittore veronese e inserito a pieno titolo in quello di Bono. Benché i riferimenti pisanelliani fossero alquanto evidenti, nel dipinto di Bono veniva rimarcato il trasparire, oltre a un realismo nettamente più esacerbato rispetto

[153] D. Cordellier, in P. Marini, a cura di, *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre – 8 dicembre 1996), Electa, Milano 1996, p. 316, tav. 69. Anche Ludwig Heinrich Heydenreich nel 1974 aveva espresso l'ipotesi che il *San Girolamo* di Londra fosse il frutto della collaborazione tra Pisanello e Bono. L.H. Heydenreich, *Il primo Rinascimento. Arte Italiana, 1400-1460*, Rizzoli, Milano 1974, p. 260, tav. 265.

[154] FR, Lucca, FOTOTECA CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI, *Arte rinascimentale e moderna*, b. 31, n. 00088685.

[155] Fossi Todorow, *I disegni del Pisanello* cit., pp. 65-66.

[156] ARCHIVIO DI STATO DI MODENA, *Camera Ducale Estense, Computisteria, Conto generale*, M, 5, cc. 248, pubblicato in A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte I: dal 1341 al 1471*, Corbo, Ferrara-Roma 1995, doc. 646 XX.

a quello del proprio maestro, di un accenno alla pittura fiamminga non facente parte dell'universo di Pisanello.[157] Infine, si ritenne che l'opera di Bono potesse intersecarsi perfettamente nel breve arco cronologico che separa la *Madonna col Bambino coi santi Antonio abate e Giorgio* di Pisanello dal *San Girolamo* di Mantegna, in quella particolare cultura di transizione dal Medioevo al Rinascimento che era in atto nell'Italia settentrionale tra il 1440 e il 1450.[158]

Nel catalogo della Pinacoteca di Brera, a margine della scheda del *Polittico di Gualdo Tadino*, Emanuela Daffra e Andrea Di Lorenzo avanzarono un'ipotesi inedita riguardo a Bono, riconoscendo la sua mano nel reparto della lunetta raffigurante la scena di commiato di San Cristoforo dal re.[159] Secondo questa ricostruzione, supportata anche da Mauro Natale,[160] Bono e Ansuino avrebbero eseguito, oltre a quelli mediani, i relativi registri superiori della parete destra nella cappella Ovetari.[161]

Nel 1999, Sergio Marinelli e Angelo Mazza curarono un volume concepito come naturale continuazione degli studi su *La pittura veneta negli stati estensi*. Frutto della collaborazione di diversi studiosi, il volume esplorava le esperienze dei pittori emiliani in Veneto a partire dagli scambi culturali e artistici avviati nel Trecento con Tommaso da Modena a Treviso e Jacopo Avanzi a Padova. Nel saggio di Stefano Tumidei, la figura di Bono da Ferrara spicca come protagonista del teatro rinascimentale ferrarese. Lo studioso delineava il «mutamento di pelle stilistica»[162] dell'artista, partendo dal *San Girolamo*, considerato una «libera rielaborazione del famoso dipinto del maestro lodato da Guarino Veronese»,[163] fino al *San Cristoforo* Ovetari. Tumidei sottolineò l'autorevolezza di Bono nel cantiere degli Eremitani, la cui personalità rappresenta l'anello di congiunzione tra la moderna Padova e Ferrara, un «centro in nulla inferiore quanto ad aggiornamenti culturali».[164] Infine, Tumidei ha ravvisato nella tavola di Budapest l'ultimo tassello ad oggi conosciuto della trasformazione artistica di Bono.

## Bono da Ferrara e la fortuna espositiva

Un momento decisivo nell'avanzamento delle conoscenze sulla figura di Bono è rappresentato dal dibattito suscitato in occasione della mostra su Pisanello, curata da Luke Syson e Dillian Gordon nel 2001 presso la National Gallery di Londra.[165] L'occasione si presentò come la sede opportuna per contestare l'attribuzione dei disegni che Schmitt aveva promosso in favore del ferrarese. Tuttavia, a tale rifiuto seguì l'estensione del catalogo di Bono, nel quale furono inseriti quattro disegni, di cui tre provenienti dalla collezione del Louvre e uno dal British Museum di Londra. Inoltre, gli studiosi davano per certa l'attribuzione a Bono rispetto al disegno mozzato del *San Girolamo* della colle-

[157] Non erano dello stesso avviso Coletti e Liana Castelfranchi Vegas che scorgevano nell'opera di Pisanello forti accenni alla pittura fiamminga. Il primo convinto che fosse «ragionevole pensare che, nella trama di intrecci culturali, così ricca e complessa del "gotico internazionale", vi sian stati anche rapporti di conoscenza diretta fra il Pisanello e gli stessi Van Eyck; s'intende delle opere se non delle persone». Castelfranchi Vegas parlava nello specifico del realismo nordico evidente in Pisanello, per il quale «il passaggio decisivo dal linearismo tardogotico ad una micrografia fondata soprattutto sulla linea e ad un sospetto di 'realismo' pseudorinascimentale, specie in molti disegni di ritratti, farebbe propendere per una sua possibile conoscenza diretta di esemplari fiamminghi». L. Coletti, *Pisanello*, Silvana editoriale, Milano 1958, p. 17; L. Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Jaca Book, Milano 1988, p. 152.

[158] L. Puppi, a cura di, *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 1996.

[159] E. Daffra, A. Di Lorenzo, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Electa, Milano 1992, pp. 144-145, tav. 56. Andrea De Marchi ha valutato il linguaggio del riquadro firmato da Bono come non commettibile a quello della lunetta soprastante. Lo studioso, infatti, ha preferito giustificare il divario stilistico tra i due scomparti con una «rapida e vertiginosa maturazione di una giovane personalità», come quella di Ansuino. A. De Marchi, *Problemi aperti su Squarcione pittore e sui romagnoli a Padova*, in A. De Nicolò Salmazo, a cura di, *Francesco Squarcione «Pictorum gymnasiarcha singularis»*, atti delle giornate di studio (Padova, 10-11 febbraio 1998), Il Poligrafico, Padova 1999, p. 119, nota 22.

[160] *Ibidem*.

[161] Questa ipotesi, mai accolta dalla critica, è stata costretta a retrocedere definitivamente di fronte ai risultati delle analisi scientifiche condotte sui pigmenti dei frammenti rimasti. Tali analisi hanno dimostrato che la paternità artistica di Bono è da escludere per tutti gli altri luoghi della decorazione pittorica, ad eccezione del riquadro che porta il suo nome. Nel volume *Andrea Mantegna e i maestri della Cappella Ovetari*, realizzato per celebrare il quinto centenario della morte di Mantegna, i frammenti del *Congedo* sono stati pubblicati come possibile opera di Ansuino, evidenziando la comunanza nell'esecuzione e nei materiali utilizzati. Il *San Cristoforo e il re dei demoni*, la *Predica di San Cristoforo* e il *Congedo* stesso sono stati ritenuti simili per il modo morbido e sottile di stendere la pennellata e per la presenza dell'oro che impreziosisce i pigmenti. V. Fassina, *Indagini preliminari sulla tecnica di esecuzione delle pitture murali in cappella Ovetari*, in A. De Nicolò Salmazo, A.M. Spiazzi, D. Toniolo, a cura di, *Andrea Mantegna e i maestri della Cappella Ovetari: la ricomposizione virtuale e il restauro*, Skira, Milano 2006, p. 54.

[162] S. Tumidei, *Romagnoli in Veneto: congiunture figurative e viaggi d'artisti tra Quattro e Cinquecento*, in S. Marinelli, A. Mazza, a cura di, *La pittura emiliana nel Veneto*, Artioli, Modena 1999, p. 70.

[163] *Ibidem*.

[164] *Ibi*, p. 69.

[165] L. Syson, D. Gordon, a cura di, *Pisanello. Painter to the Renaissance Court*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 24 ottobre 2001 – 13 gennaio 2002), National Gallery, Londra 2001.

zione Frits Lugt,[166] che era finita nell'oblio subito dopo la segnalazione di Magagnato. Per Syson e Gordon, tale disegno rappresentava invece il punto di partenza per l'identificazione del *corpus* grafico del ferrarese.

Pochi anni dopo, la studiosa Anna Eörsi[167] intraprese un affascinante tentativo di individuare una matrice antica condivisa tra le *Muse* dello Studiolo di Belfiore, suggerendo audacemente di attribuire a Bono i dipinti che raffigurano *Urania* e *Polimnia*, nonché alcuni disegni dal gusto archeologico. La proposta di Eörsi si basava sull'osservazione della notevole plasticità dei dettagli anatomici presenti nelle opere, unita a sottili rimandi stilistici che richiamavano le influenze mantegnesche, pierfranceschiane e fiamminghe. Queste caratteristiche stilistiche si rivelarono essere peculiari di Bono, gettando nuova luce sull'attribuzione degli affascinanti dipinti e disegni.

Nella mostra del 2007 a Palazzo dei Diamanti, dedicata all'arte ferrarese durante il dominio di Borso d'Este, furono esposti il *San Girolamo* e i due affreschi raffiguranti *San Cristoforo* e *San Sebastiano*. Il primo era stato scelto per rappresentare la fedeltà di Bono ai modi di Pisanello, mentre i due affreschi miravano a dimostrare la sua cultura aggiornata alle novità importate a Ferrara da Piero. Nella tavola londinese, Mauro Minardi riconosceva un chiaro omaggio a Pisanello, ma con un'attenzione già rivolta agli scorci prospettici, come nel caso del nimbo, e ai giochi scenici e illusionistici realizzati con il cartiglio. Il «sapore inequivocabilmente padovano»[168] della biblioteca ricavata dalla roccia, la fisionomia albertiana della chiesa gotica sullo sfondo, e soprattutto il paesaggio intriso di una luminosità vicina a quella di Jacopo Bellini, spinsero Minardi a postdatare l'opera tra il 1445 e il 1450, nonché alle soglie dell'esperienza di Bono agli Eremitani. Nell'articolata evoluzione artistica di Ferrara, guidata da Cossa, de' Roberti, e da Tura, dallo stile eccentrico e inventivo, Bono rappresentava un caso di particolare sviluppo creativo.

Un capitolo del catalogo della mostra *Piero della Francesca e le corti italiane*, curata nel 2007 da Carlo Bertelli e Antonio Paolucci ad Arezzo, affrontava l'influenza di Piero nella cultura artistica durante gli anni di Lionello d'Este. Oltrepassato ormai ogni tentativo di attribuire a Bono solamente l'affresco Ovetari, Bertelli era convinto che il cambio di stile in direzione pierfranceschiana attuato da Bono fosse stato un evento inevitabile. Questa trasformazione coinvolse non solo lui, ma anche gli artisti che si alternavano nello studiolo di Belfiore. Secondo Bertelli, la medesima impostazione monumentale della figura umana si manifestava nel santo cananeo di Bono e nella figura di Cristo del *Battesimo* di Londra di Piero, benché ritenesse che un confronto più diretto potesse essere meglio strutturato con gli affreschi perduti che Piero eseguì in Sant'Andrea. L'essenzialità del paesaggio, con le anse dei fiumi che riflettono come uno specchio la natura che vi si affaccia, e la presenza di un identico andamento ondeggiante, si configura come un elemento comune tra le due opere sopramenzionate. Inoltre, tale essenzialità paesaggistica è stata ritenuta simile persino a quella presente nel *San Girolamo* di Londra. In mostra furono esposti la *Madonna col Bambino* di Budapest e il *San Giovanni Evangelista*. La prima fu scelta per rappresentare l'arte ibrida del ferrarese, il quale, pur essendo stato educato alla limpidezza di Piero, non rinunciò al plasticismo solido e vigoroso di Mantegna e alle «acutezze pittoriche fiamminghe»[169] evidenti nella trasparenza del globo sorretto dal Bambino; mentre il *San Giovanni Evangelista*, per il quale fu avallata l'attribuzione di Todini, serviva per rappresentare il prototipo degli albori del particolarissimo fare rinascimentale ferrarese, caricato di un «espressionismo esasperato»[170] che si sviluppò successivamente nelle opere di Cosmè Tura.

La conoscenza della produzione di Bono si presenta come un labirinto di incertezze, come dimostra la complessa vicenda critica e attributiva che ha interessato l'artista attraverso i vari secoli. Durante la mostra *Le visioni di un grande collezionista* del 2009, organizzata per celebrare l'eclettica figura di Vittorio Frascione, Matteo Mazzalupi avanzò audacemente una sistema-

[166] Nel catalogo della mostra del 1981 dedicata ai Disegni veneti della collezione Lugt, curata da James Byam Shaw, il *San Girolamo* mozzato fu escluso dal catalogo di Bono e assegnato a un anonimo veronese attivo alla metà del Quattrocento. Questa decisione fu presa nonostante la presenza di dettagli considerati molto simili a quelli presenti nel dipinto londinese del ferrarese, come ad esempio «lo sfondo con gli alberi, le rocce e il libro». J. Byam Shaw, a cura di, *Disegni veneti della collezione Lugt*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 11 luglio – 11 ottobre 1981), Neri Pozza, Vicenza 1981, p. 14, tav. 18.

[167] A. Eörsi, *Da Medea attraverso l'Amore a Tersìcore. Nuovi appunti alle rappresentazioni delle muse nello studiolo della Villa Belfiore*, in «Acta Historiae Artium», 45, 2004, pp. 3-23.

[168] M. Minardi, *Gotico padano e gotico internazionale. Ferrara intorno al 1450*, in M. Natale, a cura di, *Cosmè Tura e Francesco del Cossa: l'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Fondazione Ferrara arte, Ferrara 2007, p. 189.

[169] M. Francucci, in C. Bertelli, A. Paolucci, a cura di, *Piero della Francesca e le corti italiane*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna, 31 marzo – 22 luglio 2007), Skira, Milano 2007, p. 205, tavv. 16, 17.

[170] *Ibidem*.

zione generale delle opere attribuite a Bono. Gli unici dati incontrovertibili furono individuati nel *San Girolamo* e nel *San Cristoforo* Ovetari, ai quali si potevano ragionevolmente aggiungere le tavole con i quattro santi, rimaste in ombra dopo l'identificazione di Borenius. Tuttavia, questa operazione attributiva presentava indubbie difficoltà, che potevano essere superate solo attraverso un'ulteriore revisione del catalogo dell'artista. Escludendo la paternità del *San Giovanni Evangelista* della collezione della Banca Nazionale del Lavoro, ritenuto da Mazzalupi più congruente con lo stile di Cristoforo Canozi da Lendinara, come era stato indicato precedentemente da Bacchi, solo un'opera tra la *Madonna col Bambino* di Budapest (assegnata precedentemente da Longhi), i due lacerti di affresco provenienti da Sant'Andrea (attribuiti a Bono da Benati) e le tavole coi quattro santi, avrebbe potuto appartenere allo stesso artista. Mazzalupi propese per quest'ultima ipotesi, collocando la loro realizzazione attorno agli anni Sessanta. Dopo aver sperimentato le innovazioni pittoriche di Mantegna e Piero, lo studioso era convinto che lo spirito iniziale di emulazione di Bono si fosse gradualmente attenuato, riportando l'artista verso un linguaggio di retroguardia. Secondo Mazzalupi i modelli mantegneschi e donatelliani erano stati adattati da Bono al proprio dialetto artistico prettamente ferrarese, il cui apice si rifletteva nello sfondo a racemi dorati, un elemento anche presente nelle miniature di Guglielmo Giraldi.[171]

La fortuna espositiva di Bono fu consolidata dalla mostra *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*. Le tavole coi quattro santi furono selezionate per rappresentare la ricerca prospettica condotta dagli artisti tra l'Emilia e il Veneto. Si mise in luce lo scorcio enfatizzato da Bono attraverso il pavimento a scacchiera, interpretato come una rielaborazione del repertorio di Mantegna. Sia la modanatura sia la cromia rosacea, che caratterizzano il parapetto sullo sfondo dei santi, furono messe in relazione con l'arco dell'*Assunzione della Vergine* nella cappella Ovetari. Bono, «autore di notevole livello e originalità»,[172] appare qui completamente riabilitato e apprezzato nonostante il suo continuo oscillare tra atteggiamenti tardogotici e volontà di adeguamento ai modelli più aggiornati. Le caratteristiche distintive di queste tavole venivano individuate nello sfondo a bianchi girali e nell'influenza di Donatello evidente nel tentativo di conferire un effetto scultoreo ai panneggi tramite riflessi metallici. La datazione rappresentava, invece, un aspetto problematico, che Tambini risolse ipotizzando un altro soggiorno padovano di Bono successivo al suo ostracismo, ipotesi che portò la studiosa stessa ad ammettere la difficoltà di conciliare queste tavole con l'influenza più belliniana nella *Madonna col Bambino* di Budapest. L'esecuzione delle tavole sarebbe avvenuta tra il 1450 e il 1460, quando lo stile di Bono era evidentemente influenzato da Andrea Mantegna. Tuttavia, la studiosa non escludeva l'ipotesi di un'attribuzione diretta a Nicolò Pizolo. Infine, rispetto alla proposta di Mazzalupi, che aveva ipotizzato un'immagine mariana per lo scomparto centrale non pervenuto del polittico di cui facevano parte, Tambini suggerì l'eventualità di un altro santo.

## Bono da Ferrara nella critica più recente: da Marcello Toffanello ad Alessandro Ballarin

Marcello Toffanello è l'autore dell'ultimo capitolo sistematico sulla storia dell'arte ferrarese. La sua ricostruzione della figura di Bono esamina ogni aspetto della sua vicenda, dalle attribuzioni alle tracce presenti nella documentazione d'archivio. Diversamente da quanto era stato indicato in precedenza da Venturi, l'autore ha dovuto constatare l'impossibilità di accertare la presenza di Bono (e Galasso) nel cantiere dello studiolo di Belfiore. Nessun dubbio, invece, circa il suo operare tra il 1450 e il 1451 nella città di Ferrara, dove fu attivo come decoratore nella loggia e nella stalla della Delizia di Migliaro e nelle abitazioni estensi di Casaglia. Operando qualche epurazione, lo studioso ha ridotto il catalogo di Bono a quattro opere soltanto. Alle due certe, ovvero il *San Girolamo* di Londra e l'affresco padovano, potevano essere riunite la *Madonna col Bambino* di Budapest, mai messa in dubbio dalla critica, e il *San Giovanni Evangelista* attribuito al ferrarese da Todini. Lo studioso esprimeva incertezze per gli affreschi ferraresi provenienti dalla chiesa di Sant'Andrea, riconoscendo tuttavia che in quei lacerti si catalizzassero le tendenze pierfranceschiane e mantegnesche che avrebbero potuto confarsi allo stile di Bono. Dopo aver escluso le tavole coi quattro santi esposti nella mostra di Frascione, Toffanello ha esaminato la controversa questione della produzione grafica, affermando l'estrema difficoltà nel circoscrivere l'attività artistica di un pittore così elusivo. In questo

[171] M. Mazzalupi, in A. Nesi, a cura di, *Le visioni di un grande collezionista*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Frascione Arte, 24 settembre – 30 dicembre 2009), Frascione Arte, Firenze 2009, pp. 17-28.

[172] A. Tambini, in D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, a cura di, *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 29 gennaio – 12 giugno 2011), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2011, p. 106, tavv. 5, 6.

modo le proposte di Degenhart, Schmitt, Syson e Gordon sono state valutate difficilmente accettabili. Tuttavia, il giudizio finale risultante dalla lettura dell'operato di Bono rimane fortemente positivo, e del ferrarese è stata apprezzata la crescita rapida suscitata dalle «esperienze protorinascimentali padovane di Filippo Lippi e Donatello»[173] e dall'incontro con Piero della Francesca, che lo portò ad «allontanarsi dalle formule del tardogotico diffuse localmente da maestri come quello di Casa Pendaglia».[174]

Nel 2014, in onore della memoria di Miklós Boskovits, vide la luce il volume intitolato *Dipinti in Valpadana tra Medioevo e Rinascimento. Studi al Museo di Belle Arti di Budapest*. Tra i contributi di particolare rilievo presenti in questo volume, si distingue la scheda di Linda Pisani dedicata alla *Madonna col Bambino*, conservata presso il Museo di Belle Arti di Budapest e attribuita a Bono da Roberto Longhi. La studiosa ha gettato nuova luce su quest'opera, concentrandosi sull'assenza di elementi ornamentali in oro e sulla sobrietà del vestito della Vergine, dettagli che suggerirebbero la derivazione da un ambiente monastico. Attraverso un'attenta e inedita analisi iconografica, Pisani ha ipotizzato che la striscia di tessuto scuro intorno al corpo del Bambino potesse ricondurre alla sua committenza. Non solo la presenza della fettuccia, ma anche la fattura modesta e i toni dei colori della veste della Vergine sembrerebbero fare riferimento all'ordine dei carmelitani. Pisani ha suggerito che non solo la striscia potrebbe alludere allo *Jugum Christi*, ma anche lo stile semplice e i colori utilizzati potrebbero indicare un collegamento con una confraternita di tale ordine particolarmente devoto allo scapolare. Considerando che a Padova non sembra esserci stata una confraternita di questo tipo, mentre a Ferrara era nota quella laicale dedicata alla Vergine del Carmelo, le cui adunanze si svolgevano nella chiesa di San Paolo, sede dei carmelitani e parrocchia della corte estense, la studiosa ha ipotizzato che l'opera potesse provenire da questo complesso. Tra i meriti di questo studio vi è inoltre il tentativo di ricostruire la biografia collezionistica della tavola, sebbene rimangano alcuni dubbi riguardo la compravendita. Infine, tra gli aspetti più importanti dell'analisi di Pisani emerge l'inquadramento stilistico dell'opera, che ha condotto la studiosa a contestare le posizioni di altri esperti che hanno letto nel dipinto una matrice veneta, legata all'esperienza artistica degli esordi di Giovanni Bellini. Il linguaggio dell'opera è invece fortemente influenzato dalla cultura figurativa di Padova della metà del secolo. In aggiunta ai già citati echi pierfrancescani, la studiosa ha evidenziato gli influssi donatelliani, che sono particolarmente evidenti nel corpo del Bambino. La sua descrizione muscolare ben dialoga con il *Crocifisso* della chiesa dei Servi. Sorprendente è il tentativo di collegare questa tavola con quella di Bono a Londra, tramite il dettaglio del ciuffo di capelli che emerge dal velo, che «nella sua definizione inanellata di ricci, si avvicina alla chioma del San Girolamo».

La vicenda critica di Bono da Ferrara giunge oggi al termine con le precisazioni di Alessandro Ballarin presentate nel volume *Piero Adriatico* edito da Officina libraria, che hanno suscitato alcuni punti di discussione. La figura del ferrarese risulta accreditata stabilmente di un ruolo primario nell'ambito della diffusione della cultura pierfranceschiana, fondato sul concetto del drastico cambiamento stilistico apportato da Piero, di cui Bono risulta uno dei più validi interpreti. A Ferrara il «punto di non ritorno»[175] dalla tradizione tardogotica è stato stabilito da Ballarin tra il 1447 e il 1448. In questo intervallo l'autore ritiene che Piero sospese la decorazione del coro della chiesa di San Francesco ad Arezzo, poiché invitato da Lionello nella città estense. Sempre secondo Ballarin, qui Piero avrebbe eseguito la tavola della *Flagellazione di Cristo*. Prima dell'incarico padovano, Bono e Ansuino sarebbero «cresciuti sulle prove ferraresi di Piero»,[176] ma, rispetto a Galasso, Bono mostrò una «più composita percezione delle novità rinascimentali toscane per essere stato a Siena nel 1442».[177] In virtù della familiarità del ferrarese con la Toscana, lo studioso si è pronunciato a favore di un itinerario verso Siena tramite Borgo Sansepolcro, dove Bono avrebbe potuto ammirare il *Battesimo di Cristo* di Piero. Secondo Ballarin ciò spiegherebbe la presenza del rispecchiarsi delle figure nelle acque, il classicismo distintivo, l'uso della luce e la chiusura dello

[173] M. Toffanello, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento: gli artisti e la corte*, Edisai, Ferrara 2010, p. 241.

[174] *Ibidem*.

[175] A. Ballarin, *Piero adriatico*, Officina libraria, Roma 2023, p. XIII.

[176] *Ibidem*.

[177] *Ibi*, p. 417. In un periodo caratterizzato da deboli fermenti innovativi nella città di Siena, come il quinto decennio del Quattrocento, risulta difficile valutare l'apporto in termini di modernità che Bono avrebbe potuto ricevere dalla cultura artistica locale. Non è perciò immediato (e nemmeno senza controversie) poter collegare il soggiorno senese con la successiva evoluzione del linguaggio di Bono, manifestatasi dieci anni dopo a Padova. Inoltre, a quella data, risulta difficile determinare se in Bono si fosse già consumato un definitivo distacco da Pisanello. La chiamata, nel 1447, nella stessa città dell'emiliano Michele di Matteo Lambertini, un artista strettamente legato al codice figurativo dei trecentisti bolognesi, potrebbe suggerire un possibile disinteresse da parte della committenza senese per un linguaggio artistico non ancora consolidato.

spazio con il rapido emergere delle colline. Tuttavia, anche nell'ipotesi in cui questo passaggio non sia mai avvenuto, Ballarin ha ammesso che il repertorio iconografico di Bono poté godere dell'esperienza diretta di Piero che a Ferrara «aveva prodigato tutto quanto occorreva».[178] Nel ribadire l'importanza dei presupposti pierfranceschiani in Bono, lo studioso ha considerato una filtrazione per la scena del traghetto di san Cristoforo dalla *Morte di Adamo* ad Arezzo. Ha introdotto ulteriori precisazioni sul classicismo statuario espresso da Bono, notando che nelle due figure principali degli Eremitani, il ferrarese avrebbe interpretato a suo modo la figura nuda e di spalle che sta appoggiata a un bastone di fronte ad Adamo. Il panorama dell'attività del ferrarese si conclude con alcune sintetiche considerazioni sulla *Madonna col Bambino* di Budapest, considerata un'espressione della «piena sintassi pierfrancescana»,[179] nella quale la composizione appare articolata secondo una precisa angolazione all'interno di uno spazio terso e luminoso. Sebbene una provenienza padovana ben si accordi allo stile di questa tavola, Ballarin si è domandato sulle motivazioni dello scarto che la dividono dalle altre madonne di chiara ispirazione squarcionesca, dal momento che quella di Bono «finalmente non è squarcionesca».[180]

Si concludono così le riflessioni critiche che hanno accompagnato l'interesse per l'artista. Dopo gli iniziali giudizi negativi, il bilancio critico può dirsi oggi assestato con una generale e positiva valutazione della sua presenza nello scenario della pittura del nord Italia, nel quale la figura di Bono emerge per la sua spiccata originalità e il suo marcato spirito d'inventiva. È evidente, infatti, che la gloria di Bono sia giunta soltanto dopo lunghi secoli di oblio. La provenienza dalla scuola pittorica ferrarese, riscoperta e riportata in auge da Longhi in tempi piuttosto recenti (se si accantona il momento di grande fulgore nell'Ottocento originato dagli scritti di Laderchi), e la sua posizione in contrapposizione ad Andrea Mantegna non hanno giovato alla sua fortuna critica. Rispetto alla letteratura del secolo scorso, oggi gli studiosi dimostrano unanimità nella discussione della sua vicenda artistica e nei giudizi qualitativi. Il riesame dell'evoluzione delle diverse posizioni critiche ha messo in luce come la definizione del giudizio storiografico sull'artista sia stata fortemente condizionata dalla sua natura di figura di transizione. Ad oggi, l'immagine di Bono appare quella di un artista dalla peculiare personalità, comprensibile solamente se si esclude una classificazione basata su categorie formali create a posteriori. Difficilmente inquadrabile in una corrente precisa, Bono si mosse in un percorso tutt'altro che lineare, caratterizzato da alcuni passi indietro verso orizzonti di apparente retroguardia. Lo iato che separa il *San Girolamo* di Londra dal *San Cristoforo* Ovetari fu definito da Longhi «psicologicamente impossibile», ma tale impossibilità diventa comprensibile se alla definizione longhiana di stile sostituiamo quella kubleriana di 'pluralità del presente'. Concludendo, con Bono da Ferrara, artista dalla personalità complessa e per questo non incline a una definizione unitaria, la critica artistica si trova oggi a scontrarsi con una crisi della narrazione: una sfida che presuppone la discussione dei problemi generati dall'uso delle categorie, come del resto aveva suggerito di operare Hans Belting ne *La fine della storia dell'arte*, in cui egli aveva rifiutato l'applicazione dei modelli tradizionali, colpevoli di ridurre la storia dell'arte allo studio dello sviluppo delle forme, in favore di un approccio interdisciplinare che tenesse maggiormente in considerazione l'aspetto ricettivo dell'opera d'arte. In futuro, l'apertura ad approcci metodologici complementari potrà forse rivelare nuove prospettive e risolvere i problemi rimasti insoluti con le sole logiche tradizionali della *connoisseurship*.[181]

[178] *Ibidem*.

[179] *Ibi*, p. 421.

[180] *Ibidem*.

[181] Durante il periodo di ricerca e stesura di questo elaborato, estrapolato dalla mia tesi di laurea magistrale discussa all'Università di Bologna, ho accumulato debiti di riconoscenza nei confronti di molte persone. Desidero esprimere la mia più profonda e sincera gratitudine a Daniele Benati e Giacomo Alberto Calogero, il cui ruolo di maestri e la continua e generosa disponibilità al confronto hanno rappresentato un sostegno imprescindibile nel mio percorso. A Fabrizio Lollini, collocutore premuroso e foriero di consigli preziosissimi; infine, al personale della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, della Biblioteca Comunale di Barga e Altopascio per aver agevolato le mie ricerche bibliografiche.

Maurizia Tazartes

# Mazzolino e il Nord

Tra i molti artisti ferraresi legati alla pittura nordica, tedesca e fiamminga, Ludovico Mazzolino ha una posizione particolare. Le sue figure eccentriche ed estrose rievocano il grottesco nordico in modo originale. Roberto Longhi nell'*Officina ferrarese*, a proposito del *Trittico di Berlino* del 1509, sottolineava che il «Sant'Antonio ha un grifo che nel Dürer suonerebbe 1505, e nel Lotto, tre anni dopo».[1] Il particolare, col *Riposo nella fuga in Egitto* nella *Strage degli innocenti* Doria, gli ricordava «con bell'anticipo la *Cuccagna* del vecchio Brueghel».[2] Tendenza che continua lungo quasi tutto il percorso del pittore, con richiami a motivi di artisti e incisori nordici come Albrecht Dürer, Martin Schongauer, Israhel van Meckenem.

Da che cosa nasceva l'interesse per il Nord di Mazzolino? Forse da una radice intrinseca, come negli altri ferraresi, retaggio di presenze nordiche chiamate dai granduchi a corte sin dal Trecento. Oppure dipendeva dalla facilità di trovare a Ferrara copie di stampe nordiche realizzate da una schiera di eccellenti incisori, come Nicoletto da Modena, che poteva facilitare il lavoro dei pittori. Importante era poi la vicinanza con Venezia, il bacino culturale e artistico cui la capitale estense attingeva, nonostante i conflitti.

Proprio nella città lagunare, tra Quattro e Cinquecento, Giorgione, e con lui altri veneti, rivoluziona il paesaggio, invaso da un nuovo senso della natura e della vita. Gli sfondi si animano con case, alberi, corsi d'acqua, città. Conseguenza della nuova fortuna editoriale di testi bucolici pubblicati da Aldo Manuzio, gli *Idilli* di Teocrito *in primis*, editi nel 1496. Ma anche della presenza nelle collezioni venete di opere di artisti fiamminghi, attenti al paesaggio naturale. Pittori come Hans Memling e Hieronymus Bosch, che per Venezia dipinge i trittici con il *Martirio di santa Wilgeforte* e le *Visioni dell'aldilà* del 1494-1495 (oggi alle Gallerie dell'Accademia), erano noti a Giorgione, che ne tiene conto nella *Pala di Castelfranco* del 1500 e in opere precedenti.

Un forte polo d'attrazione per il Nord è la presenza a Venezia di Albrecht Dürer nei due soggiorni, dal 1494 al 1495 e dalla fine del 1505 al gennaio del 1507.[3] Il giovane artista tedesco frequenta la 'Nazione Alemanna', comunità di stampatori e tipografi tedeschi, riuniti nell'area di Rialto, nei pressi del Fondaco dei Tedeschi e della chiesa di San Bartolomeo. Cerca di espandere il suo mercato nel nord d'Italia. Ha amici come Giovanni Bellini, Jacopo de' Barbari, Giorgione, Solario, Bartolomeo Veneto. Nell'autunno del 1506 va a Bologna per imparare l'arte della prospettiva, come scrive all'inizio di ottobre all'amico Pirckheimer.[4] Nel ritorno sosta a Ferrara con un paio di giovani amici, Riccardo Sbruglio e Christoph Scheurl, uno filosofo, l'altro giurista, laureati nella città felsinea. I suoi studi topografici sul paesaggio si ammorbidiscono nella luce e nel colore italiani, e si popolano di case e mulini, alberi, città in lontananza.

A risentirne subito è la schiera di pittori 'ponentini' o tedeschizzanti, come Jacopo de' Barbari, Marco Marziale, Benedetto Rusconi detto il Diana, Pier Maria Pennacchi, Giovanni Agostino da Lodi, Lorenzo Lotto, artisti che, formati sui veneti Giovanni

[1] R. Longhi, *Officina ferrarese* (1934), Sansoni, Firenze 1956, p. 69.

[2] *Ibi*, pp. 69-70.

[3] Una panoramica in questo senso è nel catalogo della mostra *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, a cura di B. Aikema, B.L. Brown (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), Bompiani, Milano 1999.

[4] A. Dürer, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. Fara, Electa, Milano 2007, p. 64.







1. Ludovico Mazzolino, [*Trittico di Berlino*], *Madonna con il Bambino*, pannello centrale, particolare del trittico con sant'Antonio Abate e santa Maria Maddalena, tavola, 90×60 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. 275, datata sul basamento del trono «M. CCCCC. VIIII»

2. Albrecht Dürer, *Madonna della scimmia*, 1497-1498, bulino, 186×120 mm

3. Ludovico Mazzolino, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta*, 1511, tavola, 31,8×27,2 cm, La Spezia, Museo 'Amedeo Lia', firmata e datata sul gradino in basso a destra «LODOVIGO MAZOLII. M. CCCCCXI», inv. 370

Bellini e Cima da Conegliano, interpretano le novità di Dürer e Giorgione nei loro diversi linguaggi. Mazzolino è, in un certo senso, uno di loro, come testimonia la serie di piccole *Natività*, che occupano parte del primo decennio e del secondo, dopo la formazione nell'ambiente ferrarese-bolognese.[5] Dipinti poetici, in cui i motivi di Giorgione, mescolati a quelli di Dürer, si fanno sentire nei paesaggi, che recano a volte ancora tracce di Lorenzo Costa come nella *Natività* della National Gallery di Londra, o accolgono profondità, articolazioni e sfumature maggiori, come nella *Natività con un pastore*, già a Zurigo (Collezione Huber-Escher), o nella *Natività con un pastore (o pellegrino)* della Galleria Borghese di Roma, databili entro il primo decennio. Anche nelle figure si avvertono richiami a Giorgione, per esempio alla sua *Adorazione dei pastori Allendale* della National Gallery di Londra.

Come arrivano a Mazzolino queste novità nordiche?

Non risulta dai documenti che il pittore sia stato a Venezia. È rimasta soltanto la notizia di un soggiorno «per dipingere a Rovigo»,[6] pagatogli il 20 giugno 1509. Ma ci sarà stato, come tutti gli artisti ferraresi, che viaggiavano per reperire materiali e manodopera per ordine dei duchi. La *Historia almi Ferrariæ Gymnasii* di Cesare Borsetti, nel 1735, ricorda la presenza di opere di Mazzolino in città: «*Quædam etiam auctoris nostri tabulae Venetiis in Ecclesiis extare dicuntur*».[7] Il pittore aveva dunque estimatori in Laguna, fatto che indica rapporti e contatti.

I tramiti non mancavano: Boccaccino, che a Ferrara, alla fine del Quattrocento, aveva aperto una scuola, e che, riparato a Venezia nel 1500, dopo aver assassinato la moglie, conosce di persona i modelli giorgioneschi, li interpreta alla luce della sua cultura lombarda e li diffonde nella città estense; Garofalo, altro allievo di Boccaccino e «amico di Giorgione da Castel Franco pittore» (Vasari), che Mazzolino conosceva bene per averci lavorato insieme nei camerini di Lucrezia Borgia nel Castello di

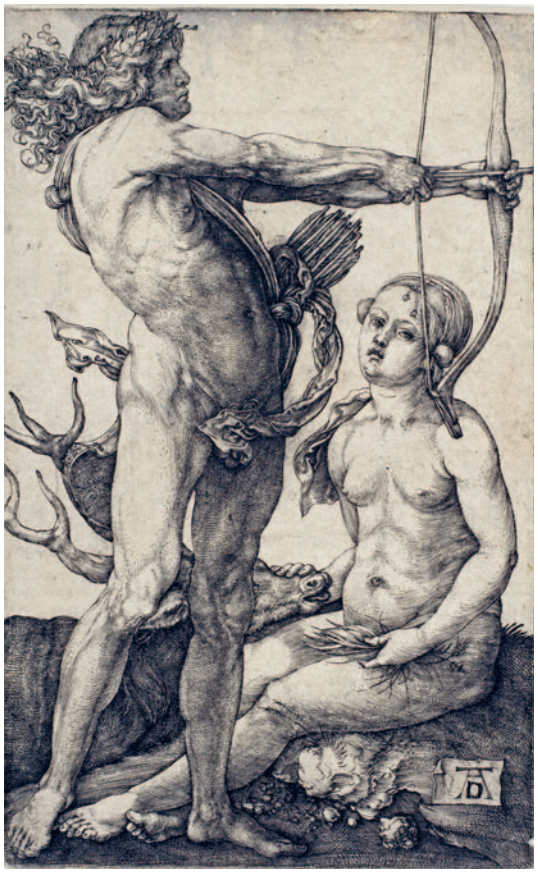
[5] M. Tazartes, *Luce sugli esordi di Ludovico Mazzolino*, in «LUK. Studi e attività della Fondazione Ragghianti», 28, 2022, pp. 83-94. Ead., *Ludovico Mazzolino. Pittore eccentrico nella Ferrara estense (1480-1528 circa)*, Mauro Pagliai Editore, Firenze 2025, pp. 37-40.

[6] Il 20 giugno 1509 Mazzolino è pagato 28 lire per andare a dipingere a Rovigo: «L. 28 a bigo di mazolin per andare a dipinxere a Ruigo» (A. Venturi, *Pittori della corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI*, in «Archivio Storico dell'Arte», VII, 1894, p. 304; S. Zamboni, *Ludovico Mazzolino*, Cassa di Risparmio, Ferrara 1968, p. 32).

[7] F. Borsetti, *Historia almi Ferrariæ Gymnasii*, vol. II, Typis Bernardini Pomatelli, Ferrara 1735, p. 451.



4. Ludovico Mazzolino, *Sacra Famiglia con i santi Giovannino, Elisabetta e Anna*, 1512 circa, tavola, 40×42 cm, Berlino, Gemäldegalerie, inv. 270



5. Albrecht Dürer, *Apollo e Diana*, 1500 circa, bulino, 245×160 mm, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut, inv. 31382, monogramma sul cartellino

Ferrara nell'estate del 1506 e, dopo, insieme con Niccolò Pisano, Domenico Panetti, Ettore Bonaccossi e Michele Coltellini; tutta la schiera dei giovani pittori ferraresi attivi per la corte, dove operavano maestri di varia provenienza, come l'ancora per molti aspetti enigmatico Bartolomeo Veneto, pittore di origine cremonese attivo tra Venezia, Ferrara e Milano nei primi decenni del Cinquecento.

Mazzolino si rivela un vero patito delle stampe di Dürer, come dimostra la sua prima opera certa, il *Trittico con la Madonna con il Bambino tra sant'Antonio Abate e santa Maddalena* della Gemäldegalerie di Berlino, datato 1509, giunto nel 1821 al museo tedesco dalla collezione di Edward Solly. Il gruppo centrale della Madonna con il Bambino è ispirato alla stampa con la *Madonna con la scimmia*, incisa in rame nel 1497-1498 dall'artista tedesco. (figg. 1-2) Mazzolino ne riprende lo schema, l'atteggiamento, l'inclinazione della testa, il panneggio dell'ampia gonna, con il motivo del manto attorcigliato al braccio in una larga voluta e lo strascico appuntito all'estrema destra. Anche il Bambino grassottello, che offre offre ciliegie a un cardellino, risente di quelli del maestro tedesco, come il sant'Antonio che si appoggia a una gruccia.

Il paesaggio sullo sfondo, con il torrione, è ripreso dal mulino della *Madonna della scimmia*, innestato su una natura italiana, con i due pastori e gli alberelli. Mazzolino interpreta con originalità i motivi nordici, intrecciandoli ai ricordi di Ercole de' Roberti e al classicismo umbro-toscano del Costa e del Francia: esiti analoghi a quelli di Altobello Melone, nella sua *Madonna con il Bambino e san Giovannino* dell'Accademia Carrara di Bergamo, riferita al cremonese da Federico Zeri,[8] databile negli stessi anni.

Una ripresa da Dürer è anche la *Natività e i santi Alberico e Bernardo*, della Pinacoteca di Ferrara, proveniente dalla chiesa

[8] F. Zeri, *Altobello Melone: quattro tavole*, in «Paragone», 39, 1953, p. 40.



6. Ludovico Mazzolino, *Adorazione dei Magi con i santi Bernardo e Alberico nel paesaggio*, 1512, olio su tavola, 54×59,5 cm, Mamiano di Traversetolo (Parma), Fondazione Magnani-Rocca, firmata e datata «LUDOVICUS MAZZOLINUS P. MCCCCCXII»



7. Albrecht Dürer, *Adorazione dei Magi*, 1503 circa, xilografia, 303×214 mm

di San Bartolomeo fuori le mura. È un'opera, di cui rimane la firma del pittore e una data incompleta, che, interpretata come del 1508,[9] è una delle poche rimaste di Mazzolino di grandi dimensioni. Il volto dell'angelo in primo piano, che sostiene il Bambino, è ripreso da uno studio di Dürer per l'angelo della *Pala del Rosario* del 1506, in un contesto tutto ferrarese e in un paesaggio giorgionesco.

L'incisione con la *Madonna della scimmia* di Dürer torna a dare le forme alla Madonna nella *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Elisabetta* (già Bargellesi), del Museo Amedeo Lia della Spezia, firmata e datata 1511, che inserisce la scimmia, con i suoi vari significati simbolici. (fig. 3) Maria è volta però nella direzione opposta, come nell'omonima stampa di Giovanni Antonio da Brescia (già Zoan Andrea), del 1505 circa. A ricordare il Nord c'è anche sant'Elisabetta, il volto invecchiato, sotto il velo bianco, simile alle pie donne di Dürer (*Compianto su Cristo morto*, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek, 1500 circa).

Nello stesso 1511 la *Sacra Famiglia con i santi Rocco e Sebastiano* della Collezione Sorlini (Calvagese della Riviera, Brescia) rappresenta i due santi in chiave caricaturale, tipica dei fiamminghi, mentre la Madonna assume la fisionomia caratteristica di quelle di Mazzolino, non priva di fascino. Negli anni tra il 1509 e il 1513-1514 il pittore fa largo uso di incisioni, negli sfondi, nelle pose, nei volti dei personaggi e nei dettagli. Nella *Sacra Famiglia con i santi Giovannino, Elisabetta e Anna* della Gemäldegalerie di Berlino, databile verso il 1512, spiccano i panni candidi delle pie donne, mentre il volto di Maria è ripreso da quello di Diana nell'incisione di Dürer con *Apollo e Diana*, del 1500 circa (New York, Metropolitan Museum o/e Francoforte, Städelsches Kunstinstitut, inv. 31382).[10] (figg. 4-5)

Nell'*Adorazione dei Magi con i santi Bernardo e Alberico nel paesaggio*, della Fondazione Magnani-Rocca (Mamiano di Traversetolo, Parma), firmata e datata 1512, forse in origine nella chiesa di San Bartolomeo fuori le mura di Ferrara, lo spirito nordico è

[9] V. Romani, in A. Ballarin, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I. Regesti e apparati di catalogo*, vol. I, Bertoncello Artigrafiche, Cittadella 1995, p. 235, n. 129.

[10] Incisione a bulino, 245×160 mm, 1503-1504 circa, in *Il Rinascimento a Venezia* cit., p. 318, scheda 62.



8. Ludovico Mazzolino, *Pietà* (*Compianto su Cristo morto*), olio su tavola, 53×39,5 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. fc/151, firmata e datata a sinistra della veste di san Giovanni «LUDOVICUS MAZZOLINUS P. MCCCCCXII»



9. Albrecht Dürer, *Seppellimento*, 1496-1497 circa, xilografia, 388×278 mm

presente nell'intera composizione. Piccola e raffinata, riprende e varia la xilografia di Dürer con l'*Adorazione dei Magi* del 1503, inserita poi nel ciclo della *Vita della Vergine*:[11] una scena affollata, dominata da grandi turbanti candidi e rilucente d'oro nei preziosi doni dei Magi (figg. 6-7). Non manca la scimmia, in basso a sinistra, legata al 'giardino d'amore' medievale, un tema letterario diffuso nel Nord e in voga nella corte ferrarese. Il pittore potrebbe essersi ispirato al bulino con *Quattro scimmie con i cuccioli* di Israhel van Meckenem,[12] del 1500 circa, attraverso Nicoletto da Modena, che trattò il soggetto varie volte e abitava a Ferrara (così si firma nel 1507 nella *Domus Aurea* a Roma). Anche il paesaggio è fortemente nordico.

Firmata e datata 1512 è la *Pietà* della Galleria Doria Pamphilj, appartenuta a Lucrezia d'Este, duchessa di Urbino, in cui la ripresa da una stampa di Dürer è evidente nella Madonna accasciata a terra e sorretta dalla Maddalena. Il foglio da cui deriva è il *Seppellimento* del 1496-1497, inserito nel 1511 nel ciclo della *Grande Passione*, noto a Mazzolino. Ma tutto è ormai filtrato nel linguaggio eccentrico del pittore (figg. 8-9).

Mazzolino, infatti, cerca nelle stampe alcuni schemi che, nei dipinti, fonde e incrocia con i ricordi più vari, dal de' Roberti nella *Pietà* già Costabili della Collezione Cini di Venezia, a Lotto e Raffaello nella *Sacra Famiglia con i santi Francesco e Anna* del Museo di Arte Antica di Lisbona, del 1515-1520. Dal Nord prende asprezze di linee e forme grottesche, e le inquadra in architetture con bassorilievi monocromi, con esiti affascinanti e irrealistici.

[11] S. Zamboni, *Ludovico Mazzolino: una primizia ed altri inediti*, in «Prospettiva», 15, ottobre 1978, p. 62.

[12] M. Faietti, *1490-1530: influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, t. 1, Electa, Milano 1995, p. 25.



10. Ludovico Mazzolino, *Cristo mostrato al popolo*, 1523-1524, olio su tavola, 66×43,5 cm, Dresda, Gemäldegalerie, inv. 123



11. Albrecht Dürer, *Ecce Homo*, 1498 circa, xilografia, 394×284 mm

L'irrealismo domina la *Strage degli innocenti* della Galleria Doria Pamphilj di Roma, del 1519-1520, che fa dire a Longhi: «moti e furia si gelano all'infinito in discoidi colorati di pietra dura», che anticipano la *Cuccagna* di Bruegel il Vecchio.[13] Stessa e ancor più forte agitazione c'è nella tavola con il *Passaggio del Mar Rosso*, del 1521, conservata nella National Gallery di Dublino, che, oltre a ricordare certe fantasie fiamminghe, sembra precorrere Chagall in quei salti e voli di guerrieri. Sono «tragedie in onice e pietra dura», violente e fredde, stagliate in un mondo irreale, «arciferrarese».[14]

L'adesione a motivi nordici continua negli anni seguenti, intrecciata ad altre tendenze. Nel *Cristo mostrato al popolo* della Gemäldegalerie di Dresda, del 1523-1524, Mazzolino s'ispira alla xilografia con l'*Ecce Homo*, una delle dodici della *Grande Passione* di Dürer (1497-1510), e ne riprende in parte la composizione generale e la postura di Cristo e di alcuni personaggi, ma la ricrea nel suo linguaggio. (figg. 10-11) Una maggiore vicinanza sembra esserci con l'*Ecce Homo* (1476 circa, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut) di Hieronymus Bosch, di cui Mazzolino riprende lo spirito, più che l'impianto o le singole figure. Il Cristo ha lo stesso abbandono sofferente e dimesso, i personaggi del popolo hanno le stesse mani alzate. Ma il Cristo di Mazzolino si affaccia da raffinate architetture, mentre quello di Bosch appare da una ribalta di mattoni, sullo sfondo di un magnifico paesaggio nordico. Nelle altre versioni di *Cristo mostrato al popolo*, di Chantilly, Budapest e Cambridge, i riferimenti al Nord ci sono ancora, nel bianco acceso dei turbanti o in qualche strano volto, ma attutiti, o meglio assorbiti nella cultura del pittore, ormai interessato ad altre scelte.

[13] Longhi, *Officina ferrarese* cit., pp. 69-70.
[14] *Ibi*, p. 69.

Matteo Marangoni

# Memorie scritte dal 23 giugno 1942 al 13 marzo 1957

a cura di Antonino Caleca

## Prefazione

Matteo Marangoni (Firenze, 12 luglio 1876 – Pisa, 1° giugno 1958) è stato un illustre docente di storia dell'arte, titolare della cattedra dell'Università pisana dal 1929 al 1939, e poi dal 1946 al 1951. Carlo Ludovico Ragghianti ne fu allievo, e con l'età ne apprezzò sempre più l'opera: ne parlerò presto in occasione del commento alle lettere tra i due, e di ambedue col Croce, che saranno pubblicate dalla lucchese Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti.

Quello che invece qui si presenta è un tentativo di autobiografia redatto da Marangoni, appena iniziato nel giugno 1942 a Milano, e poi proseguito in Toscana dal 1955 al 1957, ma mai giunto più in là della narrazione delle vicende della formazione scolastica fino alla licenza liceale e della successiva prima interruzione degli studi, e mai comunque riguardante la storia del suo contatto con le vicende delle arti visive.

Ciò spiega come mai queste pagine, pur note a chi ha curato biografie del Nostro, non siano finora mai state pubblicate.

Certo, queste carte ci danno un'immagine assai viva del personaggio, e ci forniscono un vasto campione del suo modo di considerare il mondo, che sta alla base della sua successiva attività di studioso.

La prima impressione è quella della larga distanza dal modo accademico di vedere le cose: a considerazioni tutt'altro che banali sui caratteri di alcune città italiane – per esempio Firenze, Pavia, Bologna, Lucca – si alternano, e talvolta addirittura si mescolano, per esempio, pareri certo non accademici sul valore dei nomi (di alcune di tali città, o anche del nome 'Matteo') o trite lamentele sugli inconvenienti di alcuni fenomeni contemporanei, come gli scooter 'vespa'; ma comunque tutto il racconto, con le riflessioni che l'accompagnano, ha una semplicità e una vivezza che fanno pensare alle *Stampe dell'Ottocento* di Aldo Palazzeschi, anche perché l'ambiente è quasi lo stesso.

È infatti da questo mondo – quello della borghesia avventizia di una Firenze che è stata recentemente per poco la capitale provvisoria di un'Italia appena unita – che provengono molti dei personaggi che ebbero parte più o meno grande nella vita di Marangoni nel periodo successivo; comunque, ottenuta nel 1896 la licenza liceale, egli in un primo tempo si dedicò soprattutto alla musica, e le sue prime pubblicazioni, tra il 1897 e il 1902, sono 5 spartiti musicali, ballabili per pianoforte o intonazioni di poesie di Franco Sacchetti o di Giacomo Leopardi; però dal 1901 frequentò in Firenze l'Istituto Superiore di Studi Pratici e di Perfezionamento, laureandosi nel 1905 in Antropologia con pieno successo sotto la guida del celebre scienziato Paolo Mantegazza (1831-1910), e pubblicando nel 1904 un articolo sul perone (l'osso della gamba) nell'uomo e nei mammiferi, e nel 1907 un altro articolo su alcuni fossili; ma, se forse qualche spunto tratto dalla frequentazione del padre, professore di scienze nel liceo fiorentino, o dell'ambiente dei suoi studi universitari si potrebbe forse identificare, quello che sembra aver prevalso per tutto il periodo che precede il suo interessamento per le arti visive, riscontrabile poi da verso il 1908, è un gusto per la conoscenza di nuovi ambienti, che si concretizza in una serie di viaggi nei paesi europei che trova un suo culmine nel suo soggiorno a Londra, in compagnia di Giuseppe Bellesi (1873-1955), poi fortunato antiquario in Inghilterra; quella volta egli si esibì anche come pianista da cabaret. Durante questo periodo personaggio di riferimento fu a lungo per

lui Giannotto Bastianelli, pur più giovane (1883-1927), compositore e musicologo, con cui condivideva, tra l'altro, l'entusiasmo per la musica di Pietro Mascagni, e che lo avvicinò alle idee di Eduard Hanslich; ma è significativa anche l'amicizia con artisti, come Ardengo Soffici (1879-1964) e l'altro colto pittore Baccio Maria Bacci (1888-1974). Dalla autobiografia si può vedere quanto lo affascinassero avventure quali quelle di cui furono protagonisti, in un lungo viaggio che li condusse tra 1903 e 1905 in Africa e nelle Americhe, i suoi coetanei ed amici Ercole Luigi Morselli (1882-1921) e Federico Valerio Ratti (1877-1944), poi autori, tra l'altro, di apprezzate opere teatrali.

Nelle note a loro dedicate Marangoni accenna al fatto che nella sua giovinezza, a Firenze, «si vedevano i migliori ingegni disertare gli studi regolari e continuarli, autodidatti, per proprio conto, come fecero Giovanni Papini, Prezzolini, Soffici, Palazzeschi, Jahier e tanti altri».

L'accenno consente di dar qualche sostanza a quanto hanno accennato i biografi sul nucleo fondante della formazione del Nostro: Giuseppe Prezzolini(1882-1982), Giovanni Papini (1881-1956), Ardengo Soffici, Aldo Palazzeschi (1885-1974), Piero Jahier (1884-1966), come anche Giannotto Bastianelli, pur tutti più giovani di lui, erano, con altri (e mi pare doveroso citare almeno Emilio Cecchi, 1884-1966), protagonisti di quella Firenze della cui vivacità ed autorevolezza culturale sono testimonianza, tra l'altro, le riviste *Leonardo* (1903-1907) e poi *La Voce* (dal 1908).

Così il Nostro, che con tutti costoro aveva rapporti più o meno stretti, era al corrente di molti avvenimenti culturali d'allora, come, per esempio, dell'animato dibattito suscitato dalla comparsa nel 1902 dell'*Estetica* di Benedetto Croce, messa a confronto spesso in quell'ambiente con posizioni anche italiane diverse, come quelle di Giosuè Carducci e di Renato Serra.

Questo fu l'ambiente in cui Marangoni maturò la sua scelta di dedicarsi professionalmente allo studio delle arti visive, integrando una conoscenza, per quei tempi rara, del patrimonio artistico d'Europa, ottenuta con i suoi molti viaggi, con una frequentazione della bibliografia non amplissima allora disponibile nelle lingue (italiano, francese e inglese) a lui note, e nel 1909 con una breve frequenza, per lui deludente, delle lezioni di Igino Benvenuto Supino all'Università di Bologna; comunque, si tratta del tempo del riordino del modo di vita del Nostro, che nel 1910 si sposa con Drusilla Tanzi (1885-1963, la 'Mosca', poi nota per il lungo rapporto con Eugenio Montale), e poco dopo diventa padre di Andrea.

Un elemento certo nella biografia del Nostro è rappresentato dalla sua partecipazione al concorso per Ispettore alle Gallerie statali di Firenze, nella primavera del 1909: non vinse, ma ottenne lusinghieri apprezzamenti, che lo indussero a continuare la collaborazione con gli uffici fiorentini di tutela dei beni artistici; poi, nel 1913, vinse nel nuovo concorso per ispettore, e fu assegnato a quella sede.

Con un articolo riguardante Pietro Faccini, pittore bolognese del tardo Cinquecento, apparso nel 1910 sul «L'Arte», la rivista diretta da Adolfo Venturi, patriarca italiano della storia dell'arte, inizia la serie di contributi critici del Nostro, che culminerà nei tre libri *Arte Barocca* (1927[1]), *Saper vedere* (1933[1]) e *Come si guarda un quadro* (1935[1], 1948[4]); così nel 1932 egli abbandonerà la Soprintendenza fiorentina per la vittoria del concorso a cattedra di Storia dell'Arte, e insegnerà nell'Università di Pisa fino al pensionamento nel 1951, salvo un periodo nell'Università statale di Milano, dal 1938 al 1946.

*Saper vedere* in particolare avrà una formidabile fortuna editoriale, arriverà alla 17ª edizione vivente l'autore ed è disponibile in una recente ristampa del 2020; è stato tradotto in francese, inglese, tedesco, spagnolo e portoghese, ed ha dato un contribuito sostanziale alla diffusione della cultura artistica in Italia ed anche altrove; Marangoni, che non aveva avuto una formazione specifica nel campo storico-artistico, non condivideva l'attenzione pressoché esclusiva per l'arte fino al Rinascimento che si riscontra nelle produzioni degli storici dell'arte che lo avevano preceduto in Italia, e si deve a lui sostanzialmente la sezione delle Gallerie degli Uffizi dedicata al Sei-Settecento, allestita con opere che egli stesso trovava negli allora ricchissimi depositi delle Gallerie fiorentine. Celebre è la sua identificazione del valore del Bacchino ora agli Uffizi, rinvenuto in lamentevoli condizioni in un dismesso 'gabinetto di decenza' del complesso fiorentino, poi, per merito di Roberto Longhi e suo, una volta restaurato, giustamente rivendicato come opera del Caravaggio.

In queste plaghe allora pressoché inesplorate dell'arte italiana si inoltravano pochi giovani studiosi, Longhi, Marangoni e Lionello Venturi; e per Marangoni, che non leggeva il tedesco, la conoscenza di quanto producevano studiosi come Heinrich Wölfflin era forzatamente di seconda mano, attraverso quanto ne riferivano *La Critica* del Croce (su cui per questi argomenti interveniva Alfredo Gargiulo) o altre fonti (da un certo momento in poi, soprattutto, Lionello Venturi); la sua cultura storico-artistica si basava quindi, oltreché sulle opere allora recenti di Giovan Battista Cavalcaselle e di Adolfo Venturi, e sulla rivista «L'arte» che quest'ultimo dirigeva, sui saggi appena usciti di Bernard Berenson e sulla produzione francese dell'ambiente





che ruotava attorno alla «Gazette des beaux-arts», ma anche ai circoli degli Impressionisti, e sulla più antica letteratura italiana sull'argomento, da Giorgio Vasari a Carlo Cesare Malvasia a Luigi Lanzi a tutti gli altri, e quindi la sua sostanziale adesione alla teoria estetica del Croce si sposa con canoni d'analisi che attingono prevalentemente alle tradizioni degli artisti e dell'insegnamento accademico (delle Accademie di Belle Arti).

Perciò il tono colloquiale di queste memorie autobiografiche, pur redatte quasi per intero dal Nostro quando ormai era anziano e pensionato, ben s'intona con il dettato e lo spirito poco 'scientifico' della sua opera di studioso dei fenomeni visivi, e questa narrazione un po' svagata delle sue esperienze, fin poco oltre l'adolescenza, può ben fare da preludio ad una attività che poi è stata per molti versi fondante per l'atteggiamento degli italiani nei riguardi del mondo delle arti.

Il testo procede di fatto in fatto, di cosa in cosa, spesso con suggestive descrizioni di ambienti e di persone, ed è scritto in un italiano toscaneggiante semplice, ma tutt'altro che sciatto: possiede dunque i caratteri che resero attraenti il *Saper vedere* e *Come si guarda un quadro* a intere generazioni di italiani 'colti' e che li avvicinarono all'arte, quella parte del mondo del visibile che fino allora consideravano soprattutto con il rispetto dovuto alle testimonianze di un passato glorioso.

Antonino Caleca

# Memorie di Matteo Marangoni

scritte dal 23 giugno 1942 al 13 marzo 1957

|1| «Son arrivato a capire un po' la [vita] perché ho vissuto poco ... perché ho poco mangiato, ma molto ruminato» (Flaubert)

23|6|42

«Par delicatesse j'ai perdu ma vie» (Rimbaud)

Si dovrebbe scrivere le proprie memorie più di quel che si usa: potrebbe questo essere se non altro utile, oltre che agli altri, anche a chi scrive, che imparerebbe a ripensare su se stesso, e a conoscersi un po' meglio di quel che accade.

E non è detto che debba farlo soltanto chi può narrare una vita avventurosa, perché anche una vita senza grandi avvenimenti ma intimamente vissuta può essere ricca di *fatti* morali.

Ciò considerando, scrivo questi ricordi, soprattutto per me, certo che la vita, – povera d'avvenimenti esteriori – sarebbe poco interessante per i più.

Penso tuttavia a quelle rare 'anime gemelle' sparse per il mondo che la sorte non ci ha fatto incontrare, e scrivo quindi anche per esse. È triste pensare che queste anime gemelle esistono – e forse anche non lontane da noi –, che con esse forse ci siamo persino sfiorati per via, ma |2| che forse mai le conosceremo. Oltre tutte queste considerazioni, v'è il fatto che lo scrivere è ben diverso dal semplice ricordare; e dovendo nello scrivere dare forma al ricordo, sempre piuttosto vago e impreciso, esso si concreta e si purifica; di modo che non soltanto i ricordi cari ritornano più vivi, ma gli stessi ricordi amari e dolorosi si calmano e quasi si distaccano dal nostro interesse immediato.

N.B. (Queste memorie cominciate il 23 giugno 1942 sono state riprese ... il giorno 11|11|55! *alla fresca età di anni ottanta*.)

*Non ero fatto per questo mondo*. (Leopardi)

Io son venuto al mondo ... per un ripicco. È vero che il più degli uomini viene al mondo per puro caso, anzi spesso a dispetto. Ma per ripicco, certo, non deve essere cosa tanto comune.

A sentire dunque mia madre stessa, io sarei stato concepito ... per mostrare a certe sue cognate, che lei non era poi |3| così vecchia come loro andavano spettegolando. Io non ho mai potuto sapere l'età di mia madre, che, come ogni donna, celava gelosamente a tutti; ma, certo, io debbo esser figlio di madre piuttosto matura. E questo spiegherebbe, forse, certi lati del mio carattere. Mia madre era fiorentina, mio padre pavese. Mia madre aveva un po' il fare scorbellato e insieme suscettibile della sua razza; mio padre invece era calmo e bonario, come sono, invece, generalmente, i lombardi. Io ho ereditato le qualità e i difetti di ambedue, ed ho sempre sentito in me questo dissidio di due razze e di due caratteri così diversi; io sono, dunque, nato a Firenze il 12 luglio 1876 [nell'ariosa e allora nuova via Lorenzo il Magnifico, nell'ultimo caseggiato che guarda il giardino pubblico detto 'La Vasca' dalla esistenza ancor oggi di un'enorme e brutta vasca costruita al tempo della Capitale fiorentina, come il grande caseggiato suddetto, che divenne poi sede della amministrazione delle ferrovie di stato, come tuttora.] Mi raccontavano che la mia balia, Orsola, era una robusta contadina, come appare dalla fotografia con me in braccio, donna vivace e scorbellata, che cantava tutto il giorno delle canzoni che poi mia madre mi fece co|4|noscere, vecchie canzoni popolari, tra le quali alcune belle. Può darsi che da questo immediato avviamento musicale sia nata la mia disposizione e passione per la musica?

Mi dicevano, appunto, i miei genitori che fra queste canzoni ce n'era una d'intonazione malinconica (che potrei anche oggi ripetere), e che ogni volta che io la udivo mi mettevo a piangere. Nostra coinquilina era una donna bisbetica con cui mia madre era 'guasta' (come dicono a Pisa), cioè in urto. Poiché questa donna che la voleva fare da 'Signora' era invece una contadina rifatta, la mia balia la stuzzicava con questa specie di stornello, tutt'altro che amoroso: «Se tu fossi una regina| ti vorrei incoronar| ma tu sei una contadina| va' nel campo a lavorar» e non c'era verso di farla chetare. Io son venuto su come, del resto, la maggior parte dei ragazzi del mio tempo, senza una educazione intelligente, con i soliti vieti precetti che ai ragazzi fanno piuttosto l'effetto contrario.

«Studia, vergognati!», e io facevo peggio. Nessuno da ragazzo può aver odiato la scuola, e lo studio più di me. Posso dire che gli anni della scuola sono stati fra i |5| brutti della vita. Fornito di scarsa memoria e volontà, timidissimo e d'una sensibilità quasi morbosa, possedevo tutti i requisiti ... per far nella scuola la figura del somaro.

Mi ricordo della prima mia maestra elementare, una vera becera fiorentina, a cui la mia aria da bambino timido e impacciato doveva dare ai nervi, la quale, per un certo mio vezzo d'allora di stare a bocca socchiusa, mi apostrofava brutalmente: «Icché tu aspetti? Ittordo? (il tordo)», cosa che faceva ridere tutta la scolaresca. Son queste le prime esperienze della malignità del prossimo che in un bambino sensibile possono lasciare tracce indelebili. Questa cosiddetta 'maestra' faceva merenda insieme a noi ragazzi nello stesso stanzone scolastico, e quando le avanzava qualcosa della sua colazione chiamava un ragazzo e gli diceva, porgendogli il piatto: «Dagnene alla Crolinda» (daglielo alla Clorinda) che era la 'Bidella' della scuola. Immaginate che razza d'educazione c'era da aspettarsi da una simile maestra! Il ricordo meno ingrato di quella scuola è ancora di quando si recitava cantando all'unisono in classe la tavola |6| pitagorica dall'uno al cento su tre note ripetute ritmicamente uguali, cosa da far disperare chi ci sentisse, ma per noi ragazzi piuttosto divertente e utilissima. Non c'era uno tra di noi che non sapesse a menadito l'abbaco, o che uscisse di tempo.

Queste scuole elementari comunali erano per i ragazzi del popolo. Quelli della borghesia e dei cosiddetti *benestanti* (belle parole degne della cosa!) ossia i cosidetti 'signorini' (come sopra) andavano agli 'Istituti' privati. Io quindi, figlio di professore, ero un po' un'eccezione tra i miei compagni di scuola, tra i quali ve n'era di quelli proprio del popolino, che vari anni dopo ho rivisto occupati nei mestieri più umili. Qualcuno di loro, anzi, incontrandomi mi salutava dandomi ancora del tu, cosa che mi seccava un po' e, peggio, mi imbarazzava, se mi trovavo ad essere in compagnia d'altri della mia condizione. D'altra parte, per delicatezza d'animo, non riuscivo a far da sordo, – come avrebbero fatto altri più di me – e quindi il mio disagio era anche accresciuto dalla cosci|7|enza della mia dabbenaggine. Questa mancanza di sapersi disimpegnare, che sin d'allora vedevo invece in tanti altri degli stessi miei compagni, è sempre stata una delle croci della mia vita; uno dei tanti aspetti, che, anche per questo lato, concorrono a fare di me – lo dico con rammarico – uno diverso dalla comune maggioranza. Questo ossessionante confronto fra me e gli altri è sempre stato per me fonte di scontentezza, e di antipatia verso le praticità, la furberia e il '*savoir faire*' così innato e diffuso negli italiani.

La mia condizione di 'signorino' tra i miei compagni di scuola risaltava anche dal fatto che ci avevo una *ripetitrice* privata, la quale raddrizzava le gambe ai miei compiti di scuola e ci teneva a fare anche buona figura con i miei genitori. Questa maestra era una ragazza invecchiata, biondo rossiccio, coi capelli tirati su nella nuca, rigida e autoritaria, di cui io avevo un vero terrore. Essa lardellava i miei 'componimenti' con delle frasi fatte di questo gene|8|re: «Mario era un bel ragazzo, aitante nella persona, bruno di carnagione, con certi occhietti vispi vispi»; ritratto che forse corrispondeva al suo segreto ideale, ma non certo al mio, che ero un ragazzo timido e poco vivace; frasi con cui io dovevo lardellare i miei compiti che trascrivevo con ripugnanza.

Chi può misurare le conseguenze che su di un ragazzo timido e sensibile possono produrre queste stupidità della malintesa educazione? Questa maestra dalla quale io andavo a 'ripetizione' abitava in via Santa Reparata, una di quelle vecchie strade secondarie di Firenze poco battute, con case a facciata di sole cinque finestre per piano, che non ho veduto che in questa città e che tradiscono il temperamento, tirchio, del fiorentino *granducale*. Queste case paiono, e spesso sono abitate da vecchie pinzochere, e hanno la porta di strada sempre chiusa che, entrato, ti si richiude sgarbatamente dietro, piombandoti nelle tenebre delle scale senza finestre e maleodoranti. Quando tiri il campanello di strada, che ti vien fuori una spanna dal muro, |9| te lo senti suonare rabbioso per un pezzo, sino a che uno strappo altrettanto accogliente della 'corda', in risposta, ti apre la porta di strada. Ma non sei ancora entrato, che eccoti investito da una salva di sgarbati «chi è?» e dai latrati irosi del *volpino* che non ti danno tempo e modo di parlare! «Ma mi lasci salire, per Dio!» borbottavo irritato fra i denti! Ma se invece avevo pronunziato il sacramentale «Amici» ecco che tutto andava a posto da sé: si chetava la vecchia e si chetava il cane: «Amici»: la parola magica; il *«sesamo apriti»* di queste vecchie case e della degna gente che le abita.

Il nuovo maestro della scuola comunale un bel giorno ci portò un libro nuovo che cominciò a leggere come premio in fondo alla lezione. Questo libro mi fece una tale impressione che corsi a casa come sotto l'effetto di una rivelazione gridando con assoluta convinzione: «Ho conosciuto il più bel libro del mondo!». Quel libro era, manco a dirlo?, *Pinocchio* del Collodi. Questa prima edizione di *Pinocchio* (che, mi ricordo, mi fu regalata per farmi |10| prendere l'olio di ricino!) era illustrata con poche modeste e minuscole illustrazioni, ma quanto mai adatte a quel testo. Andate un po' a vedere le edizioni di Pinocchio d'oggi! Libroni a gran formato, pieni d'illustrazioni a colori sfacciati, fatti senza amore né convinzione, come se il disegnatore non avesse neppure letto il libro, edizioni cafone a solo scopo commerciale! Una vera profanazione! Non dovrebbero essere nemmeno permessi simili stupidi *vandalismi*.

Questo maestro suonava il pianoforte, e mio padre lo portò a casa a farsi sentire. Non era certo un pianista, ma aveva una

grande facilità a passare al pianoforte spartiti delle opere teatrali. Debbo a lui i primi veri entusiasmi musicali; io sino ad allora non avevo ascoltato altro che 'pezzi' delle opere più popolari del Verdi, Bellini, Rossini; di modo che fu per me una vera rivoluzione l'opera, che qualche anno dopo ebbe quello strepitoso successo: la 'Cavalleria Rusticana'. Scoprii in quella musica tale diversità da tutta l'altra a me nota e che fu la rivelazione di un mon|11|do tutto nuovo. La *cotta* che io presi per il maestro livornese aveva addirittura del maniaco. Un giorno che lo intravidi passare in vettura rimasi come incantato! Mi ricordo di avergli in seguito – dopo molte esitazioni – scritto per dirgli tutta la mia ammirazione.

Mio padre aveva avuto la cattiva idea di promuovere questo mio maestro di scuola a maestro di pianoforte, ed io fui la sua prima vittima.

Io avevo già avuto, fin dall'età di sei anni, una maestra di pianoforte, una zittellona occhialuta, con la quale ero arrivato a suonare dei 'pezzi' d'opera facilitati dei nostri ottocentisti: uno di questi era 'Ai nostri monti' del Trovatore. Mi ricordo il tormento quando in qualche 'visita' ero costretto, dopo vari tentativi di resistenza, a suonarlo in faccia a quella gente; tutto rosso e confuso con i compagni che si divertivano un mondo del mio imbarazzo. Son questi i primi fatti in cui un ragazzo sensibile e riflessivo sente confusamente la falsità e la stupidità della società e comincia a considerarla sin da allora con diffidenza e anti|12|patia.

Anche questo secondo 'Maestro' aveva dei gusti banali e mi faceva imparare dei 'pezzi' del Becucci – autore allora in voga – tra i quali un 'Sospiro del cuore' che è veramente un documento del pessimo gusto del tempo, come potrebbe esserlo una delle più tipiche oleografie sentimentali di allora.

La mia prima educazione musicale fu, come dunque si vede, assai disgraziata, anche perché la mia pigrizia mal si adattava al tormento dei primi studi di pianoforte; e anche perché, sebbene provvisto di una non comune attitudine musicale, avevo forse d'altra parte poca attitudine tecnica. Ingiustizia della vita! Ho conosciuto tante 'signorine' che a quel tempo quando non esisteva la radio studiavano piano per avere un titolo di più per accasarsi, ragazze senza attitudine musicale né passione, che studiavano musica come avrebbero studiato qualunque altra cosa, e che avevano invece una facilità di mano e di lettura invidiabile. Io invece ne avevo pochissima, e con tutto il mio |13| temperamento e passione, so soltanto io la fatica che più tardi ho dovuto fare per arrivare a leggere alla meglio la musica a prima vista.

Ma torniamo alla mia infanzia; mio nonno abitava a Pavia, essendo i miei antenati e parenti tutti pavesi. Mio padre era trapiantato a Firenze per la sua cattedra di fisica al liceo Dante. Il 21 settembre, per San Matteo, onomastico del nonno (da cui avevo, mio malgrado!, ereditato questo ... scomodo nome) ero portato da lui a Pavia che vedevo soltanto una volta all'anno in questa circostanza. Mio nonno, un vecchietto grassoccio, calvo e ben rasato che si faceva, benché vecchio, ogni giorno la barba da sé, si era in gioventù laureato, ma i moti rivoluzionari di quel periodo, a cui aveva preso parte attiva, lo avevano distratto dagli studi, e poiché era persona agiata, si era ritirato a vivere nella quiete della sua dimora pavese, come a quei tempi era possibile fare. Il suo palaz|14|zotto era situato in faccia a San Michele, la bella chiesa romanica, di cui io, bambino, vedevo dalla finestra la bellissima facciata, che allora non doveva trovarsi nello stato di conservazione disastroso d'oggi.

Da mio nonno c'erano due cose che ancora oggi, quando le ricordo, mi suscitano viva nostalgia: il giardino e il laboratorio di falegname. Il giardino a pergolati d'uva e a svariati alberi fruttiferi mi pareva grandissimo. Quando, dopo molti anni, ci tornai da adulto, fui sorpreso di trovarlo tanto meno grande di quello che mi pareva allora. È veramente sorprendente la fantasia dei piccoli, che ingigantisce e abbellisce tutto quello che vedono e che colpisce anche gli altri loro sensi, per esempio l'odorato. Io sento ancora quell'odore indimenticabile, dato più che altro dai pergolati dell'uva, dalla frutta caduta e corrotta e persino da una grande buca di rifiuti, che si fondevano insieme in un 'accordo' olfattivo, che mi risvegliava sensazioni intraducibili, come |15| quelle che si provano talvolta in sogno. Il laboratorio di falegname, che serviva soltanto di spasso a mio nonno, odorava anch'esso di legnami, e mi risvegliava un senso di benessere e di pace, così confortevole che vi sarei restato solo e inoperoso per delle giornate intere in uno stato di dolce inerzia. Quello stanzone era pieno zeppo di armadi da falegname, di vecchi attrezzi e arredi di ogni genere fuori d'uso accatastati fino al soffitto chissà mai da quanti anni, fra i quali era per me un piacere andar scovando qualche pezzo per i miei balocchi. È un po' il piacere che ho provato da adulto andando a rovistare in qualche vecchia botteguccia di libri e di oggetti usati.

*OMAGGIO A PAVIA*

Amor di Pavia. Pavia è stata forse la città che ho più amato, anche per il fatto ... che l'ho più che altro vissuta nel ricordo. La

città dove siamo nati non è, secondo me, quella che vien fatto di preferire. Prima di tutto, come accade per le perso|16|ne di famiglia, che non si *vedono* più tanto le abbiamo sott'occhio, così può accadere per la città natale, che alla fine – sia pure la più bella – non si apprezza come si dovrebbe. A me, per esempio, è successo per Firenze (che anche fisicamente conosco ... come la mia lingua conosce la bocca) di vederne quasi più i difetti dei pregi (a parte i suoi monumenti e le sue opere d'arte): di vederla cioè come un attore deve vedere le scene dal di dentro. Se fossi nato a Pavia probabilmente non l'avrei sentita, amata come nella nostalgia. Quante felicità ci toglie l'abitudine che, come dico sempre io, nuoce più al bene di quello che giovi al male. L'altro argomento che, essendo la vita di chiunque piena più di brutti che di bei ricordi, è naturale che la città natale ce ne offra più di quelli che di questi. Ma dicendo questo so di scandalizzare la gente comune che è negata a ripensare sulla propria vita e che subisce gli affetti per tradizione, per abitudine, per istinto, quasi come il cane e il gatto, che si affezionano al padrone più repellente e alla dimora più ingrata. Si può chiamare af|17|fetto, amore quello del cane o del gatto? Eppure la enorme maggioranza della gente ama come questi due animali, inconsciamente, per istinto, per abitudine, per tradizione! Del resto, ho spesso notato quanti ... mandano a quel paese ... il proprio paese nativo e relativi concittadini: Dante Alighieri valga per tutti! Ma torniamo a Pavia. Io intendo la Pavia di una volta, quando cioè le città antiche erano ancora silenziose e calme: Le 'città del silenzio'. Da molti anni non sono più stato a Pavia, e nemmeno ci torno, per non far cattivo sangue, come lo faccio persino a Pisa – dove abito – che da 'città del silenzio e del sonno' è diventata la città del baccano e del suicidio involontario per lo spadroneggiare e infuriare delle 'Vespe', e simili maledizioni. Rievoco dunque la Pavia della mia giovinezza con le sue caratteristiche strade lombarde a due guide di granito per le ruote e il resto a ciottoli così ingrati per i piedi, ma così caratteristici, così coloriti e lucenti dopo un acquazzone, con l'erbolina timida nelle connessure, ciottoli e guide del durissimo granito delle Alpi che non lascia|18|no un granello di polvere, come fa invece la fredda e scolorita pavimentazione di Firenze in arenaria, che d'estate solleva il polverone e d'inverno si tramuta in fango. Quante di queste strade lombarde saranno, a quest'ora, sparite, soffocate dal banale asfalto, tanto comodo, ma tanto brutto! Di queste strade di città strette e irregolari, risento, quasi, l'odore inesprimibile che mi colpiva passando rasente ai muri, odore delle cantine ove allora si conservava la legna da ardere per cucina, in luogo del carbone vegetale che si usava a Firenze; cantine che servivano anche di dispensa, e in autunno di tinaia, da cui emanava il delizioso profumo del mosto; odore che mi rievocava la vita patriarcale, la calma e il benessere di quei bei tempi (e almeno belli nella rievocazione), che io ho fatto appena a tempo a conoscere. Ma la cosa che più mi seduceva era il Ticino col suo bellissimo, pittoresco ponte. Penso che il Ticino debba essere il più bel fiume d'Italia per abbondanza e chiarezza di acque, così almeno lo ricordo allora; ma giurerei che riveden|19|dolo ora lo troverei – come tanti altri suoi fratelli – inquinato dai rifiuti delle tante industrie, le quali, visto che nessuno glielo impedisce, si servono di questi fiumi come di fogne! Mi ricordo che, spenzolato dal ponte, vedevo il fondo arenoso del fiume attraverso vari metri di acqua chiarissima che mi rapiva di meraviglia, io che ero abituato all'Arno, fiume tanto di chiara fama quanto di acqua sporca. Che cosa è mai la rettorica! Perché l'Arno, attraverso il nome di *Firenze*, la gente lo trova bello, e ad un nostro letterato è parso addirittura 'azzurro'! Il pittoresco ponte coperto di Pavia era una delle sue cose più caratteristiche e rare, essendo anche, credo, l'unico ponte coperto d'Italia. La bestialità guerresca lo distrusse, e oggi, anziché ricostruirlo 'com'era e dov'era', ne hanno rifatto una specie di parafrasi in stile 'Genio Civile', e anche la deliziosa cappellina settecentesca a metà del ponte si è camuffata in 'stile novecento'.

|20| Mia madre, donna di modesta istruzione, come, specialmente, tante signore di allora, aveva delle idee assai storte sulla educazione. Una delle sue fisime – che credo sia stata per me tanto dannosa – era, quella di non permettermi di stare con gli altri ragazzi; di andare ai giardini pubblici dove, secondo lei, i ragazzi buscavano come allora si diceva 'la bolla' ossia la difterite. Per questo forse io ho passato la mia infanzia senza malattie fisiche, ma quasi sempre solo in casa. Mia unica compagnia era la vecchia donna di servizio che doveva subire tutti gli scherzi e i capricci che mi saltavano in testa. Io però non ero il classico 'Gian Burrasca', anzi dovevo essere piuttosto mogio e sapevo 'fare i balocchi' e divertimi per ore e ore anche da solo. La mia grande passione era lavorare con gli arnesi da falegname di mio padre, anche lui, come il nonno, appassionato di tali lavori. L'attitudine meccanica è in casa nostra tradizionale: mio nonno come ho detto prima aveva quella specie di laboratorio per suo diletto, mio zio era rinomato in tutta la regione come abilissimo per riparare ogni cosa, e la sua casa era una processione di gente che gli |21| portavano un po' di tutto, dall'ombrello rotto all'oggetto d'arte. Non per nulla siamo dei 'Marangoni'. Io dunque mi piantavo in cucina con i miei arnesi con disperazione nella

donna di servizio – e non c'era cristi di staccarmi di lì quando mia madre voleva portarmi a spasso.

Giovedì soltanto – allora giorno di vacanza nelle scuole comunali – mia madre invitava il mio cugino d'assai più anni di me che aveva l'incarico di farmi divertire. Questo cugino – che si chiamava Carlino, ma che era grande e grosso – faceva l'incisore ed era figlio di uno di quegli artigiani di vecchio stampo oggi del tutto scomparsi, un vecchio allegro e ciarliero che – mi ricordo – descriveva la fusione delle campane con un impeto e una vivezza degna del Cellini. Era incisore di metalli, ma sapeva, all'occasione, modellare e incidere punzoni in acciaio per medaglie. Mio padre, che era un fisico, gli aveva affidato l'esecuzione di una medaglia commemorativa del Caselli – l'inventore del Pantelegrafo – ed egli se l'era cavata egregiamente, come può vedersi nell'esemplare |22| conservato nel museo del Bargello a Firenze.

Qualche volta uscivo con la mamma che mi portava per le botteghe a fare acquisti, Mi ricordo bene di una certa merciaia in via Calzaioli, allora rinomata e frequentata da tutte le massaie, la merciaia Beni. Entrando, un campanello, che seguitava a suonare per un pezzo, faceva accorrere a tutto comodo quelli della bottega, semi-oscura, dove però era sempre acceso il lumino a olio alla Madonna. L'aria sapeva di cambrì e di ghinea che si fondevano a meraviglia con l'atmosfera ovattata dell'ambiente, dove ogni rumore si smorzava contro le pile accatastate di mercanzia. I padroni della bottega erano tutta gente vecchia, spelacchiata e bigotta, che camminava sulle uova, in pantofole.

Mia madre, come tutte le donne, era brava a tirare – come si diceva allora – sul prezzo, ma altrettanto bravi erano quei vecchietti che con molta pazienza e furberia non scontentavano mai le clienti più esigenti e meticolose, facendo tuttavia il proprio tornaconto. Poi la mamma mi portava a prendere una *chicca* sempre |23| nella solita pasticceria (dove le paste costavano 7 centesimi, invece di 10), ma esigeva che, fra le tante, io prendessi il 'pan di birra' come si diceva allora, cioè la *brioche*, perché più sana, in confronto alle altre paste più manipolate che io avrei invece tanto preferito.

Qualche volta mi portava a far delle visite. Si andava dalla 'Sora Lucia', una prosperosa signora anziana rotonda e ben nutrita, che doveva esser stata da giovane piuttosto bella. Essa mi dimostrava tanta simpatia, anche perché ero un bambino calmo e silenzioso, che con niente – come lei diceva – mi divertivo anche da solo: sin da allora avevo già gusti da solitario.

C'era poi una 'visita' che per me era un vero supplizio. Al solo sentirmela annunziare io mi mettevo in orgasmo e scongiuravo la mamma di non portarmici. La signora che si trattava di visitare era una borghesotta sulla trentina, rotonda e rosea e ben pasciuta, che sembrava il ritratto della salute. La vedo ancora seduta accanto alla madre sull'orlo del canapè perché le sue gambe grassotte e troppo corte non le permettevano di più |24| col corpo a sagoma di chitarra costretto nella fascetta a stecche che, strette fino a schiantarsi alla vita, faceva schizzar fuori i fianchi e il petto in tutta la loro esuberanza, e in perfetto stile Umbertino.

Ora accadeva che nel bel mezzo della conversazione, senza che nulla lo prevedesse o lo facesse prevedere e quando meno ci si aspettava, un grugnito lacerante e disumano, come quello che caccia fuori il porco sotto il coltello, usciva dal seno roseo e prosperoso che la giovine donna si comprimeva leggermente con la mano, come fanno i soprani negli acuti più temerari, continuando poi la conversazione come nulla fosse, sino al prossimo grugnito, e così di seguito. Pare che si trattasse d'isterismo. Io ne ricevevo una tale scossa nervosa che sarei scappato a gambe levate. Invece ero costretto ad assistere a questo disgustoso e strano fenomeno che si ripeteva più volte e ogni volta pregavo Iddio che fosse l'ultima.

È incredibile come spesso i genitori – e a quel tempo specialmente – possono per ignoranza martirizzare i figli, prendendo per capricci delle invincibili e pericolose reazioni infantili. Per andare da questa |25| signora, che stava lontano da noi, si prendeva *l'onnibus*. Quest'onnibus era un carrozzone a vetri non fissi, tirato de due cavalli, di modo che passando sul *lastricato* di Firenze l'onnibus rintronava maledettamente nel cervello. Il cocchiere stava seduto all'esterno, come in trono, sulla parte anteriore, più alta, all'aperto e con qualunque tempo mentre il fattorino si trovava in quella posteriore seduto al di fuori come sospeso in aria su di un seggiolino rotondo appena bastante, con le gambe penzoloni nel vuoto, anche lui alla mercè dell'acqua e del vento, aggrappato con un braccio a una delle due maniglie della porta che non aveva uscio. Questi inservienti avevano in testa un cappello bassissimo, una specie di mezza tuba a larga tesa, dura e verniciata, resistente alle intemperie e magari anche ... ai *lattoni*, ossia alle eventuali botte che, per burla o meno, fossero capitate.

Quando si trattava di far fermare l'onnibus, il fattorino dava una stretta ad una stringa di cuoio che |26| finiva legata al piede dell'automedonte il quale a seconda dell'umore, a sentirsi così vilmente trattato, rispondeva al richiamo con un moccolo più o meno a proposito e, tirando a sé lo stangone della martinicca, poneva fine all'incidente. Gli uomini, per lo più, non facevano fermare sia per salire che per scendere dalla lunga predella po-

steriore; e mi ricordo ancora il batticuore delle prime volte che mio padre mi insegnò a scendere con l'onnibus in moto; cosa più difficile che a salirvi; perché, per rimanere in piedi, bisognava buttarsi risolutamente all'indietro.

Il bigliettaio dell'onnibus era munito di una tromba a tracolla che suonava prima di partire, e io sento ancora la desolazione di questo malinconico appello nei pomeriggi assolati delle piazze deserte.

Fu un certo Sardè che ebbe allora l'idea di introdurre questi 'onnibus' a Firenze: saranno stati brutti ma furono utili. Ma se questo Sardè può pretendere perciò al titolo di benemerito, ha però sulla coscienza la distruzione di una delle opere d'arte più ammirevoli del|27|la pittura trecentesca fiorentina. Andò così infatti, che, come rimessa di tutti questi carrozzoni, il Sardè ottenne di servirsi dell'antico refettorio della Basilica di Santo Spirito, la bellissima chiesa brunelleschiana. Questo grande refettorio, da lunghi anni non più in uso, aveva su una delle due pareti più strette (come tutti i refettori antichi) un grande affresco con l'*Ultima Cena*. E poiché questa parete, malauguratamente!, combinava con la piazza Santo Spirito, non si ebbe il minimo scrupolo a sfondare la parete dipinta e aprirvi un bel portone per l'ingresso degli 'onnibus'! Ho sempre pensato che l'ignoranza abbia prodotto al mondo più disastri ancora che la delinquenza; e in quel tempo (forse quello stesso della 'Capitale' fiorentina, che ha tanti altri disastri per l'arte sulla coscienza) l'ignoranza delle cose d'arte antica doveva essere addirittura granitica. Dirò dunque che questo *Cenacolo* è un'opera di scuola giottesca di altissima qualità artistica; direi anzi, che [è] il più bello del Trecento non solo a Firenze, ma in tutta Italia, un vero capola|28|voro! E pensare che [è] stato per metà distrutto per convertire l'ambiente in una rimessa d'"onnibus'! E il cielo non ebbe fulmini (come del resto tante mai altre volte!) L'ultima recente attribuzione di competenza sarebbe ad Andrea Orcagna, pittore, secondo me, troppo inferiore all'ignoto autore di questo capolavoro.

Spariti gli 'onnibus' il vasto cenacolo divenne lo studio dello scultore Raffaello Romanelli e infine – troppo tardi – ha trovato di recente pace e onore, essendo divenuto un piccolo ma scelto museo di eccellenti opere d'arte antica per merito del munifico collezionista professor Romano, che l'ha donata a Firenze.

L'unica visita che mi andasse a sangue era andare dalla zia Bigina. Questa sorella di mio padre era venuta dalla Lombardia a fissarsi a Firenze insieme all'unico figlio rimastole. Essa aveva una grande simpatia e affetto per me. Abitava in un modesto appartamento di poche stanze che aveva sovraccaricato di mobi|28|lia e delle suppellettili della vita agiata d'un tempo; ed era per me un gran piacere andare a 'bracare' come si dice a Firenze – in tutti i cantucci della casa piena di tante robucce e ninnoli. Tra gli altri v'era un grosso album di figurine di scatole di fiammiferi. La gente d'oggi, abituata alle nostre orribili e mercantili scatolette, non può farsi l'idea di quello che fossero di caratteristico quelle, che già a quel tempo non esistevano quasi più. Esse riflettevano ancora lo stile delle illustrazioni tipo Gavarni, ed erano veramente graziose. Ma sopratutto erano dei documenti parlanti dell'agiatezza, della pace, della cordialità di quei fortunati tempi per sempre scomparsi. Questo sentimento doveva istintivamente agire sul mio animo, che io ricordo ancora assorto nella visione di quelle figurine.

Mi torna, a proposito, in mente un curioso aneddoto. Quando ero alla Soprintendenza dei Musei di Firenze, viene una volta un telegramma urgente dal Ministero di recarsi subito a vedere un'opera d'arte di gran valore che il proprietario offriva allo stato. Mi precipito a quel|30|l'indirizzo e trovo una delle solite povere case fiorentine a vari piani con le solite scale buie che si fanno, anche d'estate, a tastoni. Salgo sino all'ultimo piano, busso alla porta; il solito volpino ringhioso che mi impedisce di spiegare ad una vecchietta di che si tratti. Quietato finalmente il cane, la vecchia mi introduce in casa e con un lungo preambolo, dove tira in ballo anche il povero marito defunto, apre un cassettone e con ogni cautela tira fuori un grosso involto legato a più doppi. Intanto il mio interesse e la curiosità andavano crescendo man mano che quella indugiava a svolgere l'oggetto per magnificarne la bellezza e il pregio. Finalmente si decide, apre l'involto e io mi sento preso ... dalla compassione. Si trattava di un vecchio album di figurine di scatole di fiammiferi ritagliate e disposte dal 'povero marito' con una meticolosità inimmaginabile. Povera vecchietta, che pietà mi fece! Per non darle un dolore, inventai qualche pretesto dilatorio e uscii un po' commosso ... ma anche un po' scornato.

Ma torniamo ora a mia zia. Questa zia Bigina – ossia |31| Luigina detto alla pavese – possedeva l'arte di divertire i ragazzi. Sapeva un monte di storie che io bevevo a bocca aperta come fanno tutti i ragazzi; e quando nelle vacanze estive ero in villeggiatura, mi mandava un giornalino tutto scritto e illustrato da lei, che aveva la velleità di fare dei versi, in cui di poesia non c'era che la rima.

Altrettanto felice ero quando andavo nel gabinetto di fisica di mio padre per lunghi anni professore di questa al liceo 'Dante' di Firenze, professore benevolmente ricordato, anche dopo lunghi anni, dai suoi antichi scolari per la sua mitezza e cordialità. Questo *Gabinetto* si trovava all'ultimo piano dell'ex convento di

Santa Trinita, in cui era ed è ancora insediato il Ginnasio-Liceo Dante, il primo e l'unico che allora esistesse a Firenze.

Era stato mio padre a formare in tanti anni, dal nulla, questo bel gabinetto che per il materiale era allora il migliore tra i Licei d'Italia, specialmente per gl'istrumenti e le macchine della Fisica sperimen|32|tale. Le macchine elettriche erano, naturalmente, quelle che più mi piacevano. Girare con una mano quel disco di vetro e ricevere coraggiosamente le scintille sulla nocca del pollice dell'altra, oppure prendere la 'scossa elettrica' o rendere incandescente il fil di ferro, sino a spezzarsi, facendo ruotare il *Rocchetto di Ruhmkorf* erano tuttavia cosa che mi davano la fierezza dell'*iniziato* ai fenomeni della scienza fisica.

Una volta, avrò avuto setto o otto anni, mio padre mi fece assistere ad una lezione mettendomi a sedere vicino a lui in faccia alla scolaresca. Mi ricordo che, forse per la soggezione di vedermi guardato da quella ventina di giovani che a me parevano degli uomini fatti, io battevo continuamente gli occhi. Ed ecco che allora quei venti monelli si misero tutti a battere anche loro gli occhi, non vi dirò con quale mia confusione. Mi ricordo anche che mio padre interrogò uno dal posto e questo sfacciato seguitava, tra una domanda e l'altra, a fare una serie di boccacce forse per farmi ridere. Ma io già così imbarazzato, e forse anche ferito nella solidarietà filiale, avevo ben |33| altra voglia che di ridere. Mio padre era appassionato anche per la mineralogia e tutte le estati, in montagna sugli Appennini, mi portava a fare lunghe gite faticose in cerca – anziché di funghi – di sassi, ossia di minerali, munito di un martellino col quale staccava il pezzo da portare a casa per la collezione privata, di modo che tornando in città il bagaglio più preoccupante erano tutti questi chili di sassi. Si andava a villeggiare nei posti allora più primitivi e non ricercati che mio padre preferiva, tanto che per alcuni di essi, come Le Piastre presso Pracchia, o Abbadia San Salvatore sull'Amiata, siamo stati noi, si può dire, a scoprirli.

Anche al Forte dei Marmi – (oggi divenuto così snobistico) – io ci sono andato che avevo sì e no otto anni, cioè verso l'84 e in tutti questi anni da allora, ho assistito alla progressiva e dolorosa rovina d'uno dei più bei luoghi d'Italia, oggi ridotto al livello di tutte le *stazioni balneari* alla moda, più o meno banalmente mondani.

Ma una volta, che posto delizioso! Certo bisognava |34| guadagnarselo. Si scendeva alla stazioncina di Querceta, paesotto all'incrocio della allora cosidetta via Regia e dell'altra che porta a Seravezza, tutto bianco del polverone di queste due strade, uniche forse al mondo in questa triste prerogativa, per il fatto che allora i blocchi di marmo che scendevano dalle Alpi Apuane per essere caricati sul ponte caricatore del Forte dei Marmi erano trasportati da carri trascinati da varie coppie di buoi, i quali trasformavano queste strade in fiumi di polvere bianchissima accecante nel sole di agosto. A Querceta si prendeva una sgangheratissima sedicente carrozza che ci portava al Forte. Il viaggio per la strada, tutta profonde buche, dava la stessa impressione di una gita in barca durante una libecciata, aggravata da un caldo soffocante, dalle mosche e tafani e dal polverone che ci riduceva come tanti mugnai.

Arrivati però al Forte dei Marmi si buttava via scarpe, vestiti e cappello che si ripigliavano poi all'ultimo giorno tornando via. Quello sì che |35| si chiamava godersi il mare. La colonia poi era minima perché tutti andavano a Viareggio. Per i borghesi il Forte era un posto triste, con tutti quei marmi che alle loro teste di rapa ricordavano – come ho sentito dire – un cimitero! Ma per i pochi degni era il paradiso terrestre quel cantuccio di pace e di luce, con quel divino scenario delle Alpi Apuane.

I pochi a scoprirlo e quindi a rovinarlo furono dei tedeschi: la scrittrice Isolde Kurz, e dietro di lei lo scultore Hildebrand con la sua numerosa prole e il famoso pittore Boechlin i quali chiamarono altri tedeschi, e dietro di loro, – buoni ultimi – anche gli italiani; fu finito il bene stare e cominciò la distruzione estetica del Forte dei Marmi.

Oggi il forte è diventato una 'Fiera delle Vanità' dove si ritrova tutto l'intellettualume e lo snobismo d'Italia e ... bisogna quindi che la gente, che ama ancora la semplicità e la solitudine, giri largo. Ma siamo in quattro gatti ad aver di questi gusti: la stragrande maggioranza della gente odia la solitudine, e pre|36|ferisce piuttosto sopportare l'invidia, la gelosia, la maldicenza, l'ironia, la ipocrisia e simili delizie piuttosto che vivere un po' per proprio conto almeno una volta all'anno!

«Fais le testament de ta pensée et de ton coeur, c'est ce que tu peux faire de plus utile».
Amiel, Journal, 3 Mai 1849.

Firenze – (ripreso a scrivere, 11|XI|55, 3 anni dopo).

Chissà se qualcuno si è mai – come me – accorto che il nome della città del Giglio è tutt'altro che un bel nome. Fi-ren-ze: che razza di nome! Né maschile né femminile, mentre tutte le grandi città d'Italia finiscono in *o* oppure in *a*. Sto cercando a memoria un'altra città di sesso neutro come Firenze ma non riesco là per là a trovarne altra che Alfonsine, la modesta patria del Monti.

|37| Se il nome 'Firenze' fosse almeno eufonico: ma non mi pare proprio. È un suono che potrebbe un po' ricordare, a chi lo udisse per la prima volta, il ronzio di un insetto, tra la zanzara e il moscone, in ogni modo, è un nome che non suscita certo l'impressione sonora e maestosa di 'Roma' né la musicalità cristallina di 'Venezia', e nemmeno la fluente eufonia di 'Bologna'.

Il nome Firenze mi pare che renda invece un suono arido e sordo quasi direi di campana fessa. Lo dico anche con un certo risentimento per questa ragione: quel poeta musicale che è d'Annunzio (forse per queste mie ragioni) aveva proposto – mi ricordo – di tornare all'antico nome di Fiorenza; ma i fiorentini, gente scanzonata e bonsensaia, non ne vollero sapere. Quanti bempensanti diranno però che fecero bene perché sono rari coloro per i quali anche un bel nome può servire un po' a raddolcire la vita.

E va bene: vuol dire però che, se non avete voluto il nome di 'Fiorenza', non vi spetta neppure, allora quello di 'Fiorentini', bensì l'altro di *Firenzini* che vi stareb|38|be così a pennello. Quando infatti si pensa che cosa furono i Fiorentini dal Tre al Cinquecento, e quello che per lo più sono stati dopo (e, se non vi dispiace, sono ancora oggi), sarebbe atto di nemesi storica adottare questo nuovo appello. Questa degenerazione del nome di *Fiorenza* nel brutto *Firenze* potrebbe essere il fatal portato della innegabile decadenza dalla grandezza di Fiorenza trecentesca, che per mare e per terra batteva le ali, alla Firenze granducale dal Seicento all'ottocento, povera e gretta città dalla vita provincialesca a paragone delle altre grandi città d'Italia.

Un altro equivoco è – secondo me – la nomea di bel favellare attribuito ai Fiorentini. Non nego che il parlare fiorentino sia, linguisticamente – ancor oggi che si è tanto corrotto – il più corretto (scusate il bisticcio), e tra i più vivaci ed espressivi. Però ciò che, ai miei occhi, lo rende addirittura fastidioso è l'accento sboccato nel popolino e quell'intonazione nasale nella borghesia. Sono due accenti diversi che corrispondono anche a due zone diverse della città: l'accento sboccato è quello dei così detti *beceri*, |39| localizzato specialmente nel di là d'Arno nel quartiere di San Frediano e caratterizzato – oltre che da più moccoli che parole – dalla voce sfiatata o rauca, da venditori di trippa o cenciaioli. L'altro accento invece è proprio di quel tipo piccolo-borghese che io chiamo 'il cianino', che sarebbe un 'ciano' (becero più rispulizzito) che non bestemmia, anzi cerca di parlare meglio che può; tipico, più che altro, dei commessi di negozio, e che fiorisce specialmente nel quartiere Nord di Firenze intorno a San Gallo e alle 'Cure'.

Un fatto che mi darebbe ragione quando dico che la parlata del popolino di Firenze è spesso addirittura invereconda, come, credo nessun altro dialetto, essendo tutta ... costellata di 'moccoli' e di parolacce, è il fatto che esistono poeti dialettali anche grandi Milanesi, Romani, Napoletani, (Il Porta, il Belli, Di Giacomo), ma nessun poeta dialettale fiorentino decentemente presentabile. Esistono – infatti – i sonetti di Vamba stampati alla macchia, che sono veramente dei capolavori di verità; spirito, efficacia, ma che farebbero arrossire un dragone ... non fiorentino. Le bestemmie e le oscenità più o meno *care* al basso popolo di ogni altra regione offendono tanto più sulla bocca del becero fiorentino perché la sua lingua è tanto più vicina alla lingua italiana. È certo che lo stesso turpiloquio fiorentino tradotto in *bolognese* o in *genovese* sarebbe assai meno repellente.

|40| Questi sono i due tipi del linguaggio Fiorentino, ma la gran massa della popolazione è caratterizzata da quell'accento nasale, che non riesce quasi mai a nascondere sotto sotto una certa aria incredula addirittura canzonatoria.

Quest'accento è quello che rende così ingrata la parlata fiorentina; e io mi son sempre meravigliato che ciò non sia ormai notorio e che i non fiorentini non se ne accorgano, e continuino invece ad ammirare la parlata della città dei fiori ... e dei moccoli. Certo per arrivare a sentire l'ingrata intonazione di questa parlata credo che bisogna possedere 'orecchio' e spirito di osservazione; il fiorentino nato non se ne accorge, come non ci si accorge mai dei propri difetti. Un altro noto difetto della parlata fiorentina è quello di mangiarsi la lettera *e* tra due consonanti; ma non mangiarsela completamente come fanno a Pisa dove la 'casa' diventa addirittura la 'asa'. No, il fiorentino non ha il coraggio del pisano e ne mangia mezza soltanto, o meglio vocalizza in una specie di soffio intraducibile, che dirazza |41| da ogni altro dialetto italiano o che caso mai ricorda un certo suono altrettanto sgradevole della lingua spagnola. Come il fiorentino non sa pronunciare la lettera *c dura*, così non sa pronunciare la *molle*: una casa non gli piace, ma gli *piasce*. O quella che il sullodato non sappia pronunciare certe parole e nomi che finiscono in consonante, è poco buffa? Ines diventa *Inesse*, Athos, *Athosse*, sicché è così dispiacevole sentire a volte una bella figliola chiamare ad alta voce: *Inesse*, *Athosse*!

Il fiorentino nato non se ne accorge. Può darsi, del resto, che possa accadere lo stesso per altri dialetti piacevoli soltanto a gente non del paese, che a qualcuno del posto invece potranno magari riuscire ingrati. A me per esempio piace tanto il dialetto bolognese, pur riconoscendo quel tanto di grottesco che con-

tiene. La diversità reca sempre con sé un'attrattiva e un fascino che poi con l'abitudine vanno scomparendo.

È, secondo me, per questa stessa ragione che i nativi di un paese, parlo di persone *comuni*, sono por|42|tati a vederne ormai più i difetti che le qualità. Un 'romano de Roma' potrà, per esempio, criticare la sua città, un napoletano, a sua volta, Napoli e via dicendo.

Ed è logico: a parte il fatto della *nemica* abitudine, poiché la vita ci offre tante meno gioie che noie, è logico che la propria città nativa possa essere per certi animi sensibili un ingrato ricordo; e quindi anche una ragione di antipatia; fatto però che non si riscontra nella grande maggioranza, così negata a osservare e a ripensare sulla vita, e esclusivamente portata a vivere sentimentalmente e abitualmente.

Mi pare quindi per questo lato quasi sfortuna d'esser io nato in una delle più belle città d'Italia, come è voce che sia Firenze; e io, che ci ho sempre abitato per più di mezzo secolo, sono arrivato a vederne troppo i difetti, tanto più che, essendo io stato per ben sedici anni funzionario statale alla Soprintendenza alle cose d'arte di questa città, ho una conoscenza oggi forse più unica che rara del patrimonio artistico e topografico di Fi|43|renze, in tutti i suoi più ignorati angoli della città.

È insomma ciò che deve succedere agli attori del teatro che, a differenza del pubblico, vedono gli scenari dall'interno, con tutto il lavoro di scena. Sarà quindi per queste ragioni che io non riesco più a vedere in Firenze quella armonia d'*atmosfera* che vedo in Venezia, o che ho veduta nella Roma dell'ottocento, ma nella stessa Bologna, così poco frequentata dagli stranieri, e invece città incantevole appunto per la perfetta armonia ancora quasi intatta del suo aspetto, così invece poco capito e apprezzato dalla gente comune, connazionale e da straniera, che la saltano nel loro giro d'Italia, ignorando che una delle più notevoli e accoglienti città della penisola.

Siena, Perugia, Pisa sono ben note e frequentate (Pisa soltanto per la Torre *pendente* che se, invece, fosse *dritta* non richiamerebbe più nessuno!); Lucca invece, come Bologna, è una delle città trascurate dai così detti turisti: Lucca! Forse la più bella, 'la più armonicamen|44|te perfetta', la più intatta (sino ad oggi almeno) delle città secondarie d'Italia. Neppure Siena, la miracolosa Siena, mi dà un senso di assoluta armonia come la tanto più modesta Lucca, tanto più refrattaria a svelarsi alla gente comune che per lo più la trova soltanto triste e *vecchia*!

Tornando dunque a Firenze, debbo dire che non riesco a trovarci l'armonia e l'unità di *atmosfera* delle città sopra citate. Questa città doveva esser tanto più bella prima che nel 1865 fosse destinata a capitale temporanea d'una temporaneità che fu, purtroppo, sufficiente ai vandalismi dei soliti sedicenti architetti in combutta con gli speculatori. Nei soli sei anni della 'capitale' quei signori trovarono il modo di abbattere le sue mura per sostituirle poi con quei meschini e gretti 'viali' di circonvallazione, anziché – come fu fatto in parte a Roma stessa – salvarle, sfruttandone almeno il lato pittoresco. Furono invece rase al suolo conservando le sole antiche porte della città, ormai disperse in mez|45|zo a nuove piazze spropositate come la banale, borghese piazza Cavour (già San Gallo) che, al pittore De Chirico (forse per quei brutti loggiati che la contornano) parve invece una 'piazza metafisica'. A tale punto può arrivare la beata illusione di un pittore metafisico!

Quelle Porte trecentesche della città erano già state bruttate dalle mutilazioni che, per ragioni militari, Cosimo I, granduca, aveva loro apportate, rendendole tozze e goffe; bruttura che assai meno appariva, quando erano almeno ancora unite alle mura, e che ora invece si offre in tutta la sua goffaggine. Sino a qualche anno fa sotto di esse esisteva il capo linea degli onnibus a cavalli che ho descritti prima; malinconica e ridicola nemesi storica della distruzione delle venerande Mura. Alcune di questa Porte trecentesche furono persino esse spianate come la Porta a Pinti (pressapoco dove oggi esiste il cosidetto Cimitero degli Inglesi) non che un graziosissimo ed originale Torrino del Maglio [*nota?*] in corrispondenza appunto della via del Maglio oggi via Lamarmora. Ma la più grossa fu quella di |46| distruggere di sana pianta il bellissimo fortilizio che chiudeva al di qua e al di là dell'Arno il punto dove è oggi la pescaia di San Niccolò. Anche in questo caso si spianò ogni cosa intorno alle due torri, che son rimaste, al solito, isolate, malinconiche testimoni dello strazio passato.

Abbattendo poi altre antiche costruzioni alla Zecca vecchia, era nata, di conseguenza, una sterminata piazza sterrata e incolta che per lunghi anni restò ritrovo di tutto il becerume della vicina Porta alla Croce (oggi Piazza Beccaria, *pendant* in bruttezza di Piazza Cavour). Ancora per lunghi anni si avvicendarono i progetti comunali per sfruttare questo vasto e trascurato terreno. Tra gli altri un bel giorno, mi ricordo ancora, Buffalo Bill lo noleggiò al Comune per una serie delle sue spettacolose rappresentazioni. Venne anche il progetto di farne uno stabilimento per Bagni oppure un Giardino Pubblico; ma, tira e molla, andò a finire che l'autorità militare ci mise su le grinfie e lo destinò a caserma di cavalleria, con |47| un orribile edificio opera del 'Genio Militare'!, affacciato sul Lungarno e prospiciente la collina del Piazzale Michelangiolo, cioè in uno dei punti più belli e pittoreschi di Firenze.

E giacché son cascato a parlare di questo famoso piazzale Michelangiolo, dirò che anche questo rappresenta, secondo me, un'altra delle sciocchezze commesse al tempo della capitale. Che bisogno c'era infatti di un piazzale così spropositato e spalancato, che d'inverno è impraticabile, flagellato da quella 'tramontana' fiorentina, sorella minore della '*bora*' di Trieste; e d'estate indicato specialmente, più ancora che per i colpi d'occhio, per i colpi di sole, completamente privo di verde com'è. Chissà poi quello che dovette costare! e, come se non bastasse, nel bel mezzo di questo Piazzale Michelangiolo (e per il caso che a qualcuno fosse sfuggito il *David* dell'Accademia e di Palazzo Vecchio) eccoti un terzo *David*: e, questa volta, tanto per cambiare ... di bronzo! – Trovata – come ognun vede – geniale e pratica per far risparmiare tempo e |48| biglietto d'ingresso al forestiero tirchio e frettoloso.

Che la vista di lassù sia indimenticabile è un altro discorso; e mi par quindi un po' buffo farne tanto merito all'architetto del Piazzale, il Poggi, con una lapide a caratteri cubitali che dichiarava 'suo monumento' questo po' po' di spettacolo che si spalanca di lassù al visitatore.

Questo Poggi che fu il precursore di tanti altri incoscienti e malaugurati 'impresari' di quei tempi (come un Luca Beltrami per Milano e un Rubbiani per Bologna) fu quello che progettò ed eseguì il *Viale dei Colli*, decapitando nel suo lungo percorso tante deliziose stradicciole serrate tra vecchie ville; stradicciole tortuose tra due muri; da cui si affacciavano ulivi e rosai, da non confondersi col pittore Rosai, che vi è, e che paiono fatte apposta per deliziare il romantico viale. La più incantevole di queste stradicciole è la via San Leonardo, che come le altre sbocca sul più bello nel largo Viale dei Colli, ridestando l'affascinato passeggiero alla banale realtà di uno |49| sbraitante tranvai elettrico.

Quante mai volte mi sono estasiato percorrendo da solo queste deliziose stradicciole, una volta silenziose e solitarie. Oggi è finita anche per loro e per quei beati proprietari delle vecchie ville confinanti (tutti forestieri, il fiorentino vuole il *villino* in città) perché qualunque giovinastro è oggi padrone di profanare silenzio de solitudine con un baccano infernale correndo a rompicollo in 'vespa'.

L'altro attentato edilizio, e tanto più grave, fu il così detto 'Risanamento' dell'antico centro della città «da secolare squallore a vita nuova restituito» come dice – con iniqua menzogna una scritta sull'arcone della piazza, già Vittorio Emanuele, sorta dalla distruzione della Firenze trecentesca! Io ho avuto la sorte, – o meglio disgrazia – di averlo visto questo «antico centro» ancora intatto, nel suo pittoresco «secolare *squallore*» ridotto ormai a mercato cittadino di bot|50|tegucce, friggitorie, tripperie, ecc., che, coperto con tende stese alla peggio da un lato all'altro della strada, tutta rigurgitante del viavai della folla e tutta rintronata dai berci dei mercatini; macellai, friggitori, pollaioli, ortolani, pezzenti, ebrei del vicino ghetto, come lo ha più volte ritratto Telemaco Signorini. Mi ricordo ancora bene delle alte torri medievali che circondavano la piazza (allora ridotta a miserevoli abitazioni ma, con niente, ripristinabili); mi ricordo bene della bella 'Loggia del Pesce' del Vasari (che, fortunatamente, benché disfatta, è ancora conservata a pezzi); mi ricordo del bel 'Tabernacolo della Tromba' quand'era ancora all'angolo di Via Calimala e che fu poi inserito nel troppo restaurato Palazzo della Lana dove si vede anch'oggi); mi ricordo del Palazzo dell'Arte dei *Mercanti* (che si trova dove è oggi il Caffè delle Giubbe Rosse) di cui si salvò soltanto la porta che si vede oggi nel tristissimo Museo di Firenze scomparsa; dove fu portata anche la Colonna dell'Abbondanza con la statua del Faggini, che sostituiva l'altra di |51| Donatello logorata dai secoli. Questa colonna – incredibile a dirsi – fu atterrata insieme alla statua per mezzo di funi tirate a mano per far più presto come ne fa fede la statua del Faggini tutta mutilata da quel po' di ruzzolone oggi visibile nel tristissimo museo sopra citato. Ricordo bene anche la graziosa chiesetta di San Pierino con la porta sopra elevata a due rampe laterali, la quale nella lunetta aveva la Madonna forse più bella di Luca della Robbia che oggi si può vedere al Bargello. Nel punto della piazza di Mercato vecchio dove è oggi il Caffè delle Giubbe Rosse – bruttissimo e inospitale locale, che non si merita davvero che diventasse il ritrovo dei giovani letterati del tempo – si apriva un chiassolo tutto archetti tra casa e casa che dava adito ad un dedalo di altri chiassoli oscuri e paurosi della Firenze medievale, un tale romantico pittoresco che pareva persino artificiale. In questo dedalo di tuguri si entrava anche da un altro chiassolo che si chiamava Via Lontanmorti, e che si apriva dinanzi alle Logge di Mercato Nuovo (quelle del |52| famoso 'Porcellino'). Questo chiassolo era il più malfamato di tutti, perché era la sede di postriboli di infimo grado e quando si usciva da scuola ci pareva, a noi dodicenni, di fare una bravata a passare da questo pauroso dedalo sporco e fetente, dove sulle porte di quei tuguri stavano in attesa mature bagasce in camicia, che ci guardavano con aria di compatimento. Mi ricordo ancora di una che, per adescamento, con una intonazione losca e disumana mi fece: «Bellezza», dandomi un brivido di raccapriccio. – Però, quando col malaugurato 'Risanamento' comparve tutto questo

malfamato dedalo di chiassoli medievali, rimasti intatti dal due e trecento, distrutto bestialmente, abbattendo brutalmente case, torri del tempo e persino la chiesetta di Sant'Andrea (la cui abside, se non erro, ho poi riveduto ricostruito nel South Kensington a Londra) – ne ebbi un dolore e una rabbia contro la indifferenza e il disinteresse generale tanto più aspri, quanto più sentivo di essere solo a soffrirne così. Pensate che cosa si sarebbe potuto invece fare di questo complesso di edifici; e, si |53| può dire, con modesto capitale. C'era da farne una delle meraviglie storico-artistiche d'Italia! Ma gl'infami speculatori l'ebbero vinta su quei pochi 'noiosi professori' che volevano salvare la Firenze di Dante. Fin da allora che ero un ragazzo (avevo tredici anni) sentii il dolore di questo bestiale vandalismo che fu possibile per la solita ignoranza, indifferenza, stupidità della popolazione, che era anzi contenta dello 'svecchiamento' del centro della città. E nacque così una specie di cortile con tanto di monumento equestre al centro, degno del cortile, [a] testimoniare ai posteri il capitombolo che Firenze aveva col tempo fatto. Firenze, la così detta 'culla delle arti'.

I 'Piemontesi', che con la Capitale piombarono a Firenze, lasciarono un ricordo del loro perfido gusto nel banale Palazzo del Comando Militare in piazza San Marco, perfetta caserma, la quale insieme al brutto monumento al generale Fanti e al meschino giardinetto pubblico che lo contorna, ha generato questa triste oasi, con le solite palme intisichite, proprio dinanzi al Convento del Bea|54|to Angelico. È difficile vedere una statua più banale di questa del Fanti che, in piedi, poggia su di una base dove c'entra appena coi piedi, avviluppato in un mantello militare bastevole per lui e la famiglia e con niente in testa. Ora poiché lo scultore, il Fedi, è anche l'autore del *Ratto di Polissena*, il macchinoso gruppo sotto la Loggia della Signoria, dove si vede Pirro, nudo, ma con uno spropositato elmo da pompiere in testa, tutto questo destò l'arguzia popolare che diceva: [*Mancano i versi*]

Il mal seme del gusto piemontese si diffuse da piazza San Marco a la Fortezza da Basso, creando la spropositata e altrettanto brutta piazza dell'Indipendenza, nonché le strade attorno, le quali presero l'aria opprimente, triste, spaesata di pura marca Piemontese. È veramente sorprendente come delle semplici strade possano impregnarsi così profondamente del carattere del popolo, in questo caso, del piemontese, così inconciliabile con quello fiorentino! Questa brutta piazza Indipendenza, tutta cosparsa di quella ghia|55|ia da giardini che è un supplizio dei piedi, era anche un illogico perditempo per le carrozze, che dovevano girarci intorno perfino per quei beati tempi flemmatici! È stata poi tagliata in due da una strada creando due piazze dove fanno 'bella mostra' (al solito!) due statue onorarie, una a Ubaldino Peruzzi e l'altra Bettino Ricasoli. Quella del Peruzzi, che è di Raffaello Romanelli, tozza, atteggiata democraticamente, col pastrano sbottonato, mentre stringe il cappello come se fosse un cencio; l'altra a Ricasoli, lavoro del *Rivalta*, invece è sperticata, in frac aristocraticamente composta. Il contrasto tra queste due figure è quanto mai stridente, e l'unica cosa che le apparenta è la mediocrità artistica delle due opere.

I soliti ben pensanti dicevano, e direbbero ancora se fossero vivi (ma ormai ce n'è rimasti pochi che lo ricordino) che quel risanamento del 'centro della città' dal secolare squallore, era necessario, se non altro, |56| per l'*igiene*. È questa la famosa parola e il pretesto per cui si sono distrutti, nell'Ottocento e dopo, tanti mai preziosi e venerandi ricordi del passato e pittoreschi quartieri delle antiche città in Italia e fuori. Basterebbe pensare a ciò che ha potuto perpetrare quel famigerato Viollet Le Duc, massacratore di mezza Francia, col bestiale *ripristino* di vecchi castelli e chiese che, avendo per lo meno perso la *patina* del tempo, paiono oggi delle falsificazioni, come mi ricordo la *Sainte Chapelle*, che quando la vidi io nel 1905 pareva costruita in ferro verniciato! Dopo il Viollet le Duc fu la volta di Haussmann che ebbe carta bianca da quel nefasto 'Napoleone il piccolo', che per tracciare i suoi stupidi *boulevards* chissà quante venerande orme del passato avrà distrutto.

E Milano? Non credo che sia mai stata bella Milano, ma per renderla brutta come oggi c'è voluto, se non altro, la mente e la mano di quel *Mengoni* che distrusse la vecchia piazza del Duomo per costituirla con quella brutta e inutile piazza d'armi, così dannosa alla visione fronta|57|le del Duomo immiserita da tanta vacuità di spazio, di quel Mengoni che ideò quel 'capo d'opera' che è la *Galleria*; perfetto saggio di stile pre-umbertino, provvidenziale per le musiche bandistiche domenicali, una volta, (anche se neppure allora sfruttata), e provvidenziale e degna sino ad oggi come ritrovo di tutti i 'gigioni' del teatro operistico mondiale! L'altro vandalo incosciente fu quel Luca Beltrami che, ammiratore si direbbe di Viollet Le Duc, rifece a nuovo il Castello Sforzesco, cervellotica ricostruzione di quella del Filarete ... da un grafico quattrocentesco della Cascina Pozzo-Bonella! e relativa *Torre Umberto Primo*, nome ben trovato come perfetto simbolo del cattivo gusto dell'architetto e dello 'stile umbertino'.

Milano è fatalmente una brutta città anche perché priva assolutamente di bei dintorni e di un fiume. Ci avevano il Naviglio

che in certi punti, come al bellissimo palazzo del Senato, con quel ponticello in ghisa delle Sirene, creava una pittoresca e calma zona di riposo. Lo hanno coperto col pretesto che puzzava, ma |58| invece per favorire tutti gli affaristi, nel correre meglio all'impazzata ai loro loschi affari sulle nuove larghe arterie. Uno dei dolori della vita mia spirituale fu ed è ancora la distruzione dell'ammirevole edificio dell'Istituto Tecnico Superiore in Piazza Cavour, fatto radere al suolo da Mussolini per costruirvi il Palazzo del suo giornale, Il Popolo d'Italia. È uno dei misfatti più bestiali della prepotenza e della stupidità e, se mi spiego che nessuno – e io per primo – abbia allora avuto il coraggio (o meglio ... l'eroismo!) di una protesta in quel momento, resto di sasso a vedere che, neppure dopo passato il rischio, nessuno abbia più parlato – non dico rimpianto – di quel *gioiello* così barbaramente raso al suolo. Tutti i dittatori – tra le altre loro belle virtù – si son resi famosi per le distruzioni di monumenti artistici per sostituirli con altri del loro tempo, che – oltre tutto – li glorificassero! (vedi la lettera del Dell'Acqua).

È venuto poi lo scatolificio degli speculatori, delle case fatte a serie che dispoticamente ha soffocato per|59|sino qualche chiesa antichissima e venerata come quella di San Babila (anch'essa però già tutta falsificata dagli atroci 'ripristini' di architetti ottocenteschi).

E quel Rubbiani che rifaceva Bologna a modo suo? Ricordo una bella porta di gusto fo[r]miginesco tra il Palazzo di Re Enzo e l'altro del Podestà. Distrutta la porta, il Rubbiani la sostituì con una cancellata e altri ammennicoli 'stile gotico'! Lo 'stile gotico' era la mania di tutti i sedicenti architetti del tempo, che non capivano e distruggevano il barocco anche più squisito. Quante mai chiese, specialmente nell'interno, sono state spogliate degli altari barocchi per ridurle a stanzoni vuoti. Mi ricordo l'arrabbiatura che presi entrando un giorno lontano in San Francesco a Prato trovandolo completamente svuotato di tutti gli altari di stile barocchetto, e ridotto ad uno stanzone vuoto e decorato!!) alle desolate pareti di una 'Via Crucis' moderna in stucco del commercio! Le soprintendenze ai Monumenti – quando io ero all'altra soprintendenza ai Musei – erano per lo più affidate a ex disegnatori quasi analfabeti, perché a quel tempo i giovani studenti |60| potevano andare all'Accademia direttamente ... dalla Scuola Elementare! Per dare un'idea del grado di cultura di questa gente, che ha rovinato mezza Toscana, narrerò qualche detto memorabile del sopra citato 'ripristinatore' del San Francesco di Prato. Incontratolo un giorno a Courmayeur, dove era venuto in gita con degli amici, disse che ora avrebbero proseguito in macchina per il 'Lago d'Aorta'. Un'altra volta mi informò che doveva andare a Empoli a vedere l'affresco di 'Musolino'. Ma il più bello fu l'esame per la patente alla guida autorizzata. Invitato anche lui a fare delle domande al candidato, gli chiese: «In che anno gli è il Medio Evo?» Invitato ancora, malignamente da noi divertiti a fare una seconda domanda: «Chi gli è il più bravo, chiese: Luca della Robbia, o, o, o, ... quell'altro?» – Chissà che razza di stima dovette farsi quel candidato stesso a guida autorizzata di tutti noi 'professori' della commissione!

Tornando a Bologna ricorderò che l'onorevole Bacchelli (padre del nostro Riccardo) anche lui indignato |61| degli stupidi vandalismi del Rubbiani aveva scritto un opuscolo dal titolo «giù le mani dai nostri monumenti!».

E Roma?! Quando gl'italiani entrarono da Porta Pia, Ibsen, con mente presaga, esclamò: «È finita per gl'innamorati di Roma!».

La prima volta che mi trovai a Roma avevo circa quattordici anni, era cioè verso l'anno 1890. Mi ricordo vagamente di aver visto intorno alla Mole Adriana i prati di Castello e la campagna. Pare un brutto sogno, anzi un atroce risveglio che dove esistevano quei prati è scaturito poi, come per un maledico incanto, quel tristo orrore che è la Piazza Cavour e il quartiere detto ahimé dei Prati (che furono!) con quel mausoleo di cafoneria che è il Palazzo di Giustizia.

L'altro ricordo infantile di Roma è l'interno di San Pietro che mi parve, anche allora, così profano e opprimente. Le meravigliose incisioni del grandissimo Piranesi sono per me un acerbo rimpianto. Che cosa [è] stata capace di perpetrare l'imbecillità umana anche nel solo Ot|62|tocento, contro la più bella città d'Italia, cioè del mondo! Guardate l'incisione del Piranesi che rappresenta il prospetto dell'ingresso agli Orti Farnesi, che si trovava a fianco dell'Arco di Tito. Basterebbe dire il nome di Pirro Ligorio per capire che doveva essere, come infatti era, una squisita opera architettonica. Ebbene, gli archeologi, che tutto possono possedere ma che generalmente mancano di sensibilità d'arte, abbatterono completamente (non so dirvi quando) tutto il magnifico prospetto di Pirro Ligorio per trovare non so dirvi quale rudero romano, e trovarono invece quei pochi muriccioli di mattoni che anche oggi si vedono!

Un'altra incisione del Piranesi rappresenta il delizioso porticciolo di Ripetta sul Tevere, gioiello architettonico distrutto si può dire ai nostri giorni. Perché è stato così bestialmente distrutto? mentre si sarebbe facilmente potuto trovare un'altra soluzione alla viabilità o almeno ricostruire quel bellissimo motivo delle due scalee un po' più in là?! Ma credo di essere oggi

forse solo a versare una lacrima su tanto scempio. La Guida del Touring si guarda bene dal parlarne, almeno come informa |63|zione bruta e dice soltanto: «Qui si apriva il porto di Ripetta ed esiste ora il Ponte *Cavour*» e basta! Bel capo d'opera davvero! Almeno lo avessero poi chiamato Ponte di Ripetta! Però anche questa volta – come per la *Torre Umberto I* a Milano – si direbbe fosse fatale che scegliessero il nome di un uomo tanto benemerito, ma altrettanto tetragono ad ogni senso d'arte. E perché non si potrebbe oggi ricostruire più in là questo delizioso porticciolo di Ripetta.

Un altro stupido vandalismo fu la distruzione della viuzza del 'Muro Torto' che partendo dall'esterno di Porta del Popolo arriva all'ingresso di Villa Borghese, essa pure stupidamente guastata dal nuovo appellativo di Villa Umberto e dal relativo monumento equestre, orrenda stonatura se mai ce ne furono. L'antico nome è oggi tornato, ma il monumento è ancora là e chissà per quanto tempo, a deturpare la incantevole Villa.

Questa viuzza del Muro Torto – distrutta si può dire di recente – ho avuto la fortuna (o la disgrazia?) di far a tempo a vederla una quarantina d'anni addietro. Era una |64| viuzza molto stretta, serrata da un muraglione altissimo che in forma di zigzag rinserra dal basso anche oggi la Passeggiata del Pincio a Villa Medici (di cui si vedono alzando lo sguardo gli studi dell'Accademia di Francia) e continua dopo con un grande angolo retto che termina alla Porta Pinciana.

Dall'altro lato della strada doveva esserci un altro muraglione (ma non ricordo come) che insieme all'altro in faccia creava la suggestiva atmosfera di questo romantico viaggio torto, tutto incassato in penombra, che io ebbi anche la sorte di percorrere in una notte di luna. Qualche anno dopo tornando a Roma e capitando là non potevo credere ai miei occhi: il viuzzo era sparito perché la parete opposta a Villa Medici era stata spianata, ed era nato quel Vialone col tram che si vede anche oggi! Questo vandalismo è al ricordo uno dei dolori indimenticabili come del resto altri che ho già citato e che citerò. Ho qui la carta di Roma quando da ragazzo – cioè verso il novanta – vi andai con mio padre, e debbo ripiegarla per non soffrire a vedere lo scempio che è stato |65| poi fatto della così detta città eterna. A volte mi chiedono perché non mi muovo più. Rispondo: «Io viaggiavo quando l'Italia era ancora bella!» – ma chissà per quanta mai gente passerò dicendo così per pazzo –! Chissà poi quanti grassi borghesi scandalizzerò dicendo male di tutti i Lungomari, i *Lungo Tevere*, *Lungarni*, quanti di loro ne scandalizzerò che per farsi strada hanno spazzato via tanto pittoresco riducendo questi fiumi a canali, che possono farvi oggi una bella scarrozzata, e che vedrebbero con piacere far piazza pulita di tutte le anticaglie per un bel Rettifilo come fecero a Napoli, oppure una bella piazza con tanti caffè come quella centrale a Firenze, e con tanto di monumento equestre nel bel mezzo. Mi ricordo di una mia vecchia domestica a Milano che trovava Firenze «brutta, con tutte quelle strade strette e storte» e bella invece Milano «con quelle belle vie diritte e larghe». Eppure chissà quanta gente di grado sociale assai più elevato sarà intimamente d'accordo con quella povera domestica! Quanta gente ho visto meravigliarsi a sentirmi dire che Lucca, Pavia, Bologna |66| sono tra le più belle città d'Italia! Bologna, la città come ho già detto, se non più bella, più simpatica, più accogliente più *calda* d'Italia – Basterebbe il calore dei suoi stupendi palazzi di mattoni e di terracotta (confrontatela con la 'grigia' 'magra' Firenze), l'aria ridanciana della gente, il divertente dialetto – città altrettanto ricca di stupende chiese e cose d'arte: basterebbero i divini rilievi di Iacopo («che rob'è questi rilievi; chi è quest'Iacopo?» si chiederà più di un lettore); Bologna, come dicevo, non inferiore come bellezze artistiche fra tante altre, è da questo lato specialmente quasi ignorata dal pubblico italiano e dai forestieri d'oltralpe che la saltano nei loro itinerari. Tutt'al più Bologna è conosciuta per la *Torre degli Asinelli*, come Pisa per la *Torre Pendente*. (scommetterei che se la Torre di Bologna non avesse un nome ... divertente, e se la Torre di Pisa fosse dritta nessuno si ricorderebbe di queste così belle e disconosciute città. Meno male che alla fama di Bologna ci pensano ancora i cappelletti e la mortadella, e all'altra città i 'ladri' e il 'soccorso di Pisa')

|67| Ma anche Bologna ha avuto in passato il suo *bel* 'rettifilo' con quella brutta e lunga 'Via Indipendenza', che per l'appunto si presenta per prima a chi arriva e, più di recente, ha pure avuto quello stupido sfregio che fu l'orrido allargamento della vecchia Via Rizzoli, che nelle sue modeste proporzioni era una volta come il salotto affollato di Bologna. E ha avuto – perché no? – anch'essa, come ogni città che si rispetta, il suo bel monumento equestre a Vittorio Emanuele, posto naturalmente nel bel mezzo della Piazza di San Petronio a fronte della chiesa e dei sullodati 'rilievi di Iacopo' (lettore, ci siamo?). È vero che i contrasti, in arte, possono essere efficaci, ma questa volta mi pare che si sia un po' esagerato; e consiglierei ormai i bravi Bolognesi a imitare (ma in quello soltanto!) i fiorentini che hanno avuto la eccellente idea di mandare Cavallo e Cavaliere a prendere un po' d'aria alle Cascine, da quel triste, e soffocante cortile del centro anche se 'a nuova vita restituito'.

A inaugurare questo capolavoro equestre fu allora |68| invitato Umberto I. Appena caduto il lenzuolo, il vecchio scultore Zocchi nella sua ben nota incolta semplicità, indicando rapito al re la sua opera: «Questo è vostro Padre!» gli gridò mentre Umberto, sopraffatto, sgranava quegli stessi suoi occhi terrorizzati rimastigli, dicevano, dal famoso attentato in poi.

Il *Vamba* ha, su questo episodio, uno dei suoi sonetti, così brutalmente efficaci, che è un peccato non lo possa – per decenza – trascrivere.

Lucca è forse l'unica città d'Italia che miracolosamente ci è giunta quasi intatta. Dico quasi perché, qualche anno addietro, l'ignoranza, la stupidità e la infame speculazione d'oggi hanno trionfato, *relegando* dentro un 'cortile' moderno la chiesa romanica di San Giusto, a due passi dalla piazza Napoleone e dal Duomo. Mi ricordo del putiferio esagerato quando, molti anni addietro, si trattò di aprire un foro per il tram nelle mura di Lucca che è tutta serrata nel suo stupendo anello di queste famose *Mura* |69| che quasi la soffocano; e oggi poi si permette agli speculatori lo stupido vandalismo di San Giusto! Allora si esagerava per troppo scrupolo, oggi questa parola è fra quelle ormai dimenticate, anzi derise dalla generale indifferenza che tratta di pedanti noi poveri 'idealisti'! Ma che volete che abbiano, oggi, un po' d'interesse – non dico passione – per le cose d'arte le nuove generazioni, tutta quella moltitudine di giovinastri il cui massimo interesse è per la sisal?

Io che detesto – tranne l'alpinismo – ogni sport, perché basato sulla stupida velocità o su chi tira più cazzotti o pedate, io credo che si debba proprio a questo sport malinteso – nel quale tanta gente perde tanto tempo, salute, cervello – se la generazione d'oggi è così indifferente ai valori intellettuali. Un altro scempio recato a Lucca è stato la distruzione, tutt'ora in atto, delle belle praterie che circondavano le Mura, ossia gli antichi bastioni, che col tempo si erano ammantati di un tappeto verde. Era – lo ricordo bene – come una cornice alla bella città che rinfrescava la vista e l'anima dall'alto delle Mura. Oggi questa verde zona provvidenziale è quasi sparita, rovinata da sfacciati edifici tra cui un orribile mastodontico molino ricostruito 'più bello' dopo la guerra a |70| due passi dalle Mura! Ma chi se ne lamenta o peggio chi se ne accorge?

I Lucchesi – popolo mercantile – diranno anzi che è tutto oro che entra! Come non si lamentano e permettono che la piazza del Duomo sia oggi convertita nell'ignobile scalo degli autobus Lazzi! Addio silenzio, pace, poesia di questo incantevole angolo di Lucca. Ma anche questo porta affari e denaro, e quindi, tutti contenti!

La grandissima maggioranza della società umana è sempre stata, si capisce, spiritualmente rozza e banalmente pratica; ma queste brutte tare una volta si notavano meno perché, da individuali e sporadiche, sono oggi, pur esse, *collettive*. La folla è oggi, in tutto, la dispotica tiranna, il *numero* è quello che domina; il cinema, la radio hanno distrutto il teatro, e corrono fatalmente dietro ai gusti della folla. Non c'è più scampo, bisogna ritirarsi e lasciar passare la torbida fiumana, che, non che cessare, andrà sempre più ingrossando! A volte invece cerco di confor|71|tarmi pensando che viviamo nel momento più disgraziato, cioè in questo passaggio da un mondo ad un altro, provocato più che altro dalla recente invasione *meccanica*, di cui siamo ancora dei *provinciali* ammiratori, e che col tempo anche questa piaga si possa forse naturalmente riassorbire, come tante altre che l'abitudine, la sazietà, la stanchezza e i mille perfezionamenti tecnici hanno modificato o disperso. Come noi oggi ridiamo, sentiamo quasi compassione della ingenuità con cui i nostri nonni e padri viaggiavano, si divertivano, erano fieri dei landò, dei 'tiro a quattro', dei mezzi che usavano per riscaldarsi, per illuminarsi (i caminetti, il petrolio, il gas), così fra cinquant'anni, in piena civiltà atomica, i giovani d'allora rideranno, speriamo, quasi increduli di tanti nostri preconcetti e usanze che stupidamente intralciano ancora la libertà individuale. Mi vien fatto di ridere quando penso per esempio che, al mio tempo, le ragazze di buona famiglia non potevano uscire sole; mi vien fatto di sorridere quando rivedo mio padre che insegnava alle donne |72| di casa come pulire la calza del grosso lume a petrolio perché la fiamma non facesse le *corna*; problema allora *importante* ad evitare il puzzo e il fumo nella stanza. E viene ancor più da ridere quando mi ricordo che, all'introduzione della illuminazione a gas delle strade, la cosa aveva fatto tale impressione che il comune di Firenze aveva firmato a precipizio un contratto ... per cento anni: di modo che, quando poi venne l'illuminazione elettrica, Firenze fu costretta a rispettare il contratto col gas e a tenere accese contemporaneamente le due luci nella stessa strada. Fra cinquant'anni – o speriamo prima – i ragazzi di allora rideranno a sentir raccontare dai loro genitori che il cielo delle vie della città era come una ragnatela di fili elettrici di ogni genere; che nelle stanze questa *dannazione del filo* (Musolino è stato profeta maledicendo «chiddu filu») era causa di continui disastri domestici, col rovesciamento di bottiglie, bicchieri, stoviglie e, peggio, con ruzzoloni e capitomboli e relative baruffe domestiche. Fra cinquant'anni (e speriamo assai prima!) rideranno alla descrizione, |73| certo però impallidita, della vita che il povero

pedone deve oggi condurre per le strade in continuo pericolo della pelle per la bestiale baraonda che vi infuria ad opera di 'vespe' e simili maledizioni, lanciate a pazza corsa dai giovinastri, gloriosi di farsi ammirare dalla gente e dalla cosidetta 'fidanzata' sul predellino posteriore.

Mi auguro che almeno questi funesti trabiccoli, simbolo della povertà del popolo Italiano che non ce la fa ad avere l'automobile, saranno allora spariti, come al mio tempo sparì la bicicletta come sport elegante. Molte usanze e cose sono sparite, più ancora che per la sazietà per il cambiare del gusto, della moda. L'italiano è scioccamente sensibile alla moda, più di qualunque altro popolo. Le donne italiane sono le più ambiziose del mondo e perdono il loro tempo, pace, danaro, magari salute – col freddo che soffrono! – pur di essere a giorno con l'ultima moda. In Inghilterra, Francia, Germania si vedono automobili antidiluviane che nessuno nota, e che qui invece troverebbero, tornando a casa, piene di torsoli di cavolo nella migliore ipotesi. Speriamo quindi che anche questi maledetti aggeggi scompaiano per solo merito della moda che non li tollererà più perché l'italiano tollera tutto e |74| non protesta mai, e se si aspetta che le autorità si muovano, si sta freschi! Del resto i popoli hanno i reggitori che si meritano.

Appena dunque che 'vespe' e simili delizie passeranno di moda, saranno sinonimo di *migrania*, coloro cioè che le usavano per *spocchia* le abbandoneranno da un giorno all'altro. I quattrini, quella gente, li trovano sempre! – Del resto ricordatevi dei primi tempi che usciron le radio: c'era da impazzire! La gente le faceva sbraitare a finestra aperta perché ce le aveva. Poi con la moda passò anche questo martirio. Speriamo che per qualche anno anche i più [in]superati campioni della cafoneria nazionale siano arrivati a capire che questo far baccano e correre all'impazzata non si usano più. Non c'è altro da sperare.

|75| *LE MIE COSIDETTE SCUOLE*

Ho già parlato avanti, di sfuggita, delle mie prime esperienze nelle scuole elementari comunali con quella 'becera' di maestra fiorentina, poco meno che analfabeta e, più tardi, con quell'altra privata severa e tirannica, [che] però era riuscita a far studiare e profittare persino uno svogliato come me. Alla licenza elementare, fui promosso con relativa medaglia (!). Questa premiazione collettiva fu onorata dalla presenza della Regina Margherita. Ci misero tutti – qualche centinaio di ragazzi – nel vastissimo 'Salone dei Cinquecento' in Palazzo Vecchio (detto così perché al *tempo della Capitale era servito da parlamento ai cinquecento deputati*.) Anche io, come gli altri, dovetti passare dinnanzi alla Regina, la quale – disgraziata! – aveva un sorriso per tutti –, salendo degli scalini senza ruzzolare, come invece era successo ad altri ragazzi, troppo emozionati.

Quando, perciò, dovevo passare al ginnasio, benché sentissi dire che si trattava di un altro mondo tanto più arduo, mi credevo corazzato dal recente successo scolasti|76|co. Purtroppo le parole di quegli uccelli di malaugurio erano vere. In questo solenne ingresso al Ginnasio – che era il 'Galileo' in via dei Martelli dove è tuttora – feci la prima conoscenza con l'osso duro proverbiale: il 'latino'!, e mi trovai veramente sperso e avvilito. Soltanto da adulto ho capito perché questa nuova disciplina, – il terribile 'latino' – fosse così indigesta, più o meno a tutti noi ragazzi. Era l'anno 1886 – avevo dieci anni –, e proprio in quel tempo era successa una rivoluzione nell'insegnamento di questa lingua cosidetta *morta* (e anche questo nome aveva già qualcosa di repellente), nel senso che, al metodo pratico-empirico che si era usato sino *allora* (che era pressoappoco sul tipo del metodo degli Scolopi), era succeduto l'indirizzo filologico della cultura germanica; l'Italia, *allora* legata, con la Triplice, a questa nazione che stava invadendo proprio allora tutte le scuole. Alle bonarie e accoglienti edizioni dei classici latini, così dette 'di Prato' perché edite in quella città, ricche di note, alla mano, sino ad allora usate, subentrarono ad un tratto le aridissime edizioni del *Teubner* di *Lipsia*, aride, senza |78| l'ombra di una nota col puro testo – come assicuravano – di impeccabile correttezza, assicurazione questa che mi lasciava perfettamente indifferente, mentre, se avessi saputo quel che mi aspettava avrei, magari, dovuto piangere; a queste repellenti edizioni di Lipsia fecero corona grammatiche latine d'autori tedeschi, di uguale rigore filologico, affiancate dai tanto famosi, quanto aridi e odiati 'Esercizi del Gandino', la cui eco di benedizione, ma non nel mio brutto ricordo, credo soltanto oggi spenta. Si poteva ideare metodo più ingrato e falso per iniziare dei ragazzi di dieci anni allo studio del latino, con un salto così tremendo, dalla loro istruzione elementare al mondo arido della filologia classica?! Per maggior disgrazia mi capitò anche un professore che doveva essere alle prime armi: il quale, come capii in seguito, era uno dei tanti che pensavano soltanto alla *carriera*, e che si infischiavano dell'insegnamento. Era anche 'poeta' non che salottiero e capirete quindi in che mani eravamo cascati. In questa prima ginnasiale si era una ventina di maschi; ma l'anno dopo erano subito entrate con noi cinque gio|79|vinette; tra cui mi ricordo c'era anche la sorella del rimpianto Fernando Agnolotti, così immaturamente spento.

Si era nell'87. Cominciava credo allora con queste cinque pioniere (il ginnasio Dante non aveva ragazze) l'invasione femmi-

nile del mondo degli studi, dalle scuole secondarie alla università. Considerati da questo punto di vista sociale, non sono trascorsi soltanto sessantotto anni (scrivo nel 55), bensì una rivoluzione pacifica almeno secolare, se penso a ciò che erano le ragazze del mio tempo, per istruzione, coscienza, autonomia, in confronto a ciò che sono oggi. Molti miei coetanei – donne specialmente – sono, come è sempre stato, laudatores temporis acti: Dio me ne guardi! Ben al contrario, per questo lato, almeno, mi compiaccio della straordinaria metamorfosi, anzi evoluzione, avvenuta nelle nuove generazioni femminili. Bisogna aver visto che cosa erano le ragazze del mio tempo! Ignoranti (le madri erano state quasi analfabete), grette, impacciate, schiave delle convenienze sociali, per cui non potevano uscire sole, |80| private di ogni esercizio fisico in assenza allora di ogni sport e quindi – (non si offendano le nonne d'oggi) – piuttosto bruttine, se non di faccia, di persona. Anzi, la bellezza femminile consisteva – per quei tempi – soltanto, si può dire, nella faccia, anche per il fatto che la orribile moda di allora avrebbe reso goffo o per lo meno invisibile il corpo di Venere. La Regina Margherita, per esempio, passava per una bellezza perché aveva un bel viso ... e le gambe corte (come suo figlio).

Che differenza dalle ragazze d'oggi! Quante di loro possono persino tener testa, anche intellettualmente, ai loro coetanei maschi. Direi anzi che mentre quelle vanno generalmente guadagnando terreno, questi vanno perdendolo. I sullodati 'laudatores' del tempo passato vedono di malocchio la libertà delle ragazze d'oggi in nome della cosidetta 'morale' in pericolo. Sarò ingenuo, ma io penso che questa ripetuta 'immoralità' sia sopratutto apparente e che in fondo le d'oggi, intendo di parlare di *ragazze normali*, sieno per quel che più preme press'appoco le stesse di quelle di una volta.

|81| I profondi caratteri umani non cambiano così facilmente per variare di usanze, costumi, libertà, altrimenti, a quest'ora, che sarebbe diventato il mondo?

Direi, casomai, che la tanto maggiore responsabilità che tale libertà risveglia nelle ragazze d'oggi le rende tanto più agguerrite e sicure delle loro azioni – qualunque donna sa farsi (se vuole) rispettare dal più ardito dongiovanni. Tornando a quella mia classe ginnasiale non posso dimenticare un intimo e delicatissimo ricordo. Tra le cinque compagne di scuola ce n'era una che mi aveva colpito, più ancora che per la sua bellezza, per la sua grazia quanto mai riservata e composta. Aveva un ovale piuttosto pallido e due lunghe e pesanti trecce per le spalle, come si usava per le ragazze. Fu questa la prima volta che mi destai al fascino del così detto 'eterno femminino', ma io ero di una tale timidezza che mi contentavo di fissarla dal mio banco, piuttosto lontano, senza che lei neppure se ne accorgesse né mai ebbi il coraggio di avvicinarla, né tanto meno di parlarle. Ricordo ancora il suo cognome, ma non seppi mai il suo nome. Sapevo dove |82| abitava ma non osavo neppur passare dalla sua strada. Non è per la grande distanza di anni che questo episodio mi appare oggi così delicatamente evanescente, perché ricordo che anche allora io vivevo quasi come fosse irreale.

Direttore di questo liceo-ginnasio Galileo era allora un certo Oliva, che aveva voce di essere un grande latinista, e che quindi io consideravo e guardavo quasi con spavento, tanto più che questo mostro di cultura era anche un vero mostro di bruttezza. Era basso, tozzo, panciuto, ancora con i *favoriti*, che insieme a tutte le altre seduzioni della faccia lo facevano assomigliare veramente ad uno scimmione; tanto più grottesco in quanto era sempre in tuba, e col bastone tra le mani serrate dietro la schiena percorreva su e giù il lungo androne dell'Istituto. Una volta si fermò dinanzi a me e mi fissò con quella sua faccia di mascherone, tentennò la testa e, con una specie di cachinno, mi voltò il groppone. Probabilmente aveva notato quanto io fossi somaro nella *materia* in cui lui era sovrano. Io, che ero così timido e impacciato, ci rimasi assai mortificato; ma tanti altri miei compagni disinvolti e sbarazzini avevano invece il coraggio – quando il preside percorreva imbuzzito l'androne – di andargli die|83|tro facendogli *marameo* con la spanna al naso.

Qualche anno dopo ci toccò come professore quello stesso già avuto nella prima ginnasiale. Questo professore – come c'era da aspettarselo – invece di aver in questi anni migliorato la sua esperienza didattica, era invece peggiorato e non faceva oramai più mistero della sua svogliatezza e disinteresse per la scuola. Aveva tra l'altro inventato la maniera di far passare le ore della mattina, interrompendo ogni tanto, col mandare fuori di classe a gruppetti quei ragazzi che lo chiedevano, mentre lui poteva così dar di piglio al giornale. Un giorno chiamò a ripetere un compagno nostro che non essendo 'preparato' fu dal professore duramente redarguito e rimandato al posto con l'ammonizione: «aut disce, aut discede», (o impara, o vattene). La mattina dopo entrando in classe si vede scritto sulla lavagna a lettere cubitali; «Aut doce, aut discede» (o insegna, o vattene). Figurarsi l'effetto! Tutti, a testa bassa in un silenzio, come quello che precede un temporale, e tuttavia, più ancora che preoccupati, pieni di curiosità per quello che stava per succedere, |84| guardandoci di sottecchi con un malcelato risolino, si stava tutti in attesa che il professore si accorgesse del brutto tiro giocatogli. Invece – dato che la lavagna era di fianco alla cattedra – il professore po-

teva anche non vederla, e la cosa andò tanto in lungo, che io supposi persino che il professore, per evitare storie, fingesse di non accorgersi di nulla; e ormai mi dispiaceva di dover rinunziare allo spettacolo.

Quand'ecco, a un tratto, quello volta la testa alla lavagna, legge, rilegge quasi incredulo, quindi ci fulmina con lo sguardo, mentre un pugno sonoro rimbomba sulla cattedra. È lo scoppio del fulmine che precede il temporale. Noi intanto si stava tutti curvi a testa bassa come per ripararci dal diluvio, col batticuore e senza nemmeno più scrutarci l'un l'altro di sottecchi «Chi ha scritto quella roba?!» Tuonò furibonda la voce stravolta del professore, la cui coscienza, poco pulita, doveva tanto più esasperarlo. Ma le sue parole caddero nel vuoto. Nessuno fiatò né si mosse dalla sua posizione difensiva. Il professore intanto, vedendo e credendo che il nostro atteggiamento |85| passivo fosse dettato da omertà, sempre più furioso, fece venire in classe il preside che già conosciamo; e informatolo di tutto, fece il nome del compagno da lui supposto come autore dell'affronto, imponendogli di confessare la colpa. Non avendolo quello fatto, e continuando tutta la scolaresca in quel silenzio ormai ostile, il preside dichiarò all'istante che tutta la classe era 'sospesa' sino a che colpevole si dichiarasse. Ma poiché si era tutti solidali con lui, convinti che la lezione data a quello sbuccione di professore era giusta, la sospensione si protrasse a lungo e dapprima assunse la forma di uno sciopero in piena regola. I genitori ci si misero di mezzo anche loro perché volevano farci firmare una lettera di scuse al professore, ma le firme si ridussero a due o tre – quelle dei 'vili crumiri' – e anche questa iniziativa fece fiasco.

L'affare andava ingrossando, ne parlarono anche i grandi della città, venne un ispettore del ministero, con minacce e fulmini, di modo che quel compagno, causa di tutto l'affare, volle onestamente confessarsi per non rovinare i suoi compagni.

|86| Questa mia classe – una 'seconda Sezione' e quindi già a priori di 'seconda qualità' – composta di elementi raccogliticci e eterogenei, era riuscita una classe simpatica, rinomata, specialmente dopo la gesta narrata, come la classe più sbarazzina e indisciplinata. Bastava che un professore tardasse di cinque minuti dall'ora della lezione per sentirci tutti in diritto di 'far forca' in massa. Si andava sulla porta del ginnasio a spiare se il professore veniva, col cuore sospeso e speranzoso, e se lo si vedeva arrivare erano imprecazioni e parolacce verso quel disgraziato, che probabilmente aveva la stessa voglia di far lezione, come noi di ascoltarla. Quando invece era scoccata l'ora da cinque minuti e il professore non si era visto, «via ragazzi!» Si urlava, e tutti in frotta si scappava a gambe levate e si andava al Viale dei Colli, dove sotto il Piazzale Michelangelo esisteva un padiglione di legno, ottagonale, col tetto retto da colonne, che in un punto lasciavano lo spazio per entrare. Allora la scolaresca si divideva in due, metà dentro e metà fuori; e questi di fuori dovevano riuscire a entrar |87| dentro, per cui nasceva una vera e propria zuffa incruenta ma a tutto scapito di giacche, pantaloni e cappelli. Un giorno nel pieno della zuffa riconobbi tra gli altri il cappello di un compagno che, pur essendo di famiglia ricca, continuava a portare un brutto e grosso 'tubino' marrone ormai scolorito tra giallo e verde e pieno di vene varicose che pareva di qualche suo antenato. «Ora ti servo io», pensai, e preso il tubino mi ci misi comodamente a sedere sopra, riducendolo una frittata, o meglio un gibus. Finita la zuffa e visto quel po' di capo d'opera, fu una risata e un sollazzo generale, tranne per il proprietario, che, inferocito, voleva sapere chi era stato «quel mascalzone»; ma tutti lo urlavano, trattandolo di spilorcio e di grasso borghese, come di fatti era, anche in apparenza. Un giorno, uscendo tutti eccitati da una di queste battaglie, e avendo preso una di quelle stradette tra due muri che salgono al Pian de' Giullari, apparve in cima alla salita un giovane pretonzolo che scendeva verso di noi. Si era ancora in tempi anticlericali, e in pieno socialismo; e il più acceso politicante della classe colse subito l'occasione |88| e con un «forza ragazzi», attaccò da solo: «e preti e frati, e gesuiti», e tutti a una voce «sono avanzi di galera» sull'aria 'quarantottesca': «È la bandiera di tre colori sempre stata la più bella». Quel povero pretonzolo mezzo impaurito da tutti questi energumeni, filò via zitto, zitto, e tutto rannicchiato, come un Don Basilio; ma io che ero in coda lo sentii sussurrare tra i denti «Vostra educazione» alludendo alla scuola laica, succeduta in quel tempo alla scuola di tipo confessionale.

|89| Un anno, a corso già iniziato, ci fu presentato dal preside il nuovo professore di matematica. Visto e giudicato, fu tutt'uno, e ci guardammo tra di noi con una aria d'intesa tutt'altro che incoraggiante per il povero professore che cadeva in un covo di manigoldi di quella specie! Questo poveruomo era ancor giovine ma già panciutello, bassotto, con un testone a palla e un viso tondo che si sarebbe potuto disegnare – come faceva Vamba per il ritratto di Nicotera – servendosi di una palanca. Doveva essere molto miope, a giudicare dagli occhiali d'oro a stanghetta con le lenti a cul di bicchiere, e con una espressione di candida bonarietà che pareva fatta apposta per solleticare la vena canzonatoria e burlesca di quei venti teppisti in erba. Difatti c'era da aspettarsela; la classe sin dalla prima

lezione si tramutò in una bolgia infernale. Cominciò uno a dare uno [scapaccione] al suo compagno seduto di schiena davanti a lui, voltandosi poi a guardare il professore come se lui non c'entrasse per niente; allora il colpito si voltò indietro e reagì con uno scapaccione e mezzo. Intanto l'epidemia si era diffusa e volavano |90| scapaccioni per la classe con proteste, urli e scrosci di risa. Il disgraziato professore tentava candidamente di ottenere un po' d'ordine in quel putiferio con un timido «state buoni», che invece incoraggiava sempre di più alla baldoria. Nelle successive lezioni, infatti, le cose andarono peggiorando di galoppo. Se il professore era voltato alla lavagna, grosse palle di giornale attraversavano come bolidi l'aula respinte al mittente con lo stesso garbo; oppure erano dedicate ai due più tonti della classe, seduti vicini e stretti in pietosa alleanza contro i tiri birboni degli altri compagni che li consideravano ottime 'teste di turco'. I nostri banchi di scuola erano ciascuno per due posti soltanto. Un bel giorno si vede ad un tratto uno dei banchi oscillare e poi muoversi verso la cattedra come un carro armato. Come il lampo, la geniale invenzione colpì la fantasia di tutta la scolaresca ed ecco che – tranne le due 'teste di turco' – tutti i banchi si mettono in moto e stringono d'assedio la cattedra e il professore. Era veramente il colmo, e quel pover'uomo lo vedemmo a un tratto chinare |91| la testa in uno scoppio di pianto. La baraonda e il chiasso di colpo cessarono. Il nostro caporione, prendendo l'iniziativa: «Ragazzi, basta!» gridò, e ci fece ritornare tutti, ragazzi e banchi, al posto di prima. Da quel giorno cessò la baraonda che prima ci aveva tanto divertiti e che ora ci appariva invece nel suo aspetto indecoroso e antipatico.

Quel caporione sopracitato era un certo Betti, più grande e grosso e maggiore d'anni di noi tutti; al quale, per il suo fare contegnoso e autoritario, si era appioppato il nomignolo di 'omo Betti'. Era socialista e considerava noi, ignoranti di politica, con un certo disprezzo, ripetendo sempre: «Leggete Marx!» (Dio sa se poi lui lo avesse proprio letto). Questo 'Omo Betti' era negato alla musica, e ce l'aveva a morte con Mascagni, che in quel momento era l'eroe del giorno. Figurarsi se io, che ne ero invece fanatico, potevo tollerare che me lo toccassero! Della *Cavalleria Rusticana* quel Betti non doveva conoscere che lo stornello di Lola 'Fior di Giaggiolo' al quale, non avendo altro di meglio, si attaccava ogni volta, oltre tutto stonando maledettamente.

Il misoneismo e l'ostilità verso le forme nascenti un |92| fenomeno di tutti i tempi; la fulminea gloria di Mascagni era un fenomeno così inaspettato e insolito che doveva scombussolare e dare ai nervi a tutta quella gente rimasta al gusto della 'Gioconda', del 'Guarany', o, con rispetto, del 'Ruy Blas'; e entusiasmava invece giovani, che sentivano di respirare in un mondo tanto più fresco e arioso. – Parallelamente a queste due opposte mentalità esisteva il contrasto tra conservatori e socialisti che – come oggi col comunismo – era infiltrato anche nella stessa scuola. In quinta ginnasiale ci toccò infatti per professore di lettere un certo Fantoni, che anche in classe non faceva mistero della sua fede socialista, forse anche irritato dalla devozione pubblica di quel tempo per Casa Savoia e per la regina Margherita specialmente, che lui non si peritava di chiamare addirittura «quella pappagallessa». Era capitato poi nella nostra classe un marchesino che, naturalmente, doveva a priori suscitare le antipatie di questo professore. Questo marchesino era lo scolaro più indolente e svogliato, e perfino nel parlare tradiva la fatica che gli costava. Il maligno Fantoni quindi se la godeva a perseguitarlo chiamandolo ogni giorno a ripetere la le|93|zione, ma quello non si scomponeva, rimaneva al suo posto e dinoccolandosi tutto a fatica per alzarsi, pronunciava sempre la stessa frase, sacramentale, mangiandosela mezza: «possoe otuto epaae» (professore, non mi son potuto preparare); e ripiombava stanco a sedere, facendo la gioia del Fantoni che gli rivogava subito il suo bello zero. Un professore simpatico era un certo Gigliotti, bell'uomo dall'aspetto di cacciatore assai più che di professore. Infatti le sue maggiori attività e interessi erano rivolti a certe sue terre più che alla scuola.

Questo simpatico professore aveva però un difetto di pronunzia per cui tutte le lettere *m* e *n* si trasformavano in *b* e in *d*. Quando per esempio chiamava un tale Menitoni a dire un brano a memoria si sapeva ormai quel che succedeva: «Bebitodi, a bebodia!» e ormai non si rideva nemmen più.

Capro espiatorio della malizia di certi compagni di scuola era un certo Bonovicini, al quale veramente doveva mancare più di un giorno la settimana. Una volta gli |94| dettero ad intendere che se faceva raccolta di tutti i biglietti dei tranvai usati, quando ne avesse messi insieme qualche centinaio glieli avrebbero comprati. E questo disgraziato ne mise infatti insieme un bel mucchio raccogliendoli pazientemente di qua e di là da chiunque, e ogni tanto chiedeva se ora bastavano. Finalmente gli dissero di sì e andarono a contrattare sulle spallette dell'Amo, dove a un certo momento, quando lui vedeva, tutto contento, l'affare fatto, con una manata ebbero il cuore di buttarglieli tutti in Arno. Ma chi ideò e commise questa antipatica burla fu uno che non guarì mai dalla sua malignità come dirò in seguito. Soltanto gli adolescenti possono commettere azioni così sottilmente crudeli.

Ho accennato prima a quei tonti che, quando la camorra scolastica saliva all'ultimo grado e le palle di giornali volavano per l'aula, ci servivano così bene da 'teste di turco'. Questi due disgraziati si erano accoppiati in una delle panche a due posti in un angolo della classe. Uno somigliava come due gocce d'acqua a quelle ripugnanti figure nell'*Allegoria dell'Ozio* del Mantegna, |95| con quella sua faccia gonfia e intontita; l'altro era magro, giallo, con un'aria ipocrita, da baciapile autentico. Questi due tangheri erano antipatici a tutta la scuola, e al primo dei due avevamo messo il soprannome di 'scimmia rotonda'. Non so a chi di noi venne in mente, essendo vicini alle feste di Natale e Capodanno, di mandargli tutti un augurio sotto forma di cartolina. A Firenze in quei periodi si vedevano sui barroccini delle cartoline d'augurio con figure e parole a doppio senso di un realismo addirittura osceno. Credo soltanto a Firenze si potesse vedere roba simile, perché Firenze, mentre può anche essere, per tradizione, simbolo di gentilezza, nello stesso tempo alberga il becerume più ributtante, e specialmente al mio tempo. Oggi la vita così tumultuosa: lo sport, il cinema, la radio si sono infiltrati anche negli strati più bassi, e, volere o no, le nuove generazioni si sono un po' dirozzate – se non educate – o per lo meno hanno altri interessi, assai diversi da quelli dei loro nonni. Il 'moccolo' per esempio, che una volta fioriva sulla bocca del becero, scrupolosamente |96| alternandolo con la parola, ora per lo meno ... si è un po' più diradato. – Un brutto giorno, dunque, quel disgraziato si vide arrivare a casa una valanga di queste *belle* cartoline, che non finivano più, essendosi sparsa l'intesa anche ad altre classi. Immaginarsi la scena in famiglia, tutta gente bacchettona e morigerata! Vi furono proteste, reclami, ma poi tutto fu messo agli atti come una 'ragazzata' – anni dopo ho visto questo ex compagno di scuola, tutto rimpulizzito, a braccetto alla moglie, tutt'altro che brutta e visibilmente affettuosa. – Le donne, più che l'intelligenza o la bellezza, apprezzano soprattutto nell'uomo la tenerezza. Chissà se quel tanghero non possedesse, sotto quella scorza così repellente, questa intima qualità umana, che soltanto una donna poteva scoprire e suscitare.

Nella mia classe non mancava, naturalmente, *lo scapestrato*, che si chiamava Tucci; e il professore, fin dal primo giorno, lo vide e lo annusò e gli disse «Tu ci sta' poco» e difatti, dopo qualche tempo, lo silurarono. E c'era anche l'immancabile 'forcaiolo', un certo Gasperini, l'asso della specie, che era capace di fare delle 'forche' di quin|97|dici giorni e di un mese, con una abilità da rasentare il genio. Colla scuola si poteva anche capire che potesse dare ad intendere ch'era stato malato, quello che non si capiva era come se la cavasse in famiglia.

S'era persino, tra di noi, coniato il verbo greco *gasperinizomai*, che era sinonimo di 'marinare la scuola' o come si diceva noi 'far forca'.

Al liceo ci capitò un professore di filosofia, un certo Benini, che era l'antitesi del *filosofo* in senso così tradizionale. Era secco allampanato, sempre in stato di irritazione e scontrosità, masticando rabbiosamente un *toscano*. Quando entrava in classe, nel pieno tumulto dell'intervallo nessuno dava nemmeno segno di accorgersene; e gli scapaccioni, gl'urli, le risa continuavano come se lui non esistesse. Io, in disparte, me la godevo a osservare il crescendo della bufera che traspariva dalla sua faccia, mentre si avvicinava alla cattedra: d'un balzo era in piedi sulla pedana e con un pugno tremendo che pareva un colpo di gran cassa urlava: «Mascalzoni». Soltanto allora il putiferio diminuiva, ma prima che cessasse passava ancora del tempo, durante il quale quel poveruomo continuava a masticare bile, come traspariva dalla contrazione del suo viso. E ad ogni lezione era lo stesso scherzo!

|98| Un altro che non debbo dimenticare il *famoso* Linaker, professore – Dio sa perché – di filosofia, sopranominato *Bacone*, forse dal suo aspetto fisico che intuitivamente andava d'accordo col soprannome. Era 'bellissimo' alto e grosso, di connotati regolari, con una gran barba, occhiali d'oro, cappello a larga tesa e una bella voce baritonale e ... basta. Era, naturalmente, presidente della Pro-Cultura, e di tante altre istituzioni, assessore comunale, e poiché, anche per il suo aspetto, era a Firenze conosciuto da tutti, per la strada non faceva un passo senza scappellarsi con un ampio gesto alla moschettiera. Non c'era trasporto funebre dove non si vedesse la sua imponente e pur fatua figura di comparsa. L'arguto e mordace Rigutini lo aveva ben caratterizzato: «scappella i vivi ed accompagna i morti».

|99| Non so se anche oggi – dopo tanti mai anni – la disciplina scolastica sia ancora sul genere di quella del mio tempo. Non so egualmente se l'insegnamento dia oggi maggiori o minori frutti di allora. Sento dire che i frutti sieno ora più scarsi e peggiori che allora. Eppure i libri scolastici e l'indirizzo dovrebbero essere oggi più intelligenti di quelli del mio tempo.

Ho già citato gli odiosi esercizi latini del Gandino che riuscivano a far odiare la lingua e i classici, tanto quell'indirizzo era puramente filologico e non si curava lontanamente del valore estetico di quei testi.

Per la 'storia' poi veniva imposto dai programmi un certo manuale del Rinaudo che era il pendant degli esercizi del Gandino, tanto la Storia – esclusivamente politica! – era ridotta in

pillole, in schematici, aridissimi paragrafi. Simili mostruosità penso che oggi non esistano più. L'indirizzo crociano li dovrebbe aver dispersi per sempre e il personale insegnante dovrebbe essere oggi migliore, anche didatticamente, di quello del mio tempo.

Quando perciò penso a questo, non mi meraviglio né mi |100| rimprovero troppo di essere stato un così cattivo scolaro. Oltre che possedere scarsa memoria, la facoltà più necessaria a far figura nelle scuole, io mancavo di quella superficiale prontezza e disinvoltura, tutta italiana, senza la quale, coi professori così poco psicologi e osservatori, anche un intelligente fa la figura di un tardivo.

Una volta, però, ebbi una soddisfazione; quel professor Fantoni, prima rievocato, ad una lezione chiese a tutta la classe chi sapeva rispondere ad una certa questione, non culturale, ma di sottigliezza e sensibilità personale. Nessuno rispondeva. Io avevo capito subito ed avevo pronta la risposta, ma per timidezza tacevo. Visto però che proprio nessuno si faceva avanti, e sicuro di non sbagliarmi, mi feci coraggio e varai la risposta. Vidi il professore, stupefatto, considerarmi per la prima volta, diversamente: «Bravo Marangoni», e borbottò qualche altra parola di approvazione, come di resipiscenza di avermi forse creduto, sino allora, una testa di rapa. Difatti, da quella volta il Fantoni fu verso di me tutt'altro da quello di prima. È difficile trovare un amico, ma credo sia pure assai difficile |101| trovare un buon maestro; cioè un uomo aperto e intelligente che capisca i suoi scolari, e sappia distinguere gli sgobboni e i forniti di sola memoria (i tipici 'primi della classe') da quelli sforniti di memoria e di appariscente prontezza. Io non ho mai trovato di questi maestri. La memoria 'bruta' e la prontezza superficiale sono la forza dei mediocri e gli Italiani passano per intelligenti per queste due caratteristiche specialmente, che scarseggiano invece tra gli anglo-sassoni, i quali sono invece più tardi ma tanto più portati alla riflessione. Chi non ne fosse convinto dovrebbe ricordare quanti mai filosofi ha avuto la Germania, e anche l'Inghilterra, in confronto all'Italia e alle due altre nazioni latine. Quanti mediocri si sono visti e si vedono ancora passare avanti a uomini d'ingegno perché sforniti, questi, di quelle doti appariscenti di cui – specialmente in Italia – è fornita la maggioranza; si capisce come sia fatale che formino una consorteria a loro vantaggio e a esclusione di quegli altri. Questo fatto si nota meglio nell'insegnamento superiore dove spesso si vedono delle mediocrità portate lassù da altre già |102| esistenti a reciproco aiuto e conforto. Si può per esempio vedere delle teste di ragionieri professori di Storia dell'Arte. Oltre questo, io non mi adattavo ad imparare come facevano tanti 'a pappagallo', ma sin d'allora esigevo da me stesso di aver capito a fondo. Oltre tutto s'insegnava (e forse si insegna tuttora) la *lettera* ma non lo *spirito* delle cose. Non mi ricordo, per esempio, che nell'Algebra mi abbiano mai detto, almeno, a che serviva questo rompicapo. Io preferisco cento volte la Geometria, dove, almeno, *vedevo* da me il procedimento logico. L'unica materia, quindi, che mi andasse a fagiolo era la letteratura italiana. Ma anche qui – quando ci ripenso – che indirizzo puramente *scolastico* e per niente critico! Quel professore di *italiano* teneva magari, per esempio, una lezione intera per decidere in che peste si trovasse Dante con quel «piè fermo» che era sempre il «più basso»; mentre fin da allora avevo capito da me che Dante stava salendo; oppure si perdeva in lunghe disquisizioni per tentar di scoprire chi diavolo fosse mai quel famoso «Veltro»; o se il Conte Ugolino aveva o no divorato i suoi figlioli, mentre mi pareva così chiaro |103| che le parole «più che il dolor poté il digiuno» significavano che Ugolino era semplicemente morto di fame.

So io soltanto, quindi, che cosa furono per me gli anni scolastici; che martirio, quelle ore di lezione che non finivano mai; quei tremendi compiti per casa che riducevo all'ultimo momento. Qualche sera non mi sentivo proprio di *applicarmi*, era più forte di me; e allora rimandavo tutto alla mattina, colla gioia intanto di andare a letto sperando, magari, in un grande cataclisma durante la notte (Oggi spererei – con molto più successo – in qualche sciopero di professori) che me ne liberasse. Ma la mattina, invece, non era accaduto nulla, e dovevo alzami al buio. E le volte che andavo a scuola senza essere preparato! Che struggimento a entrare in frotta con gli altri compagni allegri e spensierati; ad attendere e testa bassa per non essere veduto dal professore, che stava scegliendo dal registro chi chiamare: «venga ..., venga ...» (Che sofferenza quei pochi istanti d'attesa!). Finalmente il nome era di un altro, e per quella volta ero salvo. Come era possibile con questi incubi amare lo studio, come era possibile profittarne?!

|104| Mi vengono in mente soltanto due periodi in cui provai, invece, l'interesse per lo studio, e come ne profittai. Fu nelle vacanze estive a Poppi in Casentino dove ero in villeggiatura. Mio padre per impratichirmi in latino (la bestia nera di allora) scoprì il mentore adatto nel parroco del prossimo paesello di Memmenano, dal quale mi recavo a piedi ogni mattina. Questo prete che, ripensandoci, era piuttosto rettorico e scolastico, possedeva però l'arte di far amare il latino, che insegnava ancora alla maniera antica, cioè praticamente, infiorando di continuo il discorso di sentenze in questa lingua che ricordo

ancora, tanto le avevo assimilate insieme al nuovo gusto di imparare, che ora provavo. Era la prima volta, nella mia vita di scolaro, che io andavo a scuola volentieri. La seconda volta fu quando, avendo dovuto per ragioni di famiglia allontanarmi da Firenze per qualche tempo, al ritorno, invece di rientrare alla scuola pubblica, fui messo come *esterno* in un collegio, dove però io prendevo soltanto lezioni di latino, e, finita la lezione, ero in libertà, mentre gli altri ragazzi, che erano *interni*, restavano dentro e uscivano soltanto a mandate, gui|105|dati a due a due e sorvegliati dal solito pedagogo. Bastava questo per sollecitare la mia vanità di esterno, e guardavo dall'alto quei poveri *convittori*, che pensavo dovessero invidiarmi. L'istituto consisteva sopratutto d'un grande stanzone con molte file di panche e della cattedra. Ma il buffo era che ogni panca agiva indipendente dall'altre. In una, per esempio, si svolgeva un tema d'italiano; nell'altra si risolveva un *quesito* di aritmetica; in una terza si traduceva un brano di latino, e così di seguito; e tutto questo lavoro si svolgeva sotto la direzione di un unico così detto professore, il quale, un'ora faceva lezione a quelli della prima panca, un'altra ora a quelli della seconda, ecc.; mentre le altre panche attendevano al proprio lavoro, come se gli altri non esistessero nemmeno. Questo pozzo di scienza di maestro era un uomo maturo, ben portante, robusto (sfido io) e barbuto; una provvidenza caduta dal cielo per l'Istituto, che così se la cavava a buon mercato. Mi pare che si chiamasse *Pratesi*, ma per conto mio gli avevo appioppato il nomignolo di «mettia|106|mo per ipotesi», frase che ripeteva nasalmente ogni momento a sazietà. Il direttore, che era anche il proprietario dell'Istituto, era un vecchione (con una barba rada e stopposa come quella del 'Natale' che porta il 'ceppo' o la 'befana') che per unica iniziativa ripeteva ai ragazzi sempre la stessa frase «cor-rag-gio ra-gazzo» scandita con voce e mani tremolanti come il classico vecchio della commedia.

Anche quei disgraziati convittori erano tra di loro eterogenei: benché diversi di età di ragione e di grado sociale, erano tutti abbrancati insieme, stiaffati in quel collegio da genitori anche ricchi e nobili, che preferivano divertirsi senza il peso dei figlioli. Fin da allora mi facevano compassione. Chissà quali drammi domestici li avevano sbatacchiati, fuori del nido, in quel malinconico collegio, poveri ragazzi! Io dunque, né ricco né nobile, possedevo però più di loro, una ricchezza maggiore: la Libertà. Oltre quel mostro di scienza che prodigava il sapere in maniera, per lo meno, così originale, esisteva anche un professoraccio dall'aspetto di pedagogo, che |107| – dato l'indirizzo dell'Istituto – doveva anche lui *servire un po' da bosco e da riviera*. A questo omino fui affidato per la lingua latina insieme ad un ragazzo che già conoscevo. Questo 'professore', che si chiamava Sandrini, si era fatto il suo studiolo all'ultimo piano dello stabile, in uno sgabuzzino che in passato non era stato altro che un semplice 'licet' (come si chiamava a Firenze, dove la voce latina degenera, come se non bastasse, in 'licitte'), che il Sandrini aveva riabilitato innalzandolo ad 'aula', anzi a 'Università', come egli aveva scritto in un cartello sopra la porta. Questa 'aula' era così ristretta che per entrarvi in tre, più il tavolino e le sedie, bisognava ricorrere ogni volta a esercizi acrobatici. Ogni tanto poi in piena lezione (magari nel bel mezzo di uno squarcio poetico) salivano dal basso effluvi inequivocabili, che ci richiamavano alla realtà; quegli effluvi salivano da altri sgabuzzini sottostanti, fratelli del nostro, ma che non avevano avuto la sorte di incontrare, anche loro, un Sandrini. A dispetto di tutto questo brav'uomo però sapeva abbastanza il latino, e, meglio ancora, lo sapeva insegnare e sopratutto far gustare. Di modo che quei pochi mesi che frequentai la sua 'Università' sono rimasti il più bel ricordo della mia vita scolastica.

|108| *I miei amici*
(Ripreso il 19 gennaio 56, dopo lunga interruzione)

La prova più lampante che per riuscire nella vita è assai più necessario il carattere che l'intelligenza mi viene offerta dal ricordo dell'amico più intelligente, ma anche più abulico: Mario. Le nostre madri, al tempo dei nostri studi ginnasiali, quando ci facevano dei rabbuffi per le cattive *pagelle* scolastiche, tiravano sempre in ballo, come argomento decisivo, il nome di questo compagno, che ci era, perciò, diventato quasi odioso. «Guarda Mario» ripetevano tutti i momenti. Questo ragazzo infatti era veramente eccezionale. Senza poter capire come facesse, senza cioè che *sgobbasse* come fanno generalmente i primi della classe; ma senza affatto quell'aria antipatica di presunzione, per lo più comune a questi campioni di umanità in erba.

Bel ragazzo, vivacissimo nello sguardo e nel parlare rapido e nettamente scandito, di una inesauribile facilità e prontezza di parole, si affidava tutto al suo ingegno nativo, senza bisogno di seguire pedestremente la falsariga dell'indirizzo scolastico; sì da sorprendere lo stesso docente che, pur accorgendosi qualche volta della frettolosa preparazione, era costretto a passarci sopra, sedotto dalla brillante esposizione del ragazzo eccezionale.

|109| Benché le nostre mamme, amiche, ci avessero avvicinati sin da bambini, io feci poi poca razza con questo enfant

prodige, che un po' mi intimidiva, perché lo sentivo così diverso da me, così privo di quelle doti appariscenti; e soltanto molti anni dopo avemmo l'occasione di riavvicinarci, di conoscerci e di diventare amici, quando cioè eravamo ormai quasi uomini fatti.

In questi lunghi anni trascorsi, dopo la cosidetta 'licenza liceale' era accaduto che tanto io che l'amico Mario, senza sapere l'un dell'altro, avevano ambedue silurato l'università.

Mario, anche a causa della salute cagionevole; io per antipatia verso l'ambiente goliardico, sin da allora triviale per l'inquinamento della bassa borghesia che ambisce al figlio 'dottore'.

Quando vedevo apparire quei berretti multicolori (oggi poi gremiti di tutte quelle sciocchissime cianfrusaglie!) e sentivo le prime note del banale inno goliardico, me la davo a gambe.

Questo Mario – in quel periodo di disoccupazione – era |110| stato preso da una vera passione ahimè per il canto. Egli aveva per natura una gradevole vocina tenorile, ma troppo esile; e passava ore serrato in camera sua a esercitarsi con certi [brani] ridicoli come «Pippo dammi la mela» da 'bambini cattivi', e simili delizie a disperazione dei vicini. Ma, nonostante tutto, il delicato filo di voce non si era mai irrobustito, e l'idea di calcare un palcoscenico si era sempre più allontanato.

Passarono gli anni, finché quest'uomo altrettanto intelligente e affascinante quanto abulico e scettico dovette da ultimo adattarsi a insegnante di lettere in istituti privati!; per anni aveva rimandato la tesi di laurea, e quando finalmente l'aveva presentata, caso più unico che raro, non era neppure completata; ma quel che aveva fatto era talmente buono che aveva lo stesso ottenuto pieni voti. Sapeva il latino meglio dei suoi professori, più o meno pedanti, lui che lo sentiva, invece, come lingua viva. Fernando Agnoletti, nel suo brillante scritto: *Il latino e la cavalla* ('Dal Giardino all'Isonzo') (che in quel momento faceva il dilettante lattaio!) dice che se il Ramorino – l'illustre latinista del momento – gli avesse insegnato a scrivere il |111| latino come Mario, gli avrebbe portato il latte gratis. Ci fu un momento che l'Agnoletti e Mario, giovanissimi, erano fraternamente amici; animati da ideali puritani, si erano scambievolmente giurati di «salire vergini sul toro nuziale». Questa cosa, talmente discordante colle mentalità del tempo e dei fiorentini specialmente, era stata la favola e il divertimento delle Signore così dette 'per bene' di questa città tutt'altro che idealistica, Mario era anche uno squisito lettore di versi, e prediligeva il Pascoli. Ogni suo nuovo *Canto* che usciva sul *Marzocco* era per lui – e per me pure – una festa, e spesso in certe nostre passeggiate egli me li recitava ad alta voce, *rapito*, con quel suo vocino squillante, senza affatto curarsi della gente che si fermava tra stupefatta e ironica.

Un giorno che, sul *Marzocco*, uscì 'La Voce' (oggi compresa nei Canti di Castelvecchio) ci mettemmo avidamente a leggerla, subito ammirati di quelle prime quartine, quando, in fondo alla terza, fummo tutto ad un tratto colpiti, come da una schioppettata che ci fermò al|112|libiti! «Zvanì»! E ad ogni tre quartine eccoti ancora la stessa enigmatica 'voce'. Pensa e ripensa ... andò a finire in una irresistibile, irriverente risata omerica. Chi poteva là sul momento capire che si trattava, invece, del nostro caro e beneamato 'Giovannino'?!

Mi raccontava Mario di aver conosciuto, un'estate in montagna, il Carducci, che nonostante la sua proverbiale insocievolezza, aveva assai simpatizzato col *Grandi* e un giorno a bruciapelo gli aveva chiesto quale era delle sue poesie quella che preferiva. E avendogli Mario nominata 'Alla stazione in una mattina d'autunno' il Carducci gli aveva semplicemente risposto: «Piace anche a me». Questo episodio potrebbe farci pensare che il Carducci – che in quella poesia così diversa dalle altre, sembra precorrere il gusto di un tempo tanto posteriore – soltanto da vecchio si fosse accorto (e forse accorato?) di non aver maggiormente sviluppato e proseguito in quella nuova via che per un momento gli si era aperta attraverso la grave veste della tradizione letteraria.

Mario possedeva una parlantina eccezionale e di una chiarezza di dizione e coerenza di pensiero altrettanto |113| singolare; oltre ad una semplicità critica con cui poteva sviscerare e valorizzare i più sottili e reconditi valori del linguaggio, di cui è così ricca l'arte pascoliana. E nella foga del parlare a periodi lunghissimi che sarebbero bastati a fiaccare qualunque oratore, egli apriva parentesi dentro parentesi, senza mai scordarsi di chiuderle tutte e di concludere felicemente il lunghissimo periodo. Guai quindi ad interromperlo, dato poi che si fosse riusciti a farlo. Una volta lo feci tanto ridere dicendogli che egli sarebbe stato capace di lasciar partire il treno, piuttosto che lasciare a mezzo uno dei suoi lunghi e complessi periodi.

Liberi di spirito, sino allo scetticismo, ma tuttavia altrettanto entusiasti delle arti, e della Musica in ispecie, Mario e io eravamo come si dice *fratelli*. Nelle nostre lunghissime chiacchierate e discussioni si dava fondo all'universo tra scoppi di sdegno o risate sardoniche alle spalle di tutti i benpensanti bonsensai, i nostri più insopportabili avversari.

L'unica cosa che ci divideva era la sua passione per |114| il *canto* e la mia, invece, inguaribile antipatia (tuttora sempre più cronica). Tuttavia la sua sottile intelligenza e sensibilità musicale

mi faceva tollerare quella sua ingenua passione canora. Mentre io ero già iniziato alla composizione musicale e avevo già pubblicato qualcosa sulla Rivista 'La Nuova Musica', egli era soltanto quel che si dice un *buongustaio* sopratutto di musica operistica. La sua grande passione era il Werther di Massenet, in quel tempo 'caval di battaglia' del tenore Beduschi, che ne faceva veramente una 'creazione' memorabile. Non ho più sentito parlare di questo interprete, né so se abbia lasciato ricordo di sé, come avrebbe meritato, negli annali del teatro melodrammatico. Ne dubito, dati i gusti plateali del pubblico teatrale, che vuole 'voce' 'voce'; mentre il Beduschi era un cantante di grande sobrietà e finezza. Mario ne era incantato ed era riuscito a conoscerlo e ad amicarselo. Certo il *Werther* è l'opera più sentita del Massenet; e anch'io (con licenza di certi feroci puritani, quanto pietosi operisti) ne ero e ne sono ancora ammirato, ma specialmente per la suggestiva, sottile atmosfera romantica, che tutto lo pervade.

|115| Con tanti gusti e idee a comune era difficile che potesse sorgere tra di noi qualche malinteso o screzio. Una volta soltanto ci accadde di accalorarci e di rimbeccarci a vicenda, – e nessuno penserebbe mai perché: per una innocente parola; la parola 'cui'; che secondo me significava specialmente 'al quale', mentre per il mio avversario equivaleva addirittura al pronome 'che'. In fin dei conti avevamo ragione tutti e due, e, ad ogni modo, era ridicolo prendersela per così poco! Quando, in seguito, si ricordava il fatto, si facevano di gran risate, considerando che quella era stata l'unica volta che avevamo corso il rischio di guastare l'amicizia!

Mario di debole 'costituzione', era anche per questo incorreggibile pessimista, scontento della vita e sinceramente [desideroso] di *finirla*. Ricordo certi suoi versi desolati che terminavano «no, voglio solamente morire per morire, per non esserci più». E fu esaudito, morì nel pieno della maturità.

|116| Un altro amico di gioventù e compagno di scuola – anche egli ormai morto da vari anni – è Leone. Assomigliava a Mario nelle qualità e nei difetti, era cioè intelligentissimo, ma altrettanto abulico, e per di più insofferente d'ogni più piccolo impegno che potesse limitare la sua sete di libertà.

Fatto con lui un [appuntamento] fissato, era quasi sicuro che non si faceva vivo.

«Ha fatto la solita!» si concludeva mandandolo a quel paese e giurando [che] era l'ultima volta che ce la faceva. Ma, passata la stizza, ci si ricascava, perché l'amico era tanto simpatico che si perdonava. Una volta aveva fissato con un compagno, studente come lui di lettere, di preparare insieme non so che autore greco e erano d'accordo che questo suo collega andasse a casa sua verso le tre del pomeriggio. Questo compagno abitava nel di là d'Arno e Leone invece al di là della barriera del Pino; vale a dire all'estremità opposta della città con almeno due chilometri di strada tra di loro. Era d'agosto, il terribile agosto fiorentino, e il sole picchiava a tutto spiano. Quel povero ragazzo – che era lungo, secco allampanato e povero in canna – si |117| muove di casa a piedi, si digerisce tutto quel po' di strada abbagliante e infuocata del riverbero del lastricato e arriva finalmente più morto che vivo, col conforto di potersi finalmente sedere e riposare in casa dell'amico. Trova il portone di casa chiuso, suona il campanello, nulla, risuona, spinge il portone e di fondo alle scale (benché convinto che non importasse) chiede con la sua dizione spezzettata «Che cc'è Leone?».

Dalla ringhiera dell'ultimo piano la serva calma, pacifica, con una vocina angelica: «È uscito». La tromba delle scale, già silenziosa nel torpore del pomeriggio estivo, si converte allora in un diluvio di imprecazioni e di moccoli ad ogni scalino con la più svariata e pittoresca ferocità inventiva fiorentina sino a che il fondo del portone sbattuto da far venir giù la casa rintrona con l'ultimo moccolo per la tromba delle scale.

Il più bello che Leone era in casa, ma non avendo nessuna voglia con quel caldo di sciropparsi anche quel bottone di *greco*, aveva incaricato la serva di liquidare, con quel bel garbo, la sventurata e credula vittima.

Con me invece – che non avevo da proporgli testi greci – |118| Leone era puntuale. Mi veniva a prendere a casa, e insieme si aveva il coraggio di andare a piedi da piazza Cavour, dove abitavo, sino alle Cascine, e di là all'Indiano, e di tornare sempre a piedi a casa: in tutto una dozzina di chilometri almeno. E tutto questo senza cessare un momento di discutere, di criticare, di ridere alle spalle di mezzo mondo, sì che non ci si accorgeva né del tempo né della fatica.

Leone sonava, alla peggio, il violino, perché si era fermato alle prime difficoltà. C'era allora tra noi un compagno di scuola quanto mai malizioso il quale si divertiva a stuzzicare Leone dicendo che la sua ... *virtuosità* poteva servire come ... unità di misura.

Era allora il tempo di Kubelik, e quello si divertiva per esempio a porre il problema di quante migliaia di 'Leon' ci sarebbero voluti per misurare la tecnica del grande violinista. Questa cosa faceva andare in bestia Leone, che anziché prenderla con spirito, la prendeva male e fremeva, senza saper che rispondere, contro «quella fialetta di veleno» come Leone definiva l'altro.

|119| Questo amico avendo sposato una russa, aveva imparato quella lingua, e fu uno dei primi a tradurre e a pubblicare, sul 'Marzocco' qualche *Novella* di Cechov.

Un terzo amico di giovinezza era Renato, anch'egli non più in vita da vari anni. Quando si arriva alla mia età è logico che tanti amici coetanei ci abbiano lasciato, ed è questa una delle meste note che riserbi la vita a coloro, che, ogni anno che passa, si accorgono di restare sempre più soli. Questo compagno, il primo giorno che capitò in classe, era conosciuto da noi tutti.

Poiché veniva da un collegio di barnabiti, aveva ancora un fare composto che non ci piaceva punto; a noi che – come ho mostrato prima – eravamo una classe di *birbe*. Sollecitato dal suo fare taciturno e impacciato, io gli andavo vicino e battendolo con la mano sulla spalla gli dicevo in tono canzonatorio: «Su bello!»; per quanto colpito dalla presa in giro, e dalle risate degli altri compagni, Renato rimaneva apparentemente impassibile e non sapeva ogni volta dire altro che: «Stafèermo» con quella lettera e aperta che tradiva la sua origine non toscana. Ma si sentiva |120| che dentro gli bruciava essere un po' lo zimbello della compagnia. Io lo capivo bene e un po' mi dispiaceva, ma d'altra parte la cosa mi divertiva troppo, e con me gli altri compagni, i quali mi accennavano di nascosto a fare il bis. Io non mi facevo pregare «Su bello!» e variavo ogni volta l'accento e il tono, ma quello era ormai paralizzato: «Staffermo!» e non diceva altro.

Questo «su bello» era in quel tempo in voga a Firenze dacché il Conte di Torino, assistendo al Campo di Marte alle esercitazioni dei suoi lanceri, raccomandava che a cavallo stessero dritti, ripetendo ogni momento: «Su bello colla vita!». Figurarsi il giorno dopo, per tutta Firenze non si sentiva altro: «Su bello colla vita!». Il povero Conte aveva davvero sbagliato a venire a stare proprio a Firenze! Non gliene passava una. Pare che una volta visitando l'attrice Bertini le chiedesse se aveva pranzato in questo modo stenografico: «Mangiaste?» il giorno dopo era tutto un chiedere «Mangiaste?»; e qualcuno rispondeva: «Di còre, mafalda e un po' di olanda», alludendo alle due principesse reali, e alla parte scadente del manzo, nonché al formaggio olandese.

|121| Quel coraggioso Cavaliere che era stato il Conte di Torino era d'altra parte una macchietta, e non brillava certo per cultura e profondità: raccontavano che alla morte del Carducci egli si era recato a visitarne la salma; e dopo essere rimasto per lungo tempo sugli attenti in meditazione ai piedi del letto, aveva finalmente aperto bocca: «Quant'anni aveva?» Tornando all'amico Renato che ho presentato prima in modo poco lusinghiero, dirò ora che dopo qualche tempo che era nostro compagno di classe non si riconosceva più. Si era svegliato, svelto, divenuto un *camorrista* peggio di noi, insomma diventato un ragazzo *simpatico*, e *degno* di appartenere alla nostra teppistica compagnia. E poiché era assai intelligente, ho passato anche con lui giornate piacevolissime. Dato il mio deciso temperamento critico, e – come si dice oggi – anticonformista, io ho sempre avuto pochi compagni, ma quei pochi erano tutti 'qualcuno'. Le persone che non son mai riuscito a digerire sono le persone *comuni*, i cosidetti *ben-pensanti*, la gente di troppo *buonsenso comune*, tanto nella vita come nell'arte.

La ragione per cui non sono mai riuscito (lo devo |122| proprio dire?) a simpatizzare coi *Promessi Sposi* (che oggi si arriva a porre vicino ai sommi capolavori!) è quel continuo buon senso comune, quella ostentata morigeratezza che sempre trasuda da ogni pensiero e frase di quel libro senza che l'arte riesca a farmelo sopportare.

Quando, per esempio, il Manzoni dice che i due 'bravi', dopo aver confermato e minacciato Don Abbondio, lo lasciano lì intontito e se ne vanno per conto loro cantando una canzonaccia «*che non voglio trascrivere*», l'aggiunta di queste ultime quattro parole non poteva essere, secondo me, più infelice oltre che inutile e, artisticamente, dannosa: idea banalmente pratica, suggerita da un animo timorato, e timoroso di spiacere al lettore morigerato. *Shakespeare* e *Goethe* non si sarebbero certo comportati così. Avrebbero inventato qualche bella 'canzonaccia' adatta al caso, o non avrebbero certo avuto quel ridicolo scrupolo.

Di Renato ho ancora vivo e grato il ricordo, anche per alcuni giorni passati insieme in agosto al Forte de' Marmi. Ero a villeggiare con i miei a Cutigliano nell'Appennino pistoiese e come accade a tutti i ragazzi – specie |123| se, come me, figli unici – mi ci annoiavo a morte. Mi arrivò una cartolina di Renato che mi proponeva se volevo passare con lui qualche giorno al Forte de' Marmi. Figurarsi! Col permesso e qualche soldo da mio padre, inforco la bicicletta, e giù a rompicollo per la incantevole valle della Lima. Bagni di Lucca, Viareggio, il Forte, dove arrivai a tempo di record. Si trovò da alloggiare in una casetta che, allora, era l'ultima del Forte, già temporaneamente dimora del famoso pittore Svizzero *Böcklin*, come oggi si legge in una lapide. Dopo quest'ultima casetta finiva il paese e la strada, e di là a Viareggio, per ben dodici chilometri di spiaggia, non esisteva neppure una capanna. Soltanto a Motrone esisteva già nell'interno, invisibile dalla spiaggia, la villetta del conte Origo, scultore, grande amico di D'Annunzio, che era allora suo ospite, come lo fu poi a Firenze nel tempo che D'Annunzio si trovava negli impicci economici.

Mi accorgo in questo momento che D'annunzio, che è forse il più grande poeta italiano della Natura, l'affascinante cantore della Versilia, non ha avuto ancora da questa terra |124| un segno che lo ricordi mentre esiste una lapide al pittore Svizzero (sopra nominato!). Ho già detto prima ciò che era il Forte de' Marmi a quei tempi e quando vedo ciò che oggi è diventato, cioè il covo di tutto lo snobismo e l'intellettualume d'Italia, mi prende rabbia di vedere così rovinato quel paradiso terrestre, e scappo a gambe levate! Lo spettacolo più attraente del Forte e della Versilia non è tanto, per me, né il mare né la pineta, ma il meraviglioso scenario delle Alpi Apuane, di cui io ho sempre sentito la nostalgia; e tanto più lo sentivo a quel tempo (era verso l'anno 1900) in cui non si sognavano nemmeno i mezzi di locomozione d'oggi, specialmente per chi come noi due era «basso a quaini» e quindi destinato a servirsi del proverbiale *cavallo di San Francesco*. Una mattina mi sveglio con una voglia matta di quelle montagne con le quali ero costretto ad amoreggiare a distanza. Erano già, forse, le otto di mattina, cioè già troppo tardi per metterci in cammino con quelle idee eroiche, e il sole d'agosto che picchiava già. Oltre questo ho già raccontato che cosa era allora la strada di pianura prima di raggiungere Seravezza, cioè un fiume ... di polvere bianca alto |125| una spanna accecante sotto il sole d'agosto che al passare di un carro mozzava il respiro e la vista per qualche minuto. Come tutto al mondo è abitudine e tolleranza! Nessuno allora se ne lamentava. La polvere, le buche, i sassi – la così detta *breccia* – erano cose normali per tutte le strade maestre dove ogni tanto si incontrava lo 'spaccasassi' cioè quel disgraziato che sotto il sole d'agosto riparato da una frasca spezzava i ciottoli convertendoli appunto nella breccia buttata sulla strada e affidata per il resto ... ai carri che la spianassero. Quando oggi – che esistono le strade asfaltate con le automobili – ripenso allo stato delle strade di allora mi par di fare un brutto sogno, e quando rivedo l'atroce disumano spettacolo dello spaccasassi, debbo convenire che, nonostante tutto il male che ancora esiste, qualcosa di bene l'antipatica, malaugurata civiltà meccanica lo ha fatto. Oggi, dunque, credo che nessuno forse avrebbe il coraggio e la resistenza che noi due si dimostrò in quella gita disastrosa, sostenuti e confortati da un solo nostro entusiasmo. Oggi, con quel po' di organizzazione sportiva, le gite si fanno automobilistica|126|mente in banali comitive, e chi facesse una gita come la nostra o peggio da solo, (come ho fatto quasi sempre io) passerebbe da mattoide o da fesso. È accaduto appunto a me di vedere lo stupore, il compatimento, l'antipatia dipingersi sulla faccia di un *bagnante* (bella parola) di ritorno da una gita fatta da solo in quelle Alpi Apuane. «Solo?!» gridò lui incredulo, scandalizzato e quasi ostile. Dovevo dirgli: «Quando lei va a fare all'amore, ci va solo o in compagnia?». Per me la natura è la mia grande amante e non chiedo di meglio che trovarmici da solo. Ma quel borghese 'benestante' (bella parola, esprimente a meraviglia quella vergogna sociale!) avrebbe capito ancora meno. Eppure mi parrebbe che tutti dovrebbero almeno capire – se non provare – il fascino di trovarsi solo su di una cima. Anche l'amico più simpatico e diletto in quel momento guasterebbe l'incanto del divino silenzio, della solitudine, della assoluta libertà. Per me sono stati, quei momenti, i più incantevoli della vita. Sentirmi liberato da tutte le contingenze pratiche del vivere; sentirmi al di sopra di quell'infinito spazio ai miei piedi; vedere finalmente le case e gli uomini, quali sono, cioè così pic|127|coli e miseri, a paragone di quello che si credono e paiono da vicino, e sentire per essi quasi della pietà sono momenti indimenticabili per chi ne sia degno. Non una sola volta che la ingrata fatica del montare non sia rimasta ricompensata a usura. Delusione e dispetto provavo soltanto quella rara volta che, arrivando su di una cima, la trovavo già occupata da altri o li vedevo dall'alto salire, nel qual caso facevo presto a eclissarmi.

E oggi! Le filovie, le seggiovie (!), le chiassose comitive del 'Dopolavoro' hanno rovinato il fascino della montagna, ormai comodamente accessibile a chiunque; e l'alpinismo [è] ormai considerato come qualunque altro sport. È uno spettacolo disgustante vedere oggi rifiuti di ogni genere lasciati sulla neve – una volta immacolata – da queste sgarbate comitive di indegni gitanti! È fatale che anche la natura sia destinata a questa rovina, oppure che, col lento incivilirsi delle masse, anche queste brutture vadano col tempo mitigandosi? È certo che questa era di passaggio tra la vecchia civiltà empirica e quella scientifica e meccanica d'oggi, è per le anime, dirò, *contemplative* una durissima pena.

|128| Noi due dunque – come se nulla fosse – *ci mettiamo la via tra le gambe* e attraverso Querceta, Seravezza (dove mi ricordo di una statua di Vittorio Emanuele – oggi sparita! – di una tale goffaggine che ci rese persino allegri e rinfrancati dalla fatica), attraverso Ponte Stazzemese si arrivò alla ridente Stazzema. Di qui salendo sempre verso il Monte Forato, trovammo Procinto che è una vera torre naturale isolata, alta una cinquantina di metri, e ci venne voglia di salirla, impresa allora piuttosto rischiosa, che ci riuscì con l'aiuto di un montanaro del luogo come guida. Sulla cima, assai ristretta, trovammo un piccolo boschetto, dove finalmente ci riposammo. – Dopo questo po'

po' di strapazzo si trattava ora di tornare a casa al Forte. Oggi, con tutte queste comodità si farebbe presto; e, alla peggio, si troverebbe qualche buon'anima che ci 'caricherebbe'; ma allora! ... E così dovemmo farci coraggio e abbordare la strada del ritorno. Purtroppo s'era già fatta un'ora avanzata e la giornata stava per finire, di modo che, quando si arrivò a Stazzema, era già scuro. Questo ci compensava, da un lato, del gran sole preso nell'andare, ma anche a dover fare col buio tutti quei chilometri che ci restavano e con quella strada non era dav|129|vero divertente, specialmente con la stanchezza che cominciava a farsi sentire. Fu un disastro. A ogni paesucolo si sperava sempre che ci fosse ancora poco ad arrivare, ma la strada pareva non finisse più.

Finalmente si arriva balzelloni al Forte, ma così sfiniti che ci buttammo a terra sulla grande piazza sterrata – oggi anche quella *rincivilita* – pur di liberarci da quel mezzo chilometro che ci restava da fare, e ci si addormentò lì.

Renato si fece in seguito un valente psichiatra, e un certo momento ebbe la direzione di un Ospedale per alienati presso Firenze, che una volta potei con lui visitare. Vedo, come fosse oggi, una vecchia megera canuta e scompigliata tutta rannicchiata sotto le coperte; Renato mi dice è che la famosa 'Ciuffi' un tempo ben nota prostituta; un vero istrice intrattabile, sboccata peggio di un mercatino. Renato si avvicinò al letto: «Come va, Ciuffi?», ma quella dura. A una sua replica, quella megera si spenzola da una parte e preso con un diluvio di vituperi l'orinale di sotto il letto stava per realizzare un altro vituperio più sensibile, se Renato non era pronto a immobilizzare quella po|130|vera demente. Ancora oggi ricordo con raccapriccio e pietà quel triste episodio.

Un altro strapazzo sul genere di quello fatto con Renato lo avevo già fatto da solo, che avevo soltanto diciassette anni. Mi trovavo a villeggiare con i miei a Covigliaio sull'appennino toscano, e, come ho già detto per Cutigliano, mi ci annoiavo a morte. Io ho sempre avuto antipatia per i giochi di qualsiasi specie, detestavo i caffè e le relative compagnie, ho sempre detestato la caccia (questo resto di barbarie, ormai vergognosamente permesso soltanto credo in Italia, – che è anche la più povera di selvaggina, avendo in passato lasciato distruggere i suoi boschi), ero e sono ancora per natura inabile a conoscere gente; e quindi si capisce se trovandomi a Covigliaio, e fatte quelle poche escursioni, mi trovassi a terra privo di risorse e assalito dalla noia. Ma ecco che mi viene una luminosa idea: |131| *Bologna*! Covigliaio si trova presso a poco a metà strada tra Firenze e Bologna, circa cinquantatré chilometri da una parte e dall'altra. Poiché era d'agosto, decisi, per evitare il sole, di partire di notte solo e soltanto in compagnia del mio entusiasmo. Mi misi dunque in cammino a *passo di carica* per la strada maestra che, attraverso Pietramala, Scaricalasino (poi scioccamente cambiato in Monghidoro), Coviano, Pianoro, sfocia poi a Bologna. Per la prima volta mi trovavo solo di notte in aperta campagna in un paese nuovo; e la notte, benché stellata, bastava appena a farmi distinguere la via bianca di polvere e di breccia. La via, benché «Strada nazionale toscana», era deserta; non era oggi, bensì il 1893!; avevo incontrato soltanto un barrocciaio al quale avevo chiesto quanto ci avevo ancora di strada da fare. «La ci ha da camminare, mi disse, ma se la va di codesto passo l'arriverà presto». Dovevo veramente tenere un passo di record, sia perché ho sempre avuto delle gambe eccellenti; sia anche per un certo malessere (sul genere di quello di Renzo in cerca dell'Adda), per essermi |132| arrischiato in avventure così insolite. Ed era sopratutto questo malessere che mi aveva spinto a rivolgermi al barrocciaio come all'unico essere vivente in tanta buia solitudine. Ero ancora, posso dire, un ragazzo, e quel malessere si alternava, d'altra parte, con vanagloria dell'avventura e del rischio. Ero partito da Covigliaio la sera verso le dieci ed ero arrivato a Bologna verso le dieci e mezzo della mattina dopo. Più di dodici ore tutte d'un fiato. Un tale del Covigliaio mi aveva indicato dove andare a dormire. Era una locanda da barrocciai, e mi dettero una camera con tanti usci a muro e sportelli serrati a paletto di aspetto poco rassicurante, che io, timido e inesperto, non ebbi il coraggio di rifiutare.

Intanto mi era preso un senso di smarrimento e di nostalgia invincibile che mi aveva tolto la voglia di vedere la città; mangiai quindi senza appetito, girellai un po' per lì e, benché neppure stanco come avrei dovuto essere, andai in pieno giorno a dormire. Dovevo dormire da qualche ora, quando, nel dormiveglia, fui sorpreso come in sogno da una musica lontana. Stetti meglio in ascolto e riconobbi |133| l'interludio del terzo atto del *Lohengrin*; il caratteristico, vibrato motivo dei tromboni che, velato dalla lontananza e dalla sonnolenza, acquistava un senso magico indimenticabile, che in quel momento era una voce amica e confortevole. Come seppi dopo, era la banda comunale che la sera aveva suonato nei vicini giardini Margherita presso la barriera di Santo Stefano. – La mattina dopo, benché i miei piedi fossero in uno stato pietoso, tutti pieni di vesciche, la mia nostalgia e smania di scappare da Bologna era tale che non vidi l'ora di rimettermi in cammino per quella strada nazionale da cui ero venuto e che ora vedevo nella luce del sole. Per qualche chilometro ce la feci, ma ad un certo punto ... più che il desir

poté il dolore dei piedi, e, fermato un barrocciaio che andava in su, poco gloriosamente ci montai e dopo varie ore di sballottamento, polvere, tafani e sole a piombo, arrivai a Covigliaio.

|134| Mi resterebbe di parlare di due altri amici di gioventù, uno dei quali arrivò come scrittore ad una fama che dura tuttora: Luigi Morselli autore dell'*Orione* e del *Glauco*, tentativi nobilissimi e riusciti di portare il teatro ad un livello di cultura e di poesia veramente, a quel tempo almeno, insolito. L'altro amico e compago fraterno del Morselli è Federico Ratti, già compagno mio di scuola al ginnasio tra quelli di cui ho prima parlato. Anche il Ratti ebbe un periodo di notorietà col suo dramma 'Giuda'. Il Ratti fin dalla scuola dava a vedere le sue tendenze letterarie nei così detti 'componimenti', che lo salvano dal disastro delle altre 'materie' che per lui non esistevano. Il Morselli, più giovane di me, non fu mai mio compagno di scuola, ma anche lui, potrei assicurarlo, non deve essere certo mai stato un 'primo della classe'. Era troppo 'geniale' indipendente spregiudicato per poterlo essere; e tanto lui [che?] Ratti, dopo il liceo, si iscrissero a lettere a Firenze, ma per divertirsi a stroncare e a prendersi gioco della musoneria pedantesca di qualcuna di quelle illustri 'personalità'. Naturalmente fin dal primo giorno, credo che pensassero già di piantar baracca e burat|135|tini; e difatti un bel giorno voltarono le spalle a quel troppo austero tempio del sapere, e chi s'è visto s'è visto. Forse seguirono un po' il mio esempio che – come dirò in seguito – rinunciai all'università per darmi alle discipline musicali; oppure seguirono l'andazzo del momento in cui si vedevano i migliori ingegni disertare gli studi regolari e continuarli, autodidatti, per proprio conto, come fecero Giovanni Papini, Prezzolini, Soffici, Palazzeschi, Jahier e tanti altri.

Data la mia nuova attività musicale, io dovetti per forza allontanarmi un po' da questi due amici, che tuttavia sapevo inoperosi e soltanto costruttori di splendidi castelli in aria. Per ritrovarsi a meglio fantasticare avevano infatti un microscopico stanzino a metà scale di una casetta che battezzarono 'Il trou' (buco); e lì andavano a dar fondo ai più bei progetti fumando, come loro dicevano 'l'hascisc'; che poi non era altro che semi di canapa nostrale, i quali, accesi dentro pipette di coccio da un soldo, ogni tanto scoppiavano con fracasso, richiamando alla dura realtà i due beati sognatori. Io per natura non posso soffri|136|re queste fantasie, mi divertivo qualche volta a sorprenderli e a suon di guancialate e di sberleffi, a rompere l'immaginario incanto, a rischio di essere buttato per le scale: ma era per me troppo divertente.

Un bel giorno, finalmente, quelle lunghe fantasticherie si erano concretate e i due avventurosi amici mi confidarono che avevano deciso ... di partire per mare; senza naturalmente precisare per dove, né come, né con quali mezzi; ed ebbero la gentilezza di invitarmi ad essere della partita, ma forse dalla mia faccia, capirono che era meglio cambiar discorso. Qualche tempo dopo li ritrovai e mi dissero tutti allegri che, dopo tanto cercare inutilmente a Livorno, avevano trovato a Viareggio una grossa nave a vela che andava – niente di meno – al Capo di Buona Speranza, e che loro vi erano 'ingaggiati' non ricordo con quali accomodamenti.

Passarono molti mesi senza loro notizie, e cominciavo ormai a disperare di averne quando ricevo due car|137|toline illustrate. Una rappresentava una grande e lussuosa via di Capetown dove il Ratti ci aveva scritto: «Siamo qua tra le foreste vergini!»; l'altra una megera negra nuda sdraiata con l'amarognolo commento di Morselli; «La nostra padrona di casa».

Seppi al loro ritorno che per arrivare al Capo di Buona Speranza ci avevano impiegato tre mesi, anche perché a un certo momento avevano incontrato la così detta 'calma bianca' che li aveva immobilizzati per molto tempo. Dall'Africa i due Robinson erano poi passati nell'America del Sud e avevano combattuto in Uruguai con degli insorti o qualcosa di simile, e avevano anche fatto la caccia al giaguaro, tutte gesta queste – come me le narrava poi il Ratti – piuttosto pericolose. Insomma questi due amici si erano cavati la voglia dell'avventura. Dopo tanto un bel giorno me li vedo arrivare a Firenze tutti camuffati davvero alla Robinson Crusoe con la barba e i capelli lunghi per le spalle e tutto il resto in armonia. Mi pare che fossero persino muniti di un coltellaccio; e in quel po' po' di costume se la spasseggiavano per le vie |138| di Firenze. Figurarsi i fiorentini. Una volta che mi dovetti accompagnare con loro, mi sarei cacciato sotto terra, tanto la gente si fermava a guardare quei due così conciati con un certo sorrisetto condito di commenti 'alla fiorentina'. La seconda volta però non mi ci presero, e se di lontano li scorgevo me la davo a gambe. Morselli poi lasciò Firenze per Roma, dove si sposò, e ne sentii più tardi parlare attraverso i suoi successi teatrali, che, francamente, mi sorpresero dato i precedenti che ho narrato. «Nemo propheta in patria». È però un fatto che, anche soltanto all'apparenza, Morselli mostrava il suo animo gentile e aristocratico. Era alto, pallido, ben chiomato, ben fatto e con un facile sorriso di anima buona e ingenua, o almeno per niente pratica. Forse ne aveva anche lui coscienza e doveva un po' seccargli; tant'è vero che al suo nome 'Luigi', che doveva parergli troppo comune e fiacco, ci aveva poi

aggiunto tanto di 'Ercole'; come aveva fatto anche il Ratti che a un comune 'Federico' aveva aggiunto un nobile 'Valerio'.

È curioso questo capriccio ... di ribattezzarsi, |139| che risale perlomeno al Foscolo «quando in Ugo cambiò ser Niccoletto». 'Niccolò' non è il più bel nome, e all'orecchio musicale del poeta doveva spiacere; come 'Luigi' e 'Federico' non dovevano andare a sangue ai miei due amici. Anche il mio nome 'Matteo', che mi fu imposto perch'era quello di mio nonno, non mi è mai andato giù come tutti i nomi poco comuni, che si fanno notare; e per la sua cacofonica desinenza in *eo*. Soltanto tardi cominciai a tollerarlo, anzi a trovarlo certo preferibile per esempio ad un banalissimo 'Gino' e simili. Il portarlo, questo mio nome, mi [è] sempre stato piuttosto scomodo, nel cogliere quell'attimo di sorpresa quando lo dovevo dichiarare.

Da ragazzo specialmente ne ero infastidito. Il primo giorno dell'anno scolastico il professore leggeva i cognomi in ordine alfabetico e ciascuno doveva a voce dire il suo nome di battesimo. Io sapevo già ciò che mi aspettava e stavo in ansia. Alla mia chiamata io balbettavo sottovoce il mio nome e tutta la classe si esilarava. Certo sono inezie e parranno tali a chi non si trova nel mio caso, cioè alla grandissima maggioranza. Tuttavia in un timido come |140| ero (e sono, in fondo, ancora) anche queste inezie, inevitabili per tutta la vita, non son piacevoli. Avviso ai genitori. Fu per questa ragione che, verso i diciotto anni, pensai anch'io di ribattezzarmi col mio secondo nome 'Ernesto', che non è certo il più bel nome, ma che almeno passa inosservato. La mia prima musica, infatti, che cominciavo a pubblicare apparve sotto questo nuovo nome che poi in seguito ripudiai, e ... *coraggiosamente* riassunsi il nome che porto tuttora.

Toh! mi dimenticavo di 'Ballottino'. Avanti, Ballottino, fatti coraggio, che ti presenti al lettore. Gli fu appioppato questo nomignolo perché veramente, sia per le sue minute proporzioni fisiche, sia per il modo di fare, ancora un po' infantile, questo nomignolo gli stava a pennello. Il caso poi aveva voluto che fossi amico di un altro compagno di scuola che era, per lo meno, il doppio |141| di lui; e questa dissomiglianza nel fisico esisteva anche nel morale. Ballottino era la precisione e la moderazione in persona, l'altro invece il disordine fisico e morale. Questo bislungone (perché si dice spilungone?) infatti morì assai giovane, e Ballottino invece ... è ancora vivo. – Accadde una volta che – non ricordo per qual circostanza – ci trovammo tutti in treno diretti da Firenze al Forte de' Marmi. Ballottino però non era venuto con noi perché si trovava già ai bagni a Viareggio, ma sarebbe venuto a salutarci al passaggio del treno. Bastò questa notizia per far scoppiare la bomba. Nello stesso treno si trovarono molti altri studenti, che ne furono subito istruiti. All'arrivare del treno a Viareggio una cinquantina di teste saltarono fuori dal finestrino tra grandi smanacciate urlando a perdifiato: «Viva Ballottino!»; e quel disgraziato era rimasto lì inchiodato al suolo intimidito e confuso, non sapendo spiegare, oltre tutto, che tanti sconosciuti lo conoscessero.

Ho già raccontato anche la burla delle cartoline natalizie, spedite a quella 'Testa di turco' compagno di |142| scuola. Un altro assai più feroce scherzo – a cui però non mi sentii davvero di partecipare – toccò a un compagno che ispirava, al solo vederlo, un'antipatia, persino fisica. Era tozzo, grasso, miope con gli occhiali d'oro e sopratutto con una sicumera insopportabile. L'antipatia è, in fin dei conti, una continua offesa, sia pure involontaria, che si riceve; e che può essere quasi più offensiva e insopportabile della impertinenza stessa provocando inattese reazioni. Nel giorno del compleanno di questo antipatico compagno di scuola, quattro o cinque ordirono l'atroce beffa. Uno trovò una vecchia scatola di dolci, un altro della bella carta da involgere, e un terzo finalmente la riempì di un contenuto che non era precisamente quello per cui la scatola era nata. L'ultimo finalmente, il più animoso, si tirò su il bavero del pastrano, si calò il cappello su gli occhi e consegnò in fretta il pacco, dicendo che era il regalo degli amici.

Era l'ora del pranzo, c'erano invitati e ... il *dolce* capitava proprio a buon punto. Il resto se lo immagini il lettore.

|143| Quante cattiverie si commettono a volte per il gusto di farne le matte risate! Per il momento divertono, ma poi, nell'intimo, lasciano – a chi non sia proprio un bruto – un senso di colpa e di vergogna, come dopo una mala azione. La brutalità di quello scherzo non colpiva tanto la designata vittima, quanto la madre, che dalla contentezza della fausta ricorrenza era piombata in così disgustoso affronto; specialmente doloroso perché forse le svelava anche l'antipatia che suscitava suo figlio: dolorosissima rivelazione fra tutte per una madre.

Con questa razza di buone lane, immaginarsi quindi quel che succedeva quando si trovavano insieme a far gazzarra in casa di qualche compagno. Fra i compagni di scuola c'era uno dei numerosi figli di Isidoro Del Lungo. Bisognava aver conosciuto questa illustre personalità – che io ebbi l'onore di praticare a lungo essendo le nostre due famiglie amiche – per sapere come l'illustre dantista, oltre che letterato e un erudito di quella fama, era anche una figura che, al |144| solo aspetto, imponeva soggezione e reverenza. Era più alto del normale, robusto e sanguigno, per lo più accigliato, con una voce sten-

torea, e una pronunzia netta da buon toscano che si faceva sentire attraverso i muri. Io ne avevo quasi un sacro terrore, e cercavo sempre di non trovarmici da solo anche perché mi pareva che non avesse troppa simpatia per me, conoscendomi come cattivo scolaro, perdigiorno, e di cui temeva l'ascendente sui suoi figli. La casa, situata in una piazza che oggi porta il nome dell'illustre senatore, era assai ampia a due piani, adatta ai suoi sette figli; e la stanza più grande, assai vasta, tutta occupata da librerie piene di volumi, era il suo studio e rispondeva sulla piazza dove a quel tempo, proprio sotto le finestre, c'era una stazione di vetturini, o, come si dice a Firenze, di fiaccherai. Questi da veri fiaccherai, e in più fiorentini, urlavano dalla mattina alla sera, e spesso si litigavano con spreco di parolacce e bestemmie, sino a che il severo studioso era costretto ad affacciarsi e tuonare, colla voce potente, minac|145|ce per farli chetare. A quel tempo non si usava scaldare le case, forse per la tradizionale falsa fama che fa dell'Italia «le beau pays ou fleurit l'oranger»; mentre Firenze è la città che ha forse il peggior clima d'Italia, essendo torrida d'estate e glaciale d'inverno, anche per il tramontano che potrebbe fare concorrenza alla 'bora' di Trieste. 'Lo studio' del Del Lungo era per l'appunto a perfetta tramontana e c'è da immaginarsi quindi che ghiacciaia doveva essere d'inverno. Eppure uomini come il Del Lungo e il Carducci (che a Bologna lavorava in un altro simile frigidaire) hanno sempre lavorato in queste condizioni, che oggi non tollererebbe l'ultimo scribacchino notarile. Anch'io ricordo il freddo che da ragazzo ho patito studiando la sera al lume di una candela con pochi gradi sopra zero, con le mani e i piedi gelati, senza che allora sembrasse cosa men che naturale. Da Firenze in giù soltanto i 'forestieri' o qualche riccone accendevano i caminetti più che altro teorici e *pittoreschi*, perché da noi si diceva che il freddo fa bene, che dura poco, che |146| riscaldare dà alla testa e simili scuse da gente povera e gretta, abituata da secoli a soffrire il freddo e a contentarsi del tipico 'veggio', come si chiamava a Firenze lo scaldino. Più di una volta, amici del Nord Europa mi hanno detto che il freddo patito a Firenze non lo avevano sofferto nei loro paesi. Ho sempre ricordato una frase del Prezzolini, quanto mai giusta e malinconica: «Quanta fatica costa essere cittadino Italiano!»; oltre tutto, anche il popolo minuto non sopporta più il freddo, e il 'veggio' è ormai ridotto a qualche vecchia comare costretta dal mestiere a stare all'aperto. D'altra parte è per me un problema come possono resistere al freddo uomini e donne d'oggi. Uomini non più giovani, e persino vecchi, hanno ormai dimenticato l'esistenza del cappello. Anche a me, quando ero giovane, il cappello m'era così molesto che spesso, per la strada, me lo levavo di testa e lo tenevo in mano, e la gente a guardarmi – anche d'estate – come se fossi matto. Chi oggi potrebbe resistere al supplizio dell'orribile 'tubino' o della illogica 'paglietta' d'allora, pe|147|santi come un 'chepì' da soldati (anche esso per sempre defunto), che lasciavano intorno alla fronte il segno del martirio?

Ma torniamo a bomba. In casa Del Lungo durava ancora, quand'ero ragazzo, un'aria patriarcale che emanava ed era naturalmente imposta da quel solenne e grave sacerdote della tradizione. Mi ricordo per esempio che in quella casa si usava ancora la illuminazione a olio quando ormai tutti adoperavano il petrolio.

La disadorna semplicità di vita richiamava un po' alla mente la dantesca «sobria e pudica» Fiorenza. Si respirava atmosfera dantesca. Mi ricordo di una povera vecchia sarta a giornata che doveva, persino lei, esserne inconsciamente suggestionata, e alla quale le figlie del dotto Dantista si divertivano ad insegnare versi [rimando non leggibile]: «Poscia, che fummo al quarto dì venuti il gatto mi si gettò disteso ai piedi». A proposito di episodi grotteschi del genere, pare che una volta un tale francese avesse chiesto in una libreria fiorentina l'indirizzo «du meilleur dentiste de Florence», |148| e che gli avessero indicato il Del Lungo. Immaginarsi la scena! Il senatore, che era quanto mai compito con tutti, a vedersi davanti questo estraneo gli avrà chiesto: «In che posso servirla?» e l'altro a farsi sotto per mostrargli, a bocca aperta, il dente da curare!

Un giorno dunque accadde che ci si ritrovò in una decina di compagni di scuola in casa Del Lungo con uno dei figli; e si andò tutti a 'fare il chiasso' nella stanza più eccentrica della casa; e lì non vi dico quello che successe; urli, versacci di ogni genere, scapaccioni e relativi improperi, e via, un putiferio infernale. Tutto ad un tratto, nel colmo del baccano, si spalanca l'uscio e appare la veneranda figura del senatore il quale fissandoci fieramente: «sciagurati!» gridò e si allontanò solenne e corrucciato.

Anche in quella banale circostanza, il devoto dantista non aveva dimenticato lo stile dello sdegnoso suo Poeta.

|149| *Ripreso a scrivere il 13 marzo 57.*

Quando dunque ebbi finito alla peggio il liceo, presi a scapaccioni la licenza liceale al collegio Cicognini di Prato, come era stato scolaro di questo liceo anche il D'Annunzio; ma non fu certo per questa ragione che io scelsi quell'istituto per darvi la licenza, dato che io allora non avevo il bene di conoscere il grande scrittore

neppure di nome. Fu per un'altra ragione meno idealistica e assai più pratica. – Il collegio Cicognini a quel tempo godeva di una fama non tanto gloriosa, quanto molto pratica e cara a tutti gli scolari svogliati, fannulloni e *ciuchi* che, come me, erano arrivati, chissà come, sino al pauroso traguardo della licenza liceale. Il collegio Cicognini – che meglio si sarebbe chiamato collegio Somarini – era allora nel '96' il refugium peccatorum di tutti gli scarti della scolaresca di Toscana, che avevano necessità del fogliaccio della licenza liceale che a quel Collegio era fama si potesse strappare con maggiore facilità, e là infatti accorrevano ogni an|150|no a luglio frotte di giovani da ogni parte della regione, (proprio come Pinocchio e compagni verso la città dei Balocchi). Strappato dunque anch'io, a suon di scapaccioni, il mio fogliaccio, mi sentii finalmente così libero dall'odiose catene scolastiche, che giurai di non ricascarci più e di mandare al diavolo i cosiddetti studi classici, con i relativi cosidetti *professori*, compiti, esami e tutto il resto che il diavolo li porti!

Ho già detto prima ciò che erano state per me le scuole pubbliche, dove per riuscire allora specialmente non si richiedeva che sgobbo o [essere] dotati di molta *memoria*; dove non ho mai incontrato un 'professore' che capisse come uno scolaro, privo al par di me di attitudine a 'primo della classe' (ma neppure a decimo!), perché sfornito di memoria, timido, nemico degli sgobboni e sbuccione emerito, non era però una bestia come lui credeva. Ma la mentalità del 'professore' di scuole secondarie d'allora credo fosse molto terra terra, e un po' diversa, da quella d'oggi, in cui il metodo almeno si è aperto e *areato* per ovvio sviluppo e anche per facilità di |151| diffusione dei mezzi del sapere spicciolo.

Ho già detto insomma che, appena sfuggito alle odiose catene scolastiche, giurai con me stesso di non ricascare più in nessuna scuola pubblica o sotto nessun relativo 'professore' di nessun genere, fosse pure la cosidetta 'Università' che anche allora consideravo da lontano con diffidenza e antipatia.

Se non altro l'antipatia l'avevo acquistata anche soltanto al contegno esteriore dei cosidetti goliardi con le loro antipatiche e *sforzate* manifestazioni pubbliche, che mi son restate sino ad oggi repellenti; oggi poi che, in esse, la volgarità, l'impudenza, la violenza stessa sono arrivate a tal segno che fa stupore come sieno tollerate.

Decisi dunque di mandare al diavolo, in un fascio, Università, goliardi e professori, e mi levai un gran peso dallo stomaco.

|152| Ho già detto sin dal principio come la musica fosse stata la mia più schietta inclinazione e passione spirituale. Sin da giovanissimo mi rinchiudevo in una stanza a improvvisare per ore mugolando fiumi di musica che a volte mi erano parsi persino belli! A sei anni come ho già detto avevo avuto una maestruccia di pianoforte e più tardi quel maestro elementare innalzato da mio padre a maestro di questo istrumento, il quale aveva soltanto una grande facilità e passione per passare spartiti d'opera. Si può quindi capire che cosa poteva essere la mia preparazione musicale e pianistica. Conoscevo Beethoven e Wagner soltanto di nome perché a Firenze allora non esistevano concerti orchestrali, ma tutt'al più 'da camera' riservati allora ad una élite esoterica, alla vecchia e polverosa 'Filarmonica fiorentina' (nel casamento del teatro Pagliano, oggi Verdi) dove allora imperava il *rotondo* pianista Bonamici.

Nonostante questo scoraggiante inizio didattico, la mia passione per la musica era andata sempre crescendo, specialmente dopo la 'scoperta' di Mascagni che, come ho |153| già detto, fu allora per me una rivelazione.

Di modo che, trovandomi ora pienamente libero dalla catena scolastica, e di me stesso, mi decisi a gettarmi completamente nelle desiate braccia della musa Euterpe. Fu allora che conobbi Gino Modona.

Era allora questo giovane scolaro di Antonio Scontrino, dotto contrappuntista, titolare della cattedra di composizione all'Istituto musicale di Firenze.

Il Modona passava allora giustamente per il migliore scolaro del suddetto professore.

Il Modona era allora nel pieno dei suoi mezzi, e della fiducia del suo avvenire di artista, il che gli dava un certo tono di sicurezza, persino, in certi casi, un po' impaziente nel correggere i 'Bassi del Fenaroli' che allora facevo con lui. Un giorno poi lo trovai addirittura intrattabile, e alla lunga ne scoprii la ragione. Aveva portato a vedere allo Scontrino il suo bel Quartetto e quel maestro, forse in un momento di malumore, o che, glielo aveva segnato di freghi di matita azzurra; e il Modona fuori dei gangheri, non potendo sfogarsi altri|154|menti, l'aveva fatto sopra di me. Ma come potevano intendersi quei due?! Mentre il maestro non era che un puro e arido professore di contrappunto scolastico, il Modona era uno dei più sensibili e squisiti giovani musicisti, e l'esser potuti andare d'accordo sino allora era più che un miracolo, che prova quanto sia frequente il malinteso rapporto fra maestro e scolaro.

Firenze, Casa Marangoni, Archivio Matteo Marangoni
(Fotocopia Paola Mazzieri in Pisa, Archivio Caleca)

Paolo Bolpagni

# Il progetto del *Memoriale* di Loris Nelson Ricci

Loris Nelson Ricci (1939-2021) è stato un personaggio singolare nel panorama artistico italiano. In un'epoca di frammentazione, di politeismo – in senso weberiano – dei valori, ha cercato di ricordare che si può pensare, progettare e operare su ampia scala, con fare vigoroso e sintetico, e mirando al futuro, più che all'immediatezza della sapida trovata o dell'estemporanea *callida iunctura*. La sua decennale produzione, considerata con uno sguardo d'insieme, colpisce per la vastità degli interessi e per l'unitarietà della concezione. Un percorso non monolitico, beninteso, ma che presenta tratti di continuità, anzitutto nella volontà evidente di meditare sulla storia: un ancoraggio non certo retrospettivo o archeologico, ma vòlto a elaborare le tracce profonde del lungo cammino compiuto dall'uomo per maturare la conoscenza e la consapevolezza, da cui prendere le mosse per essere nell'attualità *ex professo*, con autenticità e spessore umano, evitando avanguardismi fini a se stessi. Non a caso nei titoli dei suoi cicli di opere e delle mostre che li hanno via via presentati compare il riferimento alle civiltà d'Europa, del Mediterraneo, del mondo intero,[1] nonché allo spirito dell'uomo e del tempo.[2]

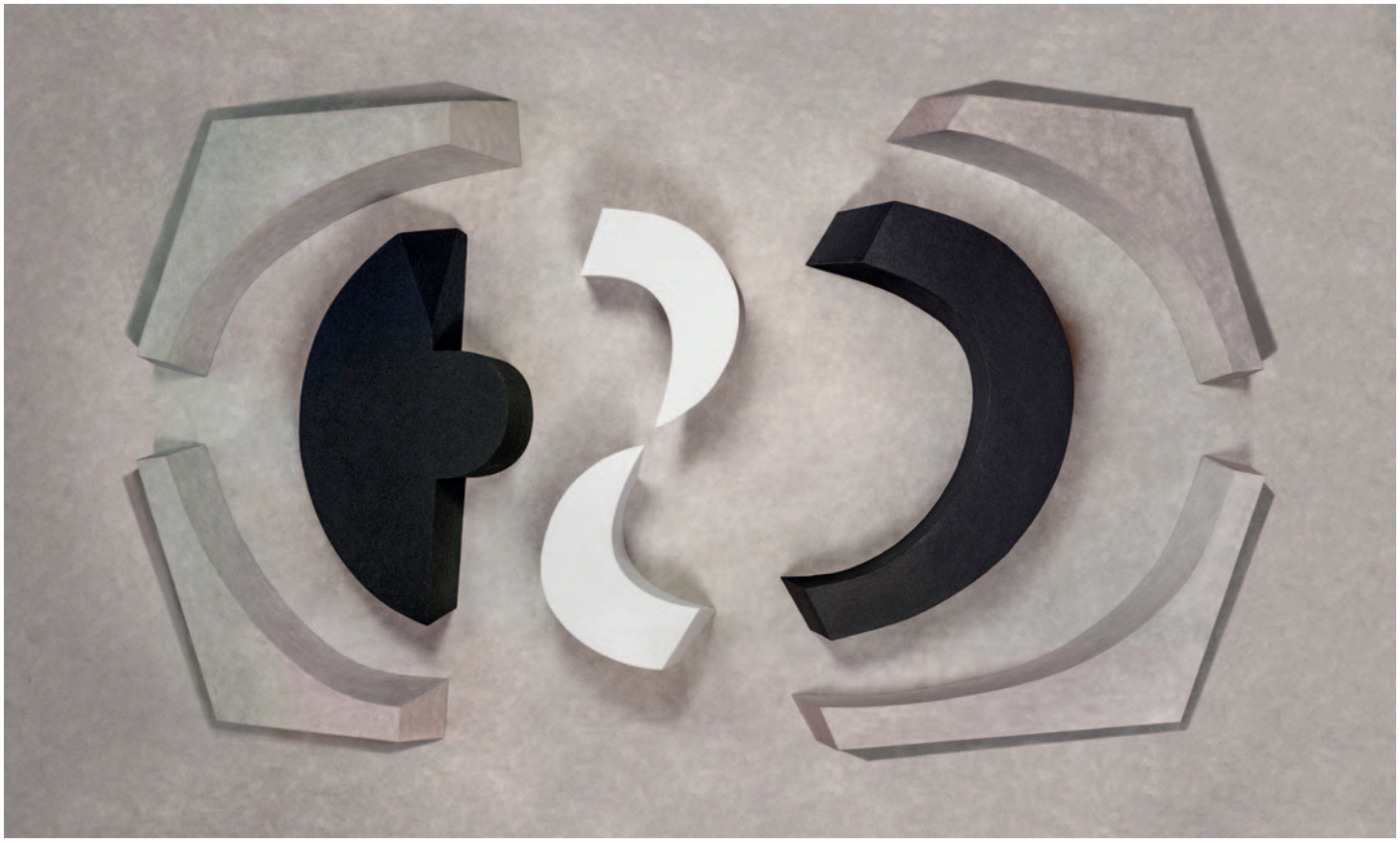
Il lavoro di Loris Nelson Ricci, che negli ultimi decenni di un'esistenza piena e infine sofferta è andando crescendo nelle maestose sale del Castello di Castevoli, eletto a dimora ideale nell'avita Lunigiana, affacciato sull'aperta val di Magra dirimpetto all'imponente mole degli Appennini, godette di una buona fortuna critica, guadagnandosi l'attenzione di grandi studiosi di ieri e di oggi, da Carlo Ludovico Ragghianti[3] a Louis Godart. I nomi sono numerosi, ma vanno almeno ricordati, in ordine grosso modo cronologico, Enzo Carli (che di lui scrisse più d'una volta), Fortunato Bellonzi, Dario Micacchi, Renato Civello, Maria Laura Cristiani Testi, Paolo Levi, Ilario Luperini, Rolando Bellini, Alessandro Tosi, Francesco Gurrieri e Matilde Stefanini.[4] Significativo è anche il testo, ricco di acute osserva-

[1] La serie di dipinti e sculture *Civiltà del mondo*, esposta a Lucerna, fu realizzata dall'autore negli anni Novanta.

[2] Cfr. I. Luperini, M. Stefanini, a cura di, *Loris Nelson Ricci. Spirito dell'uomo – Spirito del tempo*, catalogo della mostra (Massa, Palazzo Ducale; Marina di Massa, Palazzetto del Turismo, 19 luglio – 19 agosto 2008), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2008; I. Luperini, M. Stefanini, a cura di, *Loris Nelson Ricci. Spirito dell'uomo – Spirito del tempo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo e Museo Nazionale di Palazzo Reale, 7 febbraio – 28 marzo 2009), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2009; L. Godart, a cura di, *Loris Nelson Ricci. Spirito dell'uomo – Spirito del tempo*, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 3 dicembre 2010 – 16 gennaio 2011), ABC Tipografia, Sesto Fiorentino 2010. Il ciclo *Spirito dell'uomo – Spirito del tempo* ha avuto inizio, in realtà, nel 2001, quando l'artista concepì la visione di un millennio migliore e moralmente più elevato, lontano dagli orrori del Novecento.

[3] C.L. Ragghianti, *Loris Ricci*, in *Loris Ricci – disegni. Lettura di Giovanni Pisano. Testi di Carlo L. Ragghianti ed Enzo Carli*, catalogo della mostra (itinerante a Lucca, Pisa, Pistoia, Siena, Carrara, Aulla, 1983), Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti – Comune di Pisa – Comune di Pistoia – Comune di Siena – Comune di Carrara – Comune di Aulla, Lucca 1983, s.n. Nel 1985 la successiva mostra di Ricci *Grandi Civiltà del Mediterraneo* (che si svolse, itinerante, a Prato a Palazzo Datini, ad Alessandria d'Egitto nell'Atelier degli Artisti e degli Scrittori e all'Istituto Italiano di Cultura, a Istanbul al Museum of Modern Art e all'Istituto Italiano di Cultura e a Roma nella Galleria 'La Gradiva') fu promossa dall'Università Internazionale dell'Arte di Firenze, presieduta da Carlo Ludovico Ragghianti, insieme con istituzioni quali la Regione Toscana, il Comune di Prato e il Ministero degli Esteri. Il catalogo (Electa, Milano 1985) include testi di Fortunato Bellonzi e di Enzo Carli, oltre che dello stesso Ragghianti.

[4] M. Stefanini, *Loris Nelson Ricci: tempo, spazio e forma dell'emozione*, in «Critica d'Arte», 35-36, 2008, pp. 69-87.



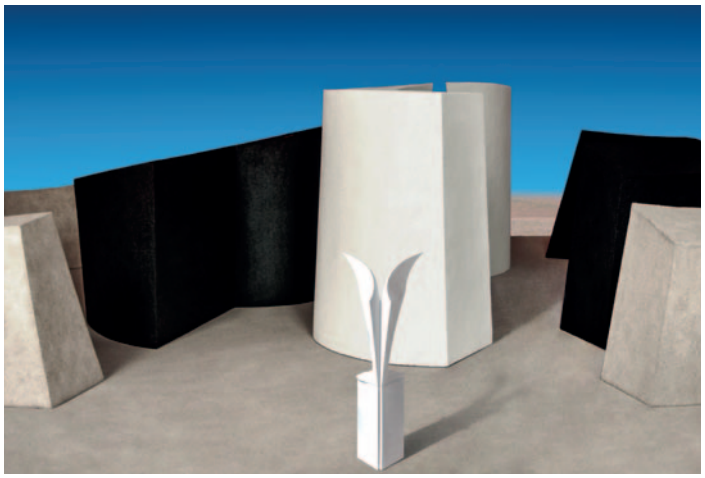
1. Il progetto di Loris Nelson Ricci del *Memoriale*, risalente agli anni Dieci del XXI secolo, in un'elaborazione digitale della visione zenitale della struttura

zioni, redatto da un protagonista del giornalismo e della politica quale Gianni Letta.[5]

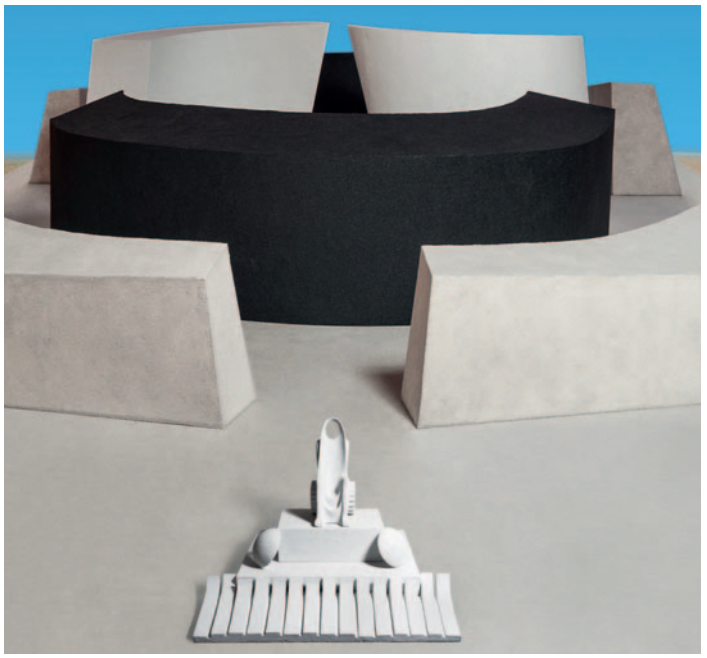
Portare un ulteriore contributo sull'opera di Loris Nelson Ricci non è dunque agevole, ma l'occasione è offerta dalla possibilità di centrare l'attenzione sull'ultimo inedito progetto elaborato dall'artista, ossia quello del *Memoriale* (fig. 1). Si tratta di un'idea monumentale ed epica (davvero *sui generis* in un'età, come l'attuale, votata perlopiù all'effimero), giunta a coronamento di una vita d'interrogazioni sul senso del nostro 'essere-nel-mondo' e sul ruolo di responsabilità che ciascuno di noi ha nei confronti dell'altro, di chi ci ha preceduti e di chi ci seguirà nel futuro. Ricci realizzò una *maquette*, già di per sé grandiosa, di questa visionaria costruzione, che, nelle sue intenzioni, avrebbe dovuto occupare, in pianta, circa centotrenta metri in lunghezza per ottanta in larghezza, elevandosi fino a un'altezza massima di ventuno.

Una serie di strutture architettoniche dai volumi geometrici e dall'andamento perlopiù curvilineo, in marmo bianco, grigio e nero di Carrara, crea un ambiente poderoso e solenne, fatto di pieni e di vuoti, di chiusure e aperture, che possiede l'assolutezza essenziale di un antico complesso megalitico e al contempo le caratteristiche di una costruzione avveniristica (fig. 2). All'interno degli edifici – ciechi, salvo che per le nude e semplici porte d'accesso, e destinati a essere illuminati artificialmente con sistemi tecnologici – sarebbe stato sviluppato un percorso espositivo finalizzato a presentare un compendio della storia umana universale da affidare alla posterità, dalle più remote testimonianze sino all'oggi. Posizionate in punti ben studiati di questo articolato organismo monumentale, scelti secondo calcoli proporzionali e prospettici, avrebbero dovuto essere in-

[5] G. Letta, *Loris Nelson Ricci*, in *L'arte non è cosa nostra*, catalogo del Padiglione Italia alla 54ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (Venezia, Corderie dell'Arsenale, Tesa delle Vergini, Tese dei Soppalchi, 4 giugno – 27 novembre 2011), Skira Editore, Milano 2011, pp. 526-527.



2. Il progetto di Loris Nelson Ricci del *Memoriale*, risalente agli anni Dieci del XXI secolo, in un'elaborazione digitale con il dettaglio del *Monumento alla Libertà*



3. Il progetto di Loris Nelson Ricci del *Memoriale*, risalente agli anni Dieci del XXI secolo, in un'elaborazione digitale con il dettaglio del *Monumento a Omero*



4. Il progetto di Loris Nelson Ricci del *Memoriale*, risalente agli anni Dieci del XXI secolo, in un'elaborazione digitale con il dettaglio del *Monumento a Don Chisciotte*

stallate trenta sculture dedicate ad altrettanti 'eroi dello spirito', da Omero (fig. 3) al Mahatma Gandhi, dal cervantesco Don Chisciotte (fig. 4) a Johann Wolfgang von Goethe e a Giacomo Puccini: non, ovviamente, statue 'celebrative', ma opere simboliche che, mediante forme, volumi e rapporti chiaroscurali e cromatici, denotassero i segni distintivi del personaggio emblematizzato.[6]

Una sfida al *tempus edax*, dunque, o, meglio, all'oblio della civiltà. Alla stregua di una sorta di Prometeo moderno, l'artista mirava a sconfiggere l'impermanenza alla quale siamo condannati noi e i prodotti del nostro ingegno: un desiderio di eternità che sa di utopia, ma il cui senso sta nel tendere alla mèta, più che nel raggiungerla. Come scrisse Jorge Luis Borges nel suo racconto *La rosa di Paracelso*, ciò che conta è che «*esiste* una via».[7] Si potrebbe dire che Loris Nelson Ricci fosse in cerca di un sapere ancestrale, di una conoscenza intuitiva, sorretto da una fede nell'umano analoga a quella che, riallacciandoci sempre al testo di Borges, il maestro richiede come *conditio sine qua non* all'anonimo sconosciuto aspirante discepolo presentatosi alla sua porta per pregarlo d'insegnargli l'Arte: una capacità che si può raggiungere a patto di credere, con tutta la ragionevole irrazionalità di questo mondo, che la rosa – mi esprimo per via di metafora, naturalmente – possa risorgere dal piccolo pugno di cenere raccolto nell'incavo della mano.[8]

Il grande autore argentino ci viene in soccorso anche rispetto al tema della caducità delle esperienze e delle opere umane, cui Ricci si opponeva con slancio orgoglioso, a rischio persino di

[6] Ricci concepì e realizzò queste sculture, per gran parte, negli anni Novanta, come 'monumenti dello spirito'.

[7] J.L. Borges, *La rosa di Paracelso* (1977), in J.L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. II, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985, p. 1128.

[8] *Ibi*, p. 1131.



5. Loris Nelson Ricci, *Senza titolo*, 2010, tecnica mista su tela, 120×80 cm, collezione privata

peccare di *hýbris* con il progetto del suo *Memoriale*. In *La muraglia e i libri* Borges notava, a proposito del concetto di estetica, che «*tutte* le forme contengono la loro virtù in se stesse e non in un 'contenuto' congetturale», il che «concorderebbe con la tesi di Benedetto Croce; già Pater, nel 1877, affermò che tutte le arti aspirano alla condizione della musica, che non è altro che forma. La musica, gli stati di felicità, la mitologia, i volti scolpiti dal tempo, certi crepuscoli e certi luoghi, vogliono dirci qualcosa, o qualcosa dissero che non avremmo dovuto perdere, o stanno per dire qualcosa; quest'imminenza di una rivelazione, che non si produce, è, forse, il fatto estetico».[9] In quel «che non si produce» Borges racchiudeva il senso della dolorosa frustrazione che ci prende nel non poterci 'appropriare' degli spettacoli naturali e dei capolavori della creazione umana nell'attimo stesso in cui li percepiamo, avvertendoli come perduti e comunque non arrestabili in una qualsivoglia permanenza. Forse è questo l'"arrestati sei bello!' di Faust.

Fu appunto una sfida, quella di Ricci, che aveva a che vedere con il tempo. Ma tutta la sua arte, in verità, considerata retrospettivamente, almeno a partire della fase matura, ci pone dinnanzi a vari problemi, tra cui è centrale anche quello dello 'spazio', e della corretta nozione del termine che lo denota, polisemico quant'altri mai, abusato e incrostato d'innumerevoli connotazioni, ambiguo per la discrepanza fra l'uso comune che se ne fa e i significati che esso riveste nell'àmbito della scienza. La meditazione su questo concetto è fondamentale lungo l'intero itinerario di pensiero e operatività del Ricci pittore (figg. 5-7) e scultore, prima che inventore dell'ardito volo immaginifico del *Memoriale*. Gli artisti spesso non hanno contribuito a diradare le fumisterie attorno a ciò che per Immanuel Kant era una forma 'pura' della nostra intuizione percettiva e sensibilità. Giunse poi Albert Einstein, che, all'inizio del Novecento, ci insegnò che lo spazio non è una categoria aprioristica della ragione umana, e nemmeno, quale l'intendeva Isaac Newton, un grande contenitore vuoto in cui gli oggetti corrono dritti finché una forza non li faccia deviare, bensì coincide con il campo gravitazionale, ed è quindi un'entità reale diffusa ovunque, che si flette, ondula, si storce, si increspa, si incurva (attorno a una stella, per esempio, come fu osservato nella celebre misurazione del 1919 che diede ragione alla relatività generale). La meccanica quantistica, però, ci ha mostrato un universo dove nessun oggetto ha una posizione definita, se non quando si scontra con qualcos'altro ed è da esso 'percepito'. La fisica contemporanea ci si sta ancora arrovellando, anche per risolvere le contraddizioni sussistenti fra queste due differenti visioni. Secondo la 'teoria dei loop', cui si dedicano e applicano tanti scienziati in tutto il mondo, lo spazio non sarebbe continuo e divisibile all'infinito, ma costituito da minuscoli 'grani' inanellati tra di loro, a formare una rete di relazioni che tesserebbero la trama di una realtà consistente nell'interazione di 'quanti' individuali di gravità, nell'incessante verificarsi di processi elementari che non possono

[9] J.L. Borges, *La muraglia e i libri* (1952), in J.L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984, pp. 909-910.



6. Un dipinto di Loris Nelson Ricci della serie *L'io e il mondo*, databile alla prima metà degli anni Dieci del XXI secolo

essere ordinati in una successione temporale, ma accadono ognuno secondo un proprio 'ritmo'.

Se osserviamo le grandi composizioni pittoriche di Ricci, così come le strutture del *Memoriale*, ci rendiamo conto che lo spazio è un campo di forze che lo modellano in maniere incessantemente variabili. Le sequenze ed evoluzioni delle 'forme' non sono che conseguenze di tali dinamiche: mutevoli nella loro configurazione, ma regolate da un *modus* che è universale, pur se non assoluto (e non sappiamo se eterno, trattandosi di concetto che sfugge alla nostra possibilità di padronanza intellettuale). Va sottolineata l'omogeneità, in questo senso, della ricerca dell'artista nelle differenti sfere operative, dalla pittura al disegno, dalla scultura all'architettura, cosicché il *Memoriale* si rivela il compimento di un lungo cammino. In esso Loris Nelson Ricci inserì anche la sua visione del mondo, dell'uomo, della società, del fatto estetico, oltre che la propria personale gnoseologia.

È innegabile che ci troviamo oggi in un nuovo stadio evolutivo della modernità, caratterizzato dalla disgregazione e dal venir meno di coordinate accettate, di un alfabeto comune. Lo sforzo di Ricci consistette invece nell'esplorare la realtà, l'uomo, la storia, nell'interrogarsi sui fondamentali, nell'aspirare al vero e allo stabile, alla conoscenza.

Sono trascorsi quarantacinque anni da quando Jean-François Lyotard pubblicò nel 1979 il suo celebre libello *La condition postmoderne*, in cui decretò che l'età delle 'grandi narrazioni' era finita per sempre. Da allora, nel pensiero occidentale abbiamo assistito a una gaia 'storia di distruzioni', a tutto un fiorire di demolizioni di ideali e certezze, in nome di un 'debolismo' elegantemente disincantato e molto *blasé*, che bandisce i concetti di verità e ragione come idoli di una vecchia e sorpassata metafisica, oppressiva e collusa col potere. Se ci si bada, il decostruzionismo di Jacques Derrida, il metodo genealogico di Michel Foucault, la 'svolta linguistica' della filosofia analitica anglosassone e il pragmatismo edificante di Richard Rorty (che fa propria l'ermeneutica di Hans-Georg Gadamer cercando di liberarsi della rappresentazione dell'uomo come 'conoscitore di essenze') sono accomunati dal rifiuto dei pilastri della civiltà europea.

È sicuramente inevitabile l'ammissione dell'inesistenza e improponibilità di una *verità* estetica; né si metterà mai abbastanza in guardia dai rischi insiti in un troppo stretto connubio e avvicinamento fra le categorie dell'etica e della morale e quelle dell'arte. D'altro canto, quando si afferma che tutto sia 'questione di gusto', e che dunque ogni espressione della creatività umana esente da scopi strumentali e utilitaristici possa rientrare a pieno diritto nel terreno d'indagine dell'estetica, è comprensibile, e anzi doveroso, avanzare almeno qualche perplessità di carattere metodologico. È pur vero che Dino Formaggio coronava la sua acuta e profonda disanima d'impianto fenomenologico[10] con una conclusione che si può grossolanamente sintetizzare in una formula come la seguente: «arte è tutto ciò che gli uomini hanno chiamato, chiamano e chiameranno arte». Nondimeno, non sarà imputabile di rigidità idealistica o di nostalgie classicistiche chi voglia ricercare un fondamento più stabile, una chiave di lettura e discernimento dotata d'un buon margine di applicabilità nel marasma confuso e magmatico dei prodotti che rivendicano una valenza estetica. È lo stesso stato attuale dell'arte, nel suo dinamismo irrefrenabile, a richiederlo, o a consigliarlo. Quando

[10] D. Formaggio, *L'arte*, Arnoldo Mondadori, Milano 1981.



7. Un dipinto di Loris Nelson Ricci della serie *L'io e il mondo*, databile alla prima metà degli anni Dieci del XXI secolo

a determinare il successo di un'opera o di un autore sono spesso mere strategie di *marketing*, allora vuol dire che si è affermata e imposta una situazione generale e globale che Heidegger avrebbe detto dominata dalla dittatura senza volto del 'si' impersonale, cioè dalla diffusa incapacità di soffermarsi sulle cose e dalla vorace e rapida consumazione del nuovo.

Tuttavia, è proprio in una circostanza come l'odierna che possono emergere i tentativi di un'arte non 'precaria', ma che sfida e fronteggia l'impermanenza, e che si fonda, umanisticamente, sulla difesa e sull'esaltazione della civiltà. Ecco quindi che il *Memoriale* di Ricci si pone con cognizione di causa nell'attualità, alla stregua di una rivendicazione. Né bisogna tacere che, in àmbito filosofico, al pensiero debole si contrappone, da qualche anno, un 'nuovo realismo' antisoggettivistico, che assume quale proprio fondamento la consistenza del mondo esterno, recuperando anche il senso del discorso ontologico, oltre che delle scienze cognitive.[11] Se volessimo situare l'utopia progettuale di Loris Nelson Ricci, potremmo dunque individuarne una sponda in questo ritorno alla 'verità del reale' che anima una parte del recente dibattito del pensiero teoretico. Credo allora che, dal suo eremo della Lunigiana, l'ideatore del *Memoriale* avesse intuìto una necessità, un'urgenza, forse un'opportunità storica, volendo lasciare non soltanto la traccia della propria individualità creativa, ma anche – e forse soprattutto – un messaggio di ritorno a ciò che secondo lui era autentico, e che meritava di essere salvato.

Il succo del nostro discorso è che un artista contemporaneo, apparentemente così lontano dal mondo da vivere e operare in un castello isolato, è invece riuscito a dar corpo a istanze presenti, sotto altra forma, nelle riflessioni di una serie di filosofi e scrittori tesi a riconquistare un rapporto genuino ma non banale con la realtà. La figura appartata di Loris Nelson Ricci costituisce quindi l'occasione di prendere le mosse dall'analisi di un caso specifico per aprirsi a considerazioni di carattere più generale.

[11] Tra i principali esponenti di questa corrente possono essere citati Maurizio Ferraris, Mario De Caro, Diego Marconi, Luca Taddio e Rossano Pecoraro.

Maurizia Tazartes

# Artisti-scrittori e scrittori-artisti

Da secoli gli artisti hanno scritto libri e poesie e gli scrittori si sono provati nelle diverse arti. Michelangelo, ad esempio, è stato pittore, scultore, poeta e scrittore. Dal Rinascimento in poi gli esempi sono molti, incrementati dalle dispute sul «Paragone delle arti», e la tendenza degli artisti a conquistare il ruolo di intellettuale. Così come non è raro lo scrittore che abbia voglia di prendere il pennello in mano per esaudire la sua vena poetica. Ma senza immergerci in tempi così lontani, basta volgere lo sguardo al Novecento e trovare artisti-scrittori geniali e scrittori-artisti altrettanto geniali. A dominare è spesso una delle due arti, ma molto spesso convivono quasi alla pari e i confini sono sottili. Dalla lunga carrellata, di cui mi sono occupata per una mia rubrica in una rivista d'arte in anni lontani,[1] riprendo rivedendoli e sintetizzandoli alcuni esempi. Si tratta di otto personalità, quattro artisti-scrittori e altrettanti scrittori-artisti. Cominciamo dai primi.

## Artisti-scrittori

### Francesco Messina, *Poveri giorni*

Emoziona rileggere il libro *Poveri giorni* di Francesco Messina (Rusconi 1974), un'autobiografia scritta dallo scultore settantenne, nato a Linguaglossa (Sicilia) il 15 dicembre 1900 e morto a Milano il 13 settembre 1995. Il libro, ancora segnato da qualche piccola correzione a biro dell'artista, che non sopportava i benché minimi refusi di stampa, ha la carta ormai ingiallita. Mi era stato donato da Messina stesso, un lontano giorno milanese del 1989, quando ero salita al settimo piano di un grattacielo per intervistarlo per «La Stampa» nella sua casa. Aveva ottantanove anni, era stanco e sofferente, camminava a fatica. Lucido, severo e amaro, nel libro raccontava la sua esistenza dura e difficile, le amicizie e le inimicizie, spiegava la sua arte, esprimeva giudizi profondi, di grande saggezza.

A distanza di anni, dal volume affiora l'immagine di un giovane siciliano, bruno, forte, temprato, che dal buio della miseria si avvia verso la luce dell'arte e della cultura, con una volontà ferrea. L'artista ripercorre il duro cammino dall'inizio sino ai settant'anni, con un'aggiunta antologica dei profili psicologici degli amici. La parte più affascinante è quella dei primi anni passati a Genova dalla natia Sicilia. Con scrittura limpida e chiara, spirito di osservazione, Messina descrive l'impatto con la Genova portuale, dei bassifondi e delle prostitute, vista da un bambino di otto anni.

Odore di vino e di spezie, arachidi, tamarindo, canfora, che «rendevano l'aria irrespirabile nei giorni di scirocco», velieri che dondolavano, bancarelle di prestigiatori, vicoli stretti e lunghi, marinai, «una babele di razze e lingue», stradine dove «stavano, come gatte, vecchie prostitute borbottanti, infiammate dalla pazzia, annunciate a distanza dal mobile dischetto rosso del sigaro acceso». Una città bella, ventosa, assolata e inquieta, tutta increspata dalle acque al cielo, dove Francesco passa i suoi primi trent'anni di vita.

Arrivava da Linguaglossa, un paese alle falde dell'Etna, «stradette nere, tetti neri, donne ammantate di nero, tutta nera» insomma. Paese di miseria che sapeva far nascere mandorli e fichidindia, viti nane, che allontanavano ogni malinco-

[1] La rubrica *Arte e Letteratura*, in «Arte in» dal 1999 al 2007. Le varie citazioni non hanno note, ma si riferiscono ai libri citati nel testo.

nia. Arrivava con un padre muratore, poverissimo e malato di nervi, una madre giovane e forte come una quercia, una sorella di due anni maggiore. Poi sarebbero nati altri due fratelli, il secondo morto piccolo. Vanno ad abitare in Vico delle Fosse de Colle, «un abituro umido in un vicolo cieco» della città antica, battuto da mendicanti, ladri, prostitute e poveracci. Una stanza ed un sottoscala, dove Francesco dormiva su una brandina con la sorella. Tempi duri, di fame, col padre che, per sfamare la famiglia, raccoglieva la 'finocchiella' in collina, nel gelo dell'inverno. La ammassavano in sacchi, la bollivano: era l'unico cibo per giorni. Eppure, il giovane Messina, piedi scalzi, non si perdeva d'animo, cercava lavoro, guadagnava qualche soldo, sognava ed osservava.

Apprendista nella bottega di alcuni marmisti, si fa le ossa. Un mestiere congeniale: «Avevo circa otto anni quando sentii nascere il desiderio di affondare le mani nella mota, tentare il marmo con scalpelli, scarabocchiare carte con matite, per trarne le forme più disparate, inconsce». Aiuta a scolpire i monumenti funerari del cimitero di Staglieno, ed entra quasi in sordina nel mondo degli scultori genovesi e degli intellettuali, molto vivo allora. Studia di notte, finisce le elementari, frequenta un corso libero di nudo, scolpisce in luoghi di fortuna le prime terre, i primi gessi e marmi.

Apprezzato da qualche illuminato committente, frequenta un nuovo mondo.

Nel panorama dello scultore si affacciano scrittori, poeti, artisti, da Arturo Martini a Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, da Montale a Viani, da Quasimodo a Soffici a Medardo Rosso, sino a passare per tutta la cultura del tempo. Iniziano i viaggi per l'Europa ed i successi, le brevi visite in quella Sicilia, che ormai al di là della poesia infantile, gli appare squallida ed invivibile. Arrivano i quattrini e la prima automobile 'balilla', gli alberghi di lusso. Arrivano le partecipazioni alle Biennali e la cattedra a Brera, di cui diventa direttore. Ma sopraggiungono anche le guerre, la seconda soprattutto, che con la sua fine nel 1945 segna anche quella, in certo senso, di Messina, che da allora in poi viene tacciato di filofascista, forse per aver avuto la cattedra a Brera, per cui ci voleva allora un visto del regime e per il suo realismo in scultura, non compreso e capito dalle nuove leve lanciate verso l'astrattismo.

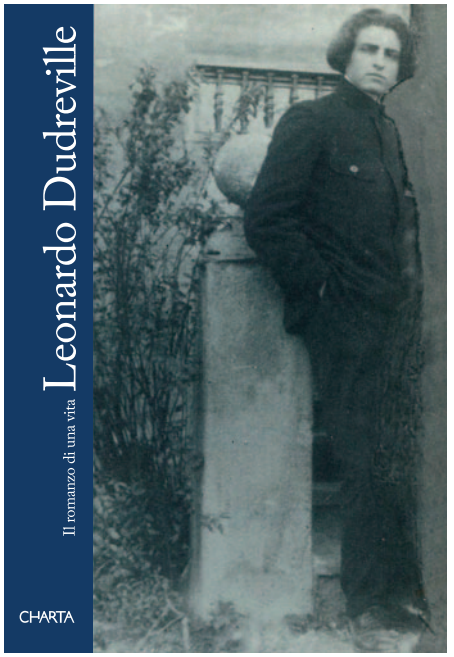
Eppure, a tributare riconoscimenti al grande scultore furono allora celebri artisti 'astratti', come Lucio Fontana. Messina ne sottolinea l'umanità, insieme alla vitalità. Fontana, che aveva iniziato come scultore tradizionale, finisce col far buchi sulle tele per un certo scetticismo di fondo. Gli diceva: «Credimi. Non è più il tempo di una scultura come la tua. Viviamo nell'era atomica e domani, o fra qualche anno, il mondo può scomparire. E tu credi ancora alla posterità. Sei proprio matto. Fai come me. Prendo una tela, la piazzo davanti al mio divano. Me ne sto sdraiato con un punteruolo in mano, fissandola. D'un balzo mi tiro su e faccio un buco, poi un altro e così via, finché non ritengo di aver raggiunto una drammatica composizione spaziale».

### Leonardo Dudreville, *Il romanzo di una vita*

Quando Leonardo Dudreville (Venezia, 1885 – Ghiffa, 1976) scrive la sua autobiografia (*Il romanzo di una vita*, Charta 1995) ha sessant'anni «sonati». È «alto di persona e lungo di arti, piuttosto magro e olivastro, l'occhio destro quasi chiuso e accecato sin da bambino, la fronte sfuggente». E soprattutto ha alle spalle un pesante fardello di sofferenze. Ha perso due figli poco più che ventenni, Giacomo ed Emilio, cui dedica il libro, ha menato una vita grama tra due guerre, afflitto da problemi famigliari ed economici: genitori in perenne disaccordo durante l'infanzia e fame da giovane pittore con una compagna e un figlio da crescere. Poche le soddisfazioni nella pittura, motivo fondamentale nella sua esistenza. Nei ventiquattro capitoli scritti a Ghiffa, sul Lago Maggiore, tra 1945 e 1946, intitolati in origine *Quello che ha sempre torto* o *Il mondo alla rovescia* si respira dunque un clima di comprensibile pessimismo, che ha qualche nota acuta all'inizio e alla fine.

Il tono amaro e deluso lascia però spesso il posto a un racconto obiettivo, che traccia il percorso di una vita difficile, ma non priva di fascino, quasi *bohémien*, dalla nascita agli anni Venti, anche se la cronologia non è mai sottolineata. Un diario intimo dominato dall'ansia della ricerca pittorica e dalle sensazioni affettive, espresso in terza persona sotto lo pseudonimo di Leone De Martini. Se l'*incipit* è un po' noioso, con la descrizione di quei due genitori borghesi, il padre magistrato e la madre casalinga, lei autoritaria e subdola, lui debole e mellifluo, e quella graziosa sorella che sembra una figura femminile dipinta da Boccioni all'inizio del secolo, dal secondo capitolo intitolato *Voglio fare il pittore*, la lettura si fa più attraente. Con quella frase decisa Leone abbandona il liceo, tra le arrabbiature del padre, e inizia la sua carriera artistica iscrivendosi all'Accademia di Brera. Comincia una vita autonoma tra *atelier* improvvisati, caotici e freddi, di cui stenta a pagare gli affitti, pasti modesti a base di latte e pane, camicie lise da ricucire, calzini bucati. Sullo sfondo una Milano d'inizio secolo, con tram e vita brulicante, caffè e piazze soleggiate, ed intorno una grande campagna gialla e verde ricca di profumi.







Tra gli affetti spicca quello molto controverso per una ragazza, Gabriella, in cui il pittore casualmente si imbatte. Una brunetta di origine triestina, non bella e piuttosto ordinaria, che comincia con il sistemargli la biancheria e finisce per diventare la sua compagna di vita. Per lo scrupoloso Leone l'essersi lasciato andare in una sera estiva a qualche amplesso di troppo diventa obbligo morale di convivenza. Piuttosto spigolosa, Gabriella, è paziente e remissiva, perlomeno all'inizio, ma la sua mancanza di raffinatezza costituisce un motivo continuo di amarezza nell'animo di Leone. La descrive impietosamente con la sua faccia dalle mascelle quadrate, facendo un continuo sforzo su sé stesso per accettarla. Scrive, ad esempio, dopo la prima notte passata insieme: «Col viso rosso, congestionato e imperlato di sudore, Gabriella dormiva sodo a bocca spalancata e, nell'abbandono del sonno, dalla struttura quadra del volto, dagli zigomi marcati e dalla mandibola robusta, rivelava chiaramente una cocciuta durezza del temperamento, non più mascherato dalla luce sconcertante di quegli strani occhi metallici, in quel momento velati dalle palpebre. [...] Non ostante il fascino sensuale di un seno fresco e rigoglioso uscente dallo scollo aperto della camicia e la carnosa nudità di quella gamba ben modellata, nessuna gentilezza, nessun senso di fragile e delicata femminilità emanava dalla figura della dormiente». Qualche nota di tenerezza verrà fuori solo dopo la nascita del figlio Giacomino. E sarà proprio il figlio, «un fagottino, un batuffolo», grinzoso e rosso all'inizio, e poi bellissimo, a scuotere dal torpore sentimentale l'allampanato e distratto Dudreville, preso da costanti infelicità e difficoltà lavorative.

Anche gli amici artisti fanno parte del suo mondo affettivo: Bonzagni, Sant'Elia, il pittore ebreo Josz, fiorentino di origine ungherese, lo scultore Mazzolani, uomo semplice, ed intelligente, che gli porta un po' di viveri durante la malattia, la famosa 'spagnola', che con la guerra imperversa nel 1914-1915. Personaggi spesso geniali, che mescolano italiano e dialetto e discutono avidamente di futurismo, simbolismo, nuove ricerche d'arte. E l'arte è il vero cruccio di Leone. Escluso dal gruppo futurista, per volere di Boccioni, l'artista mantiene con quel gruppo un rapporto di distacco polemico, anche se innegabilmente alcuni dipinti degli anni 1913-1917, come *Dissidio domestico quotidiano*, *Ritmi emanati da Antonio Sant'Elia*, *Senso*, *Aspirazione*, risentono del movimento. Molte pagine del libro cercano di spiegare la pittura dell'autore, astratta o realista, che parte sempre da una visione del vero e della natura, interiormente rielaborata ed esaminata a fondo una volta realizzata: «L'opera d'arte va prima lungamente vissuta, sofferta e formata entro di sé, precisamente come un feto matura nell'alveo materno. Soltanto così c'è un momento in cui l'opera 'ha bisogno di nascere' e il suo apparire può essere giustificato davanti sé e agli altri come un fatto naturale e legittimo». Con *Dissidio domestico quotidiano*, un affascinante quadro del 1913, il pittore

«non aveva voluto rappresentare tradizionalmente il dissidio domestico quotidiano, ché sarebbe stata cosa piuttosto banale e comune, ma provocare, invece, nello spettatore quella amara e dolorosa sensazione di disgusto e di nausea che, a lungo andare, si impossessa di chi è costretto a vivere in una casa in continuo disaccordo». Così le liti in famiglia all'ora del pranzo si trasformano in uno splendido vortice in cui le stoviglie sembrano danzare ed impazzire su una candida e rigida tovaglia svolazzante. L'intrigante e vasta tela con *Aspirazione* del 1917 con le sue spinte eteree verso l'alto voleva «esprimere l'istintivo bisogno dell'uomo a salire e a perfezionarsi, a portare il proprio io in sfere più elevate e migliori» e *Il caduto*, un dipinto del 1919, che segna la ripresa di una pittura 'oggettiva', dopo l"astrazione', con quel povero vecchio cadaverico, caduto per terra per un malore, era la testimonianza di quel «tragico tanto cercato, di quell'aspro sapore di vita al quale la sua arte tendeva d'istinto, spintavi dall'estrema durezza piena di lotta e di difficoltà della sua stessa esistenza».

## Giorgio de Chirico, *Scritti 1911-1945*

Per scoprire l'origine della pittura di Giorgio de Chirico (Volos, Tessaglia, 1888 – Roma, 1978) è sufficiente leggere i suoi numerosi scritti. Grande pittore, inventore della 'metafisica' e sostenitore di altre correnti culturali, de Chirico è stato un originale scrittore di romanzi e un severo critico d'arte. Artefice di immagini oniriche nella scrittura, felicemente trasposte in pittura. O forse forgiatore di immagini dipinte, rivissute nel pensiero e rielaborate negli scritti. Certo è che i due mondi, dipinto e scritto, in de Chirico sembrano congiungersi in un unico universo.

È l'impressione che nasce dalla lettura di un piccolo e raffinato tomo, *Giorgio de Chirico. Scritti 1911-1945. Romanzi e Scritti critici e teorici*, che riunisce i suoi scritti critici, teorici, romanzi dal 1911-1945 (Milano 2008). Uscito in un'edizione curata da Achille Bonito Oliva, il volumetto di 1069 pagine è il primo di una serie. Comprende un paio di romanzi (*Ebdòmero* e *Il Signor Dudron*), un *Piccolo Trattato di tecnica pittorica*, che la dice lunga sul 'ritorno al mestiere' tanto auspicato dal pittore, *La commedia dell'arte moderna* (in realtà scritto da Isabella Far, la moglie, secondo un gioco beffardo e ingannevole escogitato da de Chirico), tutti già editi, e poi una serie di *Scritti dispersi* (1911-1943), che illuminano sulle concezioni critiche del pittore circa l'arte antica e moderna, gli artisti passati e contemporanei, i movimenti. Il tutto spiegato e postillato da Andrea Cortellessa, il curatore, con una cronologia essenziale a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Tra tanta abbondanza di scelte, colpisce *Il Signor Dudron*, che dal 1940 al 2004 ha avuto diverse edizioni, parziali e complete, italiane e straniere, ma che è fondamentale per conoscere il credo artistico del pittore e la proiezione in pittura del suo pensiero e viceversa. Nello strano signor Dudron, come in Ebdòmero, si nasconde lo stesso de Chirico, con il suo modo di parlare, pensare, sentire. Così è possibile scoprire, al di là dell'apparenza, l'uomo con i suoi gusti e carattere. Un certo snobismo superstizioso, ad esempio, come quando, costretto da una donna senza nome, una «Walchiria moderna», come la definisce, ad una passeggiata automobilistica notturna, a folle velocità, per mangiare un piatto di lumache in una locanda, si astrae dal gruppo di commensali per evitare di formare il numero tredici, portatore di iatture. Insensibile al fascino delle lumache, mangerà in un altro tavolo una coscia di pollo, prosciutto, sardine, spinaci e frittata dolce con marmellata.

Si scoprono la tendenza a immergersi in sonni pesanti, zeppi di sogni, l'interesse per le stranezze di natura: «Di tanto in tanto raccattava pietre, ciottoli e li osservava a lungo, voltandoli per tutti i versi. Poi li poneva su un tavolo e prendendo lapis e carta, li copiava pazientemente regolando la luce. Allora, disegnate sulla carta, quelle pietre e quei ciottoli prendevano l'aspetto di siti deserti e selvaggi, di monti rocciosi e di scogliere a strapiombo su un mare immaginario», scrive in terza persona de Chirico nelle vesti di Dudron. Li metteva in controluce e vi scopriva immagini. Oppure osservava una piccola lucertola lungo il muro e vi identificava «il drago dei miti, delle religioni e delle leggende». Uno spirito fantastico degno di Leonardo e dell'eccentrico Piero di Cosimo, come li racconta Vasari.

Si scopre il compiacimento delle proprie abitudini nell'intimità della casa, un modesto condominio dove tutti vanno a fare la spesa: «Il Signor Dudron [...] provava una specie di gioia feroce nel rientrare a casa con le braccia cariche di pacchi e di pagnottelle». E ancora, lo spirito nostalgico e malinconico: «Poiché il Signor Dudron era uno di quegli uomini la cui vita scorreva cullata ogni giorno dalla musica un poco triste dei ricordi, egli rivide nella sua memoria la luna d'autunno, di un'umida serata d'autunno di qualche anno addietro...». Emergono passioni, turbamenti, fantasie, che profilano un de Chirico diverso da quello ufficiale.

Dal romanzo affiorano visioni metafisiche che diventeranno immagini dipinte, come quella descritta nel ritorno dalla locanda con la spericolata Walchiria: «Attraversando una piazza circondata da portici sormontati da case le cui persiane erano tutte chiuse, i fari della macchina illuminarono per un istante,

violentemente, una grande vasca nel mezzo della quale un alto getto d'acqua zampillante spiccava come una grande macchia bianca. La vista di quella fontana che, in mezzo alla piazza deserta di quella cittadina profondamente addormentata immersa nel buio, nelle tenebre e nella solitudine, continuava a zampillare... risvegliò nel Signor Dudron sensazioni strane ed altamente metafisiche». Vengono subito in mente le numerose ed enigmatiche piazze d'Italia dipinte dal pittore dal 1912 al 1917 ed oltre, del periodo 'metafisico'.

Nel racconto ci sono poi molte pagine di critica artistica, che il protagonista mette in bocca a Isabella Far, musa ispiratrice, nume tutelare, vera guida del pittore (e suo *alter ego*) nel cammino tra le insidie dell'arte moderna. È lei che lo mette in guardia contro quegli intellettuali che cercano nella pittura un contenuto, senza invece guardare alla «sua qualità». È lei che gli spiega come nasce quella «mania di intellettualismo, quella fissazione di apparire furbi», che non è altro che voler apparire «intelligenti» senza esserlo, e soprattutto senza avere alcun talento. È lei che teorizza a lungo sulla decadenza dell'arte moderna, la perdita del mestiere, la pittura trasformata in cattiva decorazione. In realtà sono pensieri di de Chirico.

### Massimo Campigli, *Nuovi scrupoli*

Massimo Campigli (Berlino, 1895 – Saint-Tropez, 1971) racconta di aver deciso a tavolino la sua carriera di pittore. Lo scrive insieme ad altre profonde verità in una segreta biografia, rimasta per un decennio nascosta nel suo studio e ritrovata dal figlio Nicola nei primi anni Novanta del Novecento, una ventina dopo la morte del padre nel 1971. Un centinaio di pagine dattiloscritte, pubblicate nel 1995 col titolo di *Nuovi scrupoli* (Allemandi), che riprende quello di un piccolo libro, *Scrupoli*, scritto per l'inaugurazione della galleria del Cavallino a Venezia nel 1955.

In quelle pagine, nate negli anni Cinquanta sui tavolini del café Dome di Parigi, dopo il ritorno del pittore nella capitale francese, sono raccolti sfoghi e pensieri di tutta una vita. Impressioni dell'infanzia, scelte esistenziali, lati del carattere, amori, e soprattutto il lungo conflitto con la pittura. Cose e fatti che Campigli aveva tenuti nascosti sino ad allora, per pudore, timidezza, insicurezza. E che esplodono liberi, in una scrittura elegante, come una autoanalisi, qualche volta un po' narcisistica, ma sincera.

Nato da una ragazza madre tedesca bella, giovane e colta, nel 1895 col nome di Max Ihlenfeld, italianizzato in Massimo Campigli, è allevato a Firenze dalla nonna. Timido e fantasioso, vive in un suo mondo, fatto di sogni e fiabe, dominato da presenze femminili: la nonna, la mamma, che viene ogni tanto a trovarlo e che lui, sino a quindici anni, crede che sia la 'zia Anna', ed amiche di famiglia. Un gineceo, che lascia tracce nel suo amore per gli orecchini (se li metteva di nascosto, graffiandosi gli orecchi), nell'attrazione per i vestiti e gli ornamenti, nell'affollamento femminile delle sue pitture.

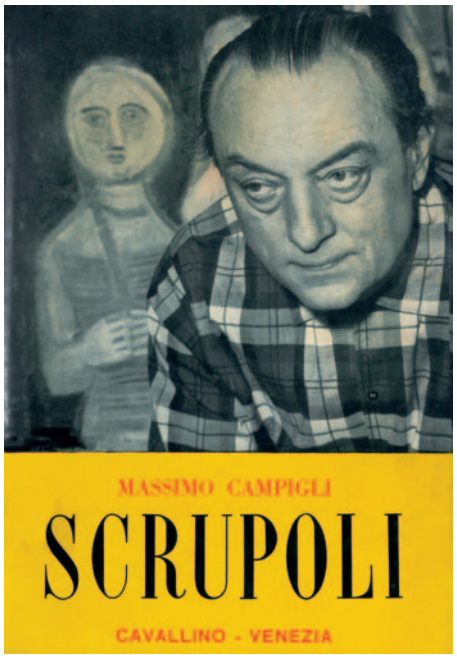
Giovanissimo, a diciannove anni, è assunto dal «Corriere della Sera», e diventa corrispondente da Parigi nel 1919, dopo i conflitti bellici e il suo arruolamento volontario come sottotenente. Ed è nella Parigi dei primi anni Venti, nell'atmosfera affascinante di Montparnasse, che decide di fare il pittore. La visione degli artisti *bohémiens*, dei quadri del Louvre e delle varie gallerie, delle mostre d'avanguardia, lo affascinano sino a spingerlo a formulare il suo piano di vita: pittore dunque. «Sin dai miei primi quadri che per mio sollievo non esistono più (e probabilmente ancor prima di dipingerli)» scrive «avevo deciso non solo di *fare della pittura* ma di *essere pittore*, ciò che è già tutt'altra cosa. Quanta ambizione! E la mia ignoranza della pittura era assoluta. Non avevo mai neanche tentato di pasticciare coi colori. Più che l'ignoranza mi colpisce a ripensarci il fatto che, senza dubbio, non avevo nemmeno delle disposizioni».

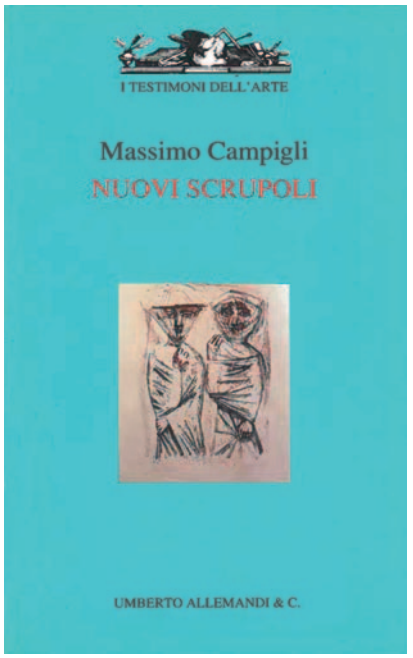
Da quel momento la pittura diventa uno scopo di vita. Le sue scelte vanno all'«arte più severa», a Juan Gris più che a Picasso. Lo interessa il cubismo, più che il futurismo o il surrealismo. Precisa però: «Risentii l'influenza cubista in un modo largo e vago, c'è chi quest'influenza non la vede affatto nei miei quadri. Le forme astratte o semi astratte che il cubismo prese sul finire non mi tentarono mai, per quanto le gustassi, e non dipinsi mai nemmeno nature morte, né chitarre né fruttiere. Ammiravo quei quadri, ma ci mancava la figura umana».

La figura umana è invece la protagonista dei suoi dipinti. Donne, soprattutto donne, incantate e assorte, che emergono dai ricordi dell'infanzia: «I miei primi anni si erano svolti presso la nonna in compagnia di sole donne. Il mondo della mia pittura, tutto di donne preziose e composte, dove l'uomo non ha mai parte, somiglia senza dubbio a quell'ambiente dei miei primi anni». Solo a sette comparirà un patrigno, «troppo tardi».

Ingioiellate, con ombrellino e vita sottile, queste figure femminili assomigliano alla madre, l'archetipo. «Imperiali, ieratiche, spesso gemelle», etrusche, egizie, romane, sono un misto tra le visioni infantili e le emozioni provate da adulto alla vista di reperti archeologici, affreschi pompeiani, sculture etrusche.

Un esotismo misto di sensualità, che Campigli cerca anche nelle donne reali, dalla russa Lidia, che lo lascia dopo qualche anno, alla bellissima romena Dutza, sino a Giuditta, la compa-







gna della vita, conosciuta nel 1935 durante una festa con amici sul lago di Como. «Mi sono sempre sentito attirato da donne esotiche: Giuditta è più esotica di tutte, e non solo d'aspetto. Per molti anni affettò vestiti ineleganti, un portamento piuttosto maschile che valse a rinfrancarla. Non teneva alla sua bellezza e avrebbe voluto passare inosservata». Bella, atletica, timida, complessata come lui, ha vigore maschile. Entrambi appassionati di psicoanalisi, entrambi problematici ed artisti (lei scultrice) si compensano e completano a vicenda. «Io sono esitante nella vita quotidiana, lei decisa, io pigro, lei infaticabile [...]. Io sono a mio modo un ottimista, lei pessimista».

Giuditta, dopo la madre, diventa la nuova musa, lo spinge a tornare a Parigi alla fine della guerra, a reagire. «Avrei scritto questo libro senza il suo incoraggiamento?». Ma ad assimilarli è soprattutto l'insofferenza alla realtà, l'attrazione per una vita di immaginazione. «Viviamo Giuditta e io una comune vita irreale, una vita segreta che non ha nemmeno bisogno di difese perché invisibile e incomprensibile per gli altri. Fra la gente, fra gli amici, questa coppia che formiamo, Giuditta e io, è presente e non presente». Ed anche l'esotica Giuditta viene trasformata sulla tela in una delle tante donnine dal volto etrusco.

Ed ecco un'altra ossessione di Campigli, il viso. Volti e visi reali, il suo compreso, non rispondono a quelli immaginati o desiderati. Una vera piaga: «Forse la ricerca quasi maniaca, in pittura, d'una mia formula del viso umano attraverso un numero esasperante di tentativi, non era in origine che la ricerca del viso che avrei voluto avere. Comunque non amavo il mio viso». Sino al punto di seccarsi nel vederselo improvvisamente in uno specchio. Ma, grazie a Giuditta, riesce alla fine ad accettarlo. «Ormai giungo sino a dirmi che ho proprio una testa da pittore!».

## Scrittori-artisti

### *Eugenio Montale: pittura come poesia*

Accanto a questi esempi di artisti-scrittori ci sono quelli di scrittori-artisti, tra cui non mancano poeti, come Eugenio Montale (Genova, 1896 – Milano, 1981), che ha cominciato a dipingere negli anni Quaranta del Novecento in Versilia, per svago con gli amici. «Ho cominciato a dipingere un'estate che ero a Forte dei Marmi. Ero con De Grada. Così, per fargli compagnia, ho cominciato ad abbozzare qualcosa anch'io. Usavo sempre un colore o due, il marrone e il giallo. Però nemmeno adesso ho una tavolozza. Uso i pastelli».

Nonostante l'apparente disimpegno, le sue immagini rivelano un rapporto profondo e complesso con l'arte, in linea con la sua concezione di mancanza di confini tra le arti: «È un errore», sosteneva nel 1962, «separare categoricamente le arti, come fossero del tutto indipendenti tra loro [...]. Si può esporre una tela di sacco e scriverci sopra *scultura* e poi esporla di nuovo

con l'etichetta *pittura*». E concludeva: «Non so quali pregi abbia la mia poesia, forse ne ha pochi, ma credo abbia specifici valori musicali. Credo dunque che le arti abbiano un fondo comune». Così, se si guardano le immagini delicate degli anni Cinquanta (*Casa in pineta a Forte dei Marmi*, *Marina*, *Le scimmie*, *Zoo*, *Pescatori a secco*) o i quattordici fogli 'dipinti' con vedute della Normandia del *Cahier de Normandie* del 1955, sembra di cogliere il ritmo leggero e vibrante delle sue poesie. E se si leggono le poesie, ecco affiorare le immagini soffuse di colori e toni, quasi ritmiche come parole e rime.

Piccoli, delicati, quasi naïf, i pastelli e gli oli di Eugenio Montale sono carichi di poesia. Una poesia fatta di colori, paesaggi senape, mari azzurri e rosa, come quello di *Bretagna* del 1950, dove due figurette evocano Gauguin, e ancora verdi, rossi, marroni accostati con pungente e viva armonia. Del resto l'arte si era intrecciata da sempre all'attività letteraria e poetica di Montale attraverso frequentazioni, amicizie, letture, ed anche più tardi al lavoro di critico al «Corriere della Sera». La sua sensibilità l'aveva portato a considerare opere di artisti noti come Soffici, de Pisis, Carrà, Morandi, e, negli ultimi anni, Braque, Bonnard, Burri, Fontana, ma anche sconosciuti come Giorgio Carmelich, di cui aveva comprato a Trieste due pastelli, pagati una miseria, come ricordava. Della pittura del giovane futurista, spentosi a vent'anni, Montale aveva colto il carattere letterario, l'ossessione di Kafka, e di altri narratori praghesi molto letti a Trieste.

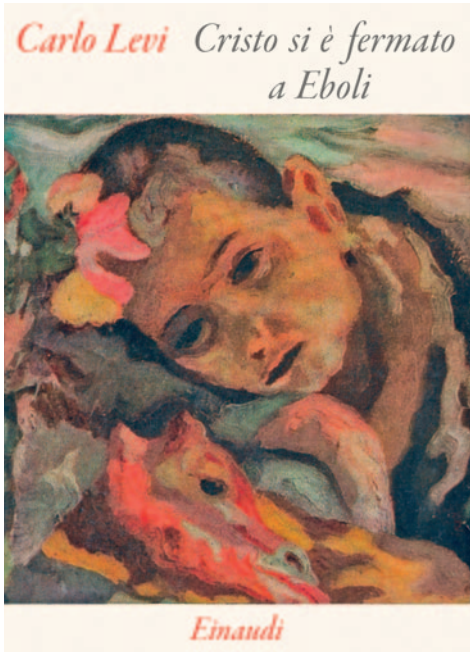
Formato nella Genova *fin de siècle*, «una delle più belle città del mondo, un centro storico ben conservato e tale da conferirle un posto privilegiato tra le *villes d'art* del mondo», come scrive agli inizi degli anni Sessanta, Montale frequenta molto giovane i simbolisti raccolti intorno al nuovo quotidiano «Il Secolo XIX» e al settimanale «Endymion». Conosce poeti come l'apuano Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, pittori come Plinio Nomellini e Ardengo Soffici, che stanno immortalando nelle loro tele i paesaggi liguri. Tra lezioni di canto per diventare baritono, letture alla Biblioteca Berio, soste al caffè della Galleria Mazzini, entra in contatto col mondo nottambulo dei poeti e degli artisti, da Gozzano ad Ungaretti, da Giovanni Ansaldo, caporedattore del «Lavoro», a Camillo Sbarbaro, al pittore Rosai.

A Monterosso, nella villa sul mare, mentre matura gli *Ossi di seppia*, stringe nuove amicizie, col saggista Sergio Solmi, fondatore a Torino con Giacomo Debenedetti e Mario Gromo della rivista «Primo tempo» e collaboratore del «Baretti», il periodico letterario di Gobetti. E ancora col pittore de Pisis, un giovane letterato conosciuto a Rapallo nel 1920, con lo scultore Messina, che ritrae in bronzo *Esterina Rossi*, protagonista di una poesia di Montale, il *Falsetto*, con Roberto Bazlen, intraprendente consulente editoriale arrivato da Firenze a Genova nel 1923-1924. E così lui, Montale, «letterato senza mestiere», come si definiva, si apre strade verso la Torino di Gobetti, editore degli *Ossi di seppia* nel 1925, di Casorati e Carlo Levi, e la Trieste mitteleuropea di Svevo, Marussig, Carmelich.

La pittura gli arriva così, in forma indiretta, attraverso tramiti e conoscenze, e nutre le poesie, che si arricchiscono anche di letture di libri d'arte, come gli *Impressionisti francesi* di Vittorio Pica, uscito nel 1908. «Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli *Ossi di seppia*», scrive Montale nel 1946, «avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy [...]. E avevo scorso gli *Impressionisti* del troppo diffamato Vittorio Pica». Nascono così affinità e assonanze tra i versi di Montale e gli oli di Henri Manguin, i paesaggi marini di Rubaldo Merello e di Carlo Carrà, le case soleggiate di Morandi, le arse spiagge di de Pisis, artisti vicini e presenti agli occhi del poeta.

Altro filone importante per i rapporti di Montale con l'arte è il soggiorno a Firenze dal 1927 al 1947, un ventennio di attività prima presso la casa editrice Bemporad, poi come direttore del Gabinetto Vieusseux sino al 1938, quando viene licenziato perché non iscritto al partito fascista. Entra nel gruppo nutrito ed eterogeneo di «Solaria», che si riunisce in circoli letterari e al Caffè delle Giubbe Rosse, dove incontra letterati, poeti e pittori come Colacicchi, Guttuso, Rosai, Carena, Magnelli. Sono anni difficili, rallegrati da qualche pasto all'osteria dell'Antico Fattore in via Lambertesca, dove si ritrova il fior fiore dell'intellettualità italiana. Nei brevi ritorni in Liguria è il salotto xenofilo del pittore Paolo Rodocanachi e della moglie Lucia, ad Arenzano, ad ospitare il poeta con altri illustri personaggi, tra cui il pittore Guglielmo Bianchi, che lascia numerosi ritratti degli amici. Un mondo raffinato ed ovattato, dove si traducono Hemingway e Dickinson, si leggono Proust, Joyce, Eliot, Gide in ambienti eleganti, che evocano atmosfere immobili e trasognate. Lo scoppio della guerra nel 1939 interrompe bruscamente i sogni, il clima si fa tragico.

L'ultimo pezzo di vita Montale lo passa a Milano, assunto nel 1948 al «Corriere». 'Redattore ordinario', si occupa della terza pagina, di letteratura, musica e arte. Nei numerosi viaggi in Francia e in Spagna ammira le opere di Gaudí e Picasso, e in Normandia nel 1955, battendo i luoghi amati dagli impressionisti, disegna lui stesso in un taccuino vari paesaggi, mentre nella sua casa in via Bigli raccoglie quadri di de Chirico, Morandi, de Pisis e di altri grandi del Novecento.










*Carlo Levi, ritrattista con la penna e il pennello*

«Il più piccolo era il figlio della Parroccola, che abitava in un tugurio a pochi metri da casa mia. Aveva forse cinque anni, una grossa testa rotonda, col naso corto e la bocca carnosa, su un corpicino esile. La Parroccola, sua madre, così chiamata perché anch'essa aveva un grosso testone, che la faceva assomigliare al bastone pastorale del parroco, era una delle streghe contadine del paese: la più modesta di tutte, la più brutta e la più bonaria [...]. Campava facendo la lavandaia, e non negava, al bisogno le sue grazie, in un suo grande letto come una piazza, a qualche carabiniere o a qualche giovanotto».

È una delle tante descrizioni di personaggi di un celebre libro di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, un classico della letteratura, scritto a Firenze tra il dicembre 1943 e il luglio 1944. Un libro denso, che rievoca l'anno di confino del pittore, scrittore e medico, in un paesino della Lucania, Gagliano, tra il 1935 e il 1936, profila corpi e anime, superstizioni e tradizioni, miserie e dolori di un mondo contadino, minato dalla malaria e dal brigantaggio, con poca natalità e molta emigrazione, incompreso e osteggiato da due acerrimi nemici, lo 'Stato' e 'Roma'. In quei lunghi dodici mesi Levi osserva, dipinge, lavora come medico, e soprattutto penetra a fondo psicologia, usi e costumi di quella emarginata terra d'Italia, fatta di capre, arsura, malattie, e umanità.

Entra in quella gente magra, intelligente, viva, provata dalla vita e dalla fatica, rimanendone colpito nel profondo. Già il titolo del libro sottolinea lo stato marginale di quegli uomini che continuavano a ripetere: «Noi non siamo cristiani, Cristo non è mai arrivato qui, si è fermato a Eboli». Là, in quella terra, racconta Levi, non è mai arrivato nessuno, né greci, né romani, né viaggiatori, ma solo nemici, sfruttatori, esattori. Eppure là esiste una grande civiltà contadina, legata a radici italiche antichissime, vi sono uomini, donne e bambini, che sono forze della natura, come gli alberi, le capre, i maiali, i paesi fatti di roccia con poche sorgenti, nascoste dentro boschi cupi e pericolosi, nascondigli borbonici e di criminali.

Levi la descrive con la penna, ma è come se la dipingesse con i colori. Colpisce la carrellata di personaggi che si incontrano lungo il percorso del libro, contadini e signori di Gagliano, piccoli perniciosi borghesi come il podestà, il brigadiere, il farmacista, i due vecchi medici incapaci, in concorrenza tra loro, e le donne brune, velate, cariche di pregiudizi, ma sessualmente disponibili secondo l'atavica legge di natura.

Il podestà, don Luigino, «un giovanotto alto, grosso e grasso, con un ciuffo di capelli neri e unti che gli piovono in disordine sulla fronte, un viso giallo e imberbe da luna piena, e degli occhietti neri e maligni, pieni di falsità e soddisfazione» è lo strumento del governo «fascista», ligio, formale, interprete della legge a modo suo. Suo zio, il vecchio dottor Milillo, «un buon uomo, ma completamente rimbecillito», «le guance cascanti e gli occhi lagrimosi» è uno dei due medici del paese, nemico del dottor Gi-

bilisco «un uomo anziano, grosso, panciuto, impettito, con la barba grigia», a sua volta velenoso e furente contro quei contadini, che non pagano. Il brigadiere «un bel giovanotto bruno, un pugliese, dai capelli impomatati, con un viso cattivo» è l'amante della levatrice «una donna alta e secca e un po' storta, gli occhioni romantici, lucidi e pieni di languore, con un lungo viso da cavallo», ma se la intende con una «bella mafiosa siciliana». Il prete pedofilo, don Trajella, vive con la vecchia madre nel lerciume più nero, tra maiali e galline, declamando versi latini.

Intorno a questi signori del paese ci sono torme di contadini, che si svegliano alle quattro di notte e fanno chilometri per raggiungere aridi pascoli o per comprare a doppio prezzo, in un paese vicino, qualche medicina. «Piccoli, neri, con le teste rotonde, i grandi occhi e le labbra sottili» hanno un aspetto arcaico e italico. Ci sono ciurme di bambini, pallidi e malarici, adulti sin da piccoli, che guardano per ore il pittore dipingere e si entusiasmano delle piccole cose. «Ingenui e astuti, candidi e malvagi, ma tutti pieni di movimento, con gli occhi accesi come di febbre: tutti vivi di una vita precoce, che si sarebbe poi spenta con gli anni, nella monotona prigione del tempo». Creature che Levi immortala sul suo cavalletto con densi colori *fauve*, riuscendo a imprimere a quei volti l'infinita tristezza della loro terra. *Il bambino che stringe la sua capretta*, ridotta quasi a teschio, ha negli occhi tutta la malinconia di una esistenza grama, senza speranza. *Il figlio della Parroccola* sembra guardare verso un baratro, quel baratro che la tozza madre affronta una notte facendosi a piedi venti chilometri tra i burroni per andargli a comprare in un paese vicino un farmaco indispensabile.

Levi ritrae non solo le persone, ma anche i paesi, le atmosfere, la natura. Descrive in ogni particolare Gagliano, la piazza, le case, la chiesa, il terreno argilloso cui si mescolano le ossa millenarie di morti, che affiorano continuamente. Durante le sue brevi escursioni di confinato, spesso con cavalletto e colori, guarda con attenzione ogni particolare del paesaggio. «La vista di lassù era più larga che da ogni altro punto, e meno squallida» nota dall'alto del cimitero. «Non si vedeva tutto Gagliano, che sta nascosto come un lungo serpente acquattato fra le pietre, ma i tetti rosso-gialli della parte alta apparivano fra le fronde grigie degli ulivi mossi dal vento [...]; e dietro questo primo piano colorato, le grandi distese desolate delle argille sembravano ondulare nell'aria calda come sospese al cielo». Rumori, odori, visioni di animali, ospiti promiscui degli umani, sono riportati con obiettività di *reporter*, ma anche con la poesia dell'artista. Le modeste case, dove vive in quei dodici mesi, immortalate con precisione: «Dalle ringhiere del balcone della casa della vedova, pendevano e dondolavano pigre al vento le trecce di fichi, nere di mosche che correvano a subirne gli ultimi umori, prima che la vampa del sole li avesse tutti succhiati». Il pisciatoio, unica costruzione monumentale del paese, il cimitero il «luogo meno triste» col suo becchino stregone e incantatore di lupi, i boschi dove compaiono gli spiritelli dispettosi dei monachicci (i bambini morti senza battesimo), il mutare delle stagioni, diventano grandi quadri in cui pittura e scrittura non hanno confini.

### *Dino Buzzati, parole dipinte*

Giornalista, scrittore, commediografo, poeta, Dino Buzzati è stato anche critico d'arte e pittore. Un aspetto questo, dell'arte, passato in seconda linea rispetto a quello letterario, anche se non meno importante, almeno nelle intenzioni dell'autore. Il fatto è questo, sosteneva: «io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo alquanto prolungato, ho fatto anche lo scrittore e il giornalista. Il mondo invece crede che sia viceversa e le mie pitture quindi non le 'può' prendere sul serio. La pittura per me non è un hobby, ma il mestiere; hobby per me è scrivere. Ma dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa. Che dipinga o scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie».

Un'affermazione esasperata, ma esatta. Buzzati infatti racconta storie, scritte o dipinte, ed è quindi fondamentalmente un narratore. In questo senso, vanno visti disegni, dipinti e ogni immagine che esca dalla sua penna o dal suo pennello. La pittura non è che la rappresentazione, attraverso segni e immagini, del suo mondo, della sua visione tra realtà e metafora, sino al limite del surreale, del sogno o dell'incubo. Nelle sue opere d'arte, rigorosamente figurative, refrattarie a qualsiasi moda artistica del momento, si respirano le atmosfere dei romanzi, dei racconti, delle favole: città metafisiche, grattacieli che sembrano montagne incantate, il duomo di Milano con le sue guglie simile a un castello turrito, uomini e donne chiusi nella loro solitudine e perversione, grandi 'bocche' in concorrenza con l'arte dada e pop, animali minacciosi, personaggi diabolici. Immagini che oscillano tra il fumetto e il naïf, anticipano i graffiti delle grandi metropoli anni Sessanta e nella loro crudezza evocano anche il realismo espressionista di Otto Dix.

Buzzati comincia a disegnare negli anni Venti del secolo scorso contemporaneamente allo scrivere. Ma un'attività più sistematica parte dal 1945 con le tavole a colori de *La famosa invasione degli orsi*, una storia uscita a puntate sul «Corriere dei

Piccoli» tra il 7 gennaio e il 29 aprile dello stesso anno e poi in volume (Rizzoli).

Le vignette, vivaci e dinamiche, portano in un universo fiabesco, metamorfico, fortemente simbolico, in linea con climi e situazioni dei suoi romanzi. Non mancano richiami alla metafisica e al surrealismo negli sfondi urbani dei ritratti di uomini e donne, che denunciano nella loro crudezza una condizione di drammatica solitudine.

I rapporti di Buzzati con l'arte non sono però solo quelli di pittore, ma anche di critico. Nel 1967 diventa il responsabile del settore al «Corriere della Sera», subentrando a Leonardo Borgese e nel 1969 firma sullo stesso giornale la pagina settimanale intitolata *Il mondo dell'arte*. La sua è una visione abbastanza ottimista, aperta alle avanguardie, che tratta con spirito ed ironia, come testimoniano le pagine dedicate alla Pop Art, o ad artisti come Yves Klein o Bacon, il prediletto. Descrive in modo semplice e chiaro i fenomeni artistici, cercando di comprendere carattere e psicologia degli autori attraverso fatti e comportamenti. Yves Klein, ad esempio, «colui che fece immergere delle bellissime modelle nude in un bagno di colore blu» invitandole poi a strofinarsi su tela bianca, per lasciarvi le impronte, «è un uomo sui trent'anni, dall'aspetto molto gentile e dalla faccia un po' da bambino, ben vestito ed estremamente civile. Chi sentiva parlare delle sue prodezze era portato ad immaginarlo un folle, o un istrione, o un esibizionista...».

Dopo questo *incipit*, ecco la minuziosa descrizione di un incontro di Buzzati con Klein a Parigi, lungo la Senna nei pressi di Nôtre-Dame, con Klein che vuole vendere la «pura immaterialità della sua sensibilità pittorica» facendosela pagare simboliche foglie d'oro, che finiranno in vortici scintillanti nel grande fiume. Volutamente opprimente è il racconto dell'impatto del critico con la *popular art* americana a New York. Tra le tante stranezze e paradossi, Buzzati con la collega miss Ulderica Schiassi si imbatte, alla nuova galleria Dwan, «nel singolarissimo lavoro» dell'artista californiano Edward Kienholz, trentotto anni. Si tratta di una scultura senza precedenti, che rappresenta in proporzioni ridotte un famoso bar del Santa Monica Boulevard a Los Angeles, con clienti e visitatori come nella realtà, in un momento fissato al 28 agosto 1964. «Tutto è portato a un verismo addirittura allucinante» scrive «sono vere le bottiglie, i cibi, i soldi, i vestiti, i mobili. Sullo schermo della televisione si vedono giocatori di baseball in azione [...]. Dal juke-box escono non soltanto canzoni ma i rumori stessi del bar: si odono confusi brandelli di conversazione, colpi sul banco, tintinnio di stoviglie, isteriche risate, ringraziamenti e saluti. Di più: un ventilatore immette in continuazione zaffate di odori e miasmi tipici: sentore di lardo cotto, di birra, di fumo, di whisky, di grasso rancido. Un teatrino? Uno scherzo? Un gioco?». «È un orrore» risponde disgustata Ulderica Schiassi «è la nostra maledetta solitudine qui di Nuova York».

A riscattare ribrezzi e tragedie è l'arte. Come non pensare all'ufficiale Drogo del romanzo *Il deserto dei Tartari*, e al suo squallido percorso di vita, di cui si libera con una buona morte?

## *Lalla Romano, tra libri e quadri*

«Tetto Murato era costituito da un gruppo di case, cortili e orti il tutto cinto da un muro quadrato». Poche parole sobrie per indicare un luogo, quello nella campagna piemontese, in cui si svolge gran parte del romanzo *Tetto Murato*, uno dei più belli della scrittrice. Colpisce la scrittura, sintetica, nitida, le atmosfere create con pochi tocchi di colore, il bianco della neve, le viole, gli sterpi, le immagini che sembrano uscire da quadri e disegni, le situazioni psicologiche sfumate, che affiorano da gesti e atteggiamenti. Colpiscono i personaggi, profilati con pochi tratti, eppure intensi, profondi, problematici, ambigui. Proprio come quelli dipinti, i contorni sfaldati nella luce, immagini di un mondo complesso evocato e mai rappresentato in modo definito. Lalla Romano non è stata infatti solo scrittrice, ma pittrice, anzi proprio con la pittura ha iniziato la sua attività. Pittura e scrittura, del resto, coincidono nella sua originale e coerente tempra di artista, vissuta a lungo, nata a Demonte (Cuneo) nel 1906 e scomparsa il 26 giugno 2001 a Milano.

*Tetto Murato*, pubblicato nel 1957 (nuova ediz. Einaudi Tascabili 1998) è un romanzo ambientato negli anni della Resistenza. Il titolo aveva entusiasmato Pavese, con cui la Romano ha un lungo carteggio dal 1940 al 1945, prima ancora che il libro fosse scritto. Il manoscritto, sofferto e corretto, accompagnato da disegni, figure, nudi femminili aveva vinto nel 1957 il Premio Pavese riservato agli inediti. Lo scenario è quello di un paese del Piemonte nel periodo della Seconda guerra mondiale, dove riparano alcune famiglie sfollate da Torino, tra cui quella dell'autrice indicata col nome convenzionale di Giulia e quella degli amici insegnanti Ada e Paolo con la figlioletta Nani.

Paolo, nevrotico e malato d'asma, ma anche intellettuale raffinato e ironico, è un partigiano, che vive seminascosto nel piccolo villaggio Tetto Murato. La guerra, i tedeschi, i partigiani sono solo echi lontani di cui nel libro non si parla mai, se non attraverso brevi accenni. È questo è certamente uno dei suoi maggiori meriti. Ma ce n'è un altro, la capacità di rendere le atmosfere contadine: le strade infangate e cariche di neve, i cortili e le aie,

le case dai portoni spessi e scricchiolanti, le cucine piene di fumo, l'odore di legna e di mele. Sono descrizioni, ma potrebbero essere pitture. Quelle strade, Giulia, la protagonista, le batte tutti i giorni per un intero inverno, facendosi a piedi o in bicicletta i chilometri che separano il paese, dove vive con due vecchie zie. Parte da Tetto Murato dove abitano Ada e Paolo, la bambina ed un'altra famiglia amica. Lo scopo è aiutare Ada ad assistere Paolo, spesso a letto per i suoi strani mali, fisici e morali.

La camera da letto di Ada e Paolo, fredda ma riscaldata dalla stufa, diventa il centro degli affetti e la grande ribalta del romanzo. Nel letto matrimoniale, dalle lenzuola fini ma lise dal tempo, riscaldato dai due corpi cui spesso si affianca con purezza ed ingenuità quello di Giulia, quando la neve le impedisce di tornare a casa, nascono sentimenti sottili, amicizia, solidarietà, forse amore. Intorno a quel letto ruotano tutti i personaggi, la bambina dai capelli di luce, che va a trovare il padre, i coinquilini Fantoni che si prestano con iniezioni e aiuti, la domestica.

Ne nasce un'intrigante pittura di interno. Come quella, quasi fiamminga, della grande cucina in cui alla sera si accalcano tutti per mangiare – quando va bene – burro e patate o fette di pane, lardo, mele e pere. Anche le persone diventano quadri: Giulia, tormentata e inquieta, fa pensare agli autoritratti di Lalla, a quello del 1929, che rappresenta una ragazza pensosa, dai lunghi capelli, lo sguardo fiero e un po' triste sottolineato da giochi di ombra e luce. Ada assomiglia alle varie figure femminili dipinte negli anni Trenta e Quaranta, snelle e dinamiche.

Altri scenari si affacciano nel libro: la Torino della guerra con le sue case decorose, ma povere, il cibo scarso, gli ambienti freddi, le stanze gelide dove magri intellettuali fanno la fame e vivono da clandestini e poi Milano, la «città liberata e risollevata dai suoi incubi», dove ripara Giulia dopo la guerra, separando il suo destino da quello degli amici e ricongiungendosi al marito Stefano. Finisce la guerra, finisce anche la magica parentesi di Tetto Murato.

Giuseppe Facchetti

# Comunicare l'assenza in ambito museale

Il 21 agosto 1911, la *Gioconda* di Leonardo da Vinci, una delle opere più celebri al mondo, fu rubata dal Musée du Louvre. Il fatto creò una crisi non soltanto con interrogativi sul sistema di sicurezza del museo parigino, ma anche su come affrontare il peso di una simile scomparsa. La settimana successiva il museo riaprì lasciando vuota la parete nel punto in cui il dipinto era sempre stato appeso: l'idea fu quella di non nascondere l'accaduto, ma di tenere memoria della sua passata presenza nella sala, di rendere visibile l'invisibile. E l'affluenza di visitatori, di fronte a quei soli chiodi e didascalia, fu incredibilmente alta. Dopo oltre due anni, il 13 dicembre 1913, il dipinto fu finalmente ritrovato a Firenze e, dopo un breve *tour* in alcune città italiane,[1] poté tornare a occupare il suo posto al Louvre. La vicenda è rimasta nella memoria, al punto da ispirare il romanzo *Le vol de la Joconde*.[2]

Il 10 aprile 2003, un giorno dopo l'abbattimento del regime di Saddam Hussein, il Museo nazionale di antichità a Baghdad fu saccheggiato, causando la scomparsa, la distruzione e il danneggiamento di oltre centosettantamila manufatti: le parole pronunciate dal precedente direttore del museo, Nabhal Amin, mostrarono la profondità della crisi: «Our heritage is finished».[3] Percepito come protettore e conservatore dell'identità e del patrimonio del Paese, il museo portò avanti il restauro dei pezzi rimasti e il recupero del maggior numero di quelli rubati: buona parte andò però perduta per sempre, e oggi ne rimangono soltanto le fotografie d'archivio, da cui eventualmente creare riproduzioni. Dalla riapertura, avvenuta il 2 marzo 2015, la cultura materiale ferita e mancante vuole denunciare l'atrocità commessa e rappresentare il complesso passato del Paese.

I due casi appena descritti mostrano differenti scale di crisi derivanti dall'assenza di uno o più oggetti da un museo. Tramite una provocazione – con lieto fine – o mediante un intervento riparatore, i due musei hanno cercato di porre un rimedio all'assenza, lavorando sul recupero totale o parziale della materialità degli oggetti. Ci chiediamo però se questo sia l'unico rimedio adottabile, o se possiamo pensare ad alternative in grado di superare la crisi e arrivare a trarne addirittura un vantaggio. Nel loro libro *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology* Yan Hodder e Scott Hutson scrivono che ad altri livelli di analisi «we are no longer bound to the quantification of presences, but we are also drawn to the interpretation of absences».[4] Come la materialità dell'oggetto diventa un legame che connette visitatore e interpretazione, possiamo pensare all'assenza come a un possibile mezzo di comunicazione.

L'autore ringrazia Christian Greco, direttore del Museo Egizio di Torino, per lo stimolo all'ideazione del lavoro e per le preziose discussioni sul tema; ringrazia inoltre Marinella Zonta, Francesca Cianetti e Angela Maria Crudele per gli utilissimi suggerimenti durante la stesura del testo.

[1] Maggiori informazioni sulle esposizioni dell'opera a Firenze, Roma e Milano sono disponibili nell'articolo di G. Cordì, *Il soggiorno italiano della Gioconda nel 1913*, in «Nuova Museologia», 49, 2013, pp. 39-40.

[2] D. Franck, *Le vol de la Joconde*, Grasset, Vanves 2019.

[3] S. Hölscher, *Heritage*, in S. MacDonald, a cura di, *A Companion to Museum Studies*, John Wiley & Sons, Hoboken 2011, p. 198.

[4] I. Hodder, S. Hutson, *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 72.

Per presentare questo uso funzionale dell'assenza, prendiamo come esempio i sovrani dell'Antico Egitto, i cui cartigli furono deliberatamente cancellati dai loro successori. I nomi più celebri sono quelli di Hatshepsut e di Amenhotep IV, entrambi della XVIII dinastia. Essendo il nome di una persona uno dei cinque elementi che assieme a *ba*, *ka*, *akh* e ombra costituivano per gli antichi Egizi ogni essere umano, la sua cancellazione avrebbe causato la morte definitiva della persona.[5] Rinvenendo reperti e iscrizioni con queste cancellazioni, gli egittologi hanno dedotto che i successivi faraoni non ritenevano questi sovrani degni di essere ricordati: la prima in quanto faraone-donna, e il secondo in quanto promotore della cosiddetta eresia amarniana. Conferma di ciò la troviamo nella *Lista dei re* di Abido, redatta da Sethi I, faraone della XIX dinastia: anche qui i nomi di Hatshepsut e di Amenhotep IV furono deliberatamente omessi, come pure quelli dei suoi due successori, Tutankhamon e Ay.[6]

Il presente articolo vuole quindi analizzare la possibilità di sfruttare l'assenza come fonte di un'informazione più nascosta. Dopo averne presentato alcune cause e averne descritto le proprietà, saranno considerati esempi concreti di assenza, esaminando se e come le scelte espositive adottate diano supporto alla missione museale di educazione del pubblico e di preservazione della memoria collettiva.

## 1. Cause di un'assenza

I due primi esempi di assenze riportati in precedenza, la *Gioconda* e il museo di Baghdad, erano dovuti a cause tragiche di furto e distruzione. È però ragionevole pensare che la casistica sia molto più ampia e variegata. In questo capitoletto presentiamo un elenco di possibili cause di assenza di oggetti da una data collezione museale.

### *1.1. Distruzioni e danneggiamenti*

Il caso del museo di Baghdad e le azioni dell'ISIS a Mosul[7] e in terra siriana[8] sono esempi tragici di queste cause. I danni possono essere più o meno irreversibili, ma, indipendentemente dal loro livello, ogni atto vandalico richiede sempre un successivo intervento di restauro, durante il quale i pezzi danneggiati sono sottratti all'esposizione museale. Pur mancando l'intenzione volontaria della distruzione, in questo gruppo possiamo includere anche i danni provocati da cause naturali: terremoti, alluvioni etc.

### *1.2. Furti e saccheggi*

Come per la *Gioconda*, il furto e il saccheggio da una collezione museale la privano (per fortuna a volte soltanto temporaneamente) di uno o più oggetti. Da qui anche la necessità di adottare adeguate misure di sicurezza all'interno dei musei.

### *1.3. Colonialismo*

Anche se potrebbe non essere molto dissimile dalla precedente *Furti e saccheggi*, con questa voce intendiamo l'assenza di oggetti nei musei dei Paesi di origine, in quanto portati in quelli del mondo occidentale nei secoli del colonialismo. I cosiddetti musei etnografici ne sono l'emblema: la matrice coloniale della loro grammatica museale li ha resi lo specchio in cui l'uomo europeo ha saziato la propria fame di alterità. Nella mostra *Le musée cannibale* (Museo etnografico di Neuchâtel, 2002-2003), ricette e piatti a base di oggetti etnografici denunciavano il tentativo di rendere assimilabile il diverso per saziare questa fame coloniale, che in parte sopravvive tutt'oggi.[9] Oltre ai numerosi esempi offerti dai musei etnografici, i reperti archeologici portati in Occidente offrono ulteriori casi di assenza: nel seguito considereremo quello dei marmi del Partenone dell'Acropoli di Atene, attualmente esposti al British Museum di Londra.

### *1.4. Smarrimenti*

Ci sono casi di oggetti che sono letteralmente persi durante i trasporti o smarriti nei magazzini. Un primo esempio eclatante fu quello dell'ottobre del 1771, quando la nave Vrouw Maria, partita da Amsterdam con un carico di capolavori dell'arte olandese voluti dall'imperatrice russa Caterina II la Grande, s'inabissò al largo della costa finlandese del Mar Baltico. Un secondo caso risale al 1838, ed è quello del sarcofago del faraone Menkaura: durante il tragitto dall'Egitto alla Gran Bretagna la nave affondò, portando con sé sui fondali del Mar Mediterraneo il prezioso sarcofago esterno in pietra. Di esso ci rimangono oggi

[5] J. Taylor, *Death and the afterlife in Ancient Egypt*, The British Museum Press, London 2001, p. 23.

[6] I. Shaw, *The Oxford history of Ancient Egypt*, Oxford University Press, Oxford 2003, p. 287.

[7] Queste le parole del funzionario del museo: «The base of the throne was pulverised into more than 850 pieces», https://www.france24.com/en/live-news/20211220-iraqi-museum-restores-treasures-destroyed-by-jihadists (consultato il 31 ottobre 2024).

[8] Ö. Harmansah, *ISIS: Heritage and the spectacles of destruction in the global media*, in «Near Eastern Archaeology», 78 (3), 2015, pp. 170-177.

[9] G. Grechi, *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis, Milano 2021, pp. 117-129.

solamente i disegni realizzati prima della sua spedizione.[10] Un'altra perdita si ebbe con il famoso disastro di Qurnah nel 1855, quando una zattera, carica dei reperti dalle capitali assire scavate da Paul-Émile Botta e diretta a Parigi, affondò nelle acque del fiume Eufrate.

*1.5. Motivi archeologici e di conservazione*
Puramente archeologica, oltre all'inevitabile casualità dei ritrovamenti, è invece la causa di assenza di oggetti in materiale deperibile (nel contesto in cui si sono trovati durante la loro vita). Per esempio, le *mudhif*, capanne realizzate in canne di giunco nella terra di Sumer, non hanno lasciato tracce archeologiche in quelle terre umide dell'Iraq meridionale.[11] Ciò che resta a un museo è una loro ricostruzione, basata sulle antiche raffigurazioni o su studi etnografici.

*1.6. Storia della formazione della collezione*
Dalla storia della formazione di una collezione museale si possono individuare le motivazioni per le quali una certa categoria di oggetti è assente: la situazione politica del momento o personali preferenze possono aver spinto il collezionista a concentrarsi su un tipo di reperti, trascurandone altri. Allo stesso modo, le scelte condotte dagli archeologi, più interessati, per esempio, alla ricerca dei ricchi corredi funerari che ai contesti urbani, possono aver generato collezioni archeologiche in cui gli oggetti di vita comune sono perlopiù assenti. Il Museo Egizio di Torino ci fornirà un esempio a questo riguardo.

*1.7. Tracce di storia*
La *Lista dei re* di Abido, menzionata in precedenza, fu scolpita intenzionalmente senza i nomi dei sovrani 'indegni'. In quel caso possiamo dire che la loro assenza abbia una spiegazione puramente storica. Lo stesso discorso vale per la cancellazione dei cartigli dai sarcofagi e da altri oggetti ora esposti nei musei. Sono quindi questi i casi in cui l'assenza entra a far parte della 'biografia' dell'oggetto stesso. La Casa Museo di Freud a Vienna sarà un esempio, più recente, che considereremo.

*1.8. Minoranze*
Nel XIX secolo, con la formazione degli Stati nazionali, il museo ha assunto il ruolo di mostrare il patrimonio culturale della nazione e il suo legame con il passato. La presa di coscienza di questa identità nazionale ha però spesso causato la subordinazione di quelle che erano (e sono) le minoranze presenti sul territorio. Come risultato, questi musei si trovano carenti delle testimonianze delle diversità culturali ed etniche. Un esempio è quello che si è verificato in Cina, dove sono presenti ben cinquantacinque minoranze etniche. Marzia Varutti ha analizzato come le culture materiali di queste minoranze sono esposte nei musei cinesi. Il suo lavoro ha mostrato che, nonostante l'intenzione delle istituzioni di mostrare questa diversità, le etnie minoritarie sono state omesse, o presentate in modo folkloristico come culture viventi soltanto nel passato, oggettificate e subordinate a quella Han dominante, mostrata invece come l'unica progredita.[12]

Pur non avendo la pretesa di essere esaustivo, questo elenco mostra chiaramente la molteplicità delle cause per le quali uno o più oggetti possono essere assenti in una collezione. Questa varietà rende più complessa la scelta di soluzioni museali: ciò che è adatto a una causa di assenza può non esserlo per un'altra. La ricerca di adeguate strategie espositive risulta quindi di grande importanza. Per rendere questa ricerca più efficace, è utile conoscere le proprietà intrinseche dell'assenza, in modo da sfruttarle nel nostro intento interpretativo e comunicativo.

## 2. Proprietà dell'assenza

Un buco altro non è che una locale mancanza di un qualcosa. Analogamente, parole come 'lacuna', 'assenza', 'vuoto' e 'morte' si riferiscono a un 'non-essere', sono cioè termini che implicitamente includono una negazione; 'assenza', la parola attorno cui ruota questo articolo, porta quindi con sé un carattere di negatività. Non a caso la definizione dell'Enciclopedia Treccani riporta due utilizzi nefasti o tragici: il primo, in ambito giuridico, si riferisce alla «situazione d'incertezza circa l'esistenza in vita di una persona», e il secondo, in clinica neurologica, indica una «forma di epilessia che si manifesta con una improvvisa e fugace sospensione della coscienza».[13] Negativo è anche l'impatto che un'assenza ha su una collezione museale. Infatti, oltre a prevenire

[10] M. Lehner, *The Complete Pyramids*, Thames & Hudson, London 1997, p. 135.
[11] A. Invernizzi, *Dal Tigri all'Eufrate*, vol. I (*Sumeri e Accadi*), Le Lettere, Firenze 2007, p. 22.
[12] M. Varutti, *Standardizing differences*, in S. Dudley, A.J. Barnes, J. Binnie, J. Petrov, J. Walklate, a cura di, *The Thing about Museums: Objects and Experience, Representation and Contestation*, Routledge, Milton 2011, pp. 297-309.
[13] Sito *web* dell'Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/vocabolario/assenza/ (consultato il 31 ottobre 2024).

la degradazione fisica e a preservare la memoria, un museo sfrutta la materialità di oggetti tramite cui il visitatore instaura un legame con l'interpretazione che l'espositore vuole trasmettere. Quando questa materialità manca (la non-materialità dell'assenza), le normali strategie espositive risultano inadeguate, e richiedono accorgimenti o soluzioni alternative. E siccome nessun museo può vantare una (impossibile) completezza della propria collezione, la capacità di gestire l'assenza diventa universalmente necessaria. Infatti, «l'archivio è fatto di stratificazioni di presenze e assenze, di balbettii, di ombre e di fantasmi, tanto quanto di materialità e di evidenze. Difficile cogliere il rilievo dell'invisibile, dell'irraccontabile e del non-riconosciuto, del rimosso, dentro la grammatica ordinata e rigorosa di quello che invece viene illuminato, affermato, ordinato e consegnato».[14] A questa incompletezza quasi endemica serve quindi rispondere con adeguate scelte espositive, sia di oggetti sia di assenze.

Un oggetto contiene in sé una serie di informazioni: l'analisi del materiale ci può per esempio restituire indizi sul luogo e sulla tecnica di produzione; la forma può fornire indicazioni cronologiche; tracce di usura ne possono suggerire la funzione avuta in passato. Questo è ciò che costituisce la prima vita dell'oggetto. Quando poi l'oggetto entra in un'esposizione museale, inizia una sua seconda nuova esistenza. Tutto questo è riassunto nella cosiddetta 'biografia' (*biography*) dell'oggetto, nella quale compaiono anche tutti i passaggi che hanno portato l'oggetto nella collezione museale, gli eventuali furti, contrabbandi e smarrimenti, nonché le operazioni di restauro.[15]

Analogamente possiamo dotare l'assenza di una biografia come parte complementare di quella dell'oggetto, di cui rappresenta la non-materialità. Bruno Toscano descrive l'assenza come «valore perduto, misto di storia e di arte. La ricerca non può certo presumere di restituirla, può però far sentire il peso specifico della sua storia interrotta in un quadro di presenze parziali di sopravvivenza».[16] Il furto o la distruzione dell'oggetto costituirebbero quindi la produzione dell'assenza; gli scambi tra musei o la restituzione a un museo del Paese di origine ne rappresenterebbero lo spostamento spaziale (chiaramente nella direzione opposta a quella dell'oggetto); il ritrovamento sarebbe la fine di un'assenza.

In archeologia, si definisce anche l'*agency* di un oggetto come la sua capacità di agire inducendo atteggiamenti, scelte o cambi nei comportamenti umani.[17] L'esempio tipico è quello del bastone che guida il cieco e che gli offre la possibilità di tastare oltre i suoi limiti. Oltre agli oggetti, il concetto di *agency* è poi facilmente esteso anche alla società e all'ambiente naturale, che, con le sue risorse, barriere, clima etc., induce l'uomo a determinate scelte di sussistenza e di vita. Nel contesto museale, gli oggetti mettono in atto la loro *agency* sulla scelta della strategia di allestimento e sull'interazione con il visitatore. La questione dell'esposizione o meno di resti umani, tema attuale in ambito museologico, è un chiaro esempio di azione attiva svolta dagli oggetti stessi. Viene quindi spontanea la domanda: possiamo estenderla anche all'assenza? Negli esempi iniziali di crisi generate dal furto o dalla distruzione di opere, erano evidenti le conseguenze causate dalla loro mancanza sia dentro sia fuori il museo. Gli effetti sulla comunità mondiale e sulle realtà museali in gioco indicano pertanto che l'assenza è chiaramente dotata anch'essa di *agency*.

Biografia e *agency* dell'assenza costituiscono possibili punti di riferimento utili per la ricerca di nuove soluzioni espositive mirate a superare la crisi (la negatività) da essa causata: lo scopo è quello di farla agire come il *punctum* nella fotografia di Ronald Barthes,[18] dirigendo l'attenzione dell'osservatore verso il messaggio voluto. Un esempio ci è fornito dalla giacca indossata dal generale Horatio Nelson durante la famosa battaglia di Trafalgar del 21 ottobre 1805. L'abito è attualmente esposto al National Maritime Museum di Greenwich, mostrando chiaramente e deliberatamente il foro creato dal proiettile che colpì fatalmente Nelson alla spalla. Attirando l'attenzione su questa assenza di parte del tessuto – un dettaglio analogo al *punctum* fotografico –, la traccia storica nella biografia è fatta agire e trasmessa.[19]

## 3. Esempi di strategie espositive per l'assenza

Presentiamo e analizziamo ora alcuni esempi reali di gestione dell'assenza.

Abbiamo già mostrato l'esempio della soluzione espositiva del Musée du Louvre a seguito del furto della *Gioconda* nel 1911: lasciare la parete vuota, senza alcun tentativo di mascherare la perdita del dipinto. Analogamente, a seguito del furto di svariate

[14] Grechi, *Decolonizzare il museo* cit., p. 35.

[15] M. Johnson, *Archaeological Theory: an introduction*, John Wiley & Sons, Hoboken 2019, p. 143.

[16] A. Farina, *Confrontarsi con l'assenza. Nuove prospettive di ricerca e di visualizzazione di un dimenticato museo a cielo aperto della Roma del Rinascimento*, in «Magazén», 3 (1), 2022, p. 95.

[17] E. Giannichedda, *Archeologia teorica*, Carocci, Roma 2016, p. 141.

[18] R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 27.

[19] K. Wehner, *Photography & Museum*, in Dudley, Barnes, Binnie, Petrov, Walklate, *The Thing about Museums* cit., p. 90.

opere subìto nel 18 marzo 1990, il Gardner Museum di Boston decise che «empty frames remain hanging in the museum as a placeholder for the missing works and as symbols of hope awaiting their return»,[20] e chiese addirittura a vari artisti contemporanei di produrre opere che mostrassero il ritorno degli oggetti rubati. L'assenza fu enfatizzata affinché fosse anzitutto còlta.

Il secondo esempio è la Casa Museo a Vienna di Sigmund Freud, padre della psicanalisi. Freud dovette lasciare l'Austria nel 1938 a causa delle leggi razziali sempre più stringenti; trovò asilo a Londra, dove si trasferì nella casa di Maresfield Gardens, portando con sé buona parte degli oggetti dalla residenza viennese in Berggasse 19, tra cui i numerosi reperti archeologici collezionati, i quadri e l'emblematico lettino terapeutico sul quale i vari pazienti si sdraiavano durante le primissime sedute psicanalitiche. Con il tempo, entrambe le case sono state convertite in museo, aperte rispettivamente nel 1986 e nel 1989; quella londinese è quindi riempita di tutti questi oggetti, mentre quella viennese è priva di molti di essi. Nei visitatori nasce spesso il disappunto nel trovare gli ambienti semivuoti, ma peggio sarebbe mostrare una simulazione di ciò che fu presente un tempo. In realtà, l'autentico contenuto del museo viennese è proprio nell'«highlighting the moment of disappearance and becoming the signpost to a place located elsewhere».[21] Il famoso lettino delle sedute psicanalitiche diventa l'assenza-chiave, il segno di una ferita storica che non si può cancellare. La scelta adottata è simile a quella del Musée du Louvre: conservare l'assenza per renderla portatrice di un trauma. Per ridurre però il rischio di un disappunto nei visitatori, questo messaggio andrebbe forse spiegato e reso più esplicito. Se infatti, come sostiene Daniele Manacorda, non possiamo pretendere che in un museo l'oggetto parli da sé senza nulla d'interposto tra di esso e lo sguardo del visitatore,[22] a maggior ragione l'assenza dell'oggetto ha bisogno di una guida per essere percepita e capita.

Un trauma differente è quello dei marmi del Partenone dell'Acropoli ateniese. È ben noto che buona parte dei bassorilievi del fregio del tempio sono esposti oggi a Londra, dove giunsero all'inizio dell'Ottocento per mano del conte Thomas Bruce di Elgin (sono infatti spesso, e infelicemente, chiamati «i marmi di Elgin»). Era l'epoca delle appropriazioni coloniali, che, come detto in precedenza, hanno privato – anche illegalmente – i Paesi di origine di parte del loro patrimonio culturale. Da qui deriva l'attuale contesa tra i due Paesi per la restituzione dei suddetti marmi, di cui l'odierna comunità greca sperimenta la pesante assenza. Con il suo recente rinnovamento, il museo dell'Acropoli di Atene ha quindi adottato un espediente che permette sia di rendere disponibile l'opera ai visitatori, sia di mostrarne la mancanza: accanto ai pochi pezzi originali, dal colore ambrato tipico del marmo del Partenone, sono state esposte copie in resina bianchissima di quanto presente al British Museum. Il chiaro contrasto tra i due colori minimizza il rischio di un'ingannevole interpretazione da parte del pubblico, e ne sensibilizza l'opinione riguardo alla richiesta di restituzione.[23]

Un'altra situazione di assenza tragica si ha nel caso di distruzioni, siano esse intenzionali, come per il museo di Baghdad, siano esse causate da disastri ambientali o da incidenti. Prendiamo il caso della Cappella della Sindone a Torino, che subì pesanti danni nell'incendio del 1997, avvenuto durante lavori di manutenzione. Dopo una lodevole opera di ricostruzione e restauro mirata a riprodurre la struttura della cappella il più fedelmente possibile all'originale, nel 2018 si arrivò alla riapertura al pubblico. Ma, al di là della volta e delle colonne, i danni avevano ovviamente interessato anche statue e decorazioni interne. Per alcune di queste opere, quale, per esempio, il fascio di raggi sopra l'altare, fu creato un oggetto simile ma in uno stile artistico più moderno, estraneo al contesto, dal quale però non risulta facilmente distinguibile. L'assenza è stata quindi mascherata, la sua *agency* resa muta anziché essere sfruttata, creando, in definitiva, situazioni ingannevoli per il visitatore, e cancellando la traccia storica dell'evento, ossia la 'biografia' della cappella. In alternativa, si sarebbe potuto creare una copia in un materiale inusuale (vedi Atene), che, attirando l'attenzione, mostrasse chiaramente l'estraneità, e diventasse così una testimonianza della storia e dei grandi sforzi del restauro.

Quando l'assenza abbraccia un insieme di oggetti o una loro categoria in quanto derivante dalla storia della formazione delle collezioni o dalle scelte/limitazioni nella ricerca (basti pensare alla ridotta quantità di testimonianze archeologiche urbane dell'antico Egitto rispetto a quelle funerarie), allora il messaggio da trasmettere diventa più articolato, e non possiamo far leva sul trauma e sulla denuncia, come visto fino a ora. Si cade nel

[20] S. Lubar, *Exhibiting absence: Museums display objects to tell stories. What should they do when they don't have the objects they need?*, 2 dicembre 2018, https://lubar.medium.com/exhibiting-absence-36c5552613ba (consultato il 31 ottobre 2024).

[21] L. Martinelli, *"Body Missing" at Berggasse 19*, in «America Images», 66 (2), 2009, p. 166.

[22] D. Manacorda, *Lezioni di archeologia*, Laterza, Bari 2008, p. 244.

[23] H. Rees Leahy, *Exhibiting absence in the museum*, in Dudley, Barnes, Binnie, Petrov, Walklate, *The Thing about Museums* cit., p. 259.

caso di una comunicazione museale più *standard*, cui però vanno riservati la giusta attenzione e il dovuto spazio. Un esempio ci è fornito dalle sale introduttive al Museo Egizio di Torino, dedicate alla narrazione della storia della collezione, dei contesti politici in cui si è formata, dei personaggi coinvolti e delle scelte operate. In questo modo si mettono in evidenza le motivazioni di alcune lacune, la predominanza di oggetti di certi periodi storici o siti archeologici. Anche se l'assenza non è né mostrata né affrontata direttamente, presentando il ponte tra la cultura materiale esposta e la storia della sua archeologia sono comunque fornite le conoscenze necessarie per comprenderla.

Come ultimo caso affrontiamo l'uso delle moderne tecnologie nella creazione di repliche materiali e/o digitali di opere assenti nelle collezioni. Il tema è oggetto di dibattito, in quanto solitamente – e giustamente – nel visitatore sorge spesso un disappunto di fronte a una riproduzione messa al posto di un originale. Il discorso va però contestualizzato. Prendiamo il caso di una statua di cui, per motivi legati alla formazione di una collezione, una parte è esposta in un altro museo. Senza alcun intervento, l'assenza dell'altra parte renderebbe parziale l'esperienza museale per entrambi i musei. Aggiungendo invece un sistema multimediale che ci permetta di vedere la ricomposizione dei due pezzi, capiremmo maggiormente anche l'originale che abbiamo davanti agli occhi. Sebbene l'uso della tecnologia sia da intendere come supporto, e non come sostituzione di un oggetto, ci sono casi in cui la copia digitale è l'unico esempio esistente di un reperto ormai distrutto o perso.[24] In tal caso, le repliche (materiali o digitali) diventano l'àncora di salvezza per sopperire alla perdita. Rimane comunque necessario accompagnare la replica con una spiegazione del perché è utilizzata, e quindi ricollegarsi alla 'biografia dell'assenza'. In questo filone si era inserita la mostra *Nulla è perduto*, realizzata a Tolmezzo nel 2020 e finalizzata a far scoprire la storia di sette dipinti di inestimabile valore smarriti per sempre. L'intenzione era di creare un viaggio 'dentro' un Van Gogh distrutto, un Vermeer rubato, un Klimt bruciato etc., e che, grazie alla tecnologia, sono tornati alla luce con un'incredibile attenzione al dettaglio, dal colore alla tridimensionalità creata dal pennello e dalla spatola.[25]

## Conclusioni

Nelle pagine precedenti abbiamo visto alcuni esempi di assenze e di soluzione adottate. Non siamo in possesso di una ricetta universale, ma le esperienze e le nuove tecnologie possono fornire un aiuto importante. Rimangono ancora problemi esterni alle scelte espositive, problemi di natura politica quali, per esempio, il 'reimpatrio' degli oggetti nei Paesi d'origine. A tal proposito, e ovviamente senza negare il diritto delle nuove generazioni dei Paesi un tempo colonizzati a gestire il racconto della propria storia e delle proprie memorie, viene anche da chiedersi: come il museo potrà gestire il vuoto formatosi a seguito della restituzione? Come sarà percepito dal pubblico? Oltre a mostrare il materiale fotografico del periodo di esposizione dei pezzi, si potrebbe pensare a un collegamento tra le due istituzioni, per una condivisione temporanea o perlomeno virtuale, focalizzandosi sulle relazioni tra culture come laboratori di una cittadinanza plurale.[26]

Un'altra questione dove il tema dell'assenza rimane importante riguarda la perdita del contesto (non soltanto archeologico) nei musei: Jean-Loup Amselle definisce «carceraria» la condizione delle culture esposte in ambienti lontani dal loro luogo di origine.[27] Per l'archeologo Andrea Carandini «i musei trascelgono le cose insigni sottraendole per sempre ai contesti», per porli in uno «spazio neutrale, a-contestuale che impoverisce drasticamente la pregnanza storica e la luminosità dei capolavori mostrati».[28] Discutere di questa perdita significa rimettere in gioco il ruolo stesso dell'archeologia e del suo porre in luce oggetti che si sono conservati magari per millenni. Se gli scopi ultimi sono la conoscenza e la conservazione della memoria, allora la perdita fisica del contesto potrebbe essere un prezzo accettabile da pagare; inoltre gli archeologi hanno sviluppato da tempo una disciplina della documentazione, per evitare o minimizzare perdite di dati durante lo scavo. Allo stesso modo, alcuni musei evitano di presentare i reperti come oggetti d'arte isolati, e includono anche la parte della loro biografia nella fase di ritrovamento, aggiungendo, per esempio, una ricostruzione del loro contesto di provenienza.

Il tema dell'assenza abbraccia quindi molte questioni della museologia. Esso riunisce funzioni centrali di un museo: la missione educativa, la conservazione della memoria, la valorizza-

[24] A. Stevenson, *Egyptian archaeology and the twenty-first century museum*, Cambridge University Press, Cambridge 2022, p. 36.

[25] Cfr. http://www.arte.it/calendario-arte/udine/mostra-nulla-%C3%A8-perduto-69269 (consultato il 31 ottobre 2024).

[26] Grechi, *Decolonizzare il museo* cit., p. 108.

[27] E. Christillin, C. Greco, *Le memorie del futuro*, Einaudi, Torino 2021, p. 55.

[28] A. Carandini, *La forza del contesto*, Laterza, Bari 2017, pp. 8 e 45.

zione del patrimonio e l'innovazione. L'assenza, se ignorata, è infatti l'anticamera dell'oblio, e pertanto il museo deve affrontarla con soluzioni espositive innovative, affinché essa possa comunicare la memoria e preservarla. Serve quindi combinare le conoscenze di discipline differenti, dall'archeologia all'antropologia, dalla fotografia alle moderne tecnologie (soltanto per citare esempi toccati in questo lavoro); sviluppare una nuova arte della rappresentazione dell'assenza; cambiare eventualmente la nostra consueta gerarchia dei sensi, che pone la vista al primo posto, una svolta sensoriale – a partire dal «Vietato non toccare!» – che potrebbe fondare le modalità espositive anche sul mondo sensoriale di chi ha prodotto gli oggetti, e non solamente di chi li osserva.[29] Soltanto in questo modo le quasi inevitabili e malaugurate assenze si trasformerebbero in valore, ed entrerebbero anch'esse a far parte della memoria di quel *multiple past*[30] fatto di fotografie, opere, dati, testi e frammenti che è trasmesso in un museo.

[29] Grechi, *Decolonizzare il museo* cit., p. 177.
[30] Stevenson, *Egyptian archaeology* cit., p. 1.

# Attività della Fondazione Ragghianti nel 2024

## Mostre

*'Qual occhio al mondo'. Puccini fotografo*, a cura di Paolo Bolpagni, Gabriella Biagi Ravenni e Diana Toccafondi, con allestimento di Lucia Maffei
16 febbraio – 1° aprile 2024
Inaugurazione giovedì 15 febbraio 2024, con gli interventi di Alberto Fontana, Marcello Bertocchini, Giovanni Godi, Paolo Bolpagni e Gabriella Biagi Ravenni

*Otto Hofmann artista europeo: dal Bauhaus all'Italia*, a cura di Paolo Bolpagni e Giovanni Battista Martini, con allestimento di Giovanni Battista Martini, in collaborazione con Paolo Bolpagni
3 maggio – 14 luglio 2024
Inaugurazione giovedì 2 maggio 2024, con gli interventi di Alberto Fontana, Paolo Bolpagni, Giovanni Battista Martini e Marianne Hofmann

*Burma. L'arte di Sawangwongse Yawnghwe fra Birmania ed Europa*, a cura di Max Seidel e Serena Calamai, con allestimento di Paolo Bolpagni, Serena Calamai, Angelica Giorgi e Max Seidel
21 settembre – 3 novembre 2024
Inaugurazione venerdì 20 settembre 2024, con gli interventi di Alberto Fontana, Maria Teresa Perelli, Paolo Bolpagni, Serena Calamai, Max Seidel e Sawangwongse Yawnghwe

* Dal 1° luglio 2024 al 30 giugno 2025 è allestita a Madrid, al Teatro Real, la mostra *Puccini fotógrafo*, a cura di Gabriella Biagi Ravenni, Paolo Bolpagni e Patrizia Mavilla, già alla Fondazione Ragghianti dal 16 febbraio al 1° aprile 2024. Dal 21 ottobre 2024 al 10 gennaio 2025 la mostra *'Qual occhio al mondo'. Puccini fotografo* è stata allestita nel *foyer* della Sala Santa Cecilia dell'Auditorium Parco della Musica «Ennio Morricone» di Roma, a cura di Gabriella Biagi Ravenni, Paolo Bolpagni e Patrizia Mavilla

## Pubblicazioni

«LUK nuova serie – studi e attività della Fondazione Ragghianti», 29, Lucca, gennaio-dicembre 2023, pp. 148

«Critica d'Arte – nuova serie. Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti», LXXXI, 17-18 (nona serie), Lucca – Bagno a Ripoli, gennaio-giugno 2023, pp. 136

«Critica d'Arte – nuova serie. Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti», LXXXI, 19-20 (nona serie), Lucca – Bagno a Ripoli, luglio-dicembre 2023, pp. 136

«Critica d'Arte – nuova serie. Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti», LXXXII, 21-22 (nona serie), Lucca – Bagno a Ripoli, gennaio-giugno 2024, pp. 152

Gabriella Biagi Ravenni, Paolo Bolpagni, Manuel Rossi, a cura di, *'Qual occhio al mondo'. Puccini fotografo*, catalogo della mostra, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2024, pp. 168

Paolo Bolpagni, Giovanni Battista Martini, a cura di, *Otto Hofmann artista europeo: dal Bauhaus all'Italia*, catalogo della mo-

stra, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2024, pp. 168

Federica Chezzi, Angela Partenza, *Rivoluzione Bauhaus. La scuola che inventò il design*, illustrazioni di Santamatita, Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti – Maria Pacini Fazzi editore, Lucca 2024 (collana *ALT! Arte Libera Tutti*, n. 4), pp. 48

Carlo Ludovico Ragghianti, *Scritti politici 1942-1986*, due tomi, a cura di Andrea Becherucci, con la collaborazione di Maria Francesca Pozzi, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2024, pp. 800 (468+332)

## Iniziative e incontri

Presentazione della collana *Memorie d'Artista* delle Edizioni Peccolo. Interventi di Paolo Bolpagni, Antonello Tolve e Monica Peccolo
Mercoledì 24 gennaio 2024, ore 17.45

Conferenza di Umberto Sereni *Il 'Caselli': un caffè nella storia di Lucca*. Introduzione di Paolo Bolpagni
Lunedì 11 marzo 2024, ore 17.30

Presentazione dell'edizione del *Carteggio* tra Carlo Ludovico Ragghianti e Ugo La Malfa a cura di Elisa Bassetto, con saggio introduttivo di Roberto Balzani. Saluti di Cosimo Ceccuti e Paolo Bolpagni. Interventi di Andrea Becherucci, Roberto Balzani ed Elisa Bassetto
Firenze, Biblioteca della Fondazione Spadolini Nuova Antologia, Sala Giovanni Spadolini, mercoledì 13 marzo 2024, ore 17

Presentazione dell'edizione del *Carteggio* tra Carlo Ludovico Ragghianti e Ugo La Malfa a cura di Elisa Bassetto, con saggio introduttivo di Roberto Balzani. Interventi di Roberto Balzani, Paolo Bolpagni, Giorgio La Malfa ed Elisa Bassetto
Roma, Cenacolo della Fondazione Ugo La Malfa, giovedì 28 marzo 2024, ore 16.30

Presentazione del libro *'Epidemia' all'improvviso. Lorenzo Viani a Parigi (2019-1910)* di Ettore Rotelli. Introduzione di Paolo Bolpagni. Interventi di Camilla Mazzola, Marco Amerighi, Nico Stringa, Susanna Ragionieri e dell'autore
Canale YouTube della Fondazione Ragghianti, martedì 16 aprile 2024, ore 17

Convegno *Pier Carlo Santini 1924-2024. Nuove prospettive di ricerca. Arte design critica didattica*, a cura di Paolo Bolpagni e Davide Turrini
Sabato 20 aprile 2024, ore 10.15

Conferenza di Paolo Bolpagni *Arte cinetica e programmata e optical* (dodicesimo appuntamento della rassegna *Percorsi di storia dell'arte. Conversazioni tra arti, musica e letteratura*)
Martedì 14 maggio 2024, ore 18

Presentazione del libro *Now we have seen. Women and Art in 1970s Italy* di Giorgia Gastaldon. Introduzione di Sandra Lischi. Interventi di Silvia Bottinelli e dell'autrice
Mercoledì 22 maggio 2024, ore 17.30

Presentazione del libro *CRITODISEGNO. Le annotazioni grafiche di Carlo Ludovico Ragghianti* di Daniele Di Cola. Introduzione di Paolo Bolpagni. Interventi di Stefano Chiodi e dell'autore
Canale YouTube della Fondazione Ragghianti, martedì 28 maggio 2024, ore 17

Conferenza di Paolo Bolpagni *Manzoni, Klein, Fluxus e il Concettuale* (tredicesimo appuntamento della rassegna *Percorsi di storia dell'arte. Conversazioni tra arti, musica e letteratura*)
Mercoledì 29 maggio 2024, ore 18

Presentazione dell'edizione del *Carteggio* tra Carlo Ludovico Ragghianti e Ugo La Malfa a cura di Elisa Bassetto, con saggio introduttivo di Roberto Balzani. Interventi di Paolo Bagnoli, Paolo Bolpagni ed Elisa Bassetto
Giovedì 13 giugno 2024, ore 18

Presentazione della mostra *Puccini fotógrafo*. Saluto di Gregorio Marañón y Beltrán de Lis. Interventi di María Santoyo, Marialuisa Pappalardo, José Chavero e Paolo Bolpagni
Madrid, Teatro Real, lunedì 1° luglio 2024, ore 12

*Innovazione culturale e politiche museali. L'esperienza della Fondazione Ragghianti e il progetto del nuovo Centro delle Arti a Lucca* (iniziativa nell'ambito della rassegna *Incontri al Caffè 2024* de *La Versiliana 45° Festival*). Interventi di Alberto Fontana e Paolo Bolpagni. Conduce Maria Latella
Marina di Pietrasanta (Lucca), Caffè della Versiliana, Spazio Romano Battaglia, lunedì 22 luglio 2024, ore 18.30

Prima giornata del convegno *Carlo Ludovico Ragghianti e il Medioevo: prospettive aperte*, a cura di Paolo Bolpagni, Marco Collareta e Martina Corgnati
Milano, Fondazione Insula Felix – ETS, sabato 19 ottobre 2024, ore 11.15

Seconda, terza, quarta e quinta giornata del convegno *Carlo Ludovico Ragghianti e il Medioevo: prospettive aperte*, a cura di Paolo Bolpagni, Marco Collareta e Martina Corgnati
Mercoledì 23, giovedì 24, venerdì 25 e sabato 26 ottobre 2024, ore 14.45, 9.15, 9.45 e 9.45

Presentazione del libro *Cosimo I dei Medici. Il padre della Toscana moderna* di Eugenio Giani. Saluti di Gaetano Gennai, Alberto Fontana e Paolo Bolpagni. Intervento dell'autore
Mercoledì 13 novembre 2024, ore 18

*Lectio magistralis* di Gigetta Dalli Regoli *Spregiudicatezza e invenzione fra Medioevo e Rinascimento. Dai maestri del Trecento alla sperimentazione di Leonardo*. Introduzione di Paolo Bolpagni
Mercoledì 27 novembre 2024, ore 17.30

Seminario di studi *Museologia del presente*. Saluti di Marcello Bertocchini e Patrizia Alma Pacini. Interventi di Maurizio Vanni, Domenico Piraina, Irene Sanesi ed Enrico Marchi. Modera Paolo Bolpagni
Martedì 17 dicembre 2024, ore 17

Finito di stampare nel mese di giugno 2025
da San Marco s.r.l., Lucca
per conto di
Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca

AUTORIZZAZIONI E REFERENZE FOTOGRAFICHE

Alte Pinakothek, Monaco di Baviera
Archivio Carlo Scarpa, Museo di Castelvecchio. Musei Civici di Verona
Archivio Centro Studi Poltronova per il Design, Firenze
Archivio Otto Hofmann – © Marianne Hofmann
Arcidiocesi di Modena-Nonantola, Modena
Biblioteca dei Domenicani, chiesa di san Domenico, Pistoia
Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia
Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Loan Stichting Museum Boijmans Van Beuningen (former Koenigs collection) / Photography: Studio Tromp
commons.wikimedia.org
Enzo Cei fotografo
Eredi Loris Ricci
Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo (Parma)
Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti
Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Pier Carlo Santini
Fondazione Ragghianti, Lucca, Fototeca Carlo Ludovico Ragghianti
Fondazione Ragghianti, Lucca, Fototeca Pier Carlo Santini
© Foto Art Media / Heritage Images / Scala, Firenze
© Foto Scala, Firenze
© Foto Scala, Firenze / bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlino
© Foto Scala, Firenze / V&A Images / Victoria and Albert Museum, Londra
Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università di Pisa, Pisa
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea 'Lorenzo Viani', Viareggio (Lucca)
Gallica
Gemäldegalerie, Berlino
Governatorato dello Stato della Città del Vaticano – Direzione dei Musei e dei Beni Culturali
Institute of Arts, Founders Society Purchase, Mr. and Mrs. Henry Ford II Fund, Detroit
Le Gallerie degli Uffizi, su concessione del Ministero della Cultura
Le Gallerie degli Uffizi – © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, su concessione del Ministero della Cultura
Massimo Bonino
Museo Archeologico di Napoli, su concessione del Ministero della Cultura
Museo Archeologico di Napoli, su concessione del Ministero della Cultura, foto di Giorgio Albano
Museo Archeologico Nazionale di Venezia – Musei archeologici nazionali di Venezia e della Laguna, su concessione del Ministero della Cultura
Museo Civico 'Amedeo Lia', La Spezia
Museo del Bargello, su concessione del Ministero della Cultura
Museo di San Marco e Cenacoli, Direzione Regionale Musei della Toscana, su concessione del Ministero della Cultura
Museo Nazionale Romano, su concessione del Ministero della Cultura, foto G. Cargnel, R. D'Agostini, L. Mandato
National Gallery of Art, Washington
Riccardo Benassi fotografo
© Rijksmuseum, Amsterdam
© RMN-Grand Palais / Michel Urtado / Distr. Foto Scala, Firenze
Städelsches Kunstinstitut, Francoforte
© The National Gallery, Londra / Scala, Firenze
© The Trustees of the British Museum c/o Scala, Firenze

© Getulio Alviani, Massimo Campigli, Pietro Cascella, Giorgio de Chirico, Agenore Fabbri, Fondation Le Corbusier, Carlo Levi / Mattia Acetoso, Giacomo Manzù, Marino Marini, Charlotte Perriand, Ettore Sottsass, by SIAE 2025

La Fondazione Ragghianti, scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti

Vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo

Fondazione
Cassa di Risparmio
di Lucca

ALESSANDRA ACOCELLA
IACOPO BARTELLETTI
ANDREA BECHERUCCI
PAOLA BETTI
PAOLO BOLPAGNI
ANTONINO CALECA
MATTEO CARLI
LEONARDO UMBERTO CONTI MARCHETTI
GIGETTA DALLI REGOLI
GIUSEPPE FACCHETTI
ANGELICA GIORGI
PAMELA KRZEMIEN
GIORGIO LA MALFA
MATTEO MARANGONI
SARA MEONI
TISTA MESCHI
LUIGI MEUCCI CARLEVARO
CLAUDIA SANTINI
FRANCESCO SANTINI
VALERIA SANTINI
MAURIZIA TAZARTES
GIORGIO TORI (†)
ELISABETTA TRINCHERINI
DAVIDE TURRINI
GIOVANNA UZZANI

9 771824 187000 40030
€ 10,00

www.fondazioneragghianti.it