

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 20/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- F. CAGLIOTI, *Il Vecchietta, Neroccio e l'Assunta per l'altar maggiore di Santa Maria del Corso a Lucca* p. 1
- R. LUPOLI, *Un affresco inedito di Cesare Baglione: l'assedio di Esztergom del 1595 nella Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano* p. 45
- T. COI, *Liberio Andreotti e il monumento funebre a Stefano Bardini. Novità documentarie e alcune riflessioni sulla scultura pubblica e privata di inizio Novecento* p. 79
- P. RUSCONI, *Sulla redazione dell'Amedeo Modigliani di Giovanni Scheinwiller e il suo contesto* p. 116

I PROGETTI DELLA FONDAZIONE MEMOFONTE

- S. RINALDI, *Note introduttive alla trascrizione del ms. Sloane 2052 di Theodore de Mayerne* p. 143
- G. ZACCARIOTTO, *Riordino del Medagliere Estense* p. 162
- M. BERTELLI, *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo. Manifesti futuristi* p. 181
- G. RUBINO, *Arte futurista 1910-1934. Coincidenze e collisioni lessicali nei manifesti dei «primitivi di una nuova sensibilità»* p. 197

ARTE & LINGUA

- D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione* p. 271
- L. SALIBRA, *Interni ed esterni parigini ne Il Marchesino Pittore di de Pisis* p. 292

IL VECCHIETTA, NEROCCIO E L'ASSUNTA PER L'ALTAR MAGGIORE DI SANTA MARIA DEL CORSO A LUCCA

Tra le non poche opportunità di ricerca che sono state propiziate dalla mostra *Legati da una cintola*, tenutasi a cura di Andrea De Marchi e Cristina Gnoni Mavarelli presso il Palazzo Pretorio di Prato dall'8 settembre 2017 sino al 14 gennaio 2018, c'è anche quella da cui prende in qualche misura le mosse il contributo che presento in queste pagine. Nella sequenza degli oggetti esposti a Prato rientravano infatti i due grandi frammenti dell'*Assunta* lignea di Vecchietta e Neroccio, prestati dal Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca (Figg. 1, 4, 7-8, 11-12, 15, 17). E poiché De Marchi ricordava che una dozzina di anni fa gli avevo accennato ad alcuni miei approfondimenti archivistici su tale scultura, poi messi da parte per dare la precedenza ad altre curiosità e ricerche, l'invito rivoltomi da lui e da Cristina Gnoni a redigere la scheda dell'opera si è risolto nel recupero di quel lavoro¹. Ma, non essendo un catalogo di mostra la sede adatta per riportarvi con agio i documenti posti a frutto nella mia ricostruzione, essi trovano invece spazio in questa sede, non senza, è ovvio, i dovuti commenti introduttivi.

Da quando, nel maturo Ottocento, gli eruditi e gli storici dell'arte lucchesi hanno cominciato a scrivere sull'*Assunta*, e poi sino ai primi anni Cinquanta del Novecento, essa è stata sempre considerata di mano di Masseo di Bertone Civitali, nipote *ex fratre* del celebre Matteo, ed è stata fatta risalire a una provenienza dalla Cappella Buonvisi nella basilica di San Frediano². Nel secondo dopoguerra, Carlo Ludovico Ragghianti lesse finalmente in quegli intagli lo stile di Vecchietta, sollecitato dal loro contrasto con un'altra pala lignea dell'*Assunta*, in ben migliori condizioni materiali, e di ben più sicura maniera civitaliana, che dal medesimo San Frediano non si è mai allontanata, e che si vede tuttora nella cappella per cui fu allestita, quella dei Micheli, benché non sull'altare originario (Fig. 2)³. Ricevuta dall'amico Ragghianti la notizia di tale intuizione prim'ancora che fosse pubblicata, Enzo Carli poté procacciarne una conferma d'archivio a partire dal terzo e ultimo volume dei *Documenti per la storia dell'arte senese* di Gaetano Milanesi (1856). La contabilità dello Spedale di Santa Maria della Scala, il quale nel giugno 1480, alla morte del Vecchietta, ne raccolse l'eredità per sua espressa disposizione testamentaria del maggio 1479 (mio doc. 1 in appendice), registra infatti, nel novembre 1480, la cessione dei diritti su una «tavola che fu di maestro Lenzo», ossia Lorenzo, al suo antico allievo Neroccio⁴. Rileggendo negli originali tali carte (miei docc. 4B e 4D), e con ampiezza maggiore di quanta non fosse stata negli interessi di Milanesi, Carli appurò che l'opera, assegnata a Neroccio perché la completasse, era più precisamente «una tavola d'altare di rilievo la quale à andare a Lucha o vero in quello di Lucha»: essa, quindi, doveva essere, anzi è, la scultura oggi a Villa Guinigi, tanto più che uno dei due lacerti in cui è ridotta *ab immemorabili* – quello superiore con l'*Assunta* propriamente detta – denuncia lo stile di Neroccio e non del suo maestro⁵. Carli si sorprese un po' che un rapido accenno a una tavola vecchiettesca scolpita per Lucca fosse occorso di già, senza una fonte precisa, in una nota del recente volume di Cesare Brandi sui *Quattrocentisti senesi* (1949): evidentemente, dunque, gli sfuggiva

¹ F. Caglioti, scheda n. 34, in *LEGATI DA UNA CINTOLA* 2017, pp. 188-192.

² Allo scopo di alleggerire le prossime note, per tutte le informazioni di fortuna critica e di bibliografia sulle quali non darò referenze precise rimando alla lunga scheda citata nella nota precedente.

³ RAGGHIANTI 1954, poi in RAGGHIANTI [1989], pp. 120-142.

⁴ MILANESI 1854-1856, III, pp. 8-9.

⁵ CARLI 1951, pp. 79-82, 125, 128, 149 e tav. 150; CARLI 1954, pp. 336, (339) fig. 235, (341) fig. 238, (342) fig. 240, 349-351; CARLI 1960, pp. 88-89; e CARLI 1980, pp. 43, 44, 46-47, (216-217) tavv. 281-282.



Fig. 1: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta e Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Seppellimento e Assunzione della Vergine*, frammenti della *Pala dell'Assunta* già nella chiesa di Santa Maria del Corso a Lucca, 1477-1482. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



Fig. 2: Masseo Civitali, *Seppellimento e Assunzione della Vergine*, 1510 circa. Lucca, basilica di San Frediano, Cappella Micheli

che sin dal 1929 la rivista «La Diana» offriva a stampa una trascrizione sia pur parziale del medesimo brano contabile della Scala da lui rivisitato nel frattempo⁶.

A rafforzare il legame tra Neroccio e Lucca negli anni a ridosso della morte di Vecchietta, Carli addusse due lettere del carteggio degli Anziani di quella Repubblica, già familiari alla bibliografia di settore grazie ai *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese* di Scipione Borghesi e Luciano Banchi (1898)⁷: nel novembre del 1481 il gentiluomo napoletano Marino Tomacelli, diplomatico di lungo corso per i re aragonesi di Napoli in Toscana, scriveva da Siena agli Anziani pregandoli d'intercedere presso un loro concittadino, l'abate Bernardi «dell'ordine di san Benedicto», perché permettesse a Neroccio di procrastinare di due o tre mesi la consegna di «una tavola» che l'artista aveva «pigliato a dipingere» per lui, e «quale era obbligato a darla infra certo tempo» (mio doc. 5A); Neroccio, infatti, era allora impegnato anche per Alfonso duca di Calabria, del quale Tomacelli curava gli interessi; di rimando, gli Anziani, in una lettera che tuttavia non partì mai (doc. 5B), comunicavano che l'abate s'era fatto persuadere, «e con fatica», a consentire al maestro un ritardo di soli due mesi, turbato all'idea che la sua «ymagine» venisse da lui trascurata, sia pure per compiacere l'erede al trono del maggiore stato territoriale e unico regno d'Italia. Carli, in verità, fraintese più volte questa corrispondenza nel senso che Neroccio fosse al servizio dell'abate direttamente a Lucca e che, perciò, Tomacelli sperasse che egli non vi fosse trattenuto a lungo e che non tralasciasse i lavori per Napoli⁸. Ma le due lettere, la cui prima e quasi inosservata pubblicazione rimonta, peraltro, al solito Milanese (1886, 1893)⁹, erano già state intese nel verso giusto, almeno per la parte relativa alla posizione di Neroccio, da altri studiosi dell'arte senese, lanciati fin dal 1908 (con Emil Jacobsen) a ricercare l'opera da lui confezionata per il Bernardi, e a prospettare un ventaglio di soluzioni che si è arricchito poi fino ai nostri tempi, non trovando mai una risultanza unanime¹⁰. Nel corso di tali indagini, votate in prevalenza a sfruttare l'allusione di Tomacelli a un dipinto, e non quella degli Anziani – più informata e più autorevole – a una «ymagine», cioè a una tecnica meno specifica, e semmai a una scultura, è stata di tanto in tanto sfiorata la personalità dell'«abate Bernardi», ovvero il patrizio lucchese Giovannino o Giannino di Giovanni di Landuccio, commendatario del monastero benedettino e poi camaldolese di San Salvatore a Sesto presso il Lago di Bientina, una fondazione già assai potente nel Medioevo¹¹.

Se si esclude questa sorta di parentesi prosopografica, le conoscenze su Vecchietta e Neroccio a Lucca sono rimaste finora sostanzialmente ferme a Carli, il che vuol dire all'*Assunta* dei due maestri in comune per la Cappella Buonvisi in San Frediano e all'opera perduta, o non rintracciata, del solo Neroccio per l'abate Bernardi. Ma i documenti inediti che produco in queste pagine (nn. 2, 3, 6), insieme a una riedizione riveduta e allargata di quelli già noti (nn. 4A-4F, 5A-5B), cui essi danno nuova luce, e di altri già editi o segnalati e però non ancora ricondotti alla stessa vicenda (nn. 7A-7B, 8, 9), mostrano che i due presunti lavori lucchesi di Neroccio sono in verità uno solo, giacché a promuovere la «tavola d'altare di rilievo» allogata sulle prime a Vecchietta fu il Bernardi medesimo. Ciò è quanto si ricava innanzitutto dal rogito che il senese ser Bernardino di Pietro Politi stese il 14 novembre 1480 per formalizzare il

⁶ LIBERATI 1929, p. 242 e nota 9 (p. 243); BRANDI 1949, p. 132, nota 91 (p. 218); CARLI 1954, p. 349 e nota 2 (p. 354).

⁷ BORGHESI-BANCHI 1898, pp. 259-260, nn. 161-162.

⁸ CARLI 1951, p. 81; CARLI 1954, pp. 350-351 e nota 6 (p. 354); CARLI 1980, pp. 46-47. L'esegesi di Carli resiste presso SORCE 2004, pp. 401-402, dove il resoconto dei fatti trattati in questo mio contributo risulta particolarmente mendoso.

⁹ MILANESI 1886, pp. 224-225, nn. 151-152; poi in MILANESI 1893, pp. 128-129, nn. 151-152.

¹⁰ Le varie opzioni – ormai, come si capirà tra poco, tutte da far cadere – sono ricordate in LEGATI DA UNA CINTOLA 2017, p. 188.

¹¹ Rinvii bibliografici *ivi*, p. 190. Per l'abbazia: oltre, nota 13.

passaggio definitivo dell'opera dalla Scala a Neroccio (doc. 3), rogito che le note finanziarie pubblicate da Milanese e Carli, e datate il medesimo giorno (docc. 4B, 4D), richiamano infatti espressamente, sia pure con un'ellissi del cognome del notaio, la quale deve aver impedito fin qui l'identificazione di costui¹². Così come ciascun'altra delle testimonianze da me radunate, il rogito di ser Bernardino rischiarà una o più facce di un prisma, ma non tutte: e dunque, per esempio, definisce semplicemente «tabula» l'oggetto della transazione, e affida a un *vacat* il titolo della chiesa abbaziale di cui il Bernardi era responsabile, pur lasciandosi sfuggire l'ubicazione dell'edificio «extra et prope Lucam» (subito riecheggiata dal coevo libro mastro della Scala con un «a Lucha o vero in quello di Lucha»). Solo la raccolta di tutti i documenti permette, finalmente, una restituzione 'soluta' della storia in ogni suo risvolto.

Assai maggiori notizie ci vengono comunque da un più lungo e articolato contratto lucchese dell'8 novembre 1480, relativo alla commissione dell'*Assunta* a Neroccio, dopo che essa era stata allogata più di tre anni prima (16 giugno 1477), ma invano, a Vecchietta (doc. 2). L'accordo dell'8 novembre 1480 ci nega in verità – al pari dello strumento senese di sei giorni dopo – l'informazione principale, della quale abbiamo però ormai meno bisogno, ovvero il soggetto della pala, dato in questo caso per scontato da due controparti che potevano riferirsi a un disegno di presentazione, di mano di Vecchietta, scambiato tra loro. Ciononostante, siamo adesso illuminati su molti altri aspetti essenziali del lavoro, dalle dimensioni ai costi e ai tempi di realizzazione, e apprendiamo soprattutto la sua destinazione originaria, ossia l'altar maggiore della chiesa poi distrutta di Santa Maria del Corso «extra et prope Portam Sancti Donati Lucensis civitatis», e il suo vero committente: il quale non era, a rigor di forma, l'abate Giannino Bernardi, pur rettore di quel tempio dipendente dall'abbazia di San Salvatore a Sesto, ma il suo nipote *ex fratre* Nicolao di Stefano Bernardi, mercante, e membro di primo rango dell'oligarchia repubblicana, alla quale partecipò anche per vie esplicite e dirette, assolvendo più volte il ruolo di anziano e di gonfaloniere¹³.

Le ricerche storico-artistiche degli ultimi tempi del Novecento hanno svelato in Nicolao Bernardi il committente di un'altra straordinaria pala lucchese, e per un altare della stessa Santa Maria del Corso (1482-1483): un insieme scolpito e dipinto, composto in origine dalla statua lignea di *S. Antonio abate* intagliata da Benedetto da Maiano, oggi di proprietà della Curia Arcivescovile di Lucca ma in mostra a Villa Guinigi, e da alcuni pannelli di Filippino Lippi, tra cui due superstiti con *Quattro santi*, di fattura strepitosa, oggi a Pasadena, Norton Simon Museum (Fig. 3)¹⁴. Già le carte relative a quest'opera lasciano emergere nondimeno il

¹² L'atto notarile del 14 novembre e le registrazioni contabili che gli si raccordano (docc. 4A-4F) contemplano anche la cessione di un usufrutto vitalizio che lo Spedale fece di una casa di sua proprietà tra Duomo e Arcivescovato, già goduta dal Vecchietta, a Neroccio. Secondo CARLI 1951, p. 80, e CARLI 1954, p. 350 e note 4-5 (p. 354), e ancora CARLI 1980, p. 47, tale casa avrebbe fatto parte dell'eredità del maestro defunto, ma i documenti qui utilizzati (e altri connessi, cui rinviano le note della mia appendice) fanno intendere che egli ne era stato soltanto, come poi Neroccio, usufruttuario «a sua vita». Per la presenza della casa nelle successive denunce fiscali di Neroccio e dei suoi familiari (1481 e 1488): COOR 1961, pp. 145, n. X, e 151-152, n. XXIV (con errori di trascrizione, evidenti soprattutto nella resa dei valori pecuniari). La casa non è rammentata in nessun modo nell'inventario postumo di Neroccio il 26 novembre 1500 (MILANESI 1854-1856, III, pp. 7-9, n. 2) perché nel frattempo era passata a Giacoppo Petrucci, fratello di Pandolfo: NEVOLA 2007, p. 77, nota 72 (p. 82).

¹³ I rinvii bibliografici per Nicolao sono in LEGATI DA UNA CINTOLA 2017, p. 190. Non esiste una voce moderna di riferimento per Santa Maria del Corso – chiesa scomparsa ormai da più di mezzo millennio – neppure all'interno di opere repertoriali, e le notizie a stampa vanno prelevate, e collazionate, dalla letteratura sull'abbazia di San Salvatore a Sesto (detta anche dei Santi Salvatore e Salviano, con le varianti Salmano e Salmiano). Specialmente: ONORI 1984; PESCAGLINI MONTI 1985, poi in PESCAGLINI MONTI 2012, pp. 31-57; KURZE 1991, poi tradotto in italiano (con molte imprecisioni) in KURZE 2002, pp. 229-261. Ma anche: CACIAGLI 1984 (con vari errori); e il paragrafo di Giulio Ciampoltrini, *Un documento epigrafico per la "falsificazione" di Fra Benigno*, in CIAMPOLTRINI-ANDREOTTI 2003, pp. 278-280 (per il titolo complesso, e in parte corrotto, dell'abbazia di Sesto).

¹⁴ CONCIONI-FERRI-GHILARDUCCI 1988, pp. 126-135 (per le testimonianze notarili); M. Ferretti, [Introduzione], *ivi*, pp. 7-20, in particolare pp. 16-17 (per il primo suggerimento di Benedetto da Maiano, mai nominato di persona nei rogiti); FERRETTI 1996, pp. 20-35 e note, figg. 5-16 (per l'identificazione definitiva di Benedetto). Cfr.

coinvolgimento attivo dell'abate Giannino, cui il nipote Nicolao demandò formalmente, sin dal patto iniziale con Filippino (29 settembre 1482), il giudizio conclusivo sulla qualità del lavoro e sull'opportunità di aumentarne il compenso, a mo' di premio, da 70 fino a 80 ducati larghi d'oro: e fu poi in casa di Giannino che le parti si ritrovarono meno di un anno dopo, il 23 settembre 1483, per dichiararsi reciprocamente soddisfatte del commercio intercorso tra loro, anche se non pare che si facesse più parola dei 10 ducati ulteriori. Tre giorni prima di tale quietanza, il 20 settembre, gli Anziani di Lucca avevano scritto due lettere a papa Sisto IV e al suo cubiculario Giangiacomo Schiaffinati, vescovo di Parma e ormai prossimo a ricevere il galero cardinalizio, per sostenere Bernardino Bernardi, fratello di Nicolao, il quale si recava in Curia allo scopo di chiedere che, rinunciando lo zio Giannino alla commenda di San Salvatore a Sesto e di Santa Maria del Corso, lo si sostituisse con lui, suo nipote, proprio in virtù dei grandi meriti cumulati da casa Bernardi verso l'edificio di Santa Maria, da poco restaurato e abbellito, ma ancora bisognoso di alcuni ultimi interventi (docc. 7A-7B). La doppia supplica, tuttavia, non andò a buon fine, perché il Papa non esitò un attimo a trasferire la commenda su Giorgio Franciotti, membro di un altro casato patrizio di Lucca, nel frattempo imparentatosi con lui: Giovanfrancesco, fratello di Giorgio, era infatti marito di Luchina della Rovere, nipote *ex fratre* di Sisto IV e sorella del futuro Giulio II¹⁵. Degli umori del pontefice gli Anziani dovettero essere prevenuti in men che non si dica, poiché già il 30 settembre, appena dieci giorni dopo la raccomandazione per Bernardino Bernardi, dalla loro Cancelleria partiva alla volta della Curia una nuova missiva, la quale, con le parole più meditate e perciò più sbrigative possibili, dichiarava che il successo di Giorgio Franciotti nella causa di Santa Maria del Corso sarebbe stato altrettanto gradito ai lucchesi (doc. 8).

Quantunque le lettere per i Bernardi non facciano ovviamente nessuna menzione diretta delle pale d'altare appena entrate in Santa Maria del Corso, tali testi meritano di essere inclusi tra le voci qui selezionate, poiché è agli altari che sembrano soprattutto riferirsi. Rinnovando nel profondo una chiesa antica e fatiscente, e convertendola quasi in un loro tempio gentilizio, i Bernardi avevano puntato sull'arrivo di nuovi capolavori figurativi, affidati, con mossa straordinaria, ai maggiori scultori e pittori disponibili a Siena e a Firenze, quasi che Lucca non godesse allora di buoni maestri, a cominciare da Matteo Civitali. E per entrambe le pale di cui ci resta notizia avevano adottato tecniche e montaggi fuori dal comune, grazie ai quali la pittura e la scultura attingevano orchestrazioni specialmente efficaci¹⁶. L'artefice di tali scelte fu, con tutta evidenza, l'abate Giannino, degno ormai di essere affiancato al concittadino Domenico Bertini – generoso committente di Civitali e gran regista del rinnovamento della cattedrale di San Martino negli stessi anni – quale più cospicuo promotore d'arte a Lucca nel primo Rinascimento¹⁷.

anche F. Caglioti, scheda n. 5.2, in *MATTEO CIVITALI E IL SUO TEMPO* 2004, pp. 486-489; P. Zambrano, in *ZAMBRANO-NELSON* 2004, pp. 229-234 e note 22-35 (p. 298), e pp. 338-340, nn. 26A-26B; A. Cecchi, scheda n. 19, in *FILIPPINO LIPPI E SANDRO BOTTICELLI* 2011, pp. 130-131.

¹⁵ Sulla commenda di Santa Maria del Corso, tra i Bernardi e i Franciotti, si veda LAZZARESCHI 1943, pp. 220-221, n. 1157 (dove si trascrivono o segnalano i miei docc. 7A-7B e 8), 223, n. 1169 (10 ottobre 1483), e 291, n. 1489 (1° giugno, 17 giugno, 18 giugno e 17 luglio 1485).

¹⁶ L'opera del Vecchietta e di Neroccio avrebbe preso il posto di una pala dipinta (verosimilmente un polittico) realizzata esattamente un secolo prima (1379), con grosso impegno finanziario cui aveva partecipato il Comune, dal pittore lucchese Paolo di Lazzarino (il documento rivelatore è in RIDOLFI 1882, pp. 363-364). Ma non si può dire se questo lavoro, ormai perduto, fosse ancora presente in chiesa nel 1477, né se rappresentasse un'Assunta, come pure verrebbe da ipotizzare. Sul suo autore, da ultimo: NOVELLO 2014.

¹⁷ *MATTEO CIVITALI NELLA CATTEDRALE DI LUCCA* 2011 (in particolare CAGLIOTI 2011 e DONATI 2011). Ulteriori ricerche sui Bernardi, soprattutto come committenti di Filippino Lippi, saranno pubblicate da NUTTALL 2019.



Fig. 3: Benedetto da Maiano e Filippino Lippi, frammenti della *Pala di S. Antonio abate* già nella chiesa di Santa Maria del Corso a Lucca, 1482-1483 (3a / 3c: Filippino Lippi, *S. Apollonia e S. Benedetto e S. Paolo e un santo vescovo (Nicola?)*. Pasadena (California), Norton Simon Museum; 3b: Benedetto da Maiano, *S. Antonio abate*. Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi)

La «tutta evidenza» cui alludo per Giannino viene dalla stipula dell'8 novembre 1480 tra Neroccio e Nicolao Bernardi, un documento in cui le citazioni di Giannino ricorrono numerose quasi come quelle del nipote. In un primo momento il notaio aveva anzi inteso che l'abate figurasse quale committente legale, e aveva quindi aperto il rogito col suo nome, senza poi neppure cassarlo quando, interrotta questa prima frase, e andando a capo, riattaccò il testo dall'inizio, nel nome di Nicolao. Tale confusione è spiegata facilmente dal seguito della lettura, quando si apprende che nel giugno 1477, a Siena, era stato proprio Giannino a firmare con Vecchietta un primo contratto per l'*Assunta*, rimanendo poi depositario del suo disegno, ora utile per far ripartire il lavoro dallo stadio a cui s'era arrestato per la morte del maestro. L'ingaggio di Neroccio, sebbene definitivamente formalizzato soltanto nel novembre 1480, non era peraltro una soluzione di quei giorni, poiché il nuovo contratto attesta che la prima, ingente rata del compenso per tutta l'opera, pari a un terzo dell'insieme, era stata pagata tempo addietro da Giannino a Neroccio stesso, «in veritate una cum magistro Laurentio suprascripto». Neroccio, dunque, si trovava associato al Vecchietta da un momento anteriore al giugno 1480, e addirittura, vien da credere, sin dall'inizio, se si considera che nel 1482 i Bernardi avrebbero versato a Filippino la prima di tre rate per la seconda pala nuova di Santa Maria del Corso poche settimane dopo l'accordo iniziale (all'arrivo di una fideiussione in

favore del pittore). Affiora così dalle carte lucchesi un elemento inedito di gran peso, ossia una collaborazione formale tra Vecchietta e Neroccio di cui gli archivi senesi non avevano mai spillato traccia almeno sino a oggi, e che restituisce un nuovo significato alle voci contabili della Scala già frequentate da Milanese e da Carli, oltreché al connesso atto notarile del 14 novembre 1480 (Figg. 4-8). Se Neroccio, in quel giorno, acquisì tutta per sé l'*Assunta* non finita, la Scala, per parte sua, si limitò nondimeno a vendergli «omnia jura dicto hospitali competentia», o – come recita la versione in volgare del libro mastro – «ogni nostra ragione, et ogni ragione che avesse o restasse avere maestro Lorenzo», poiché l'altra quota di quelle «ragioni» Neroccio la possedeva di già.

I modi non proprio condiscendenti di cui l'abate Giannino diede prova nel dicembre 1481 in risposta a Marino Tomacelli e al duca Alfonso d'Aragona si chiariscono adesso al cospetto di almeno due fattori. A quella data, ormai, i Bernardi attendevano l'*Assunta*, ornamento principale di Santa Maria del Corso, da ben quattro anni e mezzo, e il ritardo appena annunciato da Neroccio rispetto alla consegna del 7 maggio 1482 (allorché sarebbero scaduti i diciotto mesi di lavoro fissati l'8 novembre 1480) non apriva di certo una nuova prospettiva incoraggiante. Ma, soprattutto, i committenti stavano investendo nell'*Assunta* la notevolissima cifra di 285 ducati d'oro larghi, pari a più di quattro volte i 70 ducati che essi stessi avrebbero impegnato di lì a poco nella pala di Filippino Lippi e Benedetto da Maiano. Tale somma, che fu di certo la più alta mai prospettata a Neroccio (se non proprio da lui intascata) per una singola commissione, e che sopravanzava di gran lunga i 36 ducati d'oro larghi per lui sufficienti a riscattare l'*Assunta* dallo Spedale della Scala il 14 novembre 1480, era stata verosimilmente pattuita a suo tempo con Vecchietta stesso, come indica la prima rata di 95 ducati d'oro larghi già pagata a lui e a Neroccio insieme. A partire da Carli, gli studi hanno stimato che, essendo 36 ducati d'oro larghi un ammontare di tutto rispetto, Vecchietta dovesse aver condotto l'*Assunta* a buon punto da solo, pur avendola cominciata (come si è creduto fin oggi) non molto prima di morire¹⁸. Il contratto che torna ora alla luce sembrerebbe ribaltare una simile valutazione, consegnando la maggior parte della realizzazione dell'opera a Neroccio: ma non andrà d'altra parte trascurato che lo Spedale della Scala – oltre a detenere diritti non esclusivi sull'*Assunta* incompiuta – dovette praticare all'artista un prezzo di assoluto favore, cedendogli un bene che aveva ricevuto a puro titolo di dono, e che, soprattutto, sarebbe stato altrimenti inservibile allo Spedale stesso, a causa dei vincoli contrattuali di Vecchietta e dei suoi eredi con i Bernardi. Il buon animo dello Spedale verso Neroccio, concessionario dell'usufrutto vitalizio di una casa appartenente allo Spedale medesimo, si conferma nella rateizzazione che gli fu elargita dei 36 ducati in due versamenti da 18, il secondo dei quali programmato per un anno e mezzo dopo l'atto del 14 novembre 1480, cioè, esattamente, per quando l'autore ormai unico dell'*Assunta* avrebbe finito il suo compito, e terminato quindi d'incassarne l'intero guadagno.

Dopo che l'11 dicembre 1481 gli Anziani ebbero scritto a Marino Tomacelli che l'abate Bernardi non avrebbe garantito a Neroccio più di due mesi di tempo oltre la scadenza del 7 maggio 1482, la loro lettera fu annullata all'interno del copiaro governativo come «non missa, quia non sic scripserat dominus abas». Sembra, dunque, che Giannino non accettasse neppure un simile compromesso e non rilasciasse agli Anziani quella sua risposta in tal senso per Marino, che invece gli Anziani speravano di allegare alla loro: il contratto dell'8 novembre 1480 aveva previsto, d'altronde, che un solo mese di ritardo sarebbe bastato a invalidare la commissione, costringendo l'artista a rendere ai Bernardi i 190 ducati d'oro larghi già riscossi sino a quel momento. Solo il prestigio di un patrono come Alfonso d'Aragona poteva indurre Neroccio a mettere in pericolo un affare così remunerativo per lui: e spiace, perciò, di non

¹⁸ CARLI 1954, p. 351.

avere la più pallida idea di quale impresa mai il Duca di Calabria gli avesse allogato¹⁹. Sia come sia, Neroccio finì per portare l'*Assunta* a Lucca soltanto nel settembre 1482, cioè con quattro mesi complessivi di esubero, ma i committenti, per bocca del solito Giannino, se ne protestarono pienamente contenti (doc. 6), anche se forse, sfruttando il pretesto del ritardo, non riconobbero all'artista sino all'ultimo ducato promesso tra il 1477 e il 1480²⁰. Subito dopo l'inaugurazione dell'*Assunta* dovettero cominciare – se non erano partite più verosimilmente di già – le trattative con Filippino per la nuova pala di Santa Maria del Corso, la quale, pur coinvolgendo oltre al giovane pittore l'indaffaratissima bottega di Benedetto da Maiano, non creò nessun problema di gestione dei tempi, rispettati alla perfezione (un anno), così da permettere ai committenti, nel settembre 1483, di farsi raccomandare a papa Sisto IV e alla Curia romana come benemeriti di quella chiesa.

Un ultimo dato importante che merita estrarre dal contratto per l'*Assunta* riguarda le sue dimensioni, precisate dal notaio in sei braccia su quattro braccia e un ottavo, ossia 3,50 m su 2,40: laddove, sembra di capire, l'ottavo di braccio aggiunto alle quattro braccia di larghezza venne definito solo quell'8 novembre 1480, come novità rispetto agli accordi col Vecchietta. Neroccio, infine, s'impegnava a montare al di sotto della pala «unam predellam [...] sine sculpturis», computata al di fuori delle misure date. Quest'ultime coincidono quasi perfettamente con quelle dell'*Assunta* di Masseo Civitali (Fig. 2)²¹: e, aggiungendosi alle numerose corrispondenze di dettagli figurativi tra essa e i due frammenti di Villa Guinigi, permettono di colmare il notevole silenzio del contratto tra Neroccio e i Bernardi sulla sagoma dell'*Assunta* di Santa Maria del Corso, che è inevitabile, a questo punto, immaginarsi centinata²². Era, del resto, il soggetto stesso della 'storia' a sollecitare una simile opzione ad arco, allusiva alla volta celeste, così come ci ricorda per quegli stessi tempi – dopo una pletora di *Assunte* dipinte e talvolta scolpite a Lucca stessa, a Siena o a Firenze (Fig. 9)²³ – una terza pala omologa a rilievo ligneo, oggi nell'oratorio di San Giorgio a Montemerano (Grosseto), ma proveniente dall'oratorio di una confraternita locale intitolata a quel mistero (Fig. 10). Tale versione, più piccola delle altre due perché priva della scena inferiore con il *Seppellimento della Vergine*, è entrata a pieno diritto nella bibliografia sulle due pale lucchesi sin dai contributi di Ragghianti e Carli, anche in virtù dell'attribuzione – praticata su basi stilistiche già prima di allora – a Vecchietta o alla sua stretta bottega tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Quattrocento. E i termini della questione non mutano affatto anche se, come ho suggerito altrove, la tavola di Montemerano sembra più tarda e assai più vicina ai modi personali di

¹⁹ Il nesso tra l'eredità al trono di Napoli e Neroccio, sfuggito finora, per quanto ne so, alla bibliografia meridionale, va letto all'interno dei diretti rapporti ben più che artistici intercorsi in quegli anni tra il principe e Siena, dove Alfonso fu tra il 1479 e il 1480 e dove decollò il suo interesse duraturo per Francesco di Giorgio come pittore, medaglista e architetto. Rinvio per tutti a WELLER 1943, in particolare pp. 9-12 e note, e 347-349, nn. XXII-XXXIV; e a CAVAZZINI-GALLI 1993, p. 513.

²⁰ Il sospetto che le rate effettive dei Bernardi a Neroccio si fermassero a 215 ducati anziché spingersi a 285 nasce dal contratto stesso del novembre 1480, il quale affidava gli ultimi 70 ducati «ad discretionem et voluntatem ipsius reverendi domini abbatis», ovvero di Giannino, esattamente come sarebbe stato poco più tardi per gli ultimi 10 ducati degli 80 concordati con Filippino Lippi.

²¹ 375 su 220 cm: così M. Ferretti, scheda n. 5.11, in *MATTEO CIVITALI E IL SUO TEMPO* 2004, pp. 506-508.

²² Ulteriori considerazioni sull'aspetto originario dell'*Assunta* Bernardi in *LEGATI DA UNA CINTOLA* 2017, pp. 188, 190-191. Approfitto di questa nota per correggere un errore che mi è scappato in quella scheda, chiusa secondo tempi editoriali obbligati, mentre i due elementi lignei di Villa Guinigi erano inaccessibili per disinfestazione in un laboratorio di restauro a Lucca (Lo Studiolo S.n.c. di Colombini, Lazzareschi e Ricciarelli, cui sono grato di avermi gentilmente concesso le foto dell'*Assunta* per queste pagine): le teste angeliche che formano la gloria della Vergine, stringendosi e nascondendosi in vari gradi intorno a lei, non sono tredici (p. 188), ma diciassette.

²³ Per l'iconografia dell'*Assunta* nella Toscana tardo-medievale e di primo Rinascimento si può ripartire adesso da *LEGATI DA UNA CINTOLA* 2017. Il precedente più illustre per un altorilievo centinato rimane ovviamente quello fiorentino dell'Orcagna, in marmo, nel tergo del grande tabernacolo mariano a Orsanmichele (1352-1360 circa), dove è anticipata anche la divisione nei due registri principali della *Dormitio* e della *Gloria*, con il S. Tommaso genuflesso a fare da cerniera tra i due momenti tematici.



Fig. 4: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta (con Neroccio di Bartolomeo de' Landi), *Sepellimento della Vergine* (particolare). Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



Fig. 5: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *S. Pietro*, 1460-1462. Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala (dalla Loggia della Mercanzia)



Fig. 6: Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *S. Caterina da Siena*, 1474 (particolare). Siena, oratorio di Santa Caterina in Fontebranda



Fig. 7: Neroccio di Bartolomeo de' Landi (con Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta), *Assunzione della Vergine* (particolare). Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



Fig. 8: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta (con Neroccio di Bartolomeo de' Landi), *Seppellimento della Vergine* (particolare). Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi

Neroccio (Figg. 11-19)²⁴. Torniamo però all'Assunta Bernardi, alla sua estensione originaria, e alle figure che potevano un tempo occuparla. Se consideriamo che il frammento odierno del *Seppellimento* è largo 161 cm (Fig. 1), ne ricaviamo che col tempo si son persi circa 40 cm sia a sinistra che a destra, utili a ospitare tre Apostoli da una parte e tre dall'altra, in aggiunta ai cinque che ancora rimangono intorno al sarcofago (mentre Tommaso si vede al centro in lontananza, pronto a ricevere il cingolo della Vergine). Quanto all'altezza dell'insieme, poiché la somma dei due elementi superstiti dà circa 230 cm (il *Seppellimento* arriva a 84, la *Gloria* a 146), per colmare la misura contrattuale di circa 350 cm ne rimanevano 120, che andranno *grasso modo* restituiti per metà al di sopra della *Gloria* e per metà al di sotto: sopra la Vergine si sarà affacciato il Redentore, secondo il riscontro non solo con l'Assunta di Masseo Civitali (Fig. 2), ma anche, e ancor prima, con la famosa pala dello stesso soggetto dipinta dal Vecchietta entro il 1462 per il Duomo di Pienza (Fig. 9), e poi con quella scolpita di Montemerano (Fig. 10). A sinistra e a destra della *Gloria*, larga 54 cm, dovevano invece dispiegarsi due campi estesi ciascuno sino a circa 93 cm, che accoglievano una o due mezze teorie di angeli per parte, e in alto, sempre per ogni parte, una mezza teoria di Profeti (al pari delle altre tre tavole d'altare che ho già ricordato). L'affollamento delle figure avrà particolarmente giustificato l'alto costo dell'impresa, computata quasi sommando il loro numero.

L'Assunta di Masseo Civitali per la Cappella Micheli in San Frediano ci somministra un ultimo documento sulla pala di Vecchietta e Neroccio, riportandoci in qualche modo all'inizio di queste pagine e agli albori della fortuna critica moderna dei due frammenti oggi a Villa Guinigi.

La Cappella Micheli ebbe una gestazione laboriosa, passata attraverso reiterati testamenti e codicilli di vari decenni, a partire dalle prime volontà 'ultime' formulate dal mercante Francesco di Jacopo nel 1467, quando la consacrazione di quello spazio all'Assunzione della Vergine era comunque di già stabilita²⁵. Nel maggio 1499 Nicolao, figlio ed erede di Francesco, chiedeva espressamente, tra altre disposizioni per il sacello non ancora edificato, che la pala fosse fatta a perfetta imitazione di quella dell'altar maggiore di Santa Maria del Corso, «in qua tabula est picta ymago Assumptionis gloriose Virginis Marie cum suis circumstantiis, que tabula placet eidem testatori quia est valde pulcra, et est conveniens titulo dicte cappelle, que est intitolata sub honore et vocabulo Assumptionis eiusdem gloriose Virginis et Matris» (doc. 9): un'emulazione che Masseo Civitali assolse fedelmente quando mise mano all'opera, una decina d'anni dopo o poco più²⁶.

Il carattere derivativo dell'Assunta civitaliana è pacifico negli studi a far data dalle pagine di Ragghianti e Carli. Ciò malgrado, e sebbene il dettato testamentario di Nicolao Micheli si sia affacciato nella bibliografia storico-artistica sin dal 1843²⁷, valorizzarne il senso per ricostruire le vicende dei frammenti di Villa Guinigi è stato difficile sino ai nostri giorni, a causa della diffusa convinzione, insorta due secoli fa, che essi, già allora acquisiti al patrimonio collezionistico pubblico, provenissero dalla Cappella Buonvisi nella medesima basilica di San Frediano²⁸. Tale curioso equivoco, che collegava a uno stesso santuario due pale gemelle, si

²⁴ *Ivi*, p. 191 e fig. 2. Sull'Assunta di Montemerano, con ampio taglio monografico (e anche per tutti i rinvii alla letteratura precedente): FARGNOLI 2004.

²⁵ ASLu, *Archivio dei Notari, Testamenti*, 15 (ser Benedetto Franciotti, 1462-1490), cc. 112-114v (testamento, rimasto interrotto, di Francesco Micheli, in data non indicata, ma tra il 9 luglio e il 3 ottobre 1467: la cappella in San Frediano a cc. 112-113), 172-175v (altro testamento di Francesco, 1° agosto 1471, con aggiunta del 3 agosto: la cappella in San Frediano a cc. 172-173), 202-204v (codicilli del precedente, 1° luglio 1473: la cappella in San Frediano a c. 202v). Sulla cappella, estesamente: TAZARTES 1983, pp. 10-12 e note (pp. 18-19), poi parzialmente rifeuse in TAZARTES 2007, pp. 200-202 e note.

²⁶ Per la datazione: M. Ferretti, scheda n. 5.11, in *MATTEO CIVITALI E IL SUO TEMPO* 2004, pp. 506-508.

²⁷ BINI 1843, pp. 519-521; TAZARTES 1983, p. 10 e nota 46 (p. 18); TAZARTES 2007, pp. 200-201 e nota 85.

²⁸ L'unico approccio che sia andato giustamente controcorrente, ma ancora per via di congettura, è quello di TAZARTES 2007, pp. 19-21 e note 35-39. E confesso che la sua uscita mi ha indotto lì per lì ad accantonare questo

può agevolmente ricondurre a un passo delle *Historie* cinquecentesche di Giuseppe Civitali, figlio di Masseo, le quali, pur essendo rimaste manoscritte sino al secolo scorso, non avevano mai smesso di essere consultate nel frattempo dall'erudizione lucchese. E quest'ultima vi trovava la menzione di tre altari di Masseo per San Frediano: quello dei Micheli, quello nella Cappella del Priore (con gli affreschi di Amico Aspertini), e quello dei Buonvisi, cioè la parte d'ornato ligneo, poi perduta, intorno al dipinto di Francesco Francia con *S. Anna e altri santi*, lavoro del 1511 o poco dopo, oggi alla National Gallery di Londra²⁹.

La riscoperta della provenienza originaria dell'*Assunta* di Vecchietta e Neroccio da Santa Maria del Corso, nel momento stesso in cui ci fornisce un punto fermo per la più antica storia dell'opera, ci spiega anche come si sia generato il bisticcio su San Frediano. Santa Maria del Corso sopravvisse di appena pochi decenni alla commenda di Giannino Bernardi. Allorché fu conferita nel dicembre 1513 da papa Leone X, insieme al monastero di San Salvatore a Sesto, ai monaci olivetani lucchesi dei Santi Ponziano e Bartolomeo, essa aveva trovato da poco (1509) il suo ultimo abate commendatario in un ecclesiastico ancora più influente di Giannino, qual era Bartolomeo di Nicolao Arnolfini, divenuto pure, nel frattempo, protonotario apostolico³⁰. Ma giusto alla fine del 1513, o più verosimilmente appena dopo, Santa Maria del Corso fu abbattuta per esigenze di difesa militare contro i fiorentini, anticipando il destino di molte insigni chiese suburbane della stessa Firenze, cadute nell'imminenza dell'assedio imperiale del 1529³¹: sicché l'Arnolfini, morendo tra il 1536 e il 1540, fu sepolto in San Ponziano³². In tale chiesa, dove li vide Giorgio Vasari, finirono da Santa Maria del Corso il *S. Antonio abate* di Benedetto da Maiano (autore qui scambiato dal biografo con il suo allievo Andrea Sansovino) e i dipinti di Filippino Lippi: un passaggio, questo, comprensibilmente chiarito solo dagli studi recenti, una volta individuata la genesi della pala fiorentina dei

mio lavoro, temendo che riuscisse un po' superfluo. A più di dieci anni di distanza comprendo però come vi sia tuttora bisogno di un intervento che dia alla storia una veste definitiva, arricchendola delle molte implicazioni racchiuse nei vari documenti già pubblicati o affatto sconosciuti.

²⁹ *LEGATI DA UNA CINTOLA* 2017, p. 190. Sulla Cappella Buonvisi e i suoi arredi: TAZARTES 1983, pp. 4-8 e note (pp. 16-17), parzialmente rife in TAZARTES 2007, pp. 195-198 e note 64-75.

³⁰ Un suo utile profilo immediatamente disponibile, ma bisognoso di varie correzioni di dettaglio soprattutto nelle date, è nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (MIANI 1962a), dove c'è una voce anche per il suo omonimo e contemporaneo Bartolomeo di Lazzaro Arnolfini, talvolta confuso con lui in letteratura (MIANI 1962b). Più informata la scheda anagrafica di BITTINS 2006, pp. 123-124. Si veda anche BERENGO 1965, *ad indicem*.

³¹ I cronisti lucchesi più accreditati fissano la distruzione di Santa Maria del Corso e di altri insediamenti religiosi della stessa area al 1513 (Giovan Lunardo Dalli, [*Cronica della città di Lucca dalle origini fino al 1650*], BSLu, mss. 711-715, libro V [ms. 714], c. 70r-v, brano richiamato in tal senso già da TAZARTES 1983, p. 11, nota 52 [p. 18], sulla base di un diverso testimone, in ASLu, *Manoscritti*, 9-14 [13]); tuttavia un accordo del 20 dicembre di quell'anno tra l'Arnolfini e i monaci di San Ponziano prospettava quell'evento come possibile ma non ancora accaduto (ASLu, *Diplomatico, San Ponziano, ad diem*. ora anche in rete, nel sito dell'Archivio).

³² La morte dell'Arnolfini è datata al 6 aprile 1536 nelle *Memorie della Badia di San Salvatore e Salmiani di Sesto dal 668 fino al 1576, raccolte da don Benigno da Lucca quest'anno 1578, essendo generale della nostra congregazione di Monte Oliveto il reverendissimo padre don Agostino da Bologna*, BSLu, ms. 896, cc. 458-479v moderne (c. 471; altro testimone in ASLu, *Archivio Arnolfini*, 120, pp. 5-88: p. 55), e al 16 aprile 1536, dipendendo verosimilmente da esse con facile scarto, presso LANCELOTTI 1623, p. 165 («16. Calen. Maias anno ab orbe redempto 1536»). Su queste basi l'ho recepita come attendibile in *LEGATI DA UNA CINTOLA* 2017, p. 191. L'ultimo testamento di Bartolomeo è però del 12 ottobre 1536 (*infra*, nota 35). L'epitaffio marmoreo tuttora in San Ponziano (fig. 21, e *infra*, nota 35) non dirime la contraddizione, perché si limita a computare la durata della vita del titolare in anni, mesi e giorni: «Barth(olomeu)s Arnolph(inu)s proth(onorariu)s ap(osto)licus | qui multo labore ac fide honestas | dignitates adeptus plurib(us) legationib(us) | felicit(er) functus nu(n)c brevi hac | urna contentus quiescit i(n) D(omi)no | vixit an(n)iis [sic] LX, mensib(us) VI, die [sic] VI». Le rare schede biografiche moderne del personaggio (*supra*, nota 30) danno come *ante quem* il 1541, quando suo nipote Nicolao risulta di già successore in alcune cariche ecclesiastiche dello zio. Uno strumento del 6 maggio 1541 relativo alle vertenze patrimoniali tra gli eredi di Bartolomeo (rogante ser Giovanni di Jacopo Ciuffarini) fa comprendere che la sua morte era occorsa ormai da molti mesi (uso la copia coeva in ASLu, *Archivio Buonvisi, Parte I*, 36, cc. 36-43v, dove è seguita fino a c. 75v da altri atti collegati, quasi tutti rinvenibili negli originali, per date e notai, in ASLu, *Archivio dei Notari, Parte I*).



Fig. 9: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *Pala dell'Assunta*, entro il 1462 (particolare con il pannello centrale). Pienza, Cattedrale



Fig. 10: Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Assunzione della Vergine*, 1475 circa. Montemerano (Grosseto), chiesa di San Giorgio



Figg. 11-12: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta (con Neroccio di Bartolomeo de' Landi), *Seppellimento della Vergine* (particolari). Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



Figg. 13-14: Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Assunzione della Vergine* (particolari). Montemerano (Grosseto), chiesa di San Giorgio



Fig. 15: Neroccio di Bartolomeo de' Landi (con Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta), *Assunzione della Vergine* (particolare). Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



Fig. 16: Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Assunzione della Vergine* (particolare). Montemerano (Grosseto), chiesa di San Giorgio



Fig. 17: Neroccio di Bartolomeo de' Landi (con Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta), *Assunzione della Vergine* (particolare). Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi



Fig. 18: Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, *San Bernardino da Siena*, 1460-1464 circa (particolare). Firenze, Museo Nazionale del Bargello (dalla chiesa di San Francesco a Narni)



Fig. 19: Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Santa Caterina da Siena* (particolare). Siena, oratorio di Santa Caterina in Fontebranda

Bernardi³³. Allo stato attuale delle conoscenze – per quanto assai frammentario – non c'è ragione di credere che l'Assunta di Vecchietta e Neroccio abbia subito una trafila diversa dall'opera compagna, approdando invece a San Frediano, non solo senza alcuna giustificazione legale, ma soprattutto senza potervi trovare spazio né funzione presso i Buonvisi o presso altri sacelli privati. San Ponziano, al contrario, era per l'Assunta la sede naturale di arrivo, e in virtù di almeno due ragioni forti: perché quello stabilimento olivetano rilevò tutti o quasi i titoli giuridici e patrimoniali di Santa Maria del Corso; e perché Bartolomeo Arnolfini, di cui le cronache antiche rimarcano l'attaccamento personale ai resti più preziosi dell'edificio demolito (le colonne e i marmi riutilizzati nel palazzo cittadino di famiglia e nella villa di Vicopelago)³⁴, concentrò in San Ponziano la parte pubblica dei propri sforzi sontuosi. In particolare, egli istituì nel 1531 due altari contigui lungo il fianco destro dell'aula unica, in prossimità della porta laterale (tuttora esistente, nonostante lo scompiglio intervenuto nell'edificio da allora fino a oggi), e fu poi deposto presso il principale dei due, dedicato proprio all'Assunzione della Vergine (Figg. 20-21)³⁵: un luogo perfetto, dunque, al quale adattare, almeno provvisoriamente, la pala dell'altar maggiore di Santa Maria del Corso³⁶.

L'assenza dell'Assunta da tutte le descrizioni artistiche di Lucca nel Sei e nel Settecento spogliate finora, a stampa e manoscritte³⁷, suggerisce però che l'opera, già danneggiata e forse non più integra, si sottraeva allora alla devozione pubblica. Fu poi la confusione materiale

³³ *Supra*, nota 14.

³⁴ La testimonianza rilasciata in tal senso nel 1578 dalla cronaca manoscritta di don Benigno del Massaio è stata già acquisita da CACIAGLI 1984, p. 58, e da KURZE 1991, p. 707 e note 102-104 (KURZE 2002, pp. 250-251 e note 102-104).

³⁵ Dagli atti di fondazione e dotazione del 5 maggio 1531 (ASLu, *Archivio dei Notari, Parte I*, 2092 [ser Rocco Ungari, 1531], cc. 232v-234v e 235-237; altri esemplari in ASDLu/AA, *Enti religiosi soppressi*, 33 [olim 22, *Contratti, 1529 al 1536, Santa Maria, del Monastero San Ponziano*], cc. 17v-19 e 19v-21v) si ricava che si trattò in verità di una rifondazione, perché analoghi provvedimenti erano stati concordati dall'Arnolfini con San Ponziano già da tempo, ma a una data e presso un notaio che nel 1531 nessuna delle due parti ricordava più. Le disposizioni finali dell'Arnolfini per i suoi altari, in particolare quello dell'Assunta, sono nel suo testamento del 12 ottobre 1536: ASLu, *Archivio dei Notari, Testamenti*, 59 (ser Michele Serantoni, 1521-1543), cc. 334-338v e 347-355v. La pianta cinquecentesca del complesso monastico di San Ponziano alla mia fig. 20 (dove ho evidenziato in rosso lo spazio delle due cappelle Arnolfini) è già pubblicata in *DISEGNARE LUCCA* 2014, p. 13. La lapide che riproduco alla fig. 21, e di cui ho trascritto l'epigrafe (*supra*, nota 32), si trova adesso murata lungo la testata nord dello pseudo-transetto della chiesa di San Ponziano, cioè dalla banda opposta, ma fuori asse, rispetto ai due altari Arnolfini scomparsi, e non si può fotografare frontalmente perché è in parte nascosta da alcuni mobili della biblioteca della Scuola IMT Alt Studi di Lucca, che occupa oggi l'antico spazio sacro olivetano.

³⁶ I due unici testi a me noti che accennino all'arredo verosimilmente originario dell'altare Arnolfini dell'Assunzione si contraddicono a breve distanza di anni, ma in una maniera che favorisce la soluzione 'Vecchietta-Neroccio' assai più di quanto non paia sulle prime. La visita apostolica del 1575, compiuta da Giovambattista Castelli vescovo di Rimini per mandato di papa Gregorio XIII (una delle rare sante visite che abbiano percorso San Ponziano con un occhio minimamente 'descrittivo'), attesta che «altare Assumptionis Beatæ Mariæ Virginis, nuncupatum de Arnolfinis, [...] est lapideum, non consecratum, sine cruce, et eius icona indiget restauratione» (ASDLu/AA, *Visite pastorali*, 26, c. 89v; cfr. FILLERI 1994, p. 88, n. 44). Tre anni dopo, don Benigno del Massaio afferma che Bartolomeo Arnolfini «fu sepolto nella sua cappella in San Ponziano, nella sua sepoltura dinanzi alla Madonna di marmo», e, sintetizzando le accurate disposizioni notarili del fondatore, anche per l'arredo (quelle di cui sopra alla nota 35), rileva il loro mancato adempimento da parte degli eredi (*Memorie della Badia di San Salvatore e Salmiani di Sesto dal 668 fino al 1576, raccolte da don Benigno da Lucca quest'anno 1578* [*supra*, nota 32], BSLu, ms. 896, c. 471r-v, e ASLu, *Archivio Arnolfini*, 120, pp. 55-57). Se la «Madonna di marmo» di don Benigno, già pronta alla morte dell'Arnolfini, non era parte della sua tomba in senso stretto (cosa che la forma dell'epitaffio superstite induce a escludere), il suo essere tutt'uno con l'«icona» del 1575 depone a favore di una pala scolpita, ma non di marmo, perché altrimenti non si spiegherebbero né le disposizioni del fondatore per il nuovo ornato dell'altare, né il restauro invocato dalla visita del 1575 (in coerenza, questa volta, con le inadempienze degli eredi Arnolfini lamentate da don Benigno). Per le altre pale succedutesi più tardi sull'altare dell'Assunzione (una di Bernardino Poccetti, perduta; e l'altra di Giuseppe Maria Crespi, oggi nel Palazzo Arcivescovile di Lucca) si veda GIUSTI MACCARI 2009, pp. 404, 407.

³⁷ *DESCRIVERE LUCCA* 2009.

arrecata nelle chiese regolari lucchesi, e specialmente in San Ponziano, dalle soppressioni di primo Ottocento a favorire lo scambio di riferimenti con San Frediano, da dove nel frattempo anche l'altare Buonvisi di Masseo Civitali era scomparso: e dove tale lacuna fu mentalmente risarcita con i due relitti dell'*Assunta* Bernardi, di cui la nascente storiografia artistica cittadina degli specialisti faticava a leggere l'impronta senese, almeno sulle prime. Il seguito della vicenda critica ho provato a raccontarlo all'inizio di questo contributo.



Fig. 20: Pianta del monastero dei Santi Ponziano e Bartolomeo. ASDLu/AA, *Enti religiosi soppressi*, 2, *Nuovo Martilogio del reverendo monastero di San Pontiano di Lucca*, 1564-1573, c. [V]v (particolare, ruotato di 90° in senso orario; il riquadro aggiunto qui in rosso segnala lo spazio dei due altari Arnolfini)



Fig. 21: Epitaffio di Bartolomeo Arnolfini († tra il 1536 e il 1540). Lucca, chiesa di San Ponziano (oggi biblioteca della Scuola IMT Altissimi Studi di Lucca)

APPENDICE DOCUMENTARIA³⁸

1.

Siena, 10-12 maggio 1479.

Ultimo testamento del Vecchietta (10 o 11 maggio), e suo codicillo (11 o 12 maggio).

ASSi, OSMS, 56 (*olim* 5, *olim* 262), *Testamenti*, II, dal 21 dicembre 1437 al 5 aprile 1507, cc. 256v-257 (*olim* 257v-258).

Altro esemplare, della stessa mano: ASSi, *Diplomatico, Ospedale di Santa Maria della Scala*, casella 1353, «1479 maggio 11»³⁹.

[*al margine sinistro, di altra mano*] Testamento di maestro Lorenzo Vecchietta⁴⁰.

In nomine Domini nostri Ihesu Christi, amen. Anno ab ipsius Domini salutifera incarnatione millesimo quadringentesimo septuagesimo nono, inditione duodecima, die vero decimo mensis Maii⁴¹, tempore pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini, domini pape divina providentia Sisti Quarti, regnanteque serenissimo principe et domino, domino Federigho divina favente clementia Romanorum imperatore et semper Augusto.

Pateat qualiter magister Laurentius Pietri, alias el Vecchietta, eximius schultor et pictor de Senis⁴², sanus per Dei gratiam mente et intellectu, licet corpore languens, considerans omnia queque in humanis transire, per hoc suum nuncupativum testamentum quod a lege sine scriptis dicitur in hunc modum facere procuravit.

Im: primis animam omnipotenti Deo sueque gloriose semper matri Virgini Marie devote commendavit. Corpus vero suum sepelliri voluit, quando de presenti vita eum⁴³ migrari contigerit, in et seu ad Cappellam Sancti Salvatoris quam sibi construi fecit in ecclesia Hospitalis⁴⁴ Sancte Marie della Schala de Senis, ubi dicti sui corporis propriam elegit sepulturam.

³⁸ Pongo tra <> tutte le scritture originali cassate, e tra [] le integrazioni. Sono grato al personale dell'Archivio Storico Diocesano di Lucca e degli Archivi di Stato di Lucca e di Siena, e in particolare a Sergio Nelli (Lucca) e a Ilaria Marcelli (Siena), per tutte le agevolazioni che ho avuto da questi tre luoghi di ricerca.

³⁹ Benché vergati dalla stessa grafia, i due esemplari del testamento e del codicillo del Vecchietta (documenti membranacei dei quali sembra perduta la redazione cartacea nei protocolli del notaio) differiscono in numerosi passaggi, perlopiù di scarso momento (ma li registrerò comunque nelle prossime note, opponendo le varianti dell'esemplare sciolto rispetto all'esemplare rilegato), con questa curiosa eccezione, finora sfuggita agli studi: mentre l'esemplare rilegato data il testamento al 10 maggio e il codicillo all'11, il testimone sciolto vi sostituisce rispettivamente l'11 e il 12. Il testamento, secondo l'esemplare rilegato, fu edito senza codicillo e in forma ulteriormente selettiva (meno della metà del rimanente) presso MILANESI 1854-1856, II, pp. 366-367, n. 262. Dall'esemplare sciolto prelevarono invece il solo codicillo, in versione integrale ma non priva di errori, e come non accorgendosi della differenza di testimoni, BORGHESI-BANCHI 1898, pp. 255-256, n. 159. Sulle stampe di Milanesi e di Borghesi e Banchi si fonda la doppia riedizione di PFEIFFER 1975, pp. 181-183, nn. 73-74. L'esemplare rilegato delle ultime volontà dell'artista è quello che si chiude con una sua ben nota miniatura dorata connessa al celebre *Vir dolorum* statuario in bronzo per la chiesa della Scala: cfr. A. Bagnoli, scheda n. 32, in *FRANCESCO DI GIORGIO* 1993, pp. 212-215; B. Sordini, G. Fattorini, scheda n. 12, in *ARTE E ASSISTENZA A SIENA* 2003, pp. 96-98; e ora gli approfondimenti di DALVIT 2017 (dove la segnatura del codice, a p. 30, nota 5, e fig. 1, non torna con la mia).

⁴⁰ Nel verso della pergamena sciolta: «Testamento di maestro Lorenzo dipintore el Vecchietta. [*di altra mano*] 1479. [*di altra mano*] LCCCXXIV. [*di altra mano*] Testamento di maestro Lorenzo dell [*sic*] Vecchietta pittore sanese. [*di altra mano*] Spedale di Siena 1479, maggio 11. [*di altra mano*] 1479, maggio 11».

⁴¹ «decimo mensis Maii»: nella pergamena sciolta «undecimo Maii».

⁴² «eximius schultor et pictor de Senis»: nella pergamena sciolta «pictor et eximius scultor de Senis».

⁴³ «eum»: manca nella pergamena sciolta.

⁴⁴ «Hospitalis»: manca nella pergamena sciolta.

Item reliquit jure institutionis et legati domino Senensi Archiepiscopo solidos decem denariorum pro omni eius canonica portione⁴⁵, et quod de bonis suis plus petere vel habere non possit. Et similiter reliquit Opere Maioris Cathedralis ecclesie Senensis solidos decem denariorum amore Dei⁴⁶.

Item reliquit dominam Francischam olim Johannis carpentarii de Senis, et uxorem suam, dominam, usufructuariam, ghubernatricem et despensatricem⁴⁷ omnium et singulorum bonorum suorum, eius magistri Laurentii testatoris, toto tempore vite sue. Et quod non teneatur reddere aliquem rationem administrationis dictorum bonorum, nec teneatur⁴⁸ prestare aliquem fid[e]iuxorem⁴⁹ de utendo et fruendo dictis bonis arbitrio boni viri, vel restituendis ipsis bonis vel aliquam partem ipsorum bonorum, confisus tantum in eius domine Francisce legalitate et bonitate. Quod, si gravaretur quoquo modo ex nunc quidquid ad manus eius⁵⁰ pervenisset, jure legati reliquit eidem domine Francisce, rogando tamen eam quod post vitam suam eius domine Francisce velit instituere et facere heredem in bonis que remanerent [*sic*] post vitam suam domine Francisce⁵¹ ipsam Cappellam Sancti Salvatoris, quam sibi construi fecit et quam in suo presentialiter condito testamento heredem universalem facit⁵².

Item reliquit Paulo filio Johannis Pauli⁵³ aurificis de Liciniano Vallium Clanarum, per plures annos nutrito familiariter in domo eius testatoris⁵⁴, unam clamidem ad dorsum eius Pauli, prout videbitur domine Francisce predicte, eius testatoris uxori, et libras sexdecim denariorum.

Item reliquit jure institutionis et relictis⁵⁵ Pietro olim magistri Nannis germani eius testatoris, et ipsi Pietro, nepoti suo ex ipso Nanne, unum suum campum terre laborative quem habet ipse testator sex statorum ad sementam vel circa in plano Sovicillarum, sive in curia di Cerreto, quem dixit se emisse a Jacobo et Angelo dictis del Gallera, cum conditione quod, si ipse Petrus vel filii aut filie⁵⁶ postea quodcumque decederent vel decederet⁵⁷ sine filiis legitimis et na[c. 257]turalibus, substituit dicto casu dictis Pietro et vel filiis ipsis suis eius Pietri dictam et infrascriptam Cappellam Salvatoris.

In omnibus autem⁵⁸ aliis bonis suis mobilibus et immobilibus, juribus et actionibus et nominibus debitorum, suum sive suam heredem universalem fecit, instituit, nominavit et esse voluit suprascriptam Cappellam Sancti Salvatoris quam sibi construi fecit in dicta ecclesia Hospitalis Sancte Marie della Schala de Senis.

Et hoc esse voluit suum ultimum testamentum, supremam dispositionem et ultimam voluntatem, quod et quam valere et tenere voluit jure testamenti, et, si jure testamenti non

⁴⁵ «pro omni eius canonica portione»: manca nella pergamena sciolta.

⁴⁶ «et quod de bonis suis plus petere vel habere non possit. Et similiter reliquit Opere Maioris Cathedralis ecclesie Senensis solidos decem denariorum amore Dei»: nella pergamena sciolta, semplicemente, «ita quod de dictis suis bonis plus petere vel aliquo modo habere non possit etc.».

⁴⁷ «uxorem suam, dominam, usufructuariam, ghubernatricem et despensatricem»: nella pergamena sciolta «uxorem suam, dominam, usufructuariam, factricem, gubernatricem et dispensatricem».

⁴⁸ «teneatur»: manca nella pergamena sciolta.

⁴⁹ «fid[e]iuxorem»: nella pergamena sciolta «fideiuxorem».

⁵⁰ «ad manus eius»: nella pergamena sciolta «ad manus suas».

⁵¹ «que remanerent post vitam suam domine Francisce»: nella pergamena sciolta «que remanerent post vitam suam eius domine Francisce».

⁵² «quam in suo presentialiter condito testamento heredem universalem facit»: nella pergamena sciolta «quam sibi heredem universalem facit in hoc suo presenti testamento».

⁵³ «Item reliquit Paulo filio Johannis Pauli»: nella pergamena sciolta «item reliquit amore Dei Paulo filio olim Johannis Pauli».

⁵⁴ «nutrito familiariter in domo eius testatoris»: nella pergamena sciolta «nutrito in domo familiariter eius testatoris».

⁵⁵ «et relictis»: nella pergamena sciolta «et legati».

⁵⁶ «vel filii aut filie»: nella pergamena sciolta «vel filii aut filie sue».

⁵⁷ «decederent vel decederet»: nella pergamena sciolta «decederet vel decederent».

⁵⁸ «autem»: nella pergamena sciolta «vero».

valeret, valeat et teneat jure codicillorum vel cuiuscumque alterius ultime et supreme⁵⁹ dispositionis et voluntatis, quibus magis et melius de jure fieri potest⁶⁰ secundum formam jurium et statutorum Senensium. Rumpens, cassans, irritans et annullans omne et quodlibet aliud testamentum huc hactenus factum seu factam manu cuiuscumque notarii, et maxime manu mei conditi sub die VIII^o Junii MCCCCLXXII⁶¹, sive alio veriori tempore, quod nullius voluit esse valoris aut roboris⁶².

Actum et conditum fuit dictum testamentum in camera de medio domus dicti testatoris a pede del Duomo de Senis⁶³, coram Cristoforo Taddei magistri Nicholai de Senis, Meio Nannis sive Johannis dicti del Massaritia de Montalbuccio⁶⁴, mediario fratrum⁶⁵ di Bemriguardo [sic], et Jheronimo Dominici Cristofori pictore de Senis, testibus presentibus et a dicto testatore adhibitis, vocatis et spetialiter⁶⁶ rogatis.

Anno, mense, inditione, pontificatu et tempore ut supra annotatis, die vero undecimo⁶⁷ Maii, scilicet die sequenti⁶⁸.

Magister Laurentius Pietri predictus, non intendens quoquo modo discedere a predicto suo ut supra condito testamento, quin ymo ipsum confirmando et convalidando⁶⁹, et impresentiarum intendens codicillare, per viam codicilli disposuit et declaravit in hunc modum et formam, videlicet quod ubi in dicto testamento reliquit dominam Francischam, uxorem suam, dominam, usufructuariam etc., apponit conditionem si vitam vidualem et honestam servaverit et non nupserit, quod, si nuberet, tunc et eo casu reliquit eidem domine Francisce omnia pannamenta lanae et linea et lecta fulcita prout habet, et omnia eius domine Francisce ornamenta et dotes suas, et ultra dotes florenos centum denariorum de libris 4^{or} denariorum pro floreno. Et predictum codicillum fecit omni meliori modo quibus melius de jure fieri potest etc.

Actum et conditum fuit prefatum <test(amentu)m> codicillum⁷⁰ in eodem loco ubi conditum fuit dictum et suprascriptum testamentum⁷¹, coram vero⁷² ser Johanne Barnabei Nannis Barne notario de Senis⁷³, Laurentio magistri Cipriani Johannis studente in civitate Senarum, Hieronimo⁷⁴ magistri Mattie carpentario, et Dominicho Blasii pictore de Senis⁷⁵, testibus presentibus, habitis et rogatis⁷⁶.

⁵⁹ «et supreme»: manca nella pergamena sciolta.

⁶⁰ «de jure fieri potest»: nella pergamena sciolta «de jure fieri potest et debet».

⁶¹ Questo precedente testamento del Vecchietta è perduto, o, almeno, non si ritrova né tra le pergamene della Scala né tra i protocolli notarili dell'Archivio di Stato senese.

⁶² «roboris»: nella pergamena sciolta «momenti».

⁶³ «del Duomo de Senis»: nella pergamena sciolta «del Duomo Maioris Cathedralis Ecclesie Senensis».

⁶⁴ «Meio Nannis sive Johannis dicti del Massaritia de Montalbuccio»: nella pergamena sciolta «Meio Johannis dicto del Massaritia de Montealbuccio».

⁶⁵ «fratrum»: manca nella pergamena sciolta.

⁶⁶ «spetialiter»: manca nella pergamena sciolta.

⁶⁷ «undecimo»: nella pergamena sciolta «duodecimo».

⁶⁸ «die sequenti»: nella pergamena sciolta «die sequenti post dictum conditum testamentum».

⁶⁹ «quin ymo ipsum confirmando et convalidando»: nella pergamena sciolta «quin imo ipsum convalidando et confirmando».

⁷⁰ «prefatum codicillum»: manca nella pergamena sciolta.

⁷¹ «in eodem loco ubi conditum fuit dictum et suprascriptum testamentum»: nella pergamena sciolta «in dicto eodem loco ubi conditum fuit pridie dictum testamentum».

⁷² «vero»: manca nella pergamena sciolta.

⁷³ «de Senis»: manca nella pergamena sciolta.

⁷⁴ «Hieronimo»: nella pergamena sciolta «Jheronimo».

⁷⁵ «de Senis»: nella pergamena sciolta «omnibus de Senis».

⁷⁶ «testibus presentibus, habitis et rogatis»: nella pergamena sciolta «testibus presentibus et vocatis et rogatis».

Ego Bartolomeus olim ser Jacobi Nuccini Duccii notarii, imperiali⁷⁷ auctoritate notarius et iudex ordinarius de Senis, de predicto testamento et deinde codicillo, dispositis per dictum magistrum Laurentium Pietri, rogatus fui⁷⁸, et propterea scripsi et publicavi, et in premissorum⁷⁹ fidem atque testimonium hic me publice⁸⁰ subscripsi, signum nomenque meum more solito apposui consuetum.

2.

Lucca, 8 novembre 1480.

Nicolao di Stefano Bernardi commissiona a Neroccio di Bartolomeo de' Landi, per la somma di 285 ducati larghi d'oro, una tavola intagliata e dipinta per l'altar maggiore della chiesa dei Santi Salvatore e Maria «extra et prope Portam Sancti Donati» a Lucca, ovvero Santa Maria del Corso. L'opera, già allogata al Vecchietta il 16 giugno 1477, ma rimasta interrotta, dovrà essere portata a termine da Neroccio secondo il progetto originario, depositato nelle mani di Giannino Bernardi, abate dei Santi Salvatore e Maria.

ASLu, *Archivio dei Notari, Parte I*, 900, olim 902 (ser Giovanni d'Antonio da Collodi, dal 28 dicembre 1480 a *Nativitate* [1479 s.c.] e per un anno, con vari atti aggregati degli anni precedenti e successivi), cc. 220-221⁸¹.

Facta [*sc. la copia*] Nicolao [*sc. de Bernardis*] 14 Januarii 1484⁸². Anno Nativitatis Domini MCCCCLXXX, indictione XIII, die VIII Novembris.

H [*sic, non cassato*] Cum reverendus pater dominus Janninus condam Jovvannis [*sic*]

Nobilis vir Nicolaus condam Stefani condam Jovvannis [*sic*] de Bernardis de Luca mercator hoc publico instrumento locavit etc. magistro Neroccio condam <domini> Bartolomei Benedicti de Senis scultori et pictori, presenti et conducenti pro se et suis heredibus, ad faciendum et complendum unam tabulam pro altari maiori abbacie Sanctorum Salvatoris et Marie extra et prope Portam Sancti Donati Lucensis civitatis de lignamine et cum figuris scultis de media scultura, et pluri et minori varietate ut erit necesse, coloritis de auro fino, arzurro [*sic*] ultramarino et aliis coloribus finis ut requiritur, et secundum quoddam designum ut dicitur factum per olim magistrum Laurentium Pieri pictorem et scultorem de Senis, quod ad presens est penes reverendum dominum Janninum de Bernardis de Luca, abbatem dicte abbacie, et subscriptum manu ser Simonis Poci de Senis notarii publicum [*sic*]⁸³ et de concordia partium, que tabula debet esse altitudinis sex brachiorum mensuris, item et quatuor brachiorum cum uno ottavo alterius brachii latitudinis, et quod dictus magister Neroccius teneatur facere et complere unam predellam subtus ad dictam tabulam honoratam et convenientem dicte tabule sine sculturis; quam tabulam cum dicta predella dictus magister Neroccius teneatur et sic promixit et sollempni stipulatione convenit dicto Nicolao fecisse et

⁷⁷ «imperiali»: nella pergamena sciolta «Imperi».

⁷⁸ «de predicto testamento et deinde codicillo, dispositis per dictum magistrum Laurentium Pietri, rogatus fui»: nella pergamena sciolta «de supradicto testamento et subsequenter proximiori codicillo rogatus fui».

⁷⁹ «in premissorum»: nella pergamena sciolta «im: premissorum».

⁸⁰ «publice»: manca nella pergamena sciolta.

⁸¹ Il documento, inedito, è asciuttamente ma utilmente indicizzato presso FERRI 2004, pp. 363, 494, 496, rinviando soltanto alla data e ai nomi dei due artisti.

⁸² Aggiunta in alto a sinistra.

⁸³ Simone di Bartolomeo Poci o Pucci, ovvero il notaio che, come si ricorda più avanti in questo stesso documento, il 16 giugno 1477 aveva rogato il primo contratto di commissione della pala per Santa Maria del Corso: di lui l'Archivio di Stato di Siena conserva oggi solo pochi atti sparsi, tra i quali non si rintraccia quello di nostro interesse.

complevisse in termino mensium XVIII proxime futurorum et ad omnes et singulas expensas ipsius magistri Neroccii, et illam conduxisse et portari fecisse ad dictam ecclesiam seu abbatiam Sanctorum Salvatoris et Marie et posuisse et locasse super dicto altari omnibus sumptibus et expensis, rissico, periculo et fortuna⁸⁴ ipsius magistri intra suprascriptum tempus et terminum mensium XVIII, et <d> etiam si esset guerra vel pestis tam Senis quam Luce sive Florentie, vel in eorum agris et territoriis, que tempora non detrahantur nec per ipsos casus vel alios quoscumque, excepta morte ipsius magistri, [nec] dictus magister Neroccius tueri vel excusari possit a predictis; et casu quo ipse magister Neroccius⁸⁵ moreretur, quod dicta tabula consignabitur et dabitur per heredes suos vel alios complenda et perficienda, conducenda et locanda uni ex melioribus discipulis in dicto exercitio suprascripti olim magistri Laurentii vel dicti Neroccii, qui sit et repperiatur tunc personaliter residere Senis. Que facere promixit etc. dictus magister Neroccius eidem Nicolao presenti etc.

Et ipse Nicolaus teneatur, et sic sollemni stipulatione vallato [*sic*] promixit et convenit dicto magistro Neroccio presenti et stipulanti etc. sibi dare et solvere pro omnibus suprascriptis ducatos largos auri boni auri et iusti ponderis ducentos <s>ottuaginta quinque pro dicta vero tabula et pro uno ottavo predicto, et pro dicta predella illud plus quod <dominus> reverendus dominus Janninus abbas suprascriptus iudicaverit et declaraverit, cuius discretioni et declarationi suprascripti contrahentes et partes sese remictunt circa dictam declarationem dicti pluris, quam facere possit summarie et de facto prout ipse voluerit.

Et pro parte pretii predicti, videlicet dictorum ducatorum 285, dictus magister Neroccius confessus fuit eidem Nicolao presenti etc. et pro eo habuisse et recepisse per manus suprascripti domini Jannini abbatis, et sibi datos et solutos fuisse in veritate una cum magistro Laurentio suprascripto, ducatos nonaginta quinque auri latos, et de quibus se, et ex causa predicta, idem magister Neroccius se bene contentum vocavit, et dictum Nicolaum presentem etc. ab ipsis ducatis 95 liberavit etc., rogans etc. <Et>

[c. 220v] Et in alia parte et pro secunda paga dictus Nicolaus dedit et solvit eidem magistro Neroccio presenti et recipienti ducatos nonaginta quinque auri latos boni auri et iusti ponderis, et qui omnes ducati 95 in veritate penes ipsum magistrum Neroccium remanserunt in presentia mei notarii et testium etc., presentium et videntium etc.

Et alios ducatos nonaginta quinque, pro residuo dictorum ducatorum 285, dictus Nicolaus promixit dare et solvere cum effectu eidem magistro Neroccio conducta, posita et locata tabula suprascripta et predella ad suprascriptum altare, videlicet ducatos XXV latos illico posita et locata tabula et predella ut supra, reliquos vero ad discretionem et voluntatem ipsius reverendi domini abbatis, et in hoc ipse dominus abbas habeat liber[t]atem, facultatem et potestatem omnimodam minuendi et etiam augendi, si voluerit, dictum residuum a XXV supra; cuius discretioni, declarationi, arbitrio et voluntati in hoc dicte partes de communi concordia et libera voluntate sese remictunt et commictunt etc.

Et pro observatione omnium et singulorum supra per dictum magistrum Neroccium factorum et promissorum, singula singulis congrue refferendo, nobilis vir Gabriel olim Bartholomei Pauli de Senis, Luce habitator, et vir nobilis Gerardus condan domini Gregorii de Arrigis de Luca, ambo simul et quilibet eorum principaliter et in solidum et pro solido sese obligando, precibus et rogationibus ipsius magistri Nerocci, scientes sese ad supra et infrascripta non teneri, volentes tamen teneri et efficaciter obligari etc., <promixerunt> volentes teneri etc. [*sic*], promixerunt et sollemni stipulatione convenerunt suprascripto Nicolao presenti etc. facere et curare et sese facturos et curaturos ita et taliter, omni penitus exceptione reiecta etc., quod suprascriptus magister Neroccius suprascripta omnia et singula et quodlibet predictorum ut supra per dictum ipsum promissa, di[c]ta et facta et obligata

⁸⁴ «rissico, periculo et fortuna» è parte aggiunta al margine sinistro, con richiamo dall'interno del corpo del testo.

⁸⁵ Ciò che segue da questo punto sino alla fine del capoverso è aggiunto al margine sinistro, con relativo segno di rimando.

attendet, adimplebit et cum effectu observabit dicto Nicolao in omnibus et per omnia prout supra continetur, alias <al> infra unum mensem proximum sequiturum post lapsum dictorum mensium XVIII promixerunt in solidum restituere, dare et solvere dicto Nicolao presenti etc. vel suis heredibus dictos ducatos centum <ottua> nonaginta ut supra exbursatos [sic] et solutos etc., et sub pena et obligatione infrascriptis.

Preterea dictus reverendus dominus abbas ex una et suprascriptus magister Neroccius ex alia, remanente tamen firma prima paga dictorum ducatorum 95, qui comprehenduntur et sunt qui in presenti suprascripto instrumento declarantur et conveniuntur etc., in reliquis aliis omnibus dicte partes cancellaverunt [sic] et annullaverunt dictum instrumentum et contractum ut supra rogatum per dictum ser Simonem Poci, et de quo supra fit mentio, et illi dicte partes expresse renuntiaverunt etc., rogatum sub die XVI Junii 1477, indictione X^a.

<Que> Et in quantum dictus dominus reverendus dominus [sic] abbas interim decederet, suprascripta omnia commissa sint in arbitrium et voluntatem et declarationem suprascripti Nicolai in omnibus et per omnia, prout supra facta est mentio etc.

[c. 221] Que quidem omnia etc. promixerunt dicte partes ad invicem omni tempore habere firma etc., et contra in aliquo non facere etc., ad penam ducatorum 400 auri et totius eius etc., que etc., qua etc. Item refficere etc. Et pro hiis omnibus observandis etc. dicte partes obligaverunt etc. Convenerunt etc. Renumptiantes etc. Ita etc. Et rogantes etc.

Et dederunt licentiam extendendi ad sensum sapientis etc.

Actum Luce, in palatio residentie magnificorum dominorum Antianorum, videlicet in Collegio Parvuo [sic] etc., presentibus testibus nobili viro Piero olim Raffaellis de Tegrimis de Luca, et Nicolao olim Nardi, tubicina magnificorum dominorum Antianorum etc.

Ego Jovvannes [sic], notarius suprascriptus, hec rogatus scripsi.

3.

Siena, 14 novembre 1480.

Lo Spedale di Santa Maria della Scala cede in usufrutto vitalizio, per la somma di 10 fiorini e con ulteriori patti, una casa di sua proprietà a Neroccio. Sempre a costui trasferisce per 36 ducati larghi d'oro i propri diritti di possesso su una tavola d'altare dell'eredità di Vecchietta, destinata all'abate [Giannino] Bernardi di Lucca.

ASSi, *Notarile ante-cosimiano*, 698 (ser Bernardino di Pietro Politi, dal 30 ottobre 1471 al 18 marzo 1480/81), cc.n.nn., *ad diem*⁸⁶.

[recto] Anno Domini MCCCCLXXX, indictione XIII, die XIII Novembris.

Cum hoc sit, prout per partes infrascriptas asseritur, quod per Hospitale Sancte Marie de la Scala de Senis venditus fuerit domino Antonio de Urbeveteri⁸⁷ usus fructus, durante vita ipsius domini Antonii, unius domus site Senis in terzerio Civitatis et juxta ortum Archiepiscopatus Senarum, juxta plateam dicti Episcopatus, in suos fines; et cum hoc etiam sit quod dictus dominus Antonius, cum consensu Capituli Hospitalis predicti, vendiderit dictum usum fructum durante vita ipsius Neroccio Bartholomeii [sic] Benedicti Neroccii de Senis pro certo pretio, prout constare dixerunt manu ser Angeli Jacobi de Sarteano notarii Archiepiscopatus Senarum⁸⁸; et cum hoc etiam sit quod ipse Neroccius velit emere a dicto

⁸⁶ Documento inedito.

⁸⁷ Antonio Alberti, arcidiacono orvietano e vicario, all'epoca, del cardinale Francesco Tedeschini Piccolomini, arcivescovo di Siena.

⁸⁸ I protocolli di ser Angelo di Jacopo da Sarteano sembrano mancare tanto dall'Archivio di Stato senese quanto dall'Archivio Arcivescovile.

hospitali omnia jura ipsius hospitalis et dicto hospitali competentia super usufructu dicte domus durante vita dicti Neroccii; hinc est quod frater Johannes syndicus etc.⁸⁹, cum consensu etc. magnifici et generosi militis domini Cini de Cinughii, dignissimi rectoris dicti hospitalis⁹⁰, habens ad subscripta agendum auctoritatem et commissionem a Capitulo dicti hospitalis, dedit, vendidit et concessit dicto Neroccio, presenti etc., omnia jura usus fructus predicti, durante vita dicti Neroccii, competentia dicto hospitali, ita quod, ipsius emptoris vita durante, possit ea uti et frui arbitrio boni viri, ad habendum, utendum etc., pro pretio et nomine pretii florenorum decem de libris quattuor pro quolibet floreno denariorum Senensium. Quod pretium dictus venditor dedit, solvit et numeravit <dicto> camerario dicti hospitalis in presentia mei notarii et testium infrascriptorum. Et quod ipse emptor teneatur in dicta domo facere illa actamina que facere debebat dictus dominus Antonius, et hoc per totum mensem Aprilis proxime futuri⁹¹. Et quod plus etc. Et dederunt licentiam etc. Quam dare promisit⁹² liberam etc., et promisit non tollere etc. Que omnia etc., sub pena dupli etc. Quam penam etc. Et dicta pena etc. Item reficere etc. Pro quibus etc. Renuntiantes etc. jura etc., cum guarentigia etc.

[*verso*] Insuper supradictus frater Johannes syndicus, cum consensu dicti magnifici domini Cini⁹³, dicto rectorio nomine dedit, vendidit et tradidit dicto Neroccio omnia jura dicto hospitali competentia super una tabula altaris que remansit in hereditate magistri Laurentii alias el Vecchietta, quam fiebat pro <ecclesia> abate de Bernardis abatis [*sic*] abatie [*vacat*] extra et prope Lucam, pro pretio et nomine pretii ducatorum triginta sex auri largorum, <quod pretium> de quo pretio dictus emptor dedit, solvit et numeravit dicto camerario presenti etc. ducatos decem et octo similes in presentia mei notarii et testium subscriptorum; et residuum, videlicet ducatos decem et octo, solvere promisit dicto domino rectori per tempus decem et octo mensium proxime futurorum et ab inde in antea, ad omnem petitionem et voluntatem dicti venditoris etc., et quod plus valeret. Et promiserunt de predictis non facere aliquam litem etc. Que omnia etc., sub pena dupli etc., quam penam etc. Et dicta pena etc. Item reficere etc. Pro quibus etc. Renuntiantes etc. jura etc. Cum guarentigia etc. Et adiectam kautelam emptoris etc. Et solvat libras 4^{or} cere pro Sacristia.

Actum in Capitulo Hospitalis predicti, coram ser Paulo Antonii Meii [*sic*] Pieri de Monte Sancto Savino et Nicholao Mariani Pauli del Rosso de Senis testibus etc.

4A-4F.

Siena, 14 novembre 1480 - 15 novembre 1512.

Partite di dare e avere relative a Neroccio e all'eredità del Vecchietta in due libri mastri dello Spedale di Santa Maria della Scala.

⁸⁹ Frate Giovanni di maestro Martino: cfr. per esempio ASSi, OSMS, 24, *Deliberazioni (Libro de' Capitoli et deliberationi)* dal 25 maggio 1450 al 26 ottobre 1487, c. 279v (27 marzo 1480).

⁹⁰ «frater Johannes syndicus etc. cum consensu etc.» è aggiunto al margine sinistro, correggendo poi al genitivo tutta la sequenza, già incorporata nel testo, «magnificus et generosus miles dominus Cinus de Cinughii dignissimus rector» ecc.

⁹¹ Cioè del 1481.

⁹² Corretto su «promiserunt».

⁹³ «frater Johannes syndicus, cum consensu dicti» è aggiunto al margine sinistro, correggendo poi tutta al genitivo la sequenza, già incorporata nel testo, «magnificus dominus Cinus».

[4A].

ASSi, OSMS, 525, *Libro Bigio o Cilestro segnato X, di dare e avere*, dal 1° maggio 1478 al 18 novembre 1487, c. CCXXXVII⁹⁴.

† MCCCC°LXXX.

Le spese dela chasa istraordenarie deno avere [...]

E deno avere lire quaranta, soldi 0, sono per tanti fatto debitore Neroccio di Bartolomeo di Benedetto dipentore, perché questo dì 14 di novembre se gli è venduto le ragioni abiamo del'uso e l'usofrutto a sua vita d'una nostra chasa che da noi aveva conprata a sua vita misser Antonio da Orvieto, et .sso' che Neroc[i]o debi dare in questo, fo. 247⁹⁵, lire XL, soldi –, denari –

[4B].

Ivi, c. 247⁹⁶.

† MCCCC°LXXX.

[...]

Neroccio di Bartolomeo di Benedetto di Neroccio dipentore de' dare adì XIII^o di novembre lire quaranta, soldi 0, e' quali denari esso ci dà perché questo dì gli abiamo venduto a sua vita tutte le ragioni abiamo inn. una nostra chasa posta in su la Piazza delo Spedale, la quale già tenne a sua vita maestro Lorenzo Vechietta, et di poi la vendemo a vita a missere Antonio da Orvieto con patti et conditioni che lui debi fare cierta muraglia, chome apare a[ll] Libro degli Usufrutti, a conto di detto misser Antonio, fo. 89⁹⁷, et questo dì l'abiamo venduta a sua vita con quei medesimi incharichi del murare al detto Neroccio, che la usuf[r]utti tutto el tempo de la vita sua, del quale contrato ne fu roghato ser Bernardino di Pietro, al chuale rogho ci riferiamo⁹⁸, et .sso' ali straordenari in questo, [fo.] 237⁹⁹, agli Usufrutti, fo. 90¹⁰⁰, lire XL, soldi –

E de' dare il detto [*Neroccio*] fiorini trentasei d'oro larghi gravi, e' quali sono perché questo dì gli abiamo venduto ogni nostra ragione, et ogni ragione che avesse o restasse avere maestro Lorenzo, sopra una tavola d'altare di rilievo la quale à andare a Lucha o vero in quello di Lucha, de la quale tavola se gli è venduto per li detti duchati 36 larghi, et a lui rimane ogni chomodo o inchomodo si facesse in su detta tavola, la quale esso debia fornire et condurre a tutte sue ispese, siché lo Spedale né altri che fusse del Vechietta non ne riceva incharicho alchuno, chome di tutto fu roghato ser Bernardino di Pietro, al quale contrato ci referiamo¹⁰¹, et .sso' ala redità in questo, fo. 248¹⁰², fiorini XXXVI d'oro larghi gravi.

⁹⁴ Documento inedito.

⁹⁵ Doc. 4C.

⁹⁶ Bibliografia: LIBERATI 1929, p. 242, nota 9 (p. 243; edizione ampia, ma non completa, del secondo capoverso, con alcune sviste); CARLI 1954, p. 349 (edizione ampia, ma non completa, dei primi due capoversi, con alcune sviste, tra cui «quaranta soldi» al posto di «lire quaranta, soldi 0»); COOR 1961, pp. 142-143, n. X (edizione pressoché completa delle tre voci, con varie sviste, tra cui «quaranta, soldi 0» al posto di «lire quaranta, soldi 0»).

⁹⁷ ASSi, OSMS, 172, *Libro degli Usufrutti*, ovvero *Usufrutti, depositi e preste*, dal 1° gennaio 1416 al 1° settembre 1603, c. LXXXIXv. Su questo codice: B. Sordini, G. Fattorini, scheda n. 23, in *ARTE E ASSISTENZA A SIENA* 2003, pp. 126-128.

⁹⁸ Doc. 3.

⁹⁹ Doc. 4A.

¹⁰⁰ ASSi, OSMS, 172, *Libro degli Usufrutti* (*supra*, nota 97), c. LXXXX. Il brano relativo a Neroccio è stato parzialmente pubblicato, al di fuori del suo contesto documentario già noto, da NEVOLA 2007, p. 79, n. 6, il quale ricorda anche la pala per Lucca, ma come «an unfinished painting» (p. 77).

¹⁰¹ Doc. 3.

¹⁰² Doc. 4D.

Nota che detti fiorini XXXVI larghi ne deba paghare ora al presento [*sic*] fiorini diciotto larghi, e ogi a mesi XVIII il resto, che so' fiorini XVIII larghi.

[*partita biffata*]

[4C].

Ivi, c. CCXLVII¹⁰³.

† MCCCC°LXXX.

[...]

Neroccio di Bartolomeo al'incontro¹⁰⁴ de' dare [*sic, pro avere*] adì XVIII di novembre lire cento quaranta quattro, soldi otto, denari 0 contanti, che lire 40 dè per la chasa conprò, et fiorini diciotto larghi dè per chagione de la tavola, et chosì si chava <p(er) f> fuore [*lettura incerta*] fiorini 18 larghi et lire 40, et .sso' a 'ntrata di frate Gio[va]nni kamarlingho, fo. 4¹⁰⁵, fiorini XVIII sanesi larghi, lire XL, soldi 0

Et de' avere adì XXIII d'ottobre [1482] duchati quattro larghi conti a misser Cino nostro [*de' Cinughi, rettore dello Spedale*], e .sso' a entrata di frate Giovanni kamarlingho, fo. 4¹⁰⁶, fiorini IIII° larghi

E adì XV di novembre 1512 <lire 98, soldi 0, sonno per l'eredità de> duchati XIII d'oro larghi resta a dare qui di rincontro, et sonno in debito a lui ale Spogl[i]e, a. ffo. 118¹⁰⁷, duchati XIII d'oro larghi [*l'intera cifra è scritta sulla rasura di una precedente somma*], denari – [*partita biffata*]

[4D].

Ivi, c. CCXLVIII¹⁰⁸.

† MCCCC°LXXX.

La redità di maestro Lorenzo di Pietro dipentore detto Vecchietta de' avere adì XIII° di novembre fiorini trentasei d'oro larghi gravi, sono per tanti à fatti buoni per la detta redità Neroccio di Bartolomeo di Benedetto dipentore, e' quali sono per le ragioni d'una tavola che fu di maestro Lenzo [*sic*], la quale se gli è venduta cho' ogni chomodo e inhomodo di detta

¹⁰³ Bibliografia: COOR 1961, pp. 142, n. IX (edizione del secondo capoverso, con grossi errori, tra cui la data 23 ottobre 1480, e con un sostanziale fraintendimento dell'operazione, che non è un compenso a Neroccio «for some unknown service», ma l'incasso di un suo pagamento, verosimilmente come rata per la tavola dell'Assunta), e 143, n. XI (edizione del primo capoverso, con vari errori).

¹⁰⁴ Doc. 4B.

¹⁰⁵ ASSi, OSMS, 866 (*olim* 827/C, *olim* 875), *Entrata e uscita* dal 1° maggio 1480 al 30 aprile 1481, c. IIII: «† Christo, MCCCC°LXXX. [...]. Neroccio di Bartolomeo di Nerocio dipentore adì XIII° di nove[n]bre lire cento quaranta quattro et soldi otto contanti avemo in lire 40 per la casa et ducati XVIII d'oro per la prima paga della tavola, et sonno posti a Libro Cilestro X, a. ffo. 247, lire CXLIII°, soldi VIII, denari →» (inedito).

¹⁰⁶ ASSi, OSMS, 868 (*olim* 828/B, *olim* 876), *Entrata e uscita* dal 1° maggio 1482 al 30 aprile 1483, c. IIIIv: «† Christo, MCCCC°LXXXII. [...]. Neroccio di Bartolomeo dipentore adì XXXIII d'ottobre lire vinti quattro contanti, et sonno posti a sua ragione a Libro Cilestro X, a. ffo. 247, lire XXIII°, soldi –, denari →» (inedito).

¹⁰⁷ Questo libro di *Spogli dei debitori* sembra perduto.

¹⁰⁸ Bibliografia: MILANESI 1854-1856, III, pp. 8-9 (edizione parziale del primo capoverso); LIBERATI 1929, p. 242 (edizione quasi completa del primo capoverso); CARLI 1954, pp. 336, 349 (edizione quasi completa del primo capoverso); COOR 1961, p. 143, n. XA (edizione completa del primo capoverso, con piccole sviste).

tavola, chome di tutto fu rogato ser Bernardino di Pietro, al quale ci riferiamo¹⁰⁹, a lui in questo fo. 247¹¹⁰, fiorini XXXVI larghi gravi

E de' avere adì XII d'aprile 1481 soldi quaranta avemo da Petro Chianciani, disse erano per uno noce ebe da lui, che disse ne fe' chornici, et .sso' a entrata di frate Giovanni kamarlingho, fo. 6¹¹¹, lire II, soldi 0, denari 0

E de' avere lire sedici, soldi 0, ci fe' buoni el Chomuno di Siena per lo membro del Biado, cioè Alfonso di ser Lorenzo kamarlingho, per la spesa si rendé esso chol Chomuno, debi dare a[l] Libro Bianco di 2 AA, fo. 15¹¹², lire XVI, soldi 0, denari 0

E de' avere lire novecento quarantaotto, sono per tanti fatto debitore Meo di Giovanni di Jacopo per una pocisione posta a Certano gli vendemo, che ci era rimasta, con cierte conventioni, et .sso' a lui a[l] Libro Bianco di 2 A, fo. 102¹¹³, lire DCCCCXLVIII, soldi 0, denari 0

[partita non biffata]

[4E].

ASSi, OSMS, 527, *Libro Bianco segnato AA, di dare e avere*, dal 1° maggio 1482 al 10 dicembre 1512, c. 15¹¹⁴.

† MCCCC°LXXXII.

El Chomuno di Siena de' dare per lo membro del Biado per le spese si rendeno del Biado al tempo d'Alfonso di ser Lorenzo kamarlingho [...]

[...]

E de' dare lire sedici, soldi 0, ci fe' buoni per maestro Lorenzo Vechietta, a lui a Libro X, fo. 248¹¹⁵, lire XVI, soldi –, denari –

[...]

[4F].

Ivi, c. 102¹¹⁶.

† MCCCC°LXXXIII.

[...]

Meo di Giovanni di Jachomo al'incontro¹¹⁷ de' dare adì XI d'ottobre fiorini dugientotrentasette di lire 4 il fiorino, sono perché questo di gli abbiamo venduto una pocisione posta a Certano, la quale per lo pasato fu di maestro Lorenzo Vechietta, et a lui rimase a'

¹⁰⁹ Doc. 3.

¹¹⁰ Doc. 4B.

¹¹¹ ASSi, OSMS, 866 (*olim* 827/C, *olim* 875), *Entrata e uscita* dal 1° maggio 1480 al 30 aprile 1481 (*supra*, nota 105), c. VIv: «† Christo, MCCCC°LXXXI. [...]. L'eredità di maestro Lorenzo Vechietta adì XII d'aprile soldi quaranta contanti ci dè Petro Chia[n]ciani, e' quali dice gli dava per uno noce ebe di suo, che ne fe' chornici, et so' posti a Libro Cilestro X, a. ffo. 248, lire II, soldi –, denari –» (inedito).

¹¹² Doc. 4E.

¹¹³ Doc. 4F.

¹¹⁴ Documento inedito.

¹¹⁵ Doc. 4D.

¹¹⁶ Documento inedito.

¹¹⁷ Cioè alla c. CII.

bandi chome più offerente, apare al Libro de' Chapitoli, fo. 299¹¹⁸, et .sso' posti a Li[b]ro Cilestro X, al'eredità di maestro Lorenzo, fo. 248¹¹⁹, lire DCCCCXLVIII, soldi –
<E de' dare per la ciera>

c. CII

Meo di Giovanni di Jachomo detto Meo delo Spechio de' avere [...].

5A-5B.

Siena-Lucca, novembre-dicembre 1481.

Scambio epistolare tra Marino Tomacelli, ambasciatore di Ferrante I d'Aragona re di Napoli a Firenze, e gli Anziani della Repubblica di Lucca, a proposito della «tavola» che Neroccio sta realizzando per l'abate lucchese [Giannino] Bernardi.

[5A].

Siena, 27 novembre 1481.

Lettera di Marino Tomacelli agli Anziani lucchesi.

ASLu, *Anziani al tempo della Libertà*, 534, reg. 41 (copialettere), c. 14v¹²⁰.

Magnifici Domini tamquam patres, recommendationem. Magnifici Signori, mostra maestro Narog[i]o di Siena habbia pigliato a dipingere una tavola dello habate de' Bernardi dell'ordine di san Benedicto, quale era obligato a darla infra certo tempo, et perché questo maestro ha a fare certe opere dello illustrissimo signore Duca di Calabria, prego Vostre Signorie Li voglia piacere, per servitio dello illustrissimo signore Duca, <prego le Signorie Vostre> adoprarsi con lo abate li habbia a prolungare el tempo du' o tre mesi, et di questo Quelle ne compiaceranno molto allo illustrissimo signore Duca. Prego le Signorie Vostre Li voglia piacere donarmi adviso della volontà di Quelle, alle quali mi offero. Senis, XXVII Novembris 1481.

Marinus cum forma [*segue un'abbreviazione illeggibile, forse frintesa dallo stesso copista di Cancelleria nel trascrivere dall'originale*].

[5B].

Lucca, 11 dicembre 1481.

Risposta degli Anziani lucchesi a Marino Tomacelli (non spedita).

ASLu, *Anziani al tempo della Libertà*, 534, reg. 41 (copialettere), c. 15¹²¹.

¹¹⁸ ASSi, OSMS, 24, *Deliberazioni* dal 25 maggio 1450 al 26 ottobre 1487 (*supra*, nota 89), c. 299v: «Per Meo delo Spechio. La possessione di Certano, con casa, vigne e terra, con li suoi confini et pertinentie, la quale fu di maestro Lorenzo Vecchietta, rimase a Meo di Giovanni delo Spechio per prezo di fiorini dugento trentasette di lire IIII^o di denari senesi per ciascuno fiorino, fiorini CCXXXVII. [*aggiunta di altra mano*]: Posto a Libro di 2 A, fo. 102» (inedito). La data della delibera è a c. 299: «1483 [...] Adi VIII d'octobre». Per il podere di Certano, ceduto dalla Scala al Vecchietta nel 1450, e il cui usufrutto lasciato alla vedova Francesca fu da lei permutato con quello di un altro podere della Scala nel marzo 1483, pochi mesi prima che la Scala vendesse Certano a Meo dello Spechio, si veda BANCHI 1877, pp. 247-248 e nota 1, e p. 280, nota 1.

¹¹⁹ Doc. 4D.

¹²⁰ Bibliografia: MILANESI 1886, pp. 224-225, n. 151; MILANESI 1893, pp. 128-129, n. 151; BORGHESI-BANCHI 1898, pp. 259-260, n. 161; LAZZARESCHI 1943, p. 140, n. 740 (edizione abbreviata); COOR 1961, p. 144, n. XIII.

¹²¹ Bibliografia: MILANESI 1886, p. 225, n. 152; MILANESI 1893, p. 129, n. 152; BORGHESI-BANCHI 1898, p. 260, n. 162; LAZZARESCHI 1943, p. 140, n. 740 (regesto); COOR 1961, pp. 144-145, n. XIV.

Responsum. Non missa, quia non sic scripserat dominus abas [*sic*].

Magnifice et clarissime orator, amice precipue. Non s'è prima risposto alla littera di Vostra Magnificentia per non haver opportunità del mandare. Havemmo messer lo abbate et facemmo nostro debito in exhortarlo et gravarlo quanto possibile fu al compiacere di quanto Vostra Magnificentia ci richiede; tandem et post multa si riduce, e con fatica, allo esser contento di du' mesi solamente, et, secondo il suo dire, pare che cotesto maestro, per compiacere ad altri, sia parato a deluderlo della sua ymagine, il che, se fusse, sare' malfacto. Messer lo abbate ne scrive a Vostra Magnificentia, e la littera sarà con questa, e, satisfaccendo lui a epsa Vostra Magnificentia del tempo decto, preghiamo che sia di piacer, per honor di Dio et nostro amore, operare con cotesto maestro che li servi la fede, in far che lo abbate habbia l'opera a sua instantia principiata, et non sia data ad altri. Bene valeat Vostra Magnificentia, alla quale ci offeriamo in ogni cosa possibile paratissimi. Luce, XI Decembris 1481.

[*documento biffato*]

6.

Lucca, settembre 1482.

L'abate Giannino Bernardi si dichiara formalmente soddisfatto di tutto il lavoro compiuto da Neroccio in base al contratto dell'8 novembre 1480 (doc. 2).

ASLu, *Archivio dei Notari, Parte I*, 900 (cfr. doc. 2), foglietto volante inserito tra le cc. 219 e 220¹²².

Septembris 1482.

Dominus Janninus abbas fuit confessus magistro Neroccio Bartolomei de Senis pictori etc. habuisse etc. ymaginem positam et locatam etc. in ecclesia etc., in ea factione, bonitate et qualitate etc., cum omnibus illis conditionibus prout obligatus erat in instrumento manu mei etc. Qui magister Neroccius fuit confessus sibi fuisse satisfactum de mercede et pretio et aliis supra promissis in dicto instrumento etc. Et liberaverunt sese ad invicem etc., et cassaverunt instrumentum etc. manu mei sub die 8 Novembris 1480, et tunc liberaverunt in aliis etc., et Gerardo Arrigi etc.

Actum in ecclesia Sancte Marie de Curssu [*sic*] etc., presentibus testibus presbitero Dominico Sinibaldi plebano plebis Subgrominei etc., Ansano olim Bartolomei Nocchi, et Jacobo domini Jannini de Fatinellis de Luca.

Ego Johannes, notarius publicus, rogatus scripsi.

7A-7B.

Lucca, 20 settembre 1483.

Gli Anziani della Repubblica scrivono a papa Sisto IV e a Giangiacomo Schiaffinati vescovo di Parma perché vogliano trasferire a Bernardino Bernardi in luogo di suo zio Giannino, il quale si accinge a cederla, la commenda lucchese di San Salvatore a Sesto e Santa Maria del Corso.

¹²² Documento inedito.

[7A].

Lettera al Papa.

ASLu, *Anziani al tempo della Libertà*, 534, reg. 39 (copialettere), c. 67r-v¹²³.

Sanctissime etc.

Quum hoc monasterium Sancti Salvatoris et Beate Marie est per venerabilem abbatem dominum Ianninum de Bernardis, civem nostrum, ex infirmo et diruto loco in incrementum excitatum, digna constructione edificiorum, ut manifeste apparet ex nobili edificio ecclesie et monasterii Sancte Marie extra Muros nostre civitatis, nuper erecti sed nondum penitus absoluti, industria et opera dicti abbatis cum auxilio et favore nobilis domus Bernardorum, propterea cogimur, et merito, commendare Sanctitati Vestre [c. 67v] nobilem et iurisperitum virum dominum Bernardinum de Bernardis, civem nostrum, carissimum valde nobis et sua ipsius virtute et maiorum suorum meritis multis in rem publicam nostram. Is modo venit ad pedes Sanctitatis Vestre ut dictum monasterium, quod ipse modo abbas renuntiat in manibus Sanctitatis Vestre, eiusdem gratia et beneficio¹²⁴ consequatur, et nos hoc magnopere et cum omni animi affectu rogamus et deprecamur Sanctitatem Vestram ut <he> abbatia hec, que industria, labore et impensa Bernardorum domus renovata est, Bernardorum manibus quod restat reliquum absolvatur, et tam pulchri nobilisque edificii absolute operis laudem accipiat <eade> ea domus, quam profecto meretur. Commendamus ergo, Sanctissime Pater, hanc rem Sanctitati Vestre non aliter ac civitatem nostram: quum sic merentur huius nobilissime domus in tam abbatiam beneficia multa collata, et nos testes sumus, et tota civitas. Commendamus nos humiliter Sanctitati Vestre. Ex nostro Palatio, die 20 Septembris 1483.

[7B].

Lettera a Giangiacomo Schiaffinati.

ASLu, *Anziani al tempo della Libertà*, 534, reg. 39 (copialettere), c. 67v¹²⁵.

Domino Johanni Jacobo Sclafanato, episcopo Parmensi.

Reverendissime in Christo pater etc.

Per la gran fede e speranza che habbiamo in la Vostra Reverenda Signoria, non dubitiamo richiederLa <cu> con segurtà in le occurrentie della città nostra. Noi haremmo gran desiderio che il monasterio di San Salvatore et Sancta Maria appresso le mura della città nostra, il quale sentiamo che lo habate vuol renuntiare, fusse conferito al venerabile et doctissimo cittadino nostro messer Bernardino de' Bernardi suo nipote, perché è homo virtuoso et di famiglia notabile della città nostra, e per altri buoni rispetti. Lui, che sarà di questa exhibitore, narrerà più a pieno alla Vostra Signoria quello che accade in la materia et quello che desideriamo che Vostra Signoria adoperi per amor nostro, certificandoLa che per uno appiacere o gratia non ci può la Signoria Vostra far la maggiore che far che decto <ser> messer Bernardino ritorni con buono effecto et expeditione della cosa. Offerendoci a tutti li beneplaciti di Vostra Signoria di buono animo. Luce, 20 Septembris 1483.

¹²³ Bibliografia: LAZZARESCHI 1943, p. 220, n. 1157 (edizione, con alcune omissioni e sviste).

¹²⁴ La sequenza da «quod» fino a «beneficio» è un'aggiunta al margine sinistro, che sostituisce due parti immediatamente successive biffate nel testo: «quod ipse ab» (nell'interlinea superiore) e «ad renunptandum inest [?] procurator constitutus ab ipso abbate Iannino, beneficio et gratia Sanctitatis Vestre».

¹²⁵ Bibliografia: LAZZARESCHI 1943, pp. 220-221 (registro).

8.

Lucca, 30 settembre 1483.

Gli Anziani della Repubblica scrivono di nuovo a papa Sisto IV per la commenda di San Salvatore a Sesto e Santa Maria del Corso, raccomandando Giorgio Franciotti al pari di Bernardino Bernardi.

ASLu, *Anziani al tempo della Libertà*, 534, reg. 39 (copialettere), c. 68¹²⁶.

Beatissimo Patri.

Sanctissime etc. Officium nostrum est ut omnibus nostris civibus faveamus, his presertim qui vita et moribus et boni et eruditi habentur. Propterea proxime commendavimus Sanctitati Vestre jurisperitum virum dominum Bernardinum de Bernardis. Nuc autem eadem ratione adducimur ut commendemus venerabilem dominum Georgium de Franciottis eadem causa monasterii Sancti Salvatoris et Beate Marie: utrumque amamus, utrumque commendamus Sanctitati Vestre simul et civitatem nostram. Ultima Septembris 1483.

9.

Lucca, 19 maggio 1499.

Testamento di Nicolao di Francesco Micheli. Tra le disposizioni per l'erezione di una cappella dedicata all'Assunzione della Vergine nella basilica di San Frediano, quella relativa alla pala d'altare indica come modello la pala dell'altar maggiore di Santa Maria del Corso.

ASLu, *Archivio dei Notari, Testamenti*, 16 (ser Benedetto Franciotti, 1491-1512), cc. 183-191 (c. 186r-v)¹²⁷.

[...]

Et quia dictus quondam eius pater in dicto suo testamento non declaravit locum in quo debeat collocari et fabricari dicta capella in prefata ecclesia Sancti Frediani, ideo dictus testator dixit <ac voluit> se composuisse et concordasse cum domino priore et canonicis dicte ecclesie, et ita voluit ac iudicavit et reliquit, quod dicta capella debeat edificari et constitui ac poni et fabricari in eo loco in quo est picta in muro una ymago magna gloriose Virginis Marie sedentis cum filio in brachiis suis¹²⁸, in quo voluit fieri unus arcus magnus et concedens latitudini dicte cappelle, que erit a dicto muro [c. 186v] ecclesie usque ad murum claustris; et quod in dicta capella fiat una tabula ad altare ad instar et similitudinem tabule altaris maioris ecclesie abatie site iuxta et extra Portam Sancti Donati, que ecclesia vocatur Sancta Maria del Corso, in qua tabula est picta ymago Assumptionis gloriose Virginis Marie cum suis circumstantiis, que tabula placet eidem testatori quia est valde pulcra, et est conveniens titulo dicte cappelle, que est intitulata sub honore et vocabulo Assumptionis eiusdem gloriose Virginis et Matris.

[...]

¹²⁶ Bibliografia: *ivi*, p. 221 (regesto).

¹²⁷ Bibliografia: BINI 1843, pp. 520-521 (edizione del passo da me ritrascritto, con alcune omissioni e con l'incomprensione «quae vult adhaerere muro» in luogo di «que erit a dicto muro»); TAZARTES 1983, p. 10 e nota 46 (p. 18; riedizione dipendente da Bini); TAZARTES 2007, pp. 200-201, nota 85 (altra riedizione dipendente da Bini).

¹²⁸ Da «sedentis» fino a «suis» si legge come aggiunta in calce all'ultimo rigo della pagina, con segno di richiamo nel corpo del testo.

SIGLE ARCHIVISTICHE

ASDLu/AA = Archivio Storico Diocesano di Lucca / Archivio Arcivescovile
ASLu = Archivio di Stato di Lucca
ASSi = Archivio di Stato di Siena
BSLu = Biblioteca Statale di Lucca
OSMS = *Ospedale di Santa Maria della Scala*

BIBLIOGRAFIA

ARTE E ASSISTENZA A SIENA 2003

Arte e assistenza a Siena: le copertine dipinte dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, Catalogo della mostra, a cura di G. Piccinni, C. Zarrilli, Ospedaletto 2003.

BANCHI 1877

Statuti senesi scritti in volgare ne' secoli XIII e XIV e pubblicati secondo i testi del R. Archivio di Stato in Siena, III. *Statuto dello Spedale di Siena*, a cura di L. Banchi, Bologna 1877.

BERENGO 1965

M. BERENGO, *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Torino 1965.

BINI 1843

T. BINI, *Della basilica di S. Frediano e della questione se la facciata un dì fosse dove ora è il coro*, «Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti», XII, 1843, pp. 511-558.

BITTINS 2006

U. BITTINS, *Das Domkapitel von Lucca im 15. und 16. Jahrhundert*, Francoforte - Berna - Berlino - New York - Parigi - Vienna 1992.

BORGHESI-BANCHI 1898

S. BORGHESI, L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese [...]. Appendice alla raccolta dei documenti pubblicata dal comm. G. Milanese*, [a cura di A. Lisini], Siena 1898.

BRANDI 1949

C. BRANDI, *Quattrocentisti senesi*, Milano 1949.

CACIAGLI 1984

G. CACIAGLI, *La Badia di San Salvatore del Lago di Sesto*, Pontedera 1984.

CAGLIOTI 2011

F. CAGLIOTI, *Matteo Civitali e i suoi committenti nel Duomo di Lucca*, in *MATTEO CIVITALI NELLA CATTEDRALE DI LUCCA* 2011, pp. 19-112.

CARLI 1951

E. CARLI, *Scultura lignea senese*, Milano-Firenze 1951.

CARLI 1954

E. CARLI, *Vecchietta e Neroccio a Siena e in «quel di Lucca»*, «Critica d'Arte», n.s., I, 1954, pp. 336-354.

CARLI 1960

E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960.

CARLI 1980

E. CARLI, *Gli scultori senesi*, Siena-Milano 1980.

CAVAZZINI-GALLI 1993

L. CAVAZZINI, A. GALLI, *Biografia di Francesco di Giorgio ricavata dai documenti*, in FRANCESCO DI GIORGIO 1993, pp. 512-517.

CIAMPOLTRINI-ANDREOTTI 2003

G. CIAMPOLTRINI, A. ANDREOTTI, *Il castello e il porto. Contributi archeologici per il paesaggio del lago di Bientina nel Basso Medioevo*, «Archeologia medievale», XXX, 2003, pp. 269-280.

CONCIONI-FERRI-GHILARDUCCI 1988

G. CONCIONI, C. FERRI, G. GHILARDUCCI, *I pittori rinascimentali a Lucca. Vita, opere, committenza*, Lucca 1988.

COOR 1961

G. COOR, *Neroccio de' Landi, 1447-1500*, Princeton 1961.

DALVIT 2017

G. DALVIT, *The Iconography of Vecchietta's Bronze Christ in Siena*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXXX, 2017, pp. 29-59.

DESCRIVERE LUCCA 2009

Descrivere Lucca. Viaggio tra note, inventari e guide dal XVII al XIX secolo, a cura di E. Pellegrini, Pisa 2009.

DISEGNARE LUCCA 2014

Disegnare Lucca: terrilogi di chiese e monasteri nell'Archivio Storico Diocesano (secoli XVI-XVIII), Catalogo della mostra, a cura di V. Cappellini, T.M. Rossi, G.E. Unfer Verre, Lucca 2014.

DONATI 2011

G. DONATI, *Il «museo» dell'artista: Matteo Civitali per il Duomo di Lucca*, in MATTEO CIVITALI NELLA CATTEDRALE DI LUCCA 2011, pp. 113-326.

FARGNOLI 2004

N. FARGNOLI, *L'Assunta del Vecchietta a Montemerano. Restauro e nuove proposte di lettura / Vecchietta's Assumption of the Virgin at Montemerano. Restoration and New Keys for Interpretation*, Asciano 2004.

FERRETTI 1996

M. FERRETTI, *Trittico lucchese*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti, M. Fileti Mazza, U. Parrini, Pisa 1996, pp. 9-43.

FERRI 2004

C. FERRI, *L'archivio dei notari di Lucca. Spoglio degli atti relativi alle attività artigiane, mercantili, finanziarie con riferimento ai "Magistri" e professioni simili; inoltre a comunità, contrade, acque e mappe dal 1245 al 1499*, Lucca 2004.

FILIERI 1994

M.T. FILIERI, *Lucca nelle sue chiese: i luoghi della pittura*, in *La pittura a Lucca nel primo Seicento*, Catalogo della mostra, [a cura di M.T. Filieri], Lucca 1994, pp. 55-91.

FILIPPINO LIPPI E SANDRO BOTTICELLI 2011

Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400, Catalogo della mostra, a cura di A. Cecchi, Pero 2011.

FRANCESCO DI GIORGIO 1993

Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500, Catalogo della mostra, a cura di L. Bellosi, Milano 1993.

GIUSTI MACCARI 2009

P. GIUSTI MACCARI, "*Lucca pittrice nelle sue chiese*": *dalla sua scrittura al presente*, in *DESCRIVERE LUCCA* 2009, pp. 327-452.

KURZE 1991

W. KURZE, *Die Gründung des Salvator Klosters Sesto am Lago di Bientina und die Klostergeschichte des Fra Benigno von 1578. Späte Überlieferung als methodisches Problem*, «Studi medievali», s. 3, XXXII, 1991, 2, pp. 685-718.

KURZE 2002

W. KURZE, *Studi toscani: storia e archeologia*, Castelfiorentino 2002.

LANCELOTTI 1623

S. LANCELOTTI, *Historia Olivetana [...] libri duo [...]*, Venezia 1623.

LAZZARESCHI 1943

R. *Archivio di Stato in Lucca. Regesti, V. Carteggio degli Anziani MCCCCLXXIII-MCCCCLXXXII*, [a cura di E. Lazzareschi], Pescia 1943.

LEGATI DA UNA CINTOLA 2017

Legati da una cintola. L'Assunta di Bernardo Daddi e l'identità di una città, Catalogo della mostra, a cura di A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, Firenze 2017.

LIBERATI 1929

A. LIBERATI, *Nuovi documenti sul Pellegrinaggio dello Spedale di Santa Maria della Scala*, «La Diana», IV, 1929, pp. 239-243.

MATTEO CIVITALE E IL SUO TEMPO 2004

Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2004.

MATTEO CIVITALI NELLA CATTEDRALE DI LUCCA 2011

Matteo Civitali nella Cattedrale di Lucca. *Studi e restauri*, a cura di A. D'Aniello, M.T. Filieri, Lucca 2011.

MIANI 1962a

G. MIANI, *Arnolfini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, pp. 256-257; anche in rete: [http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-arnolfini_res-bf7c627e-87e6-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-arnolfini_res-bf7c627e-87e6-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)).

MIANI 1962b

G. MIANI, *Arnolfini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, pp. 257-258; anche in rete: [http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-arnolfini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-arnolfini_(Dizionario-Biografico)).

MILANESI 1854-1856

G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese* [...], I-III, Siena 1854-1856.

MILANESI 1886

G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo* [...] (*continuazione*), «Il Buonarroti», s. 3, II, 1884-1887, pp. 217-225, [1886].

MILANESI 1893

G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo* [...], Roma 1893.

NEVOLA 2007

F. NEVOLA, *Lots of Napkins and a Few Surprises: Francesco di Giorgio Martini's House, Goods and Social Standing in Late-Fifteenth-Century Siena*, «Annali di architettura», 18-19, 2006-2007 (2007), pp. 71-82.

NOVELLO 2014

R.P. NOVELLO, *Paolo (Paoluccio) di Lazzarino (Paolo di Lazzarino da Lucca)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014, pp. 179-180; anche in rete: http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-di-lazzarino_%28Dizionario-Biografico%29/.

NUTTALL 2019

G. NUTTALL, *Filippino's Lucchese Patrons*, in *Filippino Lippi: Beauty, Invention and Intelligence*, Atti del convegno (Firenze 1-2 dicembre 2017), a cura di M.W. Kwakkelstein, P. Nuttall, G. Nuttall, Leida 2019, in corso di stampa.

ONORI 1984

A.M. ONORI, *L'Abbazia di San Salvatore a Sesto e il Lago di Bientina: una signoria ecclesiastica, 1250-1300*, Firenze 1984.

PESCAGLINI MONTI 1985

R. PESCAGLINI MONTI, *Le dipendenze polironiane in diocesi di Lucca*, in *L'Italia nel quadro dell'espansione europea del monachesimo cluniacense*, Atti del convegno internazionale (Pescia 26-28 novembre 1981), a cura di C. Violante, A. Spicciani, G. Spinelli, Cesena 1985, pp. 143-172.

PESCAGLINI MONTI 2012

R. PESCAGLINI MONTI, *Toscana medievale: pievi, signori, castelli, monasteri (secoli X-XIV)*, a cura di L. Carratori Scolaro, G. Garzella, Ospedaletto 2012.

PFEIFFER 1975

A. PFEIFFER, *Das Ciborium im Sieneser Dom: Untersuchungen zur Bronzeplastik Vecchiettas*, Tesi di dottorato, Università di Marburgo 1975.

RAGGHIANI 1954

C.L. RAGGHIANI, *Vecchietta scultore*, «Critica d'Arte», n.s., I, 1954, pp. 330-335.

RAGGHIANI [1989]

C.L. RAGGHIANI, *Studi lucchesi*, a cura di G. Dalli Regoli, [Lucca 1989].

RIDOLFI 1882

E. RIDOLFI, *L'arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale*, Lucca 1882.

SORCE 2004

F. SORCE, *Landi, Neroccio dei*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, Roma 2004, pp. 399-403; anche in rete: [http://www.treccani.it/enciclopedia/neroccio-dei-landi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/neroccio-dei-landi_(Dizionario-Biografico)).

TAZARTES 1983

M. TAZARTES, *Artisti e committenti ai primi del Cinquecento in San Frediano di Lucca*, «Ricerche di storia dell'arte», 21, 1983, pp. 4-20.

TAZARTES 2007

M. TAZARTES, *Fucina lucchese. Maestri, botteghe, mercanti in una città del Quattrocento*, Pisa 2007.

WELLER 1943

A.S. WELLER, *Francesco di Giorgio, 1439-1501*, Chicago 1943.

ZAMBRANO–NELSON 2004

P. ZAMBRANO, J.K. NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004.

Copyright delle immagini:

Archivio Storico Diocesano di Lucca / Archivio Arcivescovile: fig. 20; Foto Ghilardi, Lucca: fig. 2; Foto Grassi, Siena: fig. 19; Francesco Caglioti, Firenze: fig. 21; Lensini Foto, Siena: fig. 5; Kunsthistorisches Institut in Florenz: figg. 6, 18; Museo Nazionale di Villa Guinigi, Lucca - Polo Museale della Toscana, e Lo Studiolo S.n.c. di Colombini, Lazzareschi e Ricciarelli, Lucca: figg. 1, 4, 7-8, 11-12, 15, 17; Pinacoteca Nazionale, Siena - Polo Museale della Toscana: fig. 10; Wikipedia (Wmpearl): figg. 3a, 3c; da FARGNOLI 2004, pp. 47, 78-79 e 82: figg. 9, 13-14, 16; da MATTEO CIVITALI E IL SUO TEMPO 2004, p. 487: fig. 3b.

ABSTRACT

Grazie ad alcuni documenti originali sconosciuti e alla rilettura di altri noti in gran parte fin dall'Ottocento, ma non intesi correttamente o completamente, si ricostruisce qui la genesi di una tra le principali pale d'altare del Quattrocento lucchese, ovvero il grande altorilievo ligneo dell'*Assunta* scolpito e dipinto dal Vecchietta e da Neroccio, e ridotto oggi in due frammenti nel Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca (il *Seppellimento* e la *Gloria della Vergine*). Sebbene già gli studi del secondo dopoguerra abbiano messo a fuoco la doppia paternità dell'opera grazie ai primi documenti recuperati, ogni altro approfondimento sulle sue origini è stato impedito dalla falsa notizia ottocentesca di una provenienza dei frammenti dalla Cappella Buonvisi nella basilica di San Frediano.

Le testimonianze inedite e quelle ritrascritte che vengono raccolte nell'appendice a questo saggio mostrano che l'*Assunta* fu fatta tra il 1477 e il 1482 per l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria del Corso subito al di fuori di Porta San Donato, una fondazione allora dipendente dall'abbazia di San Salvatore a Sesto presso il Lago di Bientina e sottoposta, insieme con essa, al governo commendatario del patrizio lucchese Giannino Bernardi. Fu costui a promuovere la dispendiosa impresa dell'*Assunta*, ma con il coinvolgimento legale e finanziario di Nicolao, figlio di suo fratello Stefano ed esponente di punta dell'oligarchia repubblicana. Com'è già emerso dalle ricerche degli ultimi trent'anni, subito dopo l'*Assunta* Giannino e Nicolao procurarono a Santa Maria del Corso un'altra straordinaria pala realizzata sempre da due artisti forestieri, Filippino Lippi e Benedetto da Maiano (1482-1483), e pervenutaci anch'essa in frammenti (la statua centrale maianesca del *S. Antonio abate* a Lucca, due pannelli dipinti di Filippino a Pasadena, California). Nonostante che Vecchietta morisse mentre l'*Assunta* era in piena lavorazione a Siena (1480), essa fu condotta a termine, sulla base di un nuovo contratto, da Neroccio, il quale doveva trovarsi però associato alla commissione sin dal primo momento.

La precoce scomparsa di Santa Maria del Corso, distrutta nel 1514 circa per ragioni difensive insieme ad altre chiese del suburbio a ovest di Lucca, spiega la nebbia calata poi sulle sue opere d'arte. Giorgio Vasari vedeva ormai la pala fiorentina dei Bernardi nella chiesa di San Ponziano: e tutto lascia credere che anche l'*Assunta* vi fosse stata traslata, giacché questo monastero olivetano aveva rilevato le prerogative di San Salvatore a Sesto e Santa Maria del Corso. L'influente protonotario apostolico Bartolomeo Arnolfini, ultimo abate commendatario di quelle due sedi, fu il protagonista del passaggio di consegne: e l'aver egli fondato in San Ponziano una cappella dedicata all'Assunta, nella quale fu poi sepolto (tra il 1536 e il 1540), spinge a ipotizzare qui il riallestimento della pala senese dei Bernardi, prima che sullo stesso altare transitassero un dipinto omologo di Bernardino Poccetti (oggi perduto) e uno di Giuseppe Maria Crespi.

Thanks to some unknown original documents and the re-reading of others, most of them known since the nineteenth century but not correctly or completely understood, the author reconstructs the origins of one of the principal fifteenth-century Lucchese altarpieces, the great wooden high relief *Assumption* carved and painted by Vecchietta and Neroccio, now reduced to two fragments in the Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca (the *Burial of the Virgin* and the *Virgin in Glory*). Although the discovery of the initial documents had enabled post-war scholars to properly understand the work's dual authorship, any other investigation into its beginnings was impeded by the unfounded nineteenth-century information that the fragments had come from the Buonvisi Chapel in the Basilica of San Frediano.

The unpublished records assembled in the appendix of this article, together with other newly re-transcribed documentation, demonstrate that the *Assumption* was made between 1477 and 1482 for the high altar of the church of Santa Maria del Corso, just outside the Porta San Donato, a foundation dependent on the Abbey of San Salvatore a Sesto near the Lago di Bientina, and then subordinate (like the latter) to the jurisdiction *in commendam* of the Lucchese patrician Giannino Bernardi. It was he who fostered the costly enterprise of the *Assumption*, although this was carried out with the legal and financial involvement of Nicolao, a son of his brother Stefano and a leading light of the Republican oligarchy in Lucca. Immediately after the *Assumption*, as has already emerged in the research of the last thirty years, Giannino and Nicolao provided Santa Maria del Corso with another extraordinary altarpiece, again created by two non-local artists, Filippino Lippi and Benedetto da Maiano (1482-1483); likewise, this has come down to us in fragmentary form (the central statue of *St. Anthony Abbot* by Benedetto, still in Lucca, and two painted panels by Filippino in Pasadena, California). Notwithstanding the fact that Vecchietta died in the very midst of the *Assumption's* execution in Siena (1480), it was completed, following a new contract, by Neroccio, who must however have been associated with the commission since the start.

The early loss of Santa Maria del Corso, destroyed in about 1514 for defensive purposes together with other churches in the Western suburbs of Lucca, explains the cloud of oblivion that subsequently descended over its works of art. When Giorgio Vasari saw the Bernardi's Florentine altarpiece, it was already in the church of San Ponziano, and there is every indication that the *Assumption* was transferred there too, since that Olivetan monastery had taken over the prerogatives of San Salvatore a Sesto and Santa Maria del Corso. The influential Apostolic protonotary Bartolomeo Arnolfini, the last commendatory abbot of these two sees, played the key role in the delivery; and his foundation of a chapel dedicated to the Assumption in San Ponziano, in which he was later buried (between 1536 and 1540), prompts the hypothesis that the Sienese altarpiece of the Bernardi family was re-erected there, before that chapel housed a painting of the same subject by Bernardino Poccetti (now lost) and one by Giuseppe Maria Crespi.

**UN AFFRESCO INEDITO DI CESARE BAGLIONE:
L'ASSEDIO DI ESZTERGOM DEL 1595 NELLA GALLERIA
DELLE BATTAGLIE DEL CASTELLO DI SPEZZANO**

Il presente studio è nato da uno spoglio di documenti cartografici¹ conservati presso l'Archivio di Stato di Modena e dal contestuale studio comparato su documenti archivistici sia modenesi sia fiorentini che ha contribuito, come spesso accade nello studio diretto sulle fonti, a una probabile attribuzione a Cesare Baglione di un affresco inedito (Fig. 1), dipinto nella Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano (di proprietà del Comune di Fiorano Modenese²), ancora sconosciuto agli storici e privo di cronologia.

Come aveva sottolineato Carlo Ginzburg, per comporre la «faticosa [...] ricostruzione analitica dell'intricata rete di relazioni microscopiche che ogni prodotto artistico, anche il più elementare, presuppone»³ è spesso necessario praticare un'indagine interdisciplinare dove lo storico deve lavorare assieme allo storico dell'arte per giungere a una comprensione delle testimonianze figurative. Proprio sulla base di tale metodologia sono stati condotti lo studio e l'analisi di questo affresco, che hanno portato all'individuazione della sua cronologia e alla sua attribuzione: le competenze di storici e archeologi ungheresi, unite all'indagine storico-archivistica condotta dalla scrivente sulle fonti cartografiche modenesi, si sono ricomposte in un insieme convergente e funzionale all'analisi non solo formale ma anche storica dell'espressione artistica.

In tale direzione è andato lo studio sulle mappe ungheresi relative alla Lunga Guerra, combattuta in Ungheria, contro i Turchi, dal 1593 al 1606; studio, questo, effettuato sulla base dello spoglio di materiali sia cartografici che documentari conservati nei fondi dell'Archivio di Stato di Modena: *Mappario Militare Estense e Fondo Ambasciatori (Germania)*. In particolare, sono stati indagati i carteggi diplomatici con le lettere inviate dai corrispondenti alla corte e il ricco patrimonio cartografico dell'Archivio estense, nel quale sono state enucleate alcune antiche e preziose topografie della città di Esztergom (l'antica Strigonia), in Ungheria, durante l'assedio del 1595, che la strappò ai Turchi, dopo decenni di loro dominio, per riportarla di nuovo sotto il controllo delle truppe imperiali e della Lega cattolica voluta da papa Clemente VIII in appoggio a Rodolfo II d'Asburgo. Le mappe e le topografie di questi luoghi ungheresi ne testimoniano anche il forte legame storico con la corte degli Este e fanno riscoprire i momenti unificanti di una comune storia europea ed extra-nazionale. Lo studio di questi documenti, a

¹ Lo studio è nato dalla collaborazione, iniziata nel 2015, della scrivente con l'Università Cattolica Pázmány di Budapest, nell'ambito del progetto di ricerca «Vestigia» del Fondo Nazionale delle Ricerche dell'Ungheria OTKA 81430, volto a reperire presso le biblioteche e gli archivi pubblici di Modena e Milano le fonti documentarie inerenti alla storia dell'Ungheria nei secoli XIV-XVI. In tale contesto la scrivente ha enucleato i fondi cartografici ungheresi conservati presso l'Archivio di Stato di Modena (d'ora in poi ASMo) relativi agli anni 1594-1597 e ha effettuato uno studio comparato sulle fonti documentarie fiorentine e modenesi, elaborato nell'articolo LUPOLI 2017. Nella recente Tavola rotonda del progetto «Vestigia 2», *Strigonia Grande*, tenutasi presso l'Università Pázmány a Piliscsaba ed Esztergom il 20-21 aprile 2018, si è avviato il confronto su queste tematiche come è stato sottolineato nella relazione congiunta *Le vedute di Esztergom all'Archivio di Stato di Modena*, tenuta da Rosa Lupoli, István Horváth, Balázs Major, Ádám Molnár (*Esztergomról készült veduták a Modenai Állami Levéltárból*), che ha confermato la derivazione dell'affresco spezzanese dalla mappa militare modenese e sottolineato i particolari topografici e architettonici raffigurati in entrambi. Gli atti del convegno e le relative relazioni in lingua ungherese sono in corso di stampa a Budapest.

² Il Castello, di proprietà del Comune di Fiorano Modenese e aperto al pubblico, è attuale sede del Museo della Ceramica; è stato restaurato dal 1985 al 1992 sia nella struttura architettonica sia relativamente al ripristino delle decorazioni, con la collaborazione tra la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Bologna, il Comune di Fiorano Modenese e il Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara (*IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985, p. 9; [Presentazione], in *LO STATO DIPINTO* 2011, pp.n.nn.).

³ GINZBURG 2001, p. XXIV.

latere della storicizzazione di mappe spesso anonime e senza data, ha fatto emergere altre problematiche riguardanti sia la produzione delle mappe militari che la loro valenza iconografica e comunicativa nella cultura del tempo, per il loro potenziale decorativo e non solo storico.

1. *La mappa militare estense dell'assedio di Esztergom*

Il *focus* si è incentrato su una bella mappa⁴, la n. 131, rappresentante il già citato assedio al Castello di Esztergom del 1595, di notevole fattura tecnica, a penna e matita su carta, in cinque fogli (originariamente uniti) e dalle ragguardevoli dimensioni (Fig. 2/1), per un totale di 215×33 cm, purtroppo non datata e senza attribuzione⁵ anche nell'inventario di pertinenza, corretto sia nella datazione che nel luogo raffigurato.

In assenza di riferimenti autoriali e cronologici, dunque occorre procedere in maniera deduttiva partendo da fonti archivistiche per individuarne l'autore, che si può supporre essere, per il fine tratto artistico e tecnico, un ingegnere ben edotto in tecniche di rilievo; ma, proprio dall'artisticità del tratto, dai notevoli particolari urbanistici e architettonici, che, come si dimostrerà, aiutano anche a confermare la cronologia esatta del disegno, si può individuare anche un esperto disegnatore. Certo nella cerchia del condottiero medico ingegnere e disegnatore figurano entrambi, ed esattamente nelle persone di Claudio Cogorano⁶ (che lavorava al seguito di don Giovanni de' Medici), esperto in tecniche di rilievo e disegno, in perfetta concordanza con la pregevole fattura formale della mappa stessa, sempre citato nei disegni delle piante, e di Gabriello Ughi, che ritraeva i luoghi come teatri di guerra secondo uno spiccato gusto artistico.

È in assoluto la più bella mappa di Esztergom conservata presso l'Archivio di Stato di Modena ed è da ricondursi alla fase di ricostruzione dopo il 2 settembre 1595: come attestato dalle testimonianze fiorentine⁷, il progetto e i lavori furono avviati subito dopo la presa della città stessa. Che sia un disegno topografico realizzato dopo l'assedio lo si nota dal particolare della palizzata ancora incompiuta circondante il Castello: si può infatti supporre che essa sia stata elaborata dopo la presa della città, nel momento in cui si attuavano i primi interventi per la ricostruzione, come conferma anche un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, in cui don Giovanni de' Medici parla del progetto di fortificazione che sta mettendo in opera con Cogorano:

Lettera dal Campo di Strigonia, 11 ottobre 1595, c. 600

[...] adesso vorrebbe S.A. che Strigonia fosse rifatta, che Coccher fosse in difesa che Vicegrado fosse racconcio o almeno che fra hoggi o domani si facesse [...]⁸

La mappa, nel suo insieme, si presenta come una lunga striscia filmica sviluppata in senso orizzontale, composta da cinque fogli da unirsi, per una lunghezza complessiva di circa 2 m.

Nello specifico, i ff. dall'1 al 4, uniti da una striscia di carta, mostrano un perfetto rilievo di Esztergom e del suo territorio; il f. 5 presenta invece, a scala maggiore rispetto al disegno del rilievo, la pianta del Castello (dove avevano resistito i Turchi assediati) con le vie di accesso ben delineate, oltre che i fossati e le batterie dell'artiglieria dell'accampamento cristiano, impiantate

⁴ ASMo, *Mappario Estense, Militare*, n. 131/1-5.

⁵ Le mappe militari erano sempre anonime e senza riferimenti o nomi topografici proprio per tutelare la riservatezza dei dati e delle tattiche militari messe in campo (FEDERZONI 2006, p. 138).

⁶ Uno studio su Claudio Cogorano è in LUPOLI 2017.

⁷ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), *Mediceo del Principato*, filza 5156, Carte di Don Giovanni de' Medici dall'Ungheria 1594-1596.

⁸ ASFi, *Mediceo del Principato*, filza 5156, Carte di Don Giovanni de' Medici dall'Ungheria 1594-1596, c. 600.

vicino per sbaragliare le difese e avanzare verso le mura (Fig. 2/5). Si tratta, dunque, di una testimonianza eminente dell'arte del disegnare e progettare la guerra, da attribuirsi a persona di notevoli capacità tecniche nell'esecuzione di piante e modelli e nella progettazione di fortezze, come poteva essere, per l'appunto, Cogorano.

Questi dovette certamente aver osservato bene il territorio e la fortezza di Esztergom, avendo quasi – diremmo oggi – fotografato la città con anche le rovine che ne deturpavano il paesaggio, come le mura a tratti dirute, le brecce nei baluardi forse operate dalle mine, i resti di preesistenze urbanistiche e architettoniche che gli archeologi ungheresi hanno individuato, ricreandone poi il disegno come un'istantanea di una città perduta. I professori Balázs Major e István Horváth⁹ hanno evidenziato come i particolari del Palazzo e degli edifici annessi distrutti dai cannoneggiamenti identificano la mappa quale disegno prospettico del territorio e del Castello proprio ad assedio concluso. Inoltre, è speculare a un'altra mappa attribuita a Cogorano, conservata presso la Hofbibliothek (Biblioteca di Corte) di Karlsruhe e datata 1595, che raffigura però una planimetria del territorio con una dettagliata legenda in italiano esplicitiva del campo imperiale e della posizione delle tende dei comandanti¹⁰. Alcuni tratti stilistici nell'orografia sembrano accomunare le due mappe, che si integrano a vicenda nel ricostruire le posizioni degli assediati e la topografia della guerra.

La mappa estense n. 131, soprattutto nel f. 5, riporta dettagli urbanistici che evidenziano le distruzioni apportate, di cui gli storici avevano memoria attraverso la famosa incisione di Meyerpeck; probabilmente Meyerpeck poté ancora vedere (forse già nei ruderi) la Sala dei banchetti dell'arcivescovo János Vitéz, distrutta durante l'assedio: «Nella sua incisione, una scritta indica il luogo della sala: “Ein schöner Saal” accanto alla torre bianca (“Weiss Thurm”) in fiamme»¹¹. La stessa Torre bianca era stata danneggiata gravemente dai cannoneggiamenti, che distrussero i piani superiori, ma già in epoca turca, per costruire il bastione Leopoldo (Lipót) all'estrema punta meridionale del Castello, era stata spianata per essere trasformata in bastione di artiglieria ed era stata riempita con le macerie crollate all'interno dei locali per creare un livello di terrazza destinato alle artiglierie stesse¹². Ben visibile è il tempietto della cappella Bakócz costruita nel XVI secolo, un capolavoro architettonico rinascimentale in pregiato marmo rosso, allora ben visibile perché ancora non inglobata nel corpo maggiore della basilica, dove fu trasferita come cappella laterale solo nel 1823.

I particolari urbanistici e storici delle distruzioni arrecate dall'assedio concordano con le testimonianze archivistiche degli stessi protagonisti – don Giovanni de' Medici e Cogorano – che parlano della fase successiva all'assedio e delle mappe richieste dall'Imperatore per cominciare la ricostruzione di Strigonia.

Così don Giovanni de' Medici scrive l'11 ottobre 1595:

l'esempio che ci è di Strigonia e di Coccher, i quali ancorchè sono in potere di S.M. è già passato un mese e mezzo il Castelo di Strigonia in ogni modo non ha anchora risarcimento che si possa difendere da una scalata et la terra da basso è aperta in ogni parte¹³.

⁹ Nella Tavola rotonda del Progetto di «Vestigia 2», gli archeologi prof. Balázs Major, direttore del Dipartimento di Archeologia dell'Università Pázmány di Budapest, e il prof. István Horváth, già direttore del Museo di Storia del Castello di Esztergom, hanno evidenziato nella relazione tenuta con la scrivente (cfr. nota 1) le concordanze architettoniche evidenti fra la mappa estense e l'affresco, come il particolare della palizzata che circondava la fortezza eretta nel 1595, dettaglio visibile in entrambe le raffigurazioni. Le scansioni ingrandite della mappa hanno evidenziato altri particolari architettonici – l'obelisco al centro della rappresentazione, antico minareto turco – evidente anche nell'affresco che le foto bidimensionali della mappa eseguite dal prof. Major hanno sottolineato.

¹⁰ La mappa in questione, conservata presso la Hofbibliothek di Karlsruhe, mi è stata gentilmente concessa in visione dai proff. Balázs Major e István Horváth.

¹¹ PROKOPP 1967, p. 283.

¹² VUKOV 2009, p. 165.

¹³ ASFi, *Mediceo del Principato*, filza 5156, Carte di Don Giovanni de' Medici dall'Ungheria 1594-1596, c. 592.

Anche Cogorano quasi contemporaneamente scrive, dal campo vicino a Vicegrado e in data 2 ottobre 1595, a Parma, a Ranuccio Farnese:

L'esercito è passato dall'altra parte del Danubio dove starà alcuni giorni sin che il Castello di Strigonia sia un poco rifatto et posto in difesa et poi si ritireremo per questo anno [...] ¹⁴

Dunque, nella fase post assedio vengono elaborati i disegni delle fortezze, e sia i documenti che le indagini archeologiche concordano nel ricondurre a questa stessa fase la mappa n. 131; in tale periodo, terminata la stagione delle battaglie, Cogorano si appresta infatti a redigere i disegni, come scrive da Vienna l'8 gennaio 1596:

ho espediti li disegni delle imprese che se sono fatte la stagione passata et quelle de forteze che ho disegnato alle frontiere quali li ho mostrato a l'arciduca Matias quali li sono piaciuti ¹⁵.

2. *L'affresco dell'assedio di Esztergom del 1595 nel Castello di Spezzano*

L'assedio di Strigonia si è prestato a un riuso iconografico sia in campo artistico che in campo editoriale (in relazioni manoscritte ¹⁶, in edizioni a stampa e poi in opere pittoriche) come un'immagine polivalente, non diversamente da quanto espresso da altri luoghi geografici o incisioni, utilizzati spesso come modelli visuali di coevi cicli pittorici affrescati in dimore signorili emiliane, per fasto o per celebrare momenti epici di storia.

Nel presupposto di una rappresentazione visuale dell'assedio di Esztergom presente nella cultura figurativa modenese, la scrivente, cogliendo le evidenti analogie figurative della mappa militare estense con un affresco della Galleria delle Battaglie nel Castello di Spezzano, ha segnalato quest'ultimo ciclo pittorico al professor György Domokos ¹⁷, che ha riconosciuto nel luogo raffigurato proprio la città di Esztergom. Tale certezza è peraltro condivisa da altri studiosi ungheresi, come è emerso nella recente Tavola rotonda di «Vestigia 2», in occasione della quale è stato altresì confermato che il modello di riferimento o 'mappa madre', è da individuare nella mappa militare estense disegnata da Cogorano, chiarendo così definitivamente il soggetto raffigurato nell'affresco ¹⁸.

Sono infatti evidenti le analogie figurative fra la mappa n. 131 dell'assedio di Strigonia e l'affresco raffigurato nella parete nord della Galleria delle Battaglie, riemerso in seguito al restauro degli anni Novanta dopo un silenzio nella memoria storica di circa quattrocento anni e ora identificato limitatamente al luogo rappresentato (Fig. 1). L'ipotesi che il modello di riferimento sia la mappa n. 131, e in particolare il f. 1, è suffragata soprattutto dalla rappresentazione dell'imponente bastione, antica cisterna medievale per il rifornimento di acqua alla città, raffigurato in primo piano ¹⁹.

¹⁴ Archivio di Stato di Parma (d'ora in poi ASPr), *Epistolario scelto*, b. 21, Lettere di Claudio Cogorano, lettera n. 3.

¹⁵ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 21, Lettere di Claudio Cogorano, lettera n. 7.

¹⁶ Presso l'ASMo, nel Fondo *Avvisi e Notizie dall'Estero, 1595*, b. 15, è conservata la relazione manoscritta dell'assedio di Strigonia che riporta la narrazione dell'evento.

¹⁷ Il prof. György Domokos dell'Università Cattolica Pázmány di Budapest è il direttore del progetto «Vestigia» dal 2010.

¹⁸ Nella già citata Tavola rotonda di «Vestigia 2» (cfr. nota 1) nella relazione orale della scrivente con i proff. Horváth e Major è stata condivisa la tesi di una diretta filiazione dell'affresco spezzanese dalla mappa conservata presso l'Archivio Estense; dall'analisi delle emergenze architettoniche e urbanistiche raffigurate nella mappa [Fig. 2/5] gli archeologi citati hanno espresso la convinzione (comprovata dalle testimonianze archivistiche ritrovate dalla scrivente) relativa al fatto che il disegno sia da datare ai mesi immediatamente successivi alla presa della città, 2 settembre 1595.

¹⁹ Come già detto, i proff. Major e Horváth, nella medesima relazione, hanno datato il disegno della mappa al 1595 dai particolari emergenti sia nella mappa stessa che nell'affresco, come per l'appunto il bastione in primo piano,

L'affresco occupa una parte della parete nord della Galleria delle Battaglie, che ospita un ciclo pittorico guerresco ancora non identificato nei suoi autori e nelle botteghe che vi operarono, di certo in epoche differenti. Si estende per circa 2,80 m di lunghezza e per un'altezza di circa 2,50 m, la sua struttura compositiva è incentrata su un'ampia veduta del Castello con il possente bastione d'angolo e la palizzata che lo fortifica ancora in costruzione, un gruppo di figure in primo piano che fanno da quinta scenografica alla rappresentazione, con una impostazione stilistica derivata dalle incisioni di fine Cinquecento di ambito nordico. Infatti, l'intera rappresentazione evoca le incisioni e le raffigurazioni dei quadri di città di Joris Hoefnagel, molto diffuse in Europa a fine Cinquecento, tanto che sicuramente il pittore non le ignorava.

Un'altra considerazione sposta la datazione dell'affresco all'anno 1595: a quell'assedio aveva partecipato un discusso personaggio storico della Modena estense, il famoso Marco Pio di Savoia, nonché il committente degli affreschi dipinti nel Castello di Spezzano, morto in maniera misteriosa (ma gli storici concordano nell'attribuire il mandato a Cesare d'Este) e prima distintosi con valore proprio a Esztergom e Visegrád, dove faceva parte del Consiglio di guerra.

Tale considerazione porta di conseguenza a un evidente ripensamento dell'effettiva appartenenza della mappa all'Archivio estense; infatti la raffigurazione nel Castello dei Pio di Savoia sembra palesare il fatto che la mappa militare appartenesse a Marco Pio e che l'attuale collocazione della mappa stessa sia dovuta solo a un'appropriazione indebita dei duchi d'Este.

È anche un dato di fatto storico che l'archivio dei Pio di Savoia alla morte di Marco Pio fu defraudato di documenti e atti d'archivio, sottratti per addurre prove alle rivendicazioni estensi del feudo di Sassuolo, inglobato poi dagli Este nei loro domini territoriali nel 1609. A riprova di questa tesi vale la testimonianza del cronista modenese Giovan Battista Spaccini, che attesta come l'archivio di Marco Pio, a un anno dalla sua morte (dunque nel 1600), fosse continuamente compulsato dal duca Cesare e dai suoi emissari per ritrovarvi documenti utili alla causa estense:

Il procuratore Cipriano era colà andato perché il signor Enea vi bisognava certe scritture nel archivio del signor Marco; sopra a detto archivio ve ne è due chiave, una che sta appo il signor duca, et l'altra al signor Enea, che fa per lui un Nigrello, benchè anco fosse segilato, e pescando per queste scritture fra l'altre ne hanno ritrovate due²⁰.

Quindi il duca Cesare in persona aveva una chiave dell'archivio di Marco Pio e si può supporre similmente che anche altri documenti fossero interessanti per lui, come le mappe di paesi in guerra, utili sia per la topografia dei territori che per visualizzare confini e possedimenti o altro: si può dunque ipotizzare che abbia incamerato questo tipo di documenti nell'archivio di famiglia. Così la mappa n. 131 potrebbe essere stata fornita al pittore come modello per rappresentare la città (luogo a lui sconosciuto) dallo stesso committente Marco Pio di Savoia e, alla morte di quest'ultimo, incamerata nell'Archivio estense. La storia del proprietario del Castello porta a mettere in relazione l'esecuzione degli affreschi delle sale con l'acquisizione di nuovi territori per il suo casato nell'anno 1595, anno della contestuale presa di Strigonia, cui egli aveva partecipato valorosamente. Ciò fa dedurre che l'esecuzione dell'affresco sia da datarsi non oltre l'anno 1596, dopo il rientro a Sassuolo dello stesso Marco Pio (15 dicembre 1595) con la

antica cisterna per i rifornimenti di acqua alla città; ancora per il disegno della palizzata costruita subito dopo l'assedio per fortificare il Castello e visibilmente non ultimata. Altro particolare raffigurato in entrambe, come ha sottolineato il prof. Horváth, sono i resti di un tempietto – antica tomba di un re musulmano – presso cui si tenevano le adunanze e i consigli quando la città era in mano ai Turchi. Riguardo la filiazione dell'affresco di Spezzano dalla mappa militare, la convinzione assertiva del prof. Major, condivisa dalla scrivente, è parzialmente accettata dal prof. Horváth che, nella stessa sede, ha espresso il suo convincimento che a Spezzano l'artista abbia lavorato su uno schizzo del Cogorano.

²⁰ SPACCINI/BIONDI-BUSSI-GIOVANNINI 1993-2008, I, p. 336.

contestuale realizzazione del ciclo pittorico della Sala delle Vedute nel piano sottostante del Castello.

La scansione ingrandita della mappa ha evidenziato la tecnica di rappresentazione prospettica operata dall'artista e ha confermato che il territorio rappresentato nell'affresco è la città di Esztergom al momento del suo assedio nel 1595. Pertanto, con la certezza della contestualizzazione geografica e la probabile scoperta del modello di riferimento usato dall'artista, si sono imposte altre ipotesi attinenti:

- all'autore dell'affresco,
- al committente,
- all'ormai dubbia appartenenza originaria della mappa all'Archivio estense.

Riguardo all'artista che ha operato a Spezzano, lo studio recente di Maria Teresa Sambin De Norcen²¹ ha opportunamente identificato in Cesare Baglione il pittore attivo nella Sala delle Vedute (situata al pianterreno del Castello), come testimoniano i mandati di pagamento, a lui intestati, figuranti nei libri contabili di Marco Pio nel 1596²², data che potrebbe essere anche quella dell'affresco nella Galleria delle Battaglie, commissionato da Marco Pio di Savoia allo stesso Baglione sia per ritrarre lo Stato di Sassuolo, all'indomani dell'acquisizione di nuovi territori nel 1595, sia per una celebrazione del suo valore personale nella presa di Strigonia nello stesso 1595. Questa autoreferenzialità era dispiegata visivamente agli ospiti, in aperto antagonismo con i contendenti di sempre, gli Este, la cui celebrazione era stata fatta esplicitare pittoricamente nella parete opposta della sala da Enea Pio di Savoia intorno al 1530, nella raffigurazione, realizzata da artisti per noi ancora anonimi, della battaglia di Ravenna, avvenuta nel 1512. Come già accennato, la mappa – di probabile proprietà di Marco Pio, che potrebbe averla ricevuta anche in virtù del suo ruolo di comandante e componente del Consiglio di guerra al fine di approntare le tattiche belliche messe in atto nell'assedio – sarebbe stata fornita al pittore come modello per rappresentare la città; e il pittore, a sua volta, avrebbe ideato un innovativo schema di rappresentazione, creando un nuovo canone figurativo nel genere della pittura di battaglia, trasfigurando i luoghi della guerra in una topografia visiva dei luoghi della guerra.

Anche Sambin De Norcen ha individuato negli affreschi della Sala delle Vedute

La fedeltà al dato architettonico dimostrata dai ritratti della sala [che] va oltre una pura osservazione, per quanto condotta da un occhio esperto in loco, e [che] dimostra un'accurata campagna preliminare di rilievo [...]²³.

La stessa fedeltà alla rappresentazione veridica del luogo della guerra può essere alla base dell'affresco nella Galleria delle Battaglie e può essere considerata aspetto artistico inedito di Baglione (celebre per i suoi paesaggi fantastici), il quale può aver ceduto con duttilità alle richieste del committente Marco Pio senza perdere di vista il riferimento delle incisioni e stampe nordiche, al tempo molto diffuse, raffiguranti i luoghi delle guerre che si combattevano in Europa. La derivazione dell'affresco dalla mappa è evidente ma, mentre nel disegno i particolari urbanistici sono resi con maggiore precisione e fedeltà al vero, nell'affresco la resa degli stessi è meno particolareggiata, probabilmente per la libertà che si era concesso il pittore, forse interessato più a una visione topografica che analitica; in merito a ciò non sono però da escludere come spiegazione i danni irreparabili subiti dagli affreschi dopo una cancellazione delle iscrizioni a colpi di calce e scalpellature e dopo tre secoli d'incuria. Forse anche il restauro, benché accurato, può, come spesso capita, aver cancellato con qualche disvelamento eccessivo tratti del

²¹ SAMBIN DE NORCEN 2011b.

²² Sono conservati in Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), APS, b. 142 (Mastro 1595-1599), f. 206v.

²³ SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 23.

disegno originario, offuscandone i contorni, per quanto sia fortunatamente ancora buono lo stato di leggibilità. Di fatto, l'intera Galleria delle Battaglie a Spezzano è ancora avvolta dalla nebbia per la scarsità delle indagini, dovuta anche al silenzio delle testimonianze documentarie e all'assenza di notizie sugli artisti e sulle botteghe pittoriche che vi hanno operato in anni diversi e molto distanti fra loro.

3. Derivazione dell'affresco di Spezzano da incisioni nordiche

Alcune considerazioni stilistico-formali riconducono la raffigurazione dell'affresco a uno schema visuale usato nelle incisioni circolanti al tempo, nella fattispecie nei 'ritratti di città' di Joris Hoefnagel e nella coeva incisione dell'assedio di Esztergom del 1595 di Wolfgang Meyerpeck il Giovane.

L'opera prototipo dei 'ritratti di città'²⁴ fu la *Civitates Orbis Terrarum* di Braun e Hogenberg²⁵, uscita dai torchi di Colonia in sei volumi editi dal 1572 al 1617, con una veste editoriale di grande pregio e una stampa accurata resa ancora più preziosa dalla coloritura manuale. Tale opera si inseriva in un contesto di crescita della produzione editoriale unita alla diffusione del libro a stampa e in una temperie storica che potenziava l'immagine stampata per il suo alto contenuto di informazione. Divenne ben presto, e per lungo tempo, il modello di un nuovo genere editoriale, e fu Joris Hoefnagel a presentare nel quinto volume delle *Civitates* le immagini di alcune città, tra cui Comar (Komárom) e Strigonium (Esztergom), con la tipica formula della moltiplicazione delle vedute destinata ad avere notevole fortuna e lunga vita. Il modo di porre accanto alle immagini delle città delle figure umane, altro modulo tipico di tante incisioni, viene riproposto anche dall'artista dell'affresco di Spezzano, il quale non ignora neanche la più fortunata opera di Wolfgang Meyerpeck il Giovane, appunto l'incisione di Esztergom ritratta nel momento successivo, o forse precedente, all'assedio²⁶; di questa incisione, di certo preparata durante l'assedio stesso o giusto poco prima, non si conoscono altri esemplari.

Su Meyerpeck abbiamo scarse notizie biografiche: lavorava come incisore di rame a Praga e per le sue incisioni si procurava il privilegio imperiale per evitarne il plagio. Anche suo padre, Wolff Meyerpeck il Vecchio²⁷, era stato un incisore e un editore noto e aveva preparato ed edito seicento incisioni di piante per il libro di Pietro Andrea Mattioli²⁸.

²⁴ NUTI 1996, pp. 34-35.

²⁵ Georg Braun, canonico di Colonia (1542-1622), definì la sua opera come *theatra urbium* o *librum de civitatibus* e, lanciandone la stampa insieme a Franz Hogenberg, incisore fiammingo (Mechelen 1535-Colonia 1590), spiegò che il suo modello era il *Theatrum orbis terrarum* di Abraham Ortelius, sottolineando che avrebbe presentato solo immagini prese effettivamente dalla realtà, solo fatti e non invenzioni. La qualità di alcune di queste immagini era di elevata fattura per l'abilità di Hogenberg e di Joris (o Georg) Hoefnagel (1542-1600) come artisti e incisori (*ivi*, pp. 34-36, 42).

²⁶ Meyerpeck riporta, come hanno sottolineato Mária Prokopp e Konstantin Vukov, alcuni particolari del Castello di Esztergom ancora integri – la famosa Torre Bianca (*Weiss Thurm*) –, mentre la mappa militare estense fotografa la situazione militare sicuramente dopo l'assedio, data la rappresentazione delle effettive distruzioni operate (PROKOPP 2009, VUKOV 2009).

²⁷ Wolfgang Meyerpeck il Vecchio (1505-1578) è attestato come incisore ed editore dal 1525. Lavorò a Zwickau dal 1529 al 1551, poi a Freiburg (sempre in Sassonia) dal 1550 al 1578. Nel 1529 sposò la vedova di Gabriel Kantz, famoso stampatore di Altemburg e Zwickau, di cui era socio nella nota stamperia; Meyerpeck ne diresse l'attività per vent'anni, poi si spostò a Freiburg nel 1550, con l'intento di stampare un libello diffamatorio contro l'Elettore Maurizio; qui continuò la sua attività fino al 1578, anno della sua morte (informazioni tratte e tradotte da WINGER 1987; inoltre cfr. <https://thesaurus.cerl.org>, *ad vocem*).

²⁸ Nel 1554 fu pubblicata la prima edizione latina dei *Discorsi di Mattioli*, chiamata anche *Commentarii*, ovvero *Petri Andreae Matthioli Medici Senensis, Commentarii in Libros sex Pedacii Dioscoridis Anazarbei de Materia Medica, Adjectis quam plurimis plantarum, & animalium imaginibus, eodem autore*; fu la prima edizione ad essere illustrata e fu dedicata a Ferdinando d'Asburgo.

Meyerpeck il Giovane negli anni della Lunga Guerra aveva preparato diverse incisioni dei fatti di guerra ungheresi; probabilmente scomparve poco dopo perché non sono attestate altre opere dopo questa data. Le sue incisioni²⁹ sono caratterizzate da un tratto fine e particolareggiato e contengono molti elementi autentici, il che fa pensare che le abbia preparate in base a schizzi presi dal vero³⁰. A Praga poteva inoltre ottenere questi schizzi dalle relazioni che arrivavano alla corte imperiale e dai disegni allegati dagli ingegneri militari. La sua incisione dell'assedio di Esztergom³¹ (Fig. 3) mostra un'immagine di insieme con particolari veritieri, per quanto lacunosa. Meyerpeck studia una rappresentazione che vuole portare a conoscenza del pubblico i fatti e le fasi della guerra come una narrazione topografica. La tecnica di comunicazione adottata vuole amplificare gli esiti della vittoria, mediante l'affollamento di figure e la resa topografica dell'assedio drammatizzata nell'intento di usare un artificio comune alla guerra di propaganda, ovvero un modo strumentale di diffondere le notizie per galvanizzare il comportamento delle truppe. In pratica la sua incisione è la narrazione iconografica e topografica dell'assedio, consegnata alla stampa per diffondere la fama delle truppe alleate della Lega contro i Turchi.

Sono probabilmente questi gli archetipi figurativi di Baglione nell'affresco dell'assedio di Esztergom a Spezzano. Dai 'ritratti di città' di Hoefnagel può aver desunto la composizione di paesaggio e la figura umana, mentre, per quanto riguarda la visione prospettica, sembra ricollegarsi molto di più a quella adottata da Meyerpeck, soprattutto nella resa del bastione d'angolo, per la quale sposta la ripresa frontale della mappa militare. Di certo si ricava l'impressione che abbia voluto privilegiare la verità della rappresentazione sacrificando così la sua ricca vena immaginativa, costante di molti suoi cicli decorativi parietali. Probabilmente questi colti riferimenti figurativi si collocano nel clima della corte farnesiana in cui operavano presenze artistiche accreditate e professionalmente aggiornate sulla circolazione delle immagini a stampa, influenza che Baglione aveva mostrato anche nel Palazzo dei Vitelli a Città di Castello e nei nuovi quartieri medicei in Palazzo Vecchio a Firenze. Come ha rilevato Roberto Tarasconi, era «stimolato in questo dalla presenza stessa presso la corte farnesiana di artisti d'oltralpe, sia di passaggio che relativamente stabili»³².

Non a caso nella sua eredità furono rinvenuti diversi cassoni di spolveri e cartoni dei suoi lavori nonché incisioni di artisti conosciuti e di pittori fiamminghi che studiava con attenzione, come appunto dimostrano molti esiti delle sue pitture³³.

4. *La famiglia Pio di Savoia e il Castello di Spezzano*

Conoscere il personaggio di Marco Pio di Savoia è importante per comprendere anche la genesi della stessa impresa decorativa di Spezzano; l'ultimo e più famoso signore della famiglia, nonché il più celebre fra i signori di Sassuolo, deve la sua breve gloria e la sua lunga *damnatio memoriae* alla sua politica, che voleva svincolare dalla soggezione estense, perso nell'effimero sogno di uno 'Stato di Sassuolo' da elevare prima a Ducato e poi a Principato direttamente dipendente dall'Imperatore.

La breve vita di Marco Pio (1567-1599)³⁴, figlio di Ercole Pio di Savoia (impegnatosi a sua volta nella guerra contro i Turchi e morto a Zara nel 1571), fu spesa soprattutto nell'esercizio

²⁹ Presso l'ASMo è conservata una sua incisione dell'assedio di Fulek del 1593, nel Fondo *Documenti di Stati e città*, b. 193, n. 10.

³⁰ Ringrazio per queste informazioni il dott. Szalai Béla. Cfr. BELA 2006-2013.

³¹ L'incisione è conservata presso la Biblioteca dell'Università di Salisburgo, con segnatura G.170.III.

³² TARASCONI 2017, p. 13.

³³ MALVASIA 1678, I, p. 349.

³⁴ Un'accurata biografia di Marco Pio, ancora valida per le attente ricerche documentarie, è stata scritta dallo storico modenese Giuseppe Campori. Cfr. CAMPORI 1871.

delle armi, attività in cui egli, come tanti signorotti del tempo, cercò un'affermazione personale di potere e uno strumento politico per rinsaldare alleanze favorevoli. Nel 1590 era già in Francia a combattere contro gli ugonotti a fianco di Alessandro Farnese (da sempre i Farnese erano per lui i migliori alleati), era in Fiandra nel 1591-1592 con il Duca di Parma, nel 1594 era tra i sei capitani prescelti da Clemente VIII per guidare le truppe ausiliarie pontificie dirette in Ungheria a combattere i Turchi.

I titoli di merito acquisiti nella guerra in Ungheria (1594-1596) gli valsero il grado di Maestro di campo, poi per la nobiltà del casato fu designato tra i consiglieri di guerra; titoli e incarichi, questi, che Marco Pio onorò con valore e che lo resero idoneo a maneggiare le mappe e i disegni militari che gli ingegneri e i periti approntavano per le fortificazioni o per le tattiche militari da adottare. Né a Marco Pio mancavano le competenze geografiche o il saper leggere o interpretare una mappa; l'interesse geografico, che potenziava le qualità di ogni abile stratega, è evidenziato anche dall'inventario dei suoi beni³⁵, redatto dopo la sua morte, in cui vengono indicati mappamondi e «quadri di paesi», oltre che due libri «del modo di fortificar»³⁶ che dimostrano un interesse anche tecnico per i problemi connessi con la strategia militare³⁷. È pertanto probabile che mappe e disegni venissero consegnati a Marco Pio, o venissero da lui richiesti, in quanto esperto e comandante militare, e che dopo, a guerra conclusa, confluissero nel suo archivio familiare. Purtroppo la dispersione del suo archivio, dopo la sua tragica morte, fu immediata, al fine di produrre testimonianze cartacee per le rivalse estensi; infatti nei giorni immediatamente successivi alla sua scomparsa, già dalla fine del 1599, il duca Cesare d'Este inviò i suoi fidati uomini di corte (Paolo Brusantini, Alfonso Sassi) a frugare fra le carte dei Pio per attingervi documenti per la causa contro gli eredi, e certo anche le belle mappe di guerra o corografiche ivi giacenti potevano ben figurare negli archivi dinastici estensi e, all'occorrenza, rivelarsi utili per future delimitazioni di zone e territori. Del resto, le spoliazioni del patrimonio dei Pio riguardarono beni artistici di vario genere (quadri, statue, mobili) che erano non solo oggetti di lusso per il consumo privato ma anche strumenti di scambio con altre corti³⁸ e che, a causa ultimata (i Pio di Savoia ebbero un saldo di 215.000 ducaton per il feudo nel 1609), non conobbero il ritorno ai precedenti proprietari; *'l'affaire Sassuolo'* fu, anche negli anni successivi, il fulcro degli interessi estensi. Perciò non stupisce ritrovare diversi brandelli dell'archivio della famiglia Pio nell'Archivio estense: la mappa riprodotta da Baglione nell'affresco ne è la riprova, in quanto probabile proprietà di Marco Pio, e, poiché è verosimile che anche altre mappe arredassero le sale del Castello di Spezzano³⁹, non è da escludere che tra tutte le mappe dello stesso Archivio estense ve ne possa essere qualcun'altra di proprietà Pio di Savoia.

Nell'inventario dei beni di Marco Pio vengono descritti con accuratezza gli interni che testimoniano con i loro arredi la sua passione collezionistica: quadri e ritratti di numerosi personaggi che animavano le cronache belliche del tempo, ovvero «quadri di diversi corsari nel

³⁵ L'inventario dei beni di Marco Pio di Savoia è conservato in ASMo, *Casa e Stato, Controversie di Stato, Sassuolo*, b. 553.

³⁶ ASMo, *Casa e Stato, Controversie di Stato, Sassuolo*, b. 553. Cfr. SAMBIN DE NORCEN 2011b, pp. 29, 33, nota 81, e CURTI 2000, pp. 73, 75, nota 16.

³⁷ Presso l'ASPr è conservata una lettera scritta al duca Ranuccio Farnese dall'Isola di Comar (Komárom) in data 3 novembre 1594, attribuita a Marco Pio di Savoia e contenente il resoconto delle operazioni militari a Komárom; sul retro essa reca uno schizzo del campo di battaglia nell'isola e delle postazioni belliche degli eserciti: tale schizzo non ancora attribuibile con certezza a Marco Pio testimonierebbe tuttavia la conoscenza da parte di costui delle tattiche militari, del disegno e delle fortificazioni. La segnatura del documento è ASPr, *Carteggio Farnesiano Estero, Ungheria*, b. 159.

³⁸ Sulla dispersione dei quadri e delle statue posti nel Castello di Spezzano dà conto GHELFI 2012, p. 105.

³⁹ L'ipotesi scaturisce dagli studi portati avanti dalla scrivente nel corso delle indagini documentarie condotte per il progetto «Vestigia 2». A fronte di una campagna di guerra di pochi anni e delle spedizioni di corrispondenti della corte o di ambasciatori, come risulta dagli spogli documentari condotti in serie archivistiche come ASMo, *Ambasciatori, Germania*, bb. 51-56, le mappe rilevate sono numericamente consistenti e solo il travaso da altro archivio (quello dei Pio appunto) ne potrebbe giustificare la quantità.

friso n. 20 [...] in un'altra stanza il ritratto del Transilvano»⁴⁰, «quadri nel friso di dicta camera n. 12»⁴¹. Annota Sambin De Norcen nella sua indagine sugli affreschi spezzanesi:

La stessa galleria delle Battaglie è rivestita con preziosi pellami e 19 ritratti di monarchi nella parte superiore: non sembra sussistere dubbio per l'identificazione del lungo ambiente, sulle cui pareti si dipanano misteriose scene belliche ad affresco, con la "galaria di re" dato che questa si trova inventariata a fianco della "camera sopra la porta" [che accoglieva i quadri di diversi corsari], proprio come accade nella realtà⁴².

E, come appena accennato, non si può nemmeno escludere che mappe incorniciate illustranti luoghi di battaglia dove Marco Pio aveva combattuto adornassero fregi o cornicioni, insieme a stemmi araldici e ritratti di uomini d'arme del tempo, anche per la connotazione artistica che esse potevano avere, una volta cessato il segreto militare che le aveva tenute rinchiusi negli archivi.

La storia del Castello di Spezzano conobbe dunque l'ascesa e la stabilità della signoria dei Pio di Savoia, tant'è che la costruzione venne a configurarsi nel tempo più come residenza del signore e centro politico-amministrativo che come luogo di difesa, perdendo le sue originarie caratteristiche di complesso fortificato medievale⁴³. Nei primi decenni del Cinquecento, infatti, si attuò la definitiva trasformazione del Castello da fortilizio a sontuosa residenza signorile, e proprio sulle mura che lo circondavano si cominciò a costruire il Palazzo dei Pio, come conferma la cronaca del modenese Tommasino de' Lancillotti, che il 4 ottobre 1532 registra i febbrili lavori del signore Enea Pio di Savoia: «sono capitato a Spezan, castello del signor Enea Pio, al presente governatore de Modena, ho veduto el suo palazzo, quale fa fabricare in suxo le mura del ditto castello»⁴⁴.

Pertanto si adattarono i requisiti architettonici funzionali a luoghi deputati a 'delizie' e destinati a una permanenza prolungata e soprattutto piacevole, coinvolgendo l'organizzazione degli spazi interni ed esterni con l'allestimento di «giardini e *horti*» e un conseguente processo di demolizioni e trasformazioni degli ambienti interni⁴⁵. I lavori cominciati da Enea Pio di Savoia furono poi ripresi nella seconda metà del Cinquecento da Marco Pio, che portò a compimento i lavori del corpo settentrionale⁴⁶ (come ricordano gli architravi con iscrizioni dipinte) e il corpo occidentale, dove a pianterreno fu decorata la prestigiosa Sala delle Vedute. L'altro ambiente di prestigio, già organizzato da Enea Pio, era la luminosa Galleria delle Battaglie

decorata con le epiche gesta del duca Alfonso I d'Este, alle quali avevano partecipato membri della famiglia Pio, e della sua «più bella artiglieria d'Europa», qui narrate all'interno di finti arazzi distribuiti lungo le pareti [...]»⁴⁷.

Fino a oggi erano però inedite e sconosciute le altre composizioni pittoriche affrescate sulla parete opposta, che erano certamente parte di una più vasta decorazione pittorica che le

⁴⁰ Si tratta di Sigismondo Báthory, voivoda di Transilvania e alleato della Lega contro il Turco, identificato come 'il Transilvano' sia nei carteggi degli Ambasciatori conservati in ASMo sia da storici del tempo come Cesare Campana e Niccolò Doglioni.

⁴¹ ASMo, *Controversie di Stato, Sassuolo*, b. 553, f. 52v.

⁴² SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 27.

⁴³ Difatti «il perdurare della signoria Pio durante tutto il secolo XV ed in particolar modo il progressivo disinteresse strategico, dà avvio ad un processo di modificazione che farà sì che il castello assuma sempre più l'aspetto non di luogo difensivo, ma di piacevole dimora riservata al signore» (VANDELLI 1985a, p. 19).

⁴⁴ DE' LANCILLOTTI 1862-1884, IV, pp. 87-88.

⁴⁵ VANDELLI 2011, p. 120.

⁴⁶ Notizie e approfondimenti sulla storia del Castello e sui restauri effettuati e conclusi nel 1992 si leggono in *IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985; *I PIO E LO STATO DI SASSUOLO* 2000; *LO STATO DIPINTO* 2011.

⁴⁷ VANDELLI 2011, p. 120.

vicende biografiche di Marco Pio avevano irrimediabilmente compromesso. Infatti, il successivo feudatario estense le aveva subito fatte scialbare, al pari di come aveva fatto scalpellare i simboli araldici su peducci e capitelli, nel tentativo di cancellare ogni traccia di quel signore, condannandolo all'oblio nella memoria dei posteri. Dopo la morte di Marco Pio furono dunque subito rovinati e occultati proprio quegli affreschi, da lui voluti, che ricordavano il suo valore come soldato, fra cui l'affresco dell'assedio di Esztergom oggi riscoperto. Recuperato dopo un'importante campagna di indagini, seguite a un valido restauro concluso nel 1992 (per quanto in parte proseguito fino ai primi anni Duemila), esso rappresenta il simbolo del coraggio e dell'orgoglio militare del superbo Marco Pio, che gli Este vollero cancellare subito dalla vista dei contemporanei e dei posteri; non a caso non ci è pervenuta alcuna testimonianza storica al riguardo, neanche dai contemporanei, mentre è noto che i Pio, uomini d'arme per mestiere, prediligevano questo genere pittorico come fanno intendere gli inventari del loro disperso e disseminato archivio; del resto, anche nella più fastosa residenza di Sassuolo, intorno al 1545, era stato chiamato a decorare il cosiddetto Appartamento di Orlando – con episodi tratti dall'Eneide, oggi purtroppo perduti – il famoso pittore Nicolò dell'Abate.

5. *Il programma iconografico di Marco Pio nel Castello di Spezzano*

Il progetto iconografico di Marco Pio, esplicito nelle pareti delle sale di rappresentanza del suo Castello di delizie, si articolò in due direzioni convergenti:

La Sala delle Vedute

Qui nel 1596, come comprovano i pagamenti effettuati a Baglione, autore degli affreschi⁴⁸, Marco Pio fece dipingere, in una sequenza di sessanta vedute, il 'ritratto' dei luoghi principali del proprio dominio e gli angoli più remoti dei propri possedimenti (quelli della podesteria di Sassuolo, Formigine, Brandola, Soliera, Meldola e gli ultimi acquisti pervenutigli per dote dal matrimonio con Clelia Farnese, lo Stato di Sabina) «con precisa volontà di raffigurare con una serie di “cabrei”, un catasto per vedere e per mostrare la quantità delle proprietà immobiliari»⁴⁹.

Documenti dipinti che giustificavano le sue pretese a fregiarsi del titolo di Principe, un senso giuridico del possesso trasposto visivamente che il committente usò, al pari di tanti contemporanei, per mostrare la forte volontà di dominio sul territorio ed eternare questo stesso dominio per via pittorica per sé e per gli ospiti. Una silloge del 'tanto più possiedo il mondo, tanto più lo miniaturizzo' che nel panorama artistico del Cinquecento viene dispiegato e assemblato dalle più prestigiose signorie italiane (dai Medici nella Villa di Artimino, dai Farnese a Caprarola, dai Gonzaga a Mantova, dagli Este a Ferrara) in un panorama che ha lasciato spesso le impronte artistiche di quei possessi territoriali. Questi complessi cicli cartografici a carattere geo-iconografico sono solo in parte documentati, più spesso sono andati perduti a causa del deteriorarsi delle superfici pittoriche, testimoni per noi di una tendenza artistica in auge nella prima età moderna, volta a creare ambienti di rappresentanza affrescati con raffigurazioni di terre e città o con larghe vedute topografiche di terre e paesi. Lo scopo, di carattere evidentemente didascalico, era quello di illustrare mediante artifici prospettici il raggio di azione del signore, gli attributi spaziali del potere sovrano disposti a definire un autoritratto topografico. Come è stato rilevato,

la Sala delle Vedute del Castello di Spezzano si iscrive a pieno titolo in questa tradizione celebrativa dello spazio di dominio per via corografica [...]. Attraverso la riproduzione della forma simbolica degli “stati” ritratti all'interno della sala, Marco Pio riesce però a ricondurre visivamente i suoi

⁴⁸ SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 19.

⁴⁹ VANDELLI 1985b, p. 36.

domini a un microcosmo unitario che gli consente di propagandare all'esterno un'immagine rafforzata della propria autorità politica⁵⁰.

Di fatto, nella Sala delle Vedute Marco Pio realizza un formidabile strumento di propaganda, non estraneo alla tradizione delle altre corti padane del Cinquecento che, con l'uso delle città dipinte, si fregiavano di un valido attributo di magnificenza e potere.

La Galleria delle Battaglie

Fu l'altro versante dove si esplicò l'autoreferenzialità del programma pittorico di Marco Pio, cui diede estro e strumento il pennello di Cesare Baglione con la mappa affrescata qui considerata; di fatto, il modello di riferimento fu la mappa militare conservata presso l'Archivio estense. Nei libri contabili di Marco Pio (conservati nell'Archivio di Stato di Milano)⁵¹ è stata ritrovata la nota del contratto stipulato con il pittore, come ha indicato lo studio di Maria Teresa Sambin De Norcen, che comprova il rapporto privilegiato di Marco Pio con l'entourage artistico dei Farnese⁵².

Di certo siamo debitori di questa felice riscoperta pittorica all'accurato restauro del Castello, concluso nel 1992, che ha permesso il recupero delle parti architettoniche e decorative e il disvelamento degli affreschi della Galleria delle Battaglie, scialbati, come già specificato, a partire dai primi anni del XVII secolo. Un ciclo decorativo completamente inedito, cancellato sotto strati di intonaco e scialbature di calce, ora riemerso, mentre l'altro nella Sala delle Vedute è ormai consolidato nella corretta attribuzione; per fortuna oggi entrambi i cicli conoscono una nuova vita espositiva dopo i vari passaggi di proprietà che segnarono il Castello.

6. I restauri del Castello di Spezzano

Il drammatico passaggio alla fine del XVII secolo dai Pio agli Estensi e la conseguente lunga vertenza sullo Stato di Sassuolo ebbero deleterie conseguenze anche sul Palazzo. Il Castello, benché frequentato saltuariamente dalla corte estense, non fu soggetto a interventi di manutenzione e, come risulta da una perizia effettuata dall'ingegnere ducale Antonio Vacchi, le coperture voltate delle stanze e della galleria sul fronte settentrionale già nel 1614 erano in parte crollate e in pessimo stato⁵³. Ugualmente, nel 1617 un inviato ducale scriveva che aveva trovato «quella Roccha in cattivissimo ordine minacciando da molte parti rovina, in particolare alle camere con certi altri camerini da servitori pe' la galleria, alla quale se non si provvede presto et con chiavi et altre cose necessarie cascarà di fatto»⁵⁴.

L'edificio fu oggetto di qualche restauro probabilmente nel momento in cui il successore di Cesare d'Este, Alfonso III d'Este, nel 1628-1629 contrattava la vendita del feudo di Spezzano alla famiglia Coccapani, fedelissima agli Estensi, per cui si può datare a quella data

⁵⁰ CECCARELLI 2011, p. 37.

⁵¹ Anche l'ASMo conserva parte dell'archivio di Marco Pio di Savoia in ASMo, *Carteggio Principi esteri, Carpi*, b. 1141.

⁵² Si deve alla ricerca di Maria Teresa Sambin De Norcen il ritrovamento del riferimento archivistico al contratto di Cesare Baglione che reca la data 1596. Il documento è conservato in ASMi, APS, b. 142 (Mastro 1595-1599), f. 206v, e la data 1596 è congrua anche per l'attribuzione dell'affresco di Strigonia dipinto nella Galleria delle Battaglie; Marco Pio, infatti, fece rientro a Sassuolo dall'Ungheria il 15 dicembre 1595 e, pertanto, sia la cronologia che le analogie fra i due cicli dipinti non fanno pensare ad altra mano (SAMBIN DE NORCEN 2011a, p. 55).

⁵³ ASMo, *Camera Ducale, Fabbriche e Villegiature*, 65, Visita di Antonio Vacchi al Palazzo di Spezzano, 13 settembre 1614. Cfr. ARMANDI 1985, pp. 29, 33, nota 21.

⁵⁴ ASMo, *Cancellaria Ducale, Rettori dello Stato, Modena e modenese: Fiorano e Spezzano*, 6657/129, lettera a Cesare d'Este di Paolo Manfredi, 28 novembre 1617. Cfr. sempre ARMANDI 1985, pp. 29-30, 33, nota 22.

la scialbatura degli affreschi della galleria, ultimo esito di quella tenace operazione di annullamento della signoria Pio che appunto in quegli episodi di virtù militare continuava ad essere evocata dalla scomoda presenza delle insegne⁵⁵.

Nel 1735 si ha notizia di interventi alla Sala delle Vedute voluti dal marchese Luigi Coccapani, ma nei decenni successivi altri lavori progettati dal successore, il marchese Lodovico, trovarono la ferma opposizione della Comunità per la loro onerosità sociale e l'uso privato del bene⁵⁶. Fino a giungere all'età napoleonica che sospese ogni avanzamento dei lavori e mutò l'aspetto giuridico del Castello in 'villa padronale'. Negli anni dall'Unità d'Italia, dal 1862 fino al 1890, i proprietari, Anna Coccapani e suo marito il senatore Camillo Fontanelli, si diedero «ad avviare altri lavori di restauro e di ampliamento nell'obiettivo di adattare il castello e l'intera area circostante al gusto neomedievale allora imperante»⁵⁷ con il risultato di adattare l'edificio a una traduzione in pietra che comportò la pratica di discutibili restauri e 'pittoresche' integrazioni in stile. Solo i restauri più recenti (conclusi nel 1992) «hanno cercato di ripristinare i valori estetico-formali del ciclo pittorico, rimuovendo intromissioni e sovracommissioni, operate senza alcuna cura, per la salvezza dell'opera originaria»⁵⁸.

L'ultima felice fase di attività di tutela ha privilegiato i valori della conservazione e della fruizione pubblica dell'edificio dopo il relativo acquisto, nel 1983, da parte dell'Amministrazione Comunale di Fiorano, che ha promosso nuove indagini e ha supportato gli ultimi lavori di restauro.

Per quanto riguarda le parti pittoriche della Galleria delle Battaglie, la relazione di restauro condotta da Giuseppe Maria Costantini ha dato interessanti risultati sulla tecnica pittorica e sulle stesse qualità tecniche dell'artista⁵⁹. La prima conclusione che hanno tratto i tecnici conferma che la Rocca di Spezzano alla fine del Cinquecento si doveva presentare interamente decorata con pitture murali come altre residenze signorili adorne e decorate da cicli pittorici, stucchi e intarsi di materiali pregiati. L'opera del restauratore si è concentrata sul recupero e sulla leggibilità della pittura, ed egli infatti rileva:

Numerose le lacune minute e le abrasioni, perdute in gran parte le finiture più superficiali e spesse, e le velature finali; il dipinto conserva tuttavia l'intrinseca qualità dell'opera felice di artista di grande velocità e mestiere.

È molto chiaro, in più punti, il bel disegno preparatorio di sinopia⁶⁰.

E conclude:

Tali pitture le possiamo immaginare collegate tra loro da un progetto di arredo architettonico unitario, ma disomogenee per genere, soggetto, tecnica pittorica, ed autore/i (da comuni decoratori a buoni artisti)⁶¹.

E questo vale non solo per le due sale ma anche per gli stessi affreschi nella Galleria delle Battaglie, sviluppati sulle due pareti opposte e fatti eseguire in epoche differenti, da committenti diversi: da Enea Pio di Savoia quelli della parete del lato sud (identificati dagli studiosi come ciclo guerresco) e da Marco Pio quelli della parete nord, con la solare veduta, dipinta da Baglione, del Castello di Esztergom nell'assedio del 1595, dove il clamore e la furia bellica si stemperano

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ VANDELLI 2011, p. 123.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ DOTTI MESSORI 2000, p. 86.

⁵⁹ COSTANTINI 1985, pp. 99-100.

⁶⁰ *Ivi*, p. 100.

⁶¹ *Ivi*, p. 99.

nella stessa luminosa veduta aerea del Castello, strenuamente difeso da Marco Pio, come testimonia nel 1597 lo storico del tempo Cesare Campana nella sua opera *Delle Historie del Mondo*⁶². La stessa relazione di restauro ci informa sul fatto che

Il disvelamento ha poi mostrato che la superficie originaria (ca. mq 184) ci è pervenuta solo per due terzi, ed in condizioni disperate, che i dipinti non restarono in luce per più di un centinaio d'anni, e che la loro eliminazione fu certamente una *damnatio memoriae* di personaggi ed eventi raffiguranti (come provano le volontarie abrasioni dei cartigli, ricchi di lunghe iscrizioni latine, ed i ricorrenti colpi inferti su volti e scudi dei protagonisti)⁶³.

7. La Galleria delle Battaglie a Spezzano

Altre considerazioni si traggono dalla descrizione della galleria presente nell'opera storica di Paolo Brusantini, primo governatore di Sassuolo dopo la morte di Marco Pio e uomo fedelissimo del duca Cesare d'Este. Nel 1611 Brusantini descrisse infatti i dipinti integri (ancora per poco) della galleria, ed è l'unico testimone oculare, dunque, a darci l'istantanea, con efficace 'realismo', di quelle pitture. Nell'opera *Dialoghi de' Governi [...] distinti in tre tempi. Di Pace, di sospetto di Guerra, e di Guerra aperta* così le descrive:

per dirla in breve vi si scorge ogni maniera et in terra, et in mare di guerriere azioni in guisa dal naturale ritratte, che può riguardandole huom dire di trovarsi alla guerra senza periglio e fra l'armi: inoltre Castella molte, e molte città così al vero simiglianti che chi una volta l'ha vedute ivi subito le riconosce⁶⁴.

La descrizione affollata di gesta belliche, attacchi, uccisioni e artiglierie da offesa si attaglia perfettamente alla composizione della parete del lato sud, come nelle vedute «al vero simiglianti» di castelli e città si riconoscono le raffigurazioni dei paesi della Sala delle Vedute. È omessa invece la descrizione del Castello di Strigonia, già raffigurato al tempo e certamente noto sia per la vicinanza temporale dell'evento storico sia per le allora diffusissime incisioni lodanti il valore di Marco Pio; omissione colposa, probabilmente per l'obbedienza che Brusantini doveva agli Este, cui non doveva essere gradita quella muta ostentazione di superbia e di autocelebrazione.

Su una parete del lato sud l'antenato Enea Pio, negli anni dal 1530 al 1532, aveva fatto iniziare il ciclo pittorico dove aveva fatto rappresentare, in serrata successione cronologica, le imprese più importanti di Alfonso I d'Este⁶⁵ cui aveva partecipato anche la famiglia Pio di Savoia – dalla battaglia della Polesella (1509), alla presa della fortezza di Bastia (luogo dello scontro tra Pietro Navarro e Alfonso I) e, infine, la battaglia di Ravenna del 1512 –, attuando in tal modo un'operazione culturale di gloria riflessa,

⁶² CAMPORI 1871, pp. 62-66, riprende la testimonianza dello storico Campana, segnalando, a p. 63, che questi nella sua opera, dedicata a Marco Pio, *Delle Historie del Mondo*, I-II, Venezia 1597-1599, II, p. 692, aveva lasciato questa descrizione particolareggiata dell'assedio di Strigonia, probabilmente dopo averla appresa da Marco Pio stesso; la stessa evidenza risulta pure dalla relazione dell'assedio di Strigonia conservata in ASMO, *Avvisi e notizie dall'estero, 1595*, b. 15; Presso l'ASMO, nel *Fondo Carteggi Principi Esteri, Carpi*, b. 1141, fasc. 49, è conservata la lettera di Marco Pio, indirizzata nel 1595 ad Alfonso II d'Este, contenente la cronaca della battaglia presso il Castello di Strigonia e la Rocca di Visegrád. Notizie esaurienti sono fornite anche da SCHENETTI 1966, pp. 132-133.

⁶³ COSTANTINI-COSTATO COSTANTINI 1990, p. 60.

⁶⁴ BRUSANTINI 1611, p. 3 (cfr. ARMANDI 1985, p. 30, nota 6).

⁶⁵ Una dettagliata interpretazione storica di questa parte della galleria è offerta da DOTTI MESSORI 2000, pp. 80-86.

un tipo di comunicazione del passato volta a indirizzare la consapevolezza storica nel senso di un'identificazione orgogliosa con la dinastia al potere, la cui grandezza si comunica, per graduate gerarchie, alle grandi famiglie feudali del ducato⁶⁶.

Su questa parete della Galleria delle Battaglie erano dunque raffigurate le epiche imprese che avevano visto protagonista dal 1509 al 1512 il Duca di Ferrara, appunto Alfonso I, famoso, come emerge dagli affreschi, per aver realizzato un insediamento produttivo di artiglierie unico al tempo. Invece, sulla parete opposta, l'audace Marco Pio si era contrapposto alla pari, facendovi dipingere, non senza orgoglio autoriflesso, le proprie imprese, che reputava non da meno rispetto a quelle estensi, atto di sfida, questo, punito dopo la sua morte col voluto silenzio dei testimoni oculari su quelle imprese subito scialbate e scalpellate per offuscare il ricordo di chi le aveva compiute. Ciò spiega la perdita della memoria storica del luogo raffigurato, Esztergom, e si può forse ipotizzare che sia andata persa anche qualche altra raffigurazione dei luoghi dove Marco Pio aveva combattuto e di cui aveva voluto lasciare testimonianza pittorica.

In sintesi, per la Sala delle Vedute la raffigurazione degli spazi in cui era esercitato il potere del signore si manifestava in una connessione di reciprocità, in un ciclo pittorico che esibiva la raffigurazione di ville e borghi come indiretta materializzazione araldica.

Al piano nobile, invece, il programma sottinteso al ciclo decorativo è più difficile da cogliere: tale ciclo pone infatti interrogativi di non facile risposta sia per la diversità cronologica dei tempi di esecuzione degli affreschi sia per la connessione fra l'immagine dello spazio dominato e l'affermazione del potere su di esso; gli aspetti principali dell'indagine sono però quelli già di per sé evidenti, ovvero il luogo che accoglie i dipinti e quindi il tipo di fruizione dei dipinti stessi, il soggetto, il taglio e la qualità della rappresentazione e l'innovazione del sistema rappresentativo. Come ha sottolineato Juergen Schulz,

una mappa non è che una mappa, ma lo storico d'arte moderno, cresciuto nella tradizione degli studi iconografici fondati da Emile Mâle e da Aby Warburg, sa di dover scoprire il complesso di idee che costituisce il fondamento di una determinata immagine⁶⁷.

E ciò evidenziando l'opportunità di una lettura polisemica dei dati del reale e di un'analisi contestuale del ciclo pittorico non solo come ciclo decorativo ma anche come portato di altri significati sottintesi. Difatti nel corso del Cinquecento uno dei possibili veicoli di lettura dei cicli pittorici decorativi sembra essere quello autoreferenziale e/o autocelebrativo del committente relativamente al proprio valore, come accade nella Sala delle Vedute.

Per gli affreschi della Galleria delle Battaglie si impongono altre osservazioni: la posizione del ciclo all'interno della dimora e il legame, purtroppo di difficile ricostruzione per la scomparsa degli elementi costitutivi, tra la decorazione del soffitto e quella delle pareti; altro elemento di congiunzione per la comprensione del ciclo sarebbero le iscrizioni, purtroppo egualmente scomparse o per volontaria distruzione o per il degrado e le trasformazioni d'uso degli ambienti. Altra riflessione da farsi riguarda il fatto che gli affreschi di città spesso rappresentavano luoghi legati al soggetto produttore e ai fruitori di quelle immagini; e altro punto ancora su cui riflettere è la relazione del rapporto con il potere che questo tipo di affreschi esprimeva, sia nello spazio su cui veniva esercitato sia per la persona e il committente che lo esaltavano e sia per la sottintesa valenza simbolica etica o politica che veicolava. Nell'affresco di Strigonia, oltre all'autoesaltazione di Marco Pio, dobbiamo cogliere anche l'efficace propaganda politica e religiosa generale che suggeriva; era anche quel papa Clemente VIII che aveva ispirato la Lega contro i Turchi e strappato agli Este lo Stato di Ferrara ad essere esaltato nell'azione politica di sottomissione dei Turchi stessi grazie al valore di Marco Pio. Infatti, con l'assedio di Strigonia

⁶⁶ BIONDI 1977, p. 595.

⁶⁷ SCHULZ 1990, p. 97.

era stata strappata ai Turchi la sentinella cristiana nell'Oriente balcanico al fine di riportare quest'ultima alla Chiesa cattolica; da notare le figure dei Turchi identificabili dall'abbigliamento (il turbante piumato), particolare che riportavano anche tante incisioni del tempo (come quelle di Joris Hoefnagel).

Questi simboli iconografici suggeriscono quindi un altro livello di lettura delle immagini, a conferma del fatto che, come afferma Schulz, «durante il Rinascimento una mappa [anche se affrescata] non era sempre una mappa, ma aveva spesso la funzione di trasmettere elaborati concetti non strettamente geografici»⁶⁸; l'affresco dell'assedio di Esztergom ci trasmette, come visto, anche un messaggio politico, dove si sottolinea il valore del committente e della politica papale insieme. Tutto questo, nel momento storico in cui Marco Pio cercava di far passare Sassuolo sotto la diretta dipendenza del Papa, emancipando il piccolo Stato a livello di Principato, cercando di liberarlo dal giogo degli Este, cui era già stata inflitta la dura umiliazione della perdita di Ferrara nel 1598.

Da parte estense, l'accusa di fellonia, che si fondava sul tradimento della sovranità ducale da parte di Marco Pio per aver trattato direttamente con i ministri del papa al momento della devoluzione, offriva l'opportunità di giustificare l'incameramento [del feudo]⁶⁹.

L'assedio di Strigonia diventa allora un simbolo visivo della vittoria sui Turchi che minacciavano la sovranità della Chiesa, ma denota pure l'appartenenza di Marco Pio a quel mondo di sovranità alternativa rispetto agli Este e con questa chiave di lettura veniva percepito anche dai fruitori di quegli spazi; un simile significato, dopo la morte di Marco Pio, ne condannò definitivamente la sopravvivenza storica.

8. *La pittura di battaglia nel Castello di Spezzano*

La battaglia di Ravenna

Alcune delle fasi che contraddistinsero la battaglia di Ravenna del 1512 hanno una loro efficace rappresentazione proprio nella Galleria delle Battaglie, rappresentazione da cui si deducono interessanti elementi storici di esposizione visiva sull'uso delle armi e sulle tattiche di guerra nella prima metà del Cinquecento. Gli studiosi⁷⁰ hanno identificato alcuni affreschi del ciclo, costruito come una serie di finti arazzi con scene di storia, accompagnati da didascalie in latino sulla cornice; nello specifico, la battaglia di Ravenna occuperebbe tre riquadri (due sul muro sinistro, uno sul cortile):

Nella composizione più vasta sarebbe rappresentata la città di Ravenna da sud, non con una topografia esatta, ma come una città circondata da fiumi e assalita da soldati [...]. Al centro, si vede un'armata della Lega Santa (con la croce bianca e rosa), il cui condottiero con molta probabilità evoca Alfonso d'Este⁷¹.

Siamo quindi di fronte a una narrazione di 'pittura di storia' dove si trova evocata anche la vita quotidiana delle armate in campagna, tema comune nell'arte europea; il senso è la promozione della memoria storica dell'evento, in cui Alfonso d'Este aveva fornito l'artiglieria all'armata vincente, e la riproposizione di un tema iconografico che «diventa un fatto storico veramente "europeo", presente nella memoria di più nazioni»⁷². Infatti, la battaglia di Ravenna

⁶⁸ *Ivi*, p. 109.

⁶⁹ COLONACI 2012, p. 176.

⁷⁰ DOTTI MESSORI 2000; BARRETO 2014.

⁷¹ BARRETO 2014, p. 204.

⁷² *Ivi*, p. 203.

è la prima battaglia delle guerre d'Italia a godere di una ricca iconografia esplicita in più campi figurativi; probabilmente lo è perché si presenta come una rottura di scala nel conflitto militare, dato che in essa si sperimentò la potenza distruttiva dell'artiglieria che il duca Alfonso I, il primo artigliere del secolo, usò con successo impiegando la bomba, o granata, che egli stesso aveva fatto fondere, pertanto diventata suo emblema e, come tale, raffigurata in vari luoghi, anche nelle formelle policrome dei soffitti lignei dello stesso Castello di Spezzano.

Qui Enea Pio di Savoia si fece dunque cantore attraverso uno o più pittori (le pareti, benché lacunose, lasciano individuare varie mani), per noi ancora sconosciuti, identificabili tuttavia in una bottega di qualità, forse modenese o bolognese⁷³, attiva all'inizio degli anni Trenta del Cinquecento, anni della cronologia del ciclo.

La traduzione iconografica della battaglia di Ravenna si diffonde in *high and low media* durante tutto il secolo, l'evento diventa storia, grazie a resoconti scritti o visivi⁷⁴, il 'realismo' con cui viene raffigurata e la ricerca operata dai suoi artisti a Spezzano, con la verosimiglianza accentuata sia nei fatti che nella topografia, non celano il lavoro di rielaborazione del fatto storico, inserito in un'ampia cultura visiva che gli stessi artisti rendono comprensibile.

L'affresco dell'assedio di Esztergom come topografia della battaglia

Sappiamo che Esztergom fu conquistata dall'esercito di Solimano il Magnifico nel 1543, nel progetto di costui di estendere il proprio dominio a ovest del Danubio; nel 1594 vi fu il primo tentativo, da parte dell'esercito asburgico, di riconquistare la città, ma la fortezza capitò solo nel 1595, dopo un assedio di cui danno notizia le tante relazioni e i tanti avvisi a stampa del tempo, e, non ultimo, i resoconti manoscritti dei corrispondenti diplomatici. La città rivestiva una certa importanza per l'Europa cristiana giacché era, potremmo dire, la sentinella della cristianità stessa, oltre che il cuore dell'Ungheria cristiana, in quanto antica residenza della dinastia nazionale degli Arpadiani e poi fortezza dei primati d'Ungheria.

La parete del lato nord, dove è affrescato l'assedio di Esztergom, non ci restituisce l'immagine di una guerra *in fieri*, giacché su di essa domina piuttosto il sereno e arioso paesaggio di un castello come un luogo apparentemente immobile, dove il *furor* bellico è reso da figure miniaturizzate di armati che si affaccendano con macchine belliche o scalano le pareti rocciose per espugnare la fortezza dal lato sinistro. Su tutto primeggiano nitide le immagini del Castello sulla rocca, con il baluardo prominente in primo piano, punto di fuga delle linee prospettiche e protagonista dell'intera composizione con le sue dimensioni emergenti dall'intero impaginato pittorico. Il confronto con la mappa⁷⁵ ha mostrato che Baglione, nel 1596 già attivo nella decorazione della Sala delle Vedute, si è servito del f. 1 (Fig. 2/1) e probabilmente anche del f. 4 (Fig. 2/4), che raffigura le fortificazioni turche del Monte San Tommaso, assemblandoli nell'affresco con particolare perizia tecnica e prospettica, che doveva venirgli dalla conoscenza di vari trattati, come ha dimostrato anche in altri cicli pittorici nel Parmense. Nel f. 5 (Fig. 2/5) della mappa si individua l'antica cattedrale di Sant'Adalberto, fondata da S. Stefano primo re d'Ungheria, e si individuano pure la fortezza e le principali costruzioni dell'antica reggia

⁷³ L'ipotesi è in *ivi*, p. 205.

⁷⁴ *Ivi*, p. 171.

⁷⁵ ASMO, *Mappario Estense, Militare*, n. 131/1-5, penna e matita su carta (44×33 cm), cinque fogli da unirsi (per un totale di circa 215×33 cm). Come già visto, i primi quattro sono in sequenza, il quinto è un ingrandimento della Rocca. Gli atti fiorentini (ASFi, *Mediceo del Principato*, b. 5156, Carte di Don Giovanni de' Medici dall'Ungheria 1594-1596) documentano la preparazione di numerose mappe presentate all'imperatore Rodolfo II d'Asburgo agli inizi del 1595 (Strigonia cadde il 2 settembre 1595) per dispiegare le forze in campo e le tattiche militari da apportare; purtroppo nell'Archivio estense la maggior parte delle mappe è priva di anno e autore, e solo la comparazione di fonti archivistiche migliora la contestualizzazione dei documenti.

arpadiana. Anche le incisioni più famose del tempo, come quelle di Joris Hoefnagel⁷⁶, raffiguranti la città di Esztergom, sono indicative per illustrare le caratteristiche morfologiche del sito e ricordano la costruzione e l'impianto dell'affresco spezzanese: le figure in primo piano, il disegno prospettico della Rocca in secondo piano con le anse del Danubio, i cavalieri che nell'abbigliamento simbolicamente raffigurano i Turchi. Un'efficace descrizione topografica di Strigonia la ritroviamo anche in una lettera dell'ingegnere militare Petrino, che nel 1594 si trovava con le truppe alleate nel campo sotto la città:

Strigonia è divisa in 4 parti separate l'una dall'altra, venendosi da alto a basso, si trova una gran terra circondata di muro ma non terrapienato, con un fosso pieno d'acqua, il quale ha una palisata grossissima e molto alta [...] [la Città dei Serbi]

Presso questa a un tiro d'archibuggio, sopra una montagna dov'era la badia di S. Tommaso è un forte fatto nuovamente a costume de Turchi... Dietro a questo a tiro d'archibuggio è la città bassa di Strigonia [Città delle acque], la quale ha appresso di sé il castello su la montagna, inaccessibile quasi per tutto ma, per difetto del sito non molto fiancato, ha poi il ponte di barche sul Danubio e, d'altra parte, un buon forte con larghe e profonde fosse piene d'acqua [il forte di Coccor o Coccher oggi Sturovo]⁷⁷.

Anche la mappa militare mostra queste stesse caratteristiche morfologiche in una sequenza frontale che fotografa il territorio, segnala i ponti di barche, i punti dove erano posizionati l'artiglieria e i cannoni, gli accampamenti, ovvero indaga e misura il territorio, di cui l'ingegnere ha cercato di schizzare e disegnare il tracciato viario praticabile e tutte le possibili informazioni dalle quali poteva dipendere la vittoria sulle forze ottomane.

Sulle pareti di Spezzano si fronteggiano dunque due tipologie di dipinti del genere di battaglia, e di età probabilmente diversa (ma li separerebbero solo sessant'anni), che mostrano quanto in questi anni si sia evoluto il concetto stesso di 'pittura di battaglia' in 'pittura di storia e di paesaggio', in una nuova concezione manieristica della raffigurazione della 'guerra dipinta' dove il racconto bellico si sviluppa nel senso di un progressivo lavoro concettuale sulla figurazione del paesaggio, ovvero dove si abbandona una narrazione cavalleresca e uno svolgimento comunque narrativo per affrontare

il passaggio da un punto di vista [...] "interno", cioè parallelo al campo di battaglia, che immerge lo spettatore nella zuffa, a un punto di vista [...] "esterno", cioè panoramico rispetto al campo di battaglia, caratterizzato dalla disposizione chiara degli eserciti su una rappresentazione geografica⁷⁸.

Tale sviluppo è collegato anche all'apparizione delle tecniche di ingegneria militare che richiedevano l'uso di mappe per disporre le forze armate e posizionare le armi da fuoco. Progressivamente, nel corso del Cinquecento, gli artisti adottarono dunque la *bird's eye view* per raffigurare le battaglie: la visione panoramica serviva a rappresentare le guerre e tale artificio sembra essere stato conosciuto da Baglione, che nella sua scena d'assedio adotta la descrizione di una pittura di paesaggio composta e calma, confermandosi pittore di maniera come aveva già fatto in altri cicli pittorici. Come è stato sottolineato,

L'assedio è il soggetto di molti arazzi, affreschi, bassorilievi, tavole acquerellate, incisioni, stampe: alla base di queste diverse espressioni artistiche, spesso, è un disegno di un ingegnere militare, una

⁷⁶ Joris Hoefnagel (1542-1600), noto incisore fiammingo, illustratore anche dell'opera *Civitates Orbis Terrarum*, 1572-1617.

⁷⁷ La lettera è riportata in CARPENTIERI-NUZZO 2013, p. 143. Ringrazio il prof. Nuzzo dell'Università Cattolica Pázmány di Budapest per avermi segnalato il suo studio.

⁷⁸ BARRETO 2014, p. 212.

sorta di progetto del sistema difensivo e del dispiegamento delle forze, che si trasforma in una istantanea di un momento epico⁷⁹.

L'assedio, quindi, è il momento culminante di una guerra e, per Marco Pio, quello di Strigonia lo è della 'propria' guerra; tale assedio, per lui, è di fatto l'occasione per manifestare la propria autocelebrazione e l'esaltazione politica di papa Clemente VIII. L'arte di Baglione diventa pertanto la mediazione celebrativa fra questi due poteri (l'uno manifesto, l'altro implicito); la mera descrizione del territorio e della fortezza sono resi nel disegno prospettico, per dare una sua personale interpretazione della 'pittura di battaglia' che diventa così una luminosa immagine del territorio, una veduta topografica dove si è perso il carattere eroico e cruento del combattimento e della lotta dei corpi, ora non più ripresi in un furore bellico di leonardesca memoria.

La tecnica militare e la potenza delle artiglierie si minimizzano nel paesaggio; basta considerare come nella mappa militare, modello dell'affresco, le armate sono disegnate in modo compatto a guisa di macchie di vegetazione, mentre nell'affresco gli armati sono quasi miniaturizzati e sembrano quasi scomparire dinanzi all'ampia veduta della fortezza, in subordine rispetto all'impianto del disegno. E il punto di vista dell'osservatore è esterno a questa lotta, osservata da lontano e, idealmente, dal punto di vista delle figure dei Turchi, poste nella parte destra dell'affresco e affacciate su questa stessa scena, che delimitano così a mo' di quinta scenografica.

9. Cesare Baglione e Marco Pio: l'artista e il committente

Questo affresco sembra aggiungere un nuovo tassello alla conoscenza dell'opera di Baglione e del suo catalogo pittorico, che oggi si conosce sempre di più, grazie a restauri e a descialbature che fanno emergere nuove composizioni e inedite attribuzioni, come appunto è accaduto per la Sala delle Vedute e per quest'ultimo affresco nella Galleria delle Battaglie.

Il rapporto con il committente e la fedeltà nel rispettare il programma iconografico richiesto da Marco Pio spiegano la diversa gamma dei registri artistici utilizzati dal pittore, che si presta con intelligente flessibilità alle richieste dei suoi committenti, merito riconosciuto anche dagli storici contemporanei come Malvasia, che diceva di lui «d'ogni cosa dipinse»⁸⁰. Baglione nel corso della sua attività professionale conquistò posizioni che da comprimario lo portarono a diventare protagonista, realizzando un'interpretazione personale ed efficace del tema della veduta topografica. Sulle pareti di Spezzano, invece, il pittore, celebre per i suoi paesaggi fantastici, assolve i *desiderata* di Marco Pio nel riprodurre una carrellata di insediamenti reali, fedeltà, questa, appunto «difficilmente ascrivibile all'artista»⁸¹.

Probabilmente il risultato è conseguito grazie all'impiego di disegni preparatori prodotti da esperti che provvedevano a fornire i rilievi, forse già approntati da Marco Pio nell'ottica di una corografia del territorio di Sassuolo, vista l'importanza strategica dello Stato. Forse anche la mappa affrescata nella Galleria delle Battaglie fu fornita a Baglione dallo stesso Marco Pio; probabilmente essa era nata come un rilevamento fatto per scopi militari che, come già specificato, gli fu consegnato in virtù del ruolo da lui rivestito nella campagna di Ungheria del 1594-1595 e che fu poi divulgato una volta conclusa la guerra, quando la segretezza e i fini per cui era stato prodotto erano venuti meno e quando poteva ormai assurgere da genere cartografico militare a genere pittorico.

⁷⁹ DAMERI 2013, p. 19.

⁸⁰ MALVASIA 1678, I, p. 340.

⁸¹ SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 23.

La biografia di Cesare Baglione⁸² è stata ampiamente ricostruita, pur con la scarsa documentazione archivistica che contraddistingue la storiografia di tanti artisti impegnati nei vasti cicli pittorici delle corti padane, e un posto stabile nel *mare magnum* della decorazione del tardo Cinquecento gli è stato ormai assicurato. Un suo regesto cronologico si appunta su qualche incertezza: il luogo (Cremona o Bologna) e l'anno (1545 o 1560) di nascita; mentre certi sono il luogo e la data di morte (Parma 1615). La sua copiosa attività artistica si articola all'incirca in tre periodi:

- dal 1565 al 1574: si attestano gli esordi del 'giovane Baglione' che lo collocano a Firenze per gli apparati di nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria e, contemporaneamente, per il cortile di Palazzo Vecchio, in cui affresca vedute di città situate nei domini asburgici (con Sebastiano Vini, il veneziano Giovanni Lombardi e Turino di Piemonte). Nel 1571 parte per Città di Castello, dove esegue gli affreschi di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, il suo capolavoro giovanile; qui comincia a effondersi in quello che sarà il cavallo di battaglia della sua produzione, ovvero la pittura di paesaggio: pittore paesista rimarrà infatti pur con i molteplici sviluppi della sua fervida immaginazione creativa;
- dal 1574 al 1604: è attivo a Parma, come registrano i libri contabili dei Farnese, probabilmente con mansioni di paesaggista; sono, questi, gli anni della febbrile attività: appartengono a questo periodo le decorazioni nelle residenze aristocratiche dei Sanvitale (a San Secondo, a Fontanellato), dei Rossi, dei Meli Lupi, degli Sforza di Santa Fiora (nel Castello di Torrechiara) e a Spezzano per i Pio di Savoia, come si è appurato con gli studi recenti promossi dopo il restauro del Castello. In parallelo è attivo anche a Bologna in chiese e palazzi, con la duttile intelligenza di sapersi adattare empaticamente a differenti climi culturali;
- dal 1604 al 1615: diventa stipendiato fisso dei Farnese a Parma, spostandovi il baricentro della propria attività e rinsaldando l'impegno costante con la corte, dove forse conosce anche Marco Pio di Savoia, all'ombra del grande *patronage* dei Farnese.

A fornire informazioni storiche attendibili sulla 'maniera' del pittore è Cesare Malvasia, che, nella sua *Felsina pittrice* del 1678, a pochi anni dalla morte del pittore stesso, ne dà un ritratto di artista *bohémien*, da ritenere valido per le notizie concernenti la tecnica (come hanno confermato i restauri di Spezzano) ma da sfrondare per la parte aneddotica, dato che ormai gli studi della critica sulla sua opera, oltre ad arricchire il suo *corpus* di altre opere e attribuzioni, evidenziano capacità di studio e preparazione nelle tecniche artistiche, che il carattere gioviale e apparentemente superficiale del pittore dissimulava in atteggiamenti anticonvenzionali, «dipingeva suonando lo zufolo e con la fiasca di vino accanto»⁸³. Lo stesso Malvasia, che pure riferisce della versatilità, delle doti naturali e della prodigiosa velocità di esecuzione del pittore, ribadisce però che «non si può far presto, e far bene»⁸⁴ e riporta la notizia che, della sua eredità, furono lasciati al figlio Giuseppe quattro cassoni del suo studio, dove erano raccolti

gran quantità di spolveri, e di cartoni di molti lavori da lui fatti in diverse occasioni, e tutte le più famose stampe, che fino a que' giorni uscite fossero in luce, legate in più libri, del Buonmartino,

⁸² Il recente convegno tenutosi a Sala Baganza nel 2015 e i relativi atti (*CESARE BAGLIONE 2017*) aggiornano gli studi sulla pittura di Baglione.

⁸³ Questa immagine di Baglione è stata consegnata ai posteri dalla biografia di Malvasia, *MALVASIA 1678*, I, p. 340.

⁸⁴ *Ivi*, p. 339.

d'Alberto Duro, d'Altogravio, di Marcantonio, di Agostino, e di quanti altri hanno mai con fama adoprato il bollino⁸⁵.

Opere, le suddette, che evidenziano lo studio da parte di Baglione dei pittori nordici, aspetto condiviso anche da uno storico moderno come Lionello Puppi, che all'indomani del disvelamento del ciclo guerresco della galleria spezzanese, ammirando la qualità dell'eccellente pittore, rivendicava all'artista i «forti legami tra questo ciclo guerresco e la pittura nordica, ed in ispecie fiamminga»⁸⁶, rimarcando il giudizio dello stesso Malvasia, che ne esalta le qualità come pittore paesaggista e l'impegno per lo «studio particolare sull'esemplare di certi paesi a tempera, fattisi venire di Fianda [sic]»⁸⁷.

È ancora Malvasia a sconfessare il luogo comune secondo il quale Baglione con la sua facilità di esecuzione sopperiva alla totale mancanza di cultura figurativa:

In realtà Baglione fu un attento frequentatore della grafica nordica, con un orizzonte di scelte niente affatto banale, ben più ampio di quello di tanti suoi contemporanei, e con una rara capacità di attualizzare e vivificare le proprie fonti figurative⁸⁸.

Come pure non ignorava le regole della prospettiva, che affrontava con tecnica sicura e non in modo empirico (lo dimostra anche nella mappa affrescata di Esztergom a Spezzano). Di certo non si può negare che la sua pittura ad affresco sia più godibile dal vivo, soprattutto nei cicli decorativi in cui dà libero sfogo alla sua immaginazione e creatività (non a Spezzano, giacché lì, come visto, seguì pedissequamente le indicazioni di Marco Pio che orientarono la decorazione verso un 'realismo' quasi fotografico). Nei cicli parmensi Baglione colpisce lo spettatore con una serie di sorprese stravaganti che vogliono trasmettere il piacevole e il divertimento dell'arte, uno scoppietto di idee che nelle sue 'grottesche' esalta la natura aerea e terrestre, l'introduzione di elementi zoomorfi e fitomorfi, in un viluppo di tradizione e creatività, che solo un pittore abile ed esperto del suo calibro sa creare. I due percorsi in cui si può delineare lo svolgimento della sua opera sono l'uno lo sviluppo della rappresentazione del paesaggio, l'altro lo sviluppo dell'originale declinazione della soluzione a grottesche, che il pittore attua nella Sala delle Fontane nella Rocca Meli Lupi di Soragna

che segnala la disponibilità da parte dell'artista di saper cogliere, pur entro la maniera, quell'esigenza coinvolgente e totalizzante che sarà propria dell'enfasi, della sorpresa, della teatralità barocche⁸⁹.

Ci si chiede, osservando la 'poetica' di Baglione, a quale stadio della sua maturazione artistica si collochino gli affreschi di Spezzano, sebbene le implicite richieste del committente Marco Pio di Savoia ne abbiano determinato le scelte iconografiche. *In primis* a Spezzano, in entrambe le sale da lui decorate, il tema del paesaggio predomina rispetto al racconto, nell'una in un contesto urbano, nell'altra quasi prevalente nella sublimazione 'astratta' della guerra, subordinata alla rappresentazione topografica; tutti i suoi paesaggi sembrano stereotipati, immersi in un'atmosfera sospesa, sotto cieli nuvolosi ma mai minacciosi. A Spezzano l'assenza di grottesche e la presenza, invece, di cornici che impaginano gli affreschi e scandiscono le pareti

⁸⁵ *Ivi*, p. 349. Gli incisori in questione sono: Martin Schongauer (1445 ca.-1491); Albrecht Dürer (1471-1528), Heinrich Aldegrever (1502-*ante* 1561), Marcantonio Raimondi (1480 ca.-*ante* 1534) e Agostino Carracci (1557-1602). La nota, tratta appunto da MALVASIA 1678, I, p. 349, è riportata da TARASCONI 2017, p. 13, nota 9.

⁸⁶ COSTANTINI-COSTATO COSTANTINI 1990, p. 62.

⁸⁷ MALVASIA 1678, I, p. 340.

⁸⁸ DANIELI 2017, p. 6.

⁸⁹ TARASCONI 2017, p. 21.

– probabile prodotto di bottega⁹⁰ – fanno pensare che l'artista, per accontentare le richieste del committente, abbia frenato la sua libertà compositiva. Infatti, le opere migliori di Baglione rimangono i cicli pittorici dei vari castelli del Parmense, dove i soggetti principali erano le grottesche e i paesaggi che gli consentivano di esprimere al massimo la sua fantasia (tutto ciò a Spezzano non gli fu appunto concesso). L'artista, evidentemente, si trovò di fronte alla richiesta precisa di raffigurare soggetti ben determinati e specifici: nella Sala delle Vedute i 'ritratti' dei paesi sono frontali e realizzati dal vero, invece nella mappa affrescata di Strigonia la rappresentazione è impostata come un'ampia veduta dall'alto, come quelle ritratte nella prima gioventù a Firenze, a Palazzo Vecchio.

Di certo il Baglione fantasioso, esuberante, ricco di immaginazione è assente; la sottomissione al programma iconografico del committente non ha giovato appieno alla sua arte, anche se gli elementi 'baglioneschi' della sua pittura vi sono tutti: l'omogeneità stilistica fra la mappa affrescata e la Sala delle Vedute non lascia infatti dubbi sull'attribuzione della mano esecutrice. Secondo Malvasia, Baglione fu pittore istintivo, senza quello studio che avrebbe portato la sua pittura straordinariamente efficace alla perfezione; le sue teorie pittoriche erano incentrate sull'immediatezza del dato. Non per niente «La pittura a fresco desiderare prontezza e facilità»⁹¹.

Come è stato sottolineato:

Gli affreschi di Spezzano sono realizzati seguendo quella che per Baglione costituisce una vera e propria poetica esecutiva: tramite pennellate rapide e immediate, in grado di rendere in maniera ugualmente efficace la profondità atmosferica e gli elementi naturali, le rare figure animate e le architetture; sono queste le vere protagoniste del ciclo [...]»⁹².

La velocità di esecuzione è oggetto di riflessione anche nella relazione di Giuseppe Maria Costantini, restauratore del ciclo spezzanese, che nota nell'opera tre caratteri:

l'apporto di almeno una mano esperta e valente; i segni di operatori non particolarmente dotati né esperti; una conduzione del cantiere e realizzazione degli affreschi permeata da una fretta tale da trascurare aspetti basilari per un *frescante* esperto⁹³.

Di certo la velocità di esecuzione non nuoce all'elaborazione concettuale del disegno, soprattutto nella mappa affrescata; Baglione ha compiuto un salto di qualità notevole, innovando la pittura di battaglia come genere di rappresentazione topografica e realizzando un ibrido, di notevole efficacia artistica, fra rappresentazione pittorica e disegno militare. La probabile scalpellatura delle cornici e delle iscrizioni, sicuramente esplicative rispetto alla comprensione del ciclo, significa la perdita, purtroppo, di un tassello importante ai fini della conoscenza del programma del committente e di questa nuova 'pittura di storia' attuata da Baglione.

⁹⁰ A Spezzano erano presenti, fra i collaboratori di Baglione, due frescanti minori: un non identificabile «Giovane Battista dipintore» e il modenese «Alessandro Parmesani pittore», secondo i dati riportati negli Estratti della Contabilità di Marco Pio (Mastro 1595-1599), conservati in ASMi, APS, b. 142 (Mastro 1595-1599), f. 217v e f. 271. Cfr. SAMBIN DE NORCEN 2011a, pp. 55-56.

⁹¹ MALVASIA 1678, I, p. 341.

⁹² SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 20.

⁹³ COSTANTINI 2011, p. 125.

10. *Il tema dell'assedio di Esztergom e la sua fortuna iconografica nell'arte del XVII secolo*

Il destino iconografico dell'assedio di Esztergom del 1595 ha conosciuto varie declinazioni nei *media* di comunicazione del tempo, che hanno storicizzato l'evento con resoconti scritti e visivi dove gli artisti hanno utilizzato schemi figurativi classici o, come Baglione, innovativi. Da subito la Guerra dei quindici anni (1593-1606), combattuta fra l'Ottomano e le forze alleate d'Occidente in territorio magiaro, suscitò un enorme interesse in Europa, col conseguente rapido diffondersi di avvisi a stampa, relazioni e incisioni raffiguranti gli eventi e le topografie delle città assediate, prodotti in maniera esponenziale al clamore degli eventi. Cominciarono a circolare fogli volanti e relazioni a stampa che descrivevano le operazioni ed erano illustrati con incisioni prese sul posto dai corrispondenti di guerra⁹⁴. Furono pubblicate anche opere a stampa⁹⁵ di tipo storico (ma anche architettonico-militare) dall'ultimo decennio del XVI secolo fino alla prima metà del XVII, con riguardo alle guerre di Ungheria e Transilvania, soprattutto dopo l'arrivo in Ungheria di don Giovanni de' Medici e del gruppo di validi ingegneri e periti di fortificazioni che lo accompagnava – Claudio Cogorano, Gabriello Ughi, Orazio Grazia Dio –; ma, a denotare il fervore per la progettazione militare dei periti impegnati sul fronte ungherese, le corrispondenze archivistiche segnalano anche la presenza di altri famosi ingegneri militari del tempo al servizio dell'imperatore Rodolfo II, come, ad esempio, il colonello Orfeo Galiani, il barone Johann Albrecht von Sprinzenstein. Dopo la riconquista di Strigonia, ripresa ai Turchi il 3 settembre 1595, si infittì il flusso informativo con la produzione di mappe, descrizioni e incisioni con vedute delle città di Ungheria; la rappresentazione figurativa dell'assedio nella comunicazione trapassò dalla forma narrativa a quella iconografica e andò a popolare i fogli sciolti oppure opere che coniugavano i due *media* (quello narrativo e quello grafico) con la rielaborazione di materiali riservati, magari non più attuali, resi omogenei nel formato:

Gli assedi sono immortalati in tavole, vere e proprie “fotografie” scattate in momenti cruciali, con il dispiegamento delle forze, gli accampamenti, le fortificazioni temporanee costruite anche dagli assediati, in alcuni casi il tracciato delle artiglierie a difesa o in attacco⁹⁶.

Sono indicative di questa tipologia di mappe militari due mappe conservate presso l'Archivio di Stato di Modena⁹⁷, anonime e non datate, riproducenti l'una l'assedio di Strigonia, l'altra l'assedio di Vicegrado (Visegrád), dipinte su tela e acquerellate, entrambe presentanti una veduta dall'alto dei campi di battaglia, quasi una ripresa fotografica, di intensa pittoricità, del momento della guerra. Furono probabilmente elaborate nell'entourage di don Giovanni de' Medici (forse da Gabriello Ughi), il quale procacciava per il granduca Ferdinando II de' Medici e altri committenti di rango mappe e disegni militari che si prestavano ad adornare o a fungere da modelli per affreschi in residenze signorili, come quella medicea di Artimino.

Come ha scritto Brendan Dooley,

Dalle molte mappe che circolavano assieme a resoconti delle battaglie, e che facevano parte dell'informazione politica stampata del tempo, era possibile ricavare elementi iconografici che consentissero a dipinti di essere inseriti in un certo contesto⁹⁸.

⁹⁴ Dopo la presa della città di Strigonia furono pubblicate oltre quindici relazioni a stampa sull'espugnazione; il maggior 'cronista' dell'evento fu lo stampatore romano Bernardino Beccari, che per la sola edizione di Budapest arricchì la pubblicazione (1595) con un'interessante descrizione della città. Cfr. CARPENTIERI–NUZZO 2013, p. 124.

⁹⁵ Per una breve rassegna si possono ricordare TARDUCCI 1600, DOGLIONI 1596, CAMPANA 1597.

⁹⁶ DAMERI 2013, p. 18.

⁹⁷ Sono collocate rispettivamente in ASMo, *Mappario Estense, Topografie di città*, n. 138 (Assedio di Strigonia); ASMo, *Mappario Estense, Militare*, n. 159 (Assedio di Vicegrado).

⁹⁸ DOOLEY 2004, p. 102.

Fu questa la temperie culturale in cui maturò il programma iconografico di Marco Pio che, nel suo piccolo Stato, sperimentava sulle pareti del Salone delle Battaglie tutti i codici di comunicazione a disposizione per attirare l'attenzione dei visitatori della sua casa; e di certo gli affreschi dovevano produrre l'effetto per cui erano stati creati, ovvero ricordare a tutti l'impegno della famiglia Pio di Savoia nella causa cattolica in Europa e riaffermare la validità sempre attuale dell'immagine del 'guerriero' Marco Pio.

Anche Vincenzo Gonzaga, presente sul campo di Strigonia con il famoso musicista Claudio Monteverdi che nel 1595 lo aveva accompagnato, fece immortalare il proprio nome a imperitura memoria su un soffitto ligneo a cassettoni, caratterizzato dal disegno di un labirinto dorato su fondo azzurro. Al momento della sua collocazione nel Palazzo Ducale di Mantova (il soffitto proveniva da altra dimora gonzaghesca) il soffitto fu inquadrato da una fascia blu, dove vi si legge ancora chiaramente un'iscrizione allusiva alla battaglia di Vincenzo I contro i Turchi, battaglia che, avvenuta presso la Rocca di Kanizsa (*sub arce Canisiae*) nel 1601, si concluse con esito dubbio, ma, nonostante ciò, fu comunque motivo di una storicizzazione grafica⁹⁹.

Pure altre dimore italiane e altri spazi di rappresentanza svilupparono il tema iconografico dell'assedio di Strigonia, nella pittura a fresco. Ma, in un caso rinomato, anche in scultura: la ricopertura, ad opera dello scultore Camillo Mariani, della superficie marmorea della tomba di papa Clemente VIII, nella Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore a Roma¹⁰⁰.

Anche nella produzione grafica vi fu una ricca produzione di libri con descrizioni e illustrazioni, prodotti nelle botteghe degli incisori di tutta Europa, come le raccolte di Hieronymus Ortelius, *Chronologia Oder Historische Beschreibung aller Kriegsemporungen in Ober und Under Ungarn [...] mit dem Türchen*, stampate a Norimberga nel 1603. Ortelius (Augusta 1543-1616), notaio presso la corte imperiale, diede il resoconto dettagliato di battaglie e assedi sostenuti nell'Europa orientale dal 1395 al 1602, fornendo anche una raccolta di calcografie delle imprese contro i Turchi nella Guerra dei quindici anni. Come si è già detto, ebbero un certo rilievo anche le vedute di città di Joris Hoefnagel, cartografo e illustratore fiammingo che non sembra sconosciuto a Baglione nella costruzione pittorica dell'affresco spezzanese; o, con più calzante evidenza, l'incisione di Wolfgang Meyerpeck, di cui il nostro pittore riproduce la stessa inquadratura del baluardo d'angolo e il taglio prospettico della rappresentazione del Castello di Esztergom.

In tutte le forme in cui si esplica, dalla tecnica dell'incisione alle mappe che talvolta diventano modello pittorico, la celebrazione dell'assedio diventa la raffigurazione del luogo e l'epica della guerra si stempera nella geografia del territorio. Fra gli *exempla* pittorici di chiara derivazione da incisioni circolanti al tempo figura anche il ciclo pittorico Avogadro nel Palazzo Avogadro Spada di Bagnolo Mella (Brescia)¹⁰¹; l'occasione celebrativa per la sua esecuzione fu la commemorazione del valore di un membro della famiglia Avogadro, il nobile Camillo Avogadro, morto combattendo a Papa, in Ungheria, nel 1597, al seguito del duca Vincenzo Gonzaga. Il fratello Paolo, che aveva combattuto al suo fianco contro i Turchi, volle celebrare le gesta dell'eroe di famiglia in un ciclo di affreschi che decorassero il salone del loro palazzo. L'impresa fu affidata al pittore Grazio Cossali, che intorno al 1610 si cimentò nella vasta opera, realizzando la monumentale decorazione della sala (ben 600 mq). I modelli figurativi furono le note incisioni di Hieronymus Ortelius nella sua *Chronologia*, che riportavano le immagini delle battaglie e delle imprese militari; altro modello figurativo della decorazione furono le otto tele che il Tintoretto aveva dipinto per celebrare i Gonzaga, i noti *Fasti gonzagheschi*, che a loro volta influenzarono tanta produzione calcografica. Le scene di battaglia furono copiate integralmente con un affollato impianto compositivo tipico del genere della pittura di battaglia; nel complesso,

⁹⁹ F. Massari, *Stanza del Labirinto* (scheda), 2015, in www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede.

¹⁰⁰ PALINKAS 1940, pp. 351-354.

¹⁰¹ GUERRINI 1977.

l'intero ciclo vale a documentare la produzione civile ad affresco di Cossali e una produzione della pittura del genere di battaglia nel Bresciano¹⁰².

Altra dimora nobiliare che declinò il *topos* iconografico dell'assedio di Strigonia è il Palazzo Petrignani ad Amelia (Terni), nobile residenza della famiglia Petrignani, la cui decorazione fu eseguita tra l'ultimo decennio del Cinquecento e il primo del Seicento. In una delle sale è rappresentato nel riquadro centrale l'assedio di Strigonia del 1595: nella mappa militare affrescata vi si distingue chiaramente la bandiera pontificia di papa Clemente VIII, contrapposta alle mezzelune turche dei vessilli islamici sventolanti sulle torri della città, e anche gli stemmi identificano personaggi che si distinsero nella guerra: Mario Farnese, ferito proprio a Strigonia, e lo stemma di Malatesta, uno dei condottieri della Lunga Guerra¹⁰³.

Tutti questi cicli evidenziano l'uso pittorico dell'immagine dell'assedio di Strigonia per fini celebrativi o per fini decorativi; non sembrano incardinati a un programma iconografico più ampio come a Spezzano, né alla necessità di inserire la topografia urbana di un assedio di guerra appunto in un eventuale programma. Invece, il Castello di Esztergom affrescato a Spezzano era un riconoscibile punto di riferimento, inserito in un contesto che, benché geograficamente lontano, era storicamente vicino ai fruitori di quelle immagini, ben edotti sulla guerra recente e a tutti nota, oltre che inserita in un contesto simbolico di cui Marco Pio si serviva per esaltare la sua persona e la fedeltà della sua famiglia alla causa cattolica.

Si può concludere, allora, che dal confronto con la mappa militare Baglione abbia tratto i dettagli di architettura dell'affresco, dalle incisioni l'impianto della rappresentazione, ed egli può essere confermato come il pittore che lo ha effettivamente eseguito; tale affresco può essere inoltre datato al 1596, allo stesso anno, dunque, degli affreschi della Sala delle Vedute. La rappresentazione e il soggetto erano attinenti al programma iconografico del suo committente, Marco Pio di Savoia, esemplati in una topografia affrescata della guerra che ha sospeso l'immagine di Esztergom immota e fissa nel tempo, ma che certamente è innovativa nel genere della rappresentazione della pittura di battaglia di età manieristica. E tale topografia affrescata è il probabile ultimo sussulto di gloria di un signore che aveva condannato sé stesso e il proprio Stato sull'altare della propria ambizione.

¹⁰² *Ivi*, p. 88.

¹⁰³ Palazzo Petrignani in *Città di Amelia*, in www.turismoamelia.it.

Un affresco inedito di Cesare Baglione:
l'assedio di Esztergom del 1595 nella Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano



Fig. 1: *Assedio di Esztergom del 1595* (attribuzione; particolare degli affreschi). Galleria delle Battaglie, Castello di Spezzano, proprietà del Comune di Fiorano Modenese (Foto di Lucio Rossi, RCR Parma)



Fig. 2/1: Disegno prospettico della fortezza di Esztergom, sec. XVI, cinque fogli da unirsi (44×33 cm), in totale 215×33 cm, penna e matita su carta. ASMo, *Mappario estense, Serie Militare*, n. 131/1-5 (f. 1)

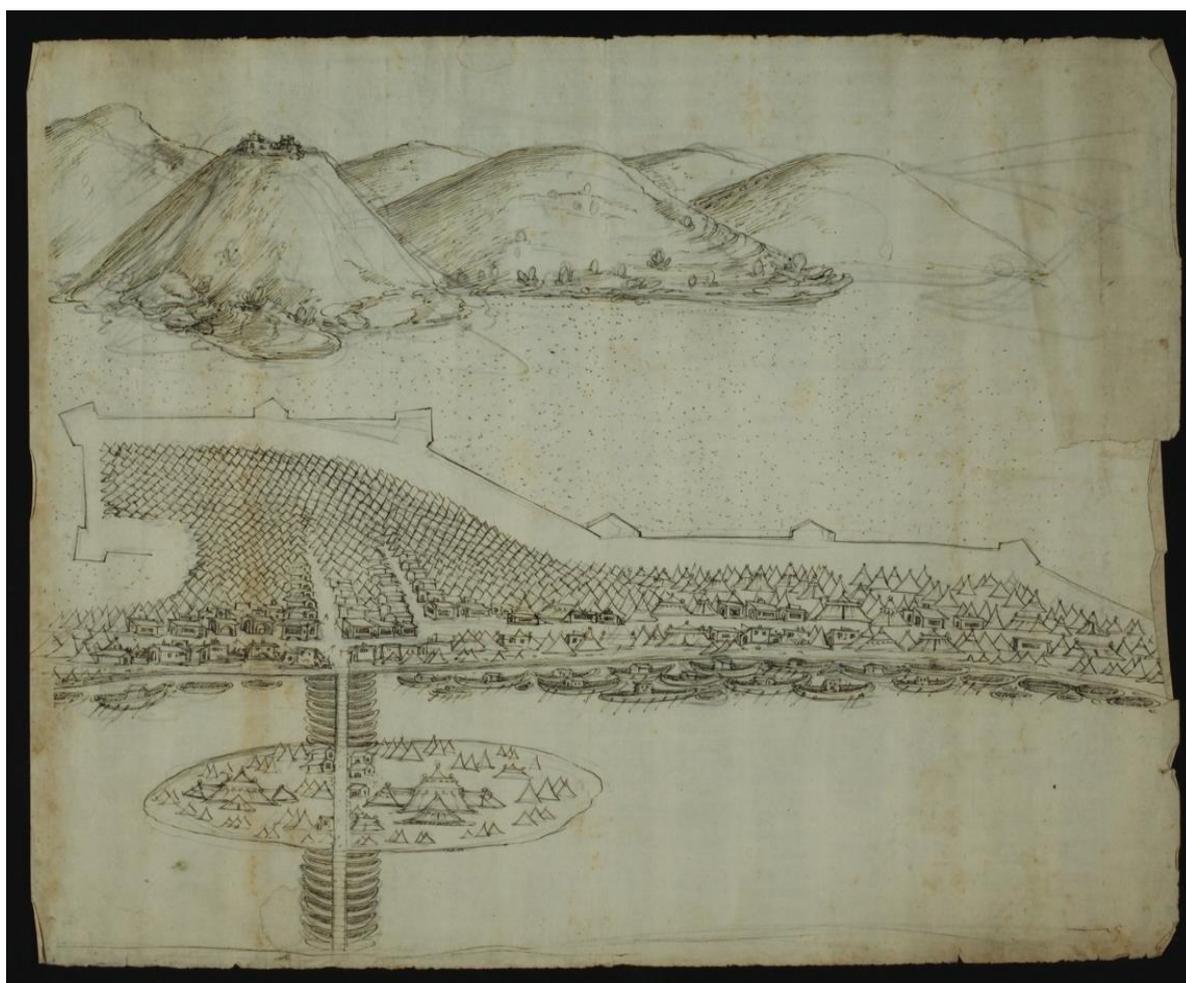


Fig. 2/4: Disegno prospettico della fortezza di Esztergom, sec. XVI. ASMo, *Mappario estense, Serie Militare*, n. 131/1-5 (f. 4)

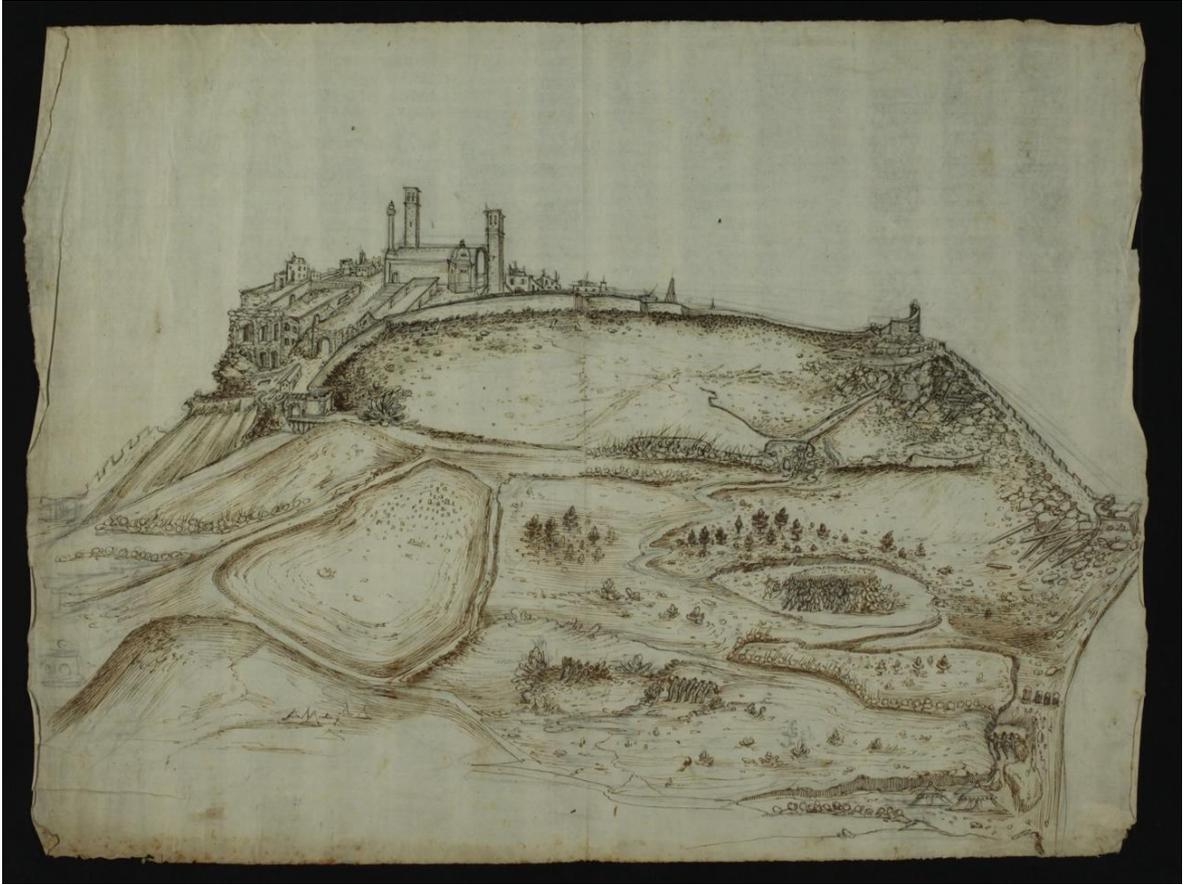


Fig. 2/5: Disegno prospettico della fortezza di Esztergom, sec. XVI. ASMo, *Mappario estense, Serie Militare*, n. 131/1-5 (f. 5)



Fig. 3: Wolfgang Meyerpeck, *Incisione Assedio di Gran (Esztergom)*, 1595

BIBLIOGRAFIA

ARMANDI 1985

M. ARMANDI, *Il «bellissimo palagio» dei Pio*, in *IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985, pp. 20-33.

BARRETO 2014

J. BARRETO, *La battaglia di Ravenna nelle arti del Cinquecento. Modelli epici per la figurazione di una battaglia contemporanea, in 1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, a cura di D. Bolognesi, Ravenna 2014, pp. 171-212.

BELA 2006-2013

S. BELA, *Magyar várak, városok, falvak metszeteiken 1515-1800*, I-IV, Budapest 2006-2013.

BIONDI 1977

A. BIONDI, *La storiografia locale nei ducati dell'Emilia occidentale*, in *Storia della Emilia Romagna*, II. *L'età moderna*, a cura di A. Berselli, Bologna 1977, pp. 595-611.

BOTTICELLI 2009

Botticelli. Az Erények nyomában, a cura di M. Prokopp, Z. Wierdl, K. Vukov, [Budapest] 2009.

BRUSANTINI 1611

P. BRUSANTINI, *Dialoghi de' governi del conte Paolo Brusantini Scritti ad Alessandro suo figlio, e da lui dedicati Al Sereniss. Sig. Duca Cesare d'Este suo sig.^e distinti in tre tempi, Di Pace, di sospetto di Guerra, e di Guerra aperta*, Modena 1611.

CAMPANA 1597

C. CAMPANA, *Compendio historico, delle guerre ultimamente successe tra Christiani, & Turchi [...] fino al presente Anno MDXCVII*, Venezia 1597.

CAMPORI 1871

G. CAMPORI, *Memorie storiche di Marco Pio di Savoja Signore di Sassuolo*, Modena 1871.

CARPENTIERI–NUZZO 2013

C. CARPENTIERI, A. NUZZO, *Una fonte italiana sulla morte di Bálint Balassi, insigne petrarchista ungherese*, «StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana», 2013, pp. 119-156.

CECCARELLI 2011

F. CECCARELLI, *Ritratti di città e vedute di "stati". L'immagine del potere territoriale*, in *LO STATO DIPINTO* 2011, pp. 35-51.

CESARE BAGLIONE 2017

Cesare Baglione, Atti del convegno (Sala Baganza 28 novembre 2015), a cura di M. Danieli, Sala Baganza 2017.

COLONACI 2012

S. COLONACI, *Con gli occhi di Argo. La politica del cardinale Alessandro d'Este dopo la devoluzione (1599-1624)*, in *LA CORTE ESTENSE NEL PRIMO SEICENTO* 2012, pp. 149-196.

COSTANTINI 1985

G.M. COSTANTINI, *L'intervento del restauratore*, in *IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985, pp. 93-109.

COSTANTINI 2011

G.M. COSTANTINI, *Breve analisi tecnologica del ciclo pittorico delle Vedute*, in *LO STATO DIPINTO* 2011, pp. 125-133.

COSTANTINI–COSTATO COSTANTINI 1990

G.M. COSTANTINI, R. COSTATO COSTANTINI, *La Galleria delle Battaglie a Spezzano*, «2000 Incontri», 8-9, 1990, pp. 60-62.

CURTI 2000

P. CURTI, *Gli arredi del castello da un inventario del 1600*, in *I PIO E LO STATO DI SASSUOLO* 2000, pp. 71-75.

DAMERI 2013

A. DAMERI, *Le città di carta. Disegni dal Krigsarkivet di Stoccolma*, Torino 2013.

DANIELI 2017

M. DANIELI, *Introduzione*, in *CESARE BAGLIONE* 2017, pp. 5-7.

DE' LANCILLOTTI 1862-1884

T. DE' LANCILLOTTI, *Cronaca modenese*, pubblicata postuma in *Monumenti di Storia Patria delle Provincie modenesi. Serie delle Cronache*, I-XII, Parma 1862-1884.

DOGLIONI 1596

G.N. DOGLIONI, *Historia delle guerre d'Ungheria [...] sino all'anno corrente 1596*, Cremona 1596.

DOOLEY 2004

B. DOOLEY, *Le battaglie perse del principe Giovanni*, «Quaderni storici», 115, 1, 2004, pp. 83-117.

DOTTI MESSORI 2000

G. DOTTI MESSORI, *I Pio di Savoia e il castello di Spezzano*, in *I PIO E LO STATO DI SASSUOLO* 2000, pp. 77-88.

FEDERZONI 2006

L. FEDERZONI, *Marco Antonio Pasi a Ferrara. Cartografia e governo del territorio al crepuscolo del Rinascimento*, Firenze 2006.

GHELFI 2012

B. GHELFI, «*Le pitture spontano al fine quel che non possono spuntare i nostri stenti, et le nostre fatiche*». *Doni artistici di Cesare d'Este a Rodolfo II (1598-1604)*, in *LA CORTE ESTENSE NEL PRIMO SEICENTO* 2012, pp. 93-133.

GINZBURG 2001

C. GINZBURG, *Indagini su Piero. Il Battesimo Il ciclo di Arezzo La flagellazione di Urbino. Con l'aggiunta di quattro appendici*, Torino 2001 (edizione originale *Indagini su Piero. Il Battesimo Il ciclo di Arezzo La flagellazione di Urbino*, Torino 1981).

GUERRINI 1977

S. GUERRINI, *Grazio Cossali. Il pittore dei fasti di Avogadro*, «Brixia Sacra», n.s. 12, 1977, pp. 84-89.

IL CASTELLO DI SPEZZANO 1985

Il Castello di Spezzano. Primi elementi di conoscenza, Modena 1985.

I PIO E LO STATO DI SASSUOLO 2000

I Pio e lo Stato di Sassuolo, Atti della giornata di studio (Sassuolo 16 ottobre 1999), a cura di V. Vandelli, F. Genitoni, «QB. Quaderni della Biblioteca», 4, Sassuolo 2000.

LA CORTE ESTENSE NEL PRIMO SEICENTO 2012

La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico, a cura di E. Fumagalli, G. Signorotto, Roma 2012.

LO STATO DIPINTO 2011

Lo Stato dipinto. La Sala delle Vedute nel Castello di Spezzano, a cura di F. Ceccarelli, M.T. Sambin De Norcen, Venezia 2011.

LUPOLI 2017

R. LUPOLI, *La guerra disegnata. La mappa di Strigonia di Claudio Cogorano del 1595 nei documenti archivistici modenese e fiorentini*, «Verbum. Analecta Neolatina», 1-2, 2017, pp. 7-19.

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, I-II, Bologna 1678.

NUTI 1996

L. NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996.

PALINKAS 1940

L. PALINKAS, *Eserciti papali in Ungheria. La presa di Strigonia*, «Corvina», 5, 1940, pp. 349-359.

PROKOPP 1967

M. PROKOPP, *Pitture murali del XIV secolo nella cappella del castello di Esztergom I. problemi iconografici*, «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», fasc. 4, XIII, 1967, pp. 273-312.

PROKOPP 2009

M. PROKOPP, *Nuova attribuzione degli affreschi quattrocenteschi dello Studiolo del Primate del Regno d'Ungheria a Esztergom*, in BOTTICELLI 2009, pp. 155-163.

SAMBIN DE NORCEN 2011a

M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Appendice documentaria*, in LO STATO DIPINTO 2011, pp. 52-58.

SAMBIN DE NORCEN 2011b

M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Marco Pio e Cesare Baglione: politica, topografia e pittura di paesaggio*, in LO STATO DIPINTO 2011, pp. 11-33.

SCHENETTI 1966

M. SCHENETTI, *Storia di Sassuolo. Centro della valle del Secchia*, Modena 1966.

SCHULZ 1990

J. SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena 1990.

SPACCINI/BIONDI–BUSSI–GIOVANNINI 1993-2008

G.B. SPACCINI, *Cronaca di Modena*, a cura di A. BIONDI, R. BUSSI, C. GIOVANNINI, I-VI, Modena 1993-2008.

TARASCONI 2017

R. TARASCONI, *Grottesche e non solo: per una rivalutazione della pittura di Cesare Baglione*, in *CESARE BAGLIONE* 2017, pp. 9-21.

TARDUCCI 1600

A. TARDUCCI, *Il Turco vincibile in Ungaria, con mediocri aiuti di Germania*, Ferrara 1600.

VANDELLI 1985a

V. VANDELLI, *Dal Castello alla Villa Castellana: dai nobili Da Spezzano - Castello alla Signoria Pio*, in *IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985, pp. 16-19.

VANDELLI 1985b

V. VANDELLI, *La sala dei Catasti*, in *IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985, pp. 34-37.

VANDELLI 2011

V. VANDELLI, *La residenza dei Pio a Spezzano: da castello a "bellissimo palagio"*, in *LO STATO DIPINTO* 2011, pp. 119-123.

VUKOV 2009

K. VUKOV, *La scoperta dello Studiolo e la sua esposizione architettonica*, in *BOTTICELLI* 2009, pp. 164-172.

WINGER 1987

H.W. WINGER, *The cover design*, «The Library Quarterly», 3, 1987, p. 312.

ABSTRACT

Sulla base di documentazione cartografica presente presso l'Archivio di Stato di Modena, nell'articolo si propone l'attribuzione a Cesare Baglione di un affresco inedito sulla parete settentrionale della Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano, di proprietà del Comune di Fiorano Modenese. Il modello dell'affresco sembra essere una bella mappa di notevole fattura tecnica, dalle ragguardevoli dimensioni, che rappresenta l'assedio del Castello di Strigonia (attuale Esztergom, in Ungheria) del 1595. Dopo un lungo periodo sotto il dominio turco, il Castello fu riconquistato dalle truppe imperiali e dalla Lega cattolica voluta da papa Clemente VIII a sostegno di Rodolfo II d'Asburgo. L'impianto della rappresentazione mostra palesi derivazioni da coeve incisioni (Hoefnagel, Meyerpeck) ed evidenti analogie figurative con l'affresco di Spezzano che, scialbato dopo la tragica morte di Marco Pio di Savoia, è ricomparso in seguito a un accurato restauro effettuato negli anni Novanta.

Sulla base di mandati di pagamento presenti nei libri contabili di Marco Pio nel 1596, l'autore dell'affresco si può identificare in Cesare Baglione, a Spezzano operante anche nella Sala delle Vedute. Il fatto che Marco Pio di Savoia, committente del ciclo decorativo del Castello di Spezzano, avesse partecipato valorosamente alla presa di Strigonia nel 1595 induce a datare la composizione dell'affresco al 1596. Il programma iconografico del committente era l'autocelebrazione sia dei propri possedimenti sia del proprio coraggio, nonché – implicitamente – l'esaltazione della politica di papa Clemente VIII.

La cifra artistica più innovativa dell'affresco rimane però l'interpretazione di Baglione del genere della pittura di battaglia di età manieristica, risolta in una pittura che ritrae i luoghi della guerra e li descrive non nel furore guerresco, ma in un composto e sereno paesaggio come una topografia affrescata della guerra.

This article suggests to attribute an unpublished fresco on the northern wall of the 'Galleria delle Battaglie' of the Castle of Spezzano (Fiorano Modenese) to Cesare Baglione, relying on documents and maps in the State Archives of Modena. The model of the fresco appears to be a beautiful and large map which shows considerable technical workmanship. It represents the siege and conquest of the Castle of Strigonia (currently Esztergom, in Hungary) in 1595. The castle had been for decades under the Turks and was captured by the troops of Rudolf II of Habsburg with the support of the Catholic League promoted by Pope Clement VIII. The arrangement of the representation originates from coeval engravings (Hoefnagel, Meyerpeck) and shows substantial figurative similarities with the above mentioned fresco of the same 'Galleria delle Battaglie', which had been whitewashed after the tragic death of Marco Pio of Savoy and has been carefully restored in the 1990s. The author of this latter can be identified with Cesare Baglione, who, according to the payments in Marco Pio's accounting books of 1596, worked at Spezzano, also in the 'Sala delle Vedute'. The fact that Marco Pio, who ordered the decoration of the Castle, fought bravely in the conquest of Strigonia, suggests to date the composition of the fresco to 1596. The iconographic program aimed at self-celebrating both of his possessions and of his own courage, as well as, implicitly, extolling Pope Clement VIII's initiative. The most significant artistic feature of the fresco, however, is Baglione's innovative interpretation of the genre of battle painting of the Mannerist age: he represents the places of the battle by illustrating them not in the fury of the fight, but as a serene and dignified landscape which can be defined as a frescoed topography of the war.

LIBERO ANDREOTTI E IL MONUMENTO FUNEBRE A STEFANO BARDINI. NOVITÀ DOCUMENTARIE E ALCUNE RIFLESSIONI SULLA SCULTURA PUBBLICA E PRIVATA DI INIZIO NOVECENTO

La malinconica figura recante attributi iconografici riferibili all'arte (Fig. 1) è uno dei gessi più suggestivi tra quelli conservati presso la Gipsoteca Libero Andreotti di Pescia¹. Addossata a quello che appare come una sorta di trono dalle forme squadrate, questa *Musa* vestita all'antica si abbandona con il braccio sinistro alla ricca cornucopia che lascia cadere i suoi frutti a terra dove anche un lungo cartiglio si dispiega fino a coprirle in parte le gambe. Nelle mani reca un compasso e una statuetta di *pleurant*, simile a quelli della scultura gotica che orna le cattedrali francesi. L'opera, ideata da Libero Andreotti nel corso del 1925, è nota anche come *Personificazione della professione antiquaria* e ha un suo corrispettivo in granito nero di Anzola presso il cimitero fiorentino delle Porte Sante in San Miniato al Monte (Fig. 2), elemento di spicco per il monumento alla memoria dell'antiquario Stefano Bardini.

Lo studio dell'opera, che potrebbe altrimenti considerarsi marginale nella parabola artistica di Libero Andreotti, presenta in realtà diversi motivi di approfondimento non solo per la vicenda della sua realizzazione, ma anche per quanto riguarda la produzione dello scultore nel suo ultimo decennio e la questione del monumento funerario privato negli anni Venti del Novecento.

1. *Il monumento e la memoria. Fortuna e sfortuna di Stefano Bardini*

Il 'principe degli antiquari' moriva a Firenze il 12 settembre del 1922, lasciando dietro di sé una lunga sequela di accuse al suo operato di mercante e restauratore d'arte. Neppure la donazione del suo palazzo alla città – comprendente il vasto patrimonio artistico ivi contenuto – aveva sedato le critiche di coloro che leggevano quell'estremo atto come riparatorio al ladrocinio perpetrato ai danni del patrimonio artistico nazionale².

La memoria della cattiva reputazione di Stefano Bardini è conservata nelle pagine dei giornali che, nei giorni immediatamente successivi alla sua morte, mettevano in secondo piano la notizia della donazione per lasciare spazio a commenti corredati da aneddoti poco lusinghieri, talvolta infamanti e di dubbia veridicità. Sul numero del 24 settembre 1922 de «Il Marzocco», ad esempio, si ricordava

quanta bella roba è passata dalle sue mani; e con quale occhio sicuro sapeva vederla e scovarla [...]. Due diventarono la supposta Marietta Strozzi di Desiderio da Settignano e la Beatrice d'Aragona di Francesco Laurana; l'una e l'altra nel Museo di Berlino. Famosi inoltre i bronzetti e le targhette, che presero spesso la medesima via; celebri, anche dolorosamente celebri, i due busti del Laurana passati all'estero tredici anni sono³.

E ancora:

Occhio penetrante e sicuro, quello del Bardini. Gli rivelava d'un subito il pezzo di primissimo ordine [...]. E colmava in lui la scarsa erudizione [...]. Così una volta, parlando di un busto [...] e dicendo di supporlo opera di Michelangiolo, s'ebbe non poco a sorprendere quando gli fu

¹ *Monumento funebre di Stefano Bardini*, inv. A.F.C.P.: 78, g. 81 (I.C.C.D.: 09/00156803), in *GIPSOTECA LIBERO ANDREOTTI* [1993], scheda n. 17, pp. 193-194.

² VIALE 2001, pp. 301-302.

³ TARCHIANI 1922, p. 1.

fatto osservare che il Buonarroti era vissuto un po' prima. Ma l'occhio glielo dava già per secentesco; e la cronologia poco lo interessava⁴.

Lo stesso Ugo Ojetti, in una sua annotazione personale del 13 settembre di quello stesso anno, ricordava il momento in cui insieme al sindaco di Firenze e ad altri funzionari si era recato a mettere «i sigilli alla raccolta che Stefano Bardini l'antiquario ha lasciato al Comune» lasciandosi andare a commenti poco lusinghieri per la memoria del defunto: «Chiedo a Paoletti⁵ come e quando il Bardini si fosse messo a far l'antiquario. – Era pittore in gioventù, lei lo saprà. Ma a Roma in un concorso dopo il '70 gli fecero dei torti e si dette a far l'antiquario. La vendetta del pittore⁶. E ancora: «Il Bardini è morto, dicono, a ottantasei anni. Tra i suoi legati ve n'è uno di centomila lire a una ragazza di S. che conviveva con lui e che ha diciotto anni. Perché non vi sieno equivoci sulla ragione del legato, insieme alle centomila lire le ha lasciata la sua camera da letto⁷. Un altro articolo del 1925 che, apparso in dicembre su «Le Vie d'Italia» (rivista ufficiale del Touring Club Italiano), descriveva il nuovo Museo Bardini considerava come

fra queste pareti un giorno sian stati custoditi degli straordinari capolavori che oggi son vanto di gallerie straniere. Le voci però son difficilmente controllabili e indubbiamente almeno in parte son leggende [...] La [sua] sospettabile prudenza ha dato origine alle voci. Ma se anche per opera sua capolavori italiani han emigrato per disperdersi nel mondo, questo antiquario, che fu tra i nostri più intelligenti oltre che più fortunati, ha nobilmente riparato lasciando alla sua città ciò che restava delle sue collezioni⁸.

Alla luce di questi commenti, non stupisce il lungo silenzio degli studi sulla figura e sull'operato di Stefano Bardini, silenzio durato almeno fino agli inizi degli Ottanta, quando si segnalano i primi studi e un rinnovato interesse per la sua personalità⁹. Recenti ricerche, inoltre, hanno permesso di controbattere alle accuse di «scarsa erudizione» in favore di una riconosciuta conoscenza e abilità nel campo del restauro e del ripristino di oggetti e manufatti d'arte¹⁰.

Non stupisce nemmeno il fatto che il suo monumento funebre – lungi dall'essere un segno di riconoscenza da parte della città di Firenze – giungesse per iniziativa personale dei suoi due figli Ugo ed Emma, che in tal modo avrebbero reso omaggio alla memoria del genitore defunto. Nel novembre del 1922, due mesi dopo la morte del padre, Emma Bardini inoltrava richiesta al Comune per la concessione di «un lotto di terreno sulla Montagnola nella Necropoli di S. Miniato al Monte per costruirvi un sepolcreto onde accogliere la salma del proprio Padre Prof. Stefano Bardini»¹¹.

Non è escluso che lo stesso Bardini avesse scelto il luogo per la propria sepoltura¹²: laddove sorge il monumento funebre, infatti, se oggi non fosse per gli alti cipressi cresciuti tutt'intorno, il panorama che abbraccia Firenze punta dritto alla Torre del Gallo, luogo simbolo dell'attività di Stefano Bardini, il quale l'aveva acquistata nel 1902. Questo aspetto spiegherebbe perché Emma inoltrò specifica richiesta al Comune per *quei* terreni sulla

⁴ *Ibidem*.

⁵ Esecutore testamentario di Stefano Bardini e anch'egli antiquario.

⁶ OJETTI 1954, p. 101.

⁷ *Ibidem*.

⁸ MARCHINI 1925, p. 30.

⁹ Cfr., ad esempio, SCALIA 1982 e *IL MUSEO BARDINI A FIRENZE* 1984.

¹⁰ FIDERER MOSKOWITZ 2015, p. 39. Cfr. anche il più recente CATTERSON 2017.

¹¹ Lettera di Emma Bardini al Sindaco di Firenze, novembre 1922, Archivio Storico del Comune di Firenze (ASCFI), CF AG, 3186.70, n. reg. 20048, documento 8, foglio 2 (Appendice 1).

¹² FIDERER MOSKOWITZ 2015, p. 114.

Montagnola¹³ che, però, risultavano «interessati per l'eventuale ampliamento del Cimitero oltre il Muraglione sud del fortilizio»¹⁴: le sarebbe bastato «attendere a tale risoluzione avendo già tumulato la salma del proprio padre in una tomba a Colombaro nel Cimitero stesso»¹⁵.

La valutazione tecnica sui terreni ebbe esito positivo soltanto alla fine del maggio 1923, quando finalmente la Giunta – tenendo anche conto della donazione di Stefano Bardini, alla città, del suo palazzo con il ricco museo all'interno – concedeva a titolo gratuito «un appezzamento di terreno sul piano superiore della Montagnola nel Cimitero di S. Miniato al Monte»¹⁶. L'atto di concessione venne emesso e sottoscritto il 25 luglio seguente, ribadendo quanto già fissato dalla delibera di maggio e precisando che Emma Bardini dichiarava anche di aver letto e accettato «condizioni e prescrizioni tutte contenute nel quaderno d'oneri per la concessione delle particelle di terreno nei cimiteri Comunali, da destinare per costruzione di cappelle private e tombe con monumenti di esclusivo carattere scultorio»¹⁷.

È interessante constatare che tra quelle condizioni compariva anche un vincolo sulla concessione, fissata a cinquantuno anni dalla sua stessa data e che in mancanza di un formale rinnovo avrebbe – come infatti è accaduto – contraddetto quel «doveroso atto di riconoscenza» del Comune. Un articolo polemico comparso su «Il Giornale dell'Arte» alla metà degli anni Ottanta, infatti, informava di

un episodio di insensibilità finora taciuto [...] Passati cinquantun anni, attenendosi quindi squallidamente alla lettera della legge, il Comune ha spostato il principe degli antiquari a Trespiano ma senza il monumento pensato per lui falsando così la storia e inibendo la comprensione dell'opera: perché oggi nella tomba, imbruttita da una foto in cornice posata sulla lastra orizzontale come sulla lucida credenza di un salotto piccolo borghese, giace un'anonima ventisettenne [Fig. 3]¹⁸.

Ancora un decennio dopo, Alberto Bruschi segnalava quell'apparente *damnatio memoriae* attraverso il senso di smarrimento che ancora oggi, in effetti, coglie il visitatore intenzionato a rintracciare il nome di Stefano Bardini sui sepolcreti delle Porte Sante¹⁹.

2. La commissione Bardini nel contesto della scultura monumentale di Libero Andreotti

Il coinvolgimento di Libero Andreotti nella vicenda dovrebbe risalire ai mesi compresi tra la fine del 1923 e il principio del 1924, anche se non è noto come e quando Ugo ed Emma Bardini vennero in contatto con lui per l'affidamento del lavoro: le prime notizie, infatti, risalgono all'estate del 1925 con lo scultore ormai alle fasi finali della progettazione e la messa in opera prossima all'avvio. La scelta di Andreotti potrebbe certo essere dipesa dalla recente fama acquisita nel panorama artistico nazionale con i monumenti ai caduti inaugurati a Roncade e Saronno tra il 1922 e il 1924 – noti alla critica andreottiana come il «tempo di

¹³ In calce alla lettera di Emma Bardini è riportata una nota a matita, aggiunta probabilmente in seguito e non di suo pugno, che fa specifico riferimento al terreno «sulla montagnola in fondo al nuovo piano, all'estremo limite che guarda la Torre del Gallo». Pur rimanendo sconosciuta la reale natura della nota, questa è comunque indicativa del fatto che quell'appezzamento non fu scelto a caso.

¹⁴ Comunicazione interna del Comune di Firenze, 10 novembre 1922, ASCFi, CF AG, 3186.70, n. reg. 20048, documento 8, foglio 1 (Appendice 2).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Deliberazione della Giunta Comunale in merito alla concessione gratuita di un appezzamento di terreno alla Sig.na Emma Bardini, 31 maggio 1923, ASCFi, CF AG, 3186.70, n. reg. 20048, reg. d'U. 304/411 (Appendice 3).

¹⁷ Atto di concessione di terreno nel Cimitero di San Miniato al Monte, sottoscritto e accettato da Emma Bardini nei Tozzi, 25 luglio 1923, ASCFi, IT ASCFI CF AL 2.4.43.45, CF 6584, fasc. 3404 or. (Appendice 4).

¹⁸ MELONI TRKULJA 1985, p. 21.

¹⁹ BRUSCHI 1992.

monumenti»²⁰ – di sovente illustrati sulle pagine di «Dedal», dove Ugo Ojetti ne elogiava «la sobria efficacia e la squadrata modellazione [...] con accordi di linee, bilichi di masse ed esclusione dei particolari inutili, a grandezza d'allegoria»²¹. In quegli anni, infine, Andreotti si trovava a dover affrontare l'impresa forse più importante e tormentata della sua carriera, al centro – fin dalle prime battute – di una polemica artistica tutta fiorentina: la decorazione della cappella dedicata alla Madre Italiana nel coro della chiesa di Santa Croce²².

Alcuni fogli rinvenuti all'interno di un cartolario non catalogato, dimenticato dentro un armadio della Gipsoteca pesciatina, confermano il collegamento tra la stele Bardini e le opere per Santa Croce, e indicano quanto Libero Andreotti fosse impegnato a destreggiarsi tra misticismo e ufficialità, quasi alla ricerca di un valido compromesso tra le due tendenze. Si tratta di schizzi e disegni su piccoli fogli (fatta eccezione per uno di grandi dimensioni), realizzati forse tra la fine del 1924 e la primavera del 1925, riguardanti principalmente la progettazione esecutiva della stele, ma recanti anche qualche indicazione per la figura della *Musa*.

Proponiamo di ricollegare inoltre alla stele Bardini anche un piccolo foglio passato recentemente dal mercato antiquario²³, nel quale è testimoniata una iniziale differente iconografia (Fig. 4). Lontana dalla definizione allegorica che la lega immediatamente alla professione antiquaria, la *Musa* è qui in realtà un angelo – come lasciano intuire le grandi ali – che reca sulla mano destra un oggetto difficilmente identificabile, ma che potrebbe essere un cero votivo. Il disegno è riferibile a una prima idea di Andreotti che intendeva risolvere la figura commemorativa con una soluzione slegata dalle tipologie monumentali, su una via più prossima alla sua produzione religiosa di poco anteriore, come ad esempio il monumento funebre al giornalista Luigi Bertelli e il *Beato Angelico* realizzati tra il 1920 e il 1921.

Questa tendenza era poco gradita a Ugo Ojetti, il quale criticava il suo scultore prediletto per quel

nuovo misticismo o, più esattamente, la religiosità dei temi [...] e il modo in cui egli si prova ad esprimerlo che, per voler essere semplice e puro, ingenuo e stupefatto, è spesso lontano dalla sua natura di toscano [...] si spinge a un artificioso e cerebrale amore per la scultura romanica e, se la linea e i profili restano netti e di bella cadenza, l'espressione dei volti s'arrotonda e svanisce in una fissità di maschera elementare, come d'una cifra d'espressione dolorosa o beata, senza varietà e senza calore²⁴.

Tralasciando in questa sede l'annosa questione del complicato rapporto tra lo scultore e il critico²⁵, basterà semplicemente ricordare il ruolo attivo di Ojetti nel procurare all'artista proprio quelle commissioni pubbliche che lo avrebbero allontanato da pericolose inclinazioni, permettendogli di dimostrare le sue capacità nel «concepire e modellare la scultura

²⁰ La citazione fa riferimento al capitolo dedicato agli anni 1921-1927 in PIZZORUSSO–LUCCHESI 1997, pp. 193-201.

²¹ OJETTI 1923, p. 793.

²² Per la vicenda di Santa Croce, dalle prime battute con Ugo Ojetti in merito al bando per l'assegnazione della commissione (ottobre 1923 e maggio 1924, quando Andreotti venne proclamato vincitore) fino alla solenne inaugurazione della cappella il 4 novembre 1926, cfr. PIZZORUSSO–LUCCHESI 1997, in particolare pp. 193-201, ma soprattutto PIZZORUSSO 1993. Sulle vicissitudini personali dell'artista in merito alla commissione, una buona riserva di informazioni è rappresentata dalla sua corrispondenza con Ugo Ojetti e Aldo Carpi, in parte resa nota dal testo di Pizzorusso e Lucchesi appena citato. Per quanto riguarda, infine, la polemica montata da un gruppo di protesta formato da cinquecento artisti contro il comitato promotore e l'opera di Libero Andreotti, si rimanda – oltre ai testi già riportati – a C.G. 1924 e *LA POLEMICA PER IL MONUMENTO ALLA MADRE* 1924.

²³ Libero Andreotti, *Studio per il monumento funebre di Stefano Bardini*, in PANDOLFINI CASA D'ASTE 2013, lotto 442, p. 311.

²⁴ OJETTI 1948, p. 441.

²⁵ Per un nuovo spunto sulla vicenda cfr., ad esempio, COI 2017.

monumentale che deve essere potente, semplice ed evidente»²⁶.

I fogli rintracciati nell'archivio dello scultore dimostrano che Andreotti, dopo la prima idea di una figura chiaramente riferita all'iconografia religiosa e atteggiata con una disinvoltura da naturalismo tardo-ottocentesco, si orientò, forse su suggestione di Ojetti, verso un'essenzialità della linea e modificò anche l'iconografia.

Il foglio più grande della serie, forse databile ai primi mesi del 1925, è il più interessante e il più ricco (Fig. 5). Alle indicazioni per la soluzione architettonica della stele Bardini si sovrappongono e si accostano altri schizzi e riflessioni riguardanti la cappella di Santa Croce: il gruppo centrale della *Pietà*, che assume la maggiore evidenza grafica nella parte centrale del foglio, e la messa in scena del pannello laterale con *Il ritorno dell'eroe morto* (Figg. 6, 7) nell'angolo in alto a destra. Subito sotto troviamo proprio una prima idea per il monumento Bardini: l'angelo è diventato un orante, ancora in una tradizione canoviana cui rimandano anche i puttini, ai lati in basso, che sostengono un drappo o un cartiglio, in un atteggiamento che ricorda altre opere andreottiane come *La venditrice di frutta* del 1917 (Figg. 9, 10), *Il venditore di poponi* e *La Baccante*, queste ultime due realizzate attorno al 1920.

Ma la riflessione su questa figura porta Andreotti alla soluzione definitiva che deve seguire immediatamente, poiché è documentata sulla parte destra dello stesso foglio. La soluzione dell'orante, troppo debitrice di una tradizione sepolcrale ottocentesca, non fu completamente abbandonata, bensì ingegnosamente sottoposta, all'interno dello stesso spazio semicircolare, a una rotazione, privilegiando un punto di vista frontale e non di profilo: Andreotti ottiene così una figura seduta e quasi ripiegata su sé stessa, molto lontana dall'iconografia dell'angelo della prima idea, ma anche completamente differente da una tradizionale orante. E, significativamente, questa posizione è affine a quella dei due telamoni in bassorilievo che ornano il paliotto d'altare della cappella alla Madre Italiana (Fig. 8).

Uno schema semplificato, su un foglio di carta intestata di piccole dimensioni (22×18 cm ca.) dell'Istituto d'Arte di Firenze, mostra la *Musa* sulla sommità della stele, ormai definita nei suoi caratteri formali e decorativi (Fig. 11). I due ultimi fogli rinvenuti a Pescia recano misurazioni e numeri relativi alla messa in posa dell'intera opera (Figg. 12, 13).

3. *La messa in opera del monumento e la collaborazione con Giò Ponti*

Per la messa in opera del progetto finale Andreotti chiamò a collaborare l'amico architetto Giò Ponti, che ancora nel novembre 1928 si sarebbe ricordato della tomba di Stefano Bardini per illustrare un suo articolo, pubblicato sulla rivista «Domus» da lui fondata in gennaio, sui monumenti funebri contemporanei²⁷. Non è noto quando i due si incontrarono, dal momento che le prime lettere note della loro corrispondenza²⁸ risalgono al 1925 e riguardano proprio questa collaborazione, ma è chiaro che dovevano già conoscersi e che un legame di stima – se non già di vera e propria amicizia – li univa da almeno due anni. Una lettera di Libero Andreotti datata 12 luglio 1923, infatti, ricorda Giò Ponti tra gli «amici» partecipanti a un'iniziativa milanese cui avrebbe dovuto prendere parte anche Ugo Ojetti²⁹.

²⁶ OJETTI 1948, p. 442.

²⁷ PONTI 1928. Il monumento Bardini di Libero Andreotti è riprodotto, tra gli altri, a p. 17.

²⁸ La corrispondenza comprende circa una trentina di lettere, databili tra il 1925 e il 1932, tutte conservate presso l'archivio della Gipsoteca Libero Andreotti di Pescia. Il nome di Libero Andreotti, invece, non compare tra i corrispondenti dell'architetto nell'inventario del suo archivio storico milanese: questo determina la mancanza della quasi totalità della controparte.

²⁹ «Mi scrivono da Milano che gli amici Chiesa Bonelli Ponti etc. avrebbero indetto un banchetto per il 25 a Calzini e sarebbero così felici tutti della sua adesione e ancora più della sua presenza pronti per questo a cambiare la data a suo piacimento». Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, Firenze 12 luglio 1923, Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (GNAM), Fondo Ugo Ojetti, Unità Archivistica

Ancora a proposito di Ojetti, non è escluso che proprio il critico sia stato il tramite tra lo scultore e l'architetto, per questa come per altre successive collaborazioni³⁰. Ponti è quindi l'autore del foglio con la fedele elaborazione in scala 1:20 dell'ideazione andreottiana (Fig. 14), insieme ad altre annotazioni sui materiali e le modalità di realizzazione³¹; tale foglio fu inviato a Libero Andreotti in una lettera datata 13 giugno 1925, utile per comprendere anche il ruolo di mediatore assunto dall'architetto nelle trattative tra lo scultore e il marmista milanese Carlo Mauri:

Carissimo Andreotti

Ti invio due copie del disegno definitivo che ho fatto in seguito alle tue indicazioni della Tomba Bardini. Credo che Mauri me le abbia comunicate perché io te le trasmetta [...] Se mi permetti un consiglio... commerciale, fa' con Mauri dopo una discussione (egli può venire a Firenze) un contratto a forfait, in carta da bollo, con tutte le garanzie del caso circa le qualità del materiale e la puntualità della consegna. È un modo di evitare le consuete sorprese. Col contratto a forfait si usa dare un anticipo iniziale. Vedi di graduare anticipo e le rate di pagamento in modo di impegnare il Mauri ad un lavoro sollecito e curato. Io direi un anticipo basso; poi un forte pagamento a lavoro finito a Milano e spedito; un tanto ancora alla posa in opera; il resto a collaudo, o, se a Firenze si usa così, dopo l'inverno. Consiglio tutte queste cautele perché so come sono presi dal lavoro tutti qui, cave, laboratori ecc., e sono un po' preoccupato per il poco tempo che ci rimane per il 2 novembre. Non puoi credere quanti grattacapi io abbia con tutti i fornitori per le consegne. Mi hai parlato, assai gentilmente, del mio disturbo. Accetta invece questa piccola collaborazione che mi onora come un modestissimo omaggio all'Artista che tu sei [...]³².

Andreotti volle comunque sdebitarsi con l'architetto, come apprendiamo dalla lettera di Ponti del 26 dicembre 1925, quando la stele Bardini era già stata collocata alle Porte Sante: «dico atto di amicizia il tuo perché non assolutamente meritato dalla piccola e breve collaborazione che t'ho data. Ma il tuo bronzo mi sarà perciò assai più caro, ed oserò sempre credere e pensare che tu hai voluto darmi una vera prova di amicizia, ad onore per me»³³. La lettera di Ponti è nota alla bibliografia, giustamente identificante il bronzo con la seconda fusione della *Donna che si asciuga le spalle* (1920), che si ipotizzava donata all'architetto in seguito a una generica collaborazione³⁴; è ora invece chiaro, visti gli estremi cronologici della collocazione della stele Bardini nel cimitero fiorentino (novembre 1925) e quelli della lettera di Giò Ponti (dicembre 1925), che fu proprio la collaborazione per quel monumento ad aver motivato il dono generoso.

Il preventivo di spesa veniva recapitato a Firenze poco tempo dopo, corredato da una serie di annotazioni che Andreotti ripeteva a Mauri in una lettera inviata il 21 giugno 1925, dove appare chiaro che il «consiglio... commerciale» di Ponti era stato accettato e messo in pratica. Nella sua risposta l'artista avvisava il marmista dell'urgenza di

41, Corrispondenza Libero Andreotti, sottofascicolo 1, documento 132.

³⁰ In particolare, la grande cista *Passeggiata archeologica* realizzata dalle manifatture Richard Ginori di Doccia, sul finire del 1926, per celebrare l'anniversario di nozze di Ugo Ojetti e sua moglie Fernanda. L'opera, oggi conservata al Museo Poldi Pezzoli di Milano (al quale fu donata dalla figlia di Ojetti, Paola, negli anni Settanta), fu disegnata con la partecipazione di Libero Andreotti; le figurine sul coperchio e alla base, in particolare, sono riferibili per stile e per la particolare posa china (questa volta poggiate su di un ginocchio) proprio alla *Musa* del monumento Bardini realizzato l'anno precedente.

³¹ G. Ponti, *Progetto di stele funeraria per l'antiquario Stefano Bardini, Firenze MCMXXV*, Archivio Libero Andreotti Pescia (ALAP), PROGETTI GRAFICI, cartolario 1, documento 2.

³² Lettera di Giò Ponti a Libero Andreotti, Milano 13 giugno 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 17, documento 45.

³³ Lettera di Giò Ponti a Libero Andreotti, Milano 26 dicembre 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 72, documento 47.

³⁴ PIZZORUSSO-LUCCHESI 1997, p. 226, nota 1.

concludere questo lavoro che dovrebbe improrogabilmente essere al posto prima del prossimo novembre. Il modello in gesso è pronto ed è pronta pure la cassa per la spedizione. Qualora ella prenda formale impegno per la consegna e posa in opera in questo termine, sarà facile intenderci sul rimanente. Resta inteso che la statua dell'acroterio porterà in pugno la statuetta in bronzo, perfettamente aggiustata al pezzo di granito e che anche questo particolare, sia per ciò che riguarda la fusione, aggiustatura patina ecc. è compreso nella sua cifra di preventivo. Questa cifra che ella oggi mi ripete come nel preventivo del 22/4/925 quando cioè si desiderava che anche la statuetta accessoria fosse della stessa materia e di un sol blocco, col granito della statua mi sembra che dovrebbe diminuire sensibilmente la variante che si decide di apportare essendo anche a mio avviso capace di alleviare la spesa. L'epigrafe non porterà che il nome e le due date dunque non si raggiungerà certo le 100 lettere e anche qui dunque una diminuzione mi sembra ragionevole. Quanto al resto, importandomi solo che il lavoro sia con ogni perfetta regola condotto, sotto la sorveglianza diretta o mia o dell'Arch. Giò Ponti, che la materia sia esatta al campione e dello stesso filare in tutte le sue parti, che la consegna avvenga nel tempo stabilito, che in nessun'altra spesa di sorta io possa incorrere spedizione e rispedizione del mio modello compreso. Non ho niente altro da eccepire. Sarei dunque disposto se ella trova ragionevoli le mie osservazioni a firmare un regolare contratto a forfait che stabilisca il modo di pagamento e i termini di consegna e quanto altro si creda opportuno nel reciproco interesse. Il mio modello come le ripeto è pronto colla sua cassa d'imballaggio io penso che non sarebbe male che ella lo vedesse. Una breve corsa a Firenze ed in presenza del modello potremo firmare il nostro contratto. Anche una visita al cimitero non sarà inopportuna. Mi avverta anche telegraficamente se crede di aderire in massima alle mie richieste e faremo in modo di sbrigare la faccenda immediatamente³⁵.

La scelta di un marmista milanese per la realizzazione di un'opera destinata al cimitero fiorentino deve riferirsi a un suggerimento di Ponti, dipeso da ragioni probabilmente economiche, ma anche dalla necessità di garantire quella «sorveglianza diretta» che ad Andreotti, oberato dal lavoro per Santa Croce, poteva essere assicurata dalla presenza dell'architetto nella stessa città di Milano in cui operava Carlo Mauri. Il pieno coinvolgimento dello scultore nella controversa commissione fiorentina che lo vedeva protagonista in quei mesi, tale da non permettergli di accettare altri lavori lungo tutto il 1925 – unica eccezione la commissione Bardini –, è confermato dalla corrispondenza di quell'anno con il cognato pittore Aldo Carpi. Oltre alle consuete notizie di carattere familiare, queste lettere rappresentano una fonte preziosa per rintracciare informazioni e dettagli sui lavori svolti e sulle impressioni dei due artisti in merito; per quell'anno, tuttavia, Andreotti non racconterà a Carpi che della cappella in Santa Croce – senza tralasciare timori, ossessioni e tormenti – quasi dimenticandosi dei lavori sulla tomba di Bardini. Le annotazioni in tal senso si riducono a due soli riferimenti sbrigativi, riguardanti proprio il marmista Carlo Mauri³⁶.

Andreotti e Mauri si ritrovarono a Firenze verso la fine di giugno per «firmare il contratto, secondo le consuetudini»³⁷.

³⁵ Lettera di Libero Andreotti a Carlo Mauri, Firenze 21 giugno 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 7, documento 7.

³⁶ «Vai da Mauri a vedere il monumento a Bardini. Io sono rimasto entusiasta». Lettera di Libero Andreotti ad Aldo Carpi, Firenze 6 settembre 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 7, documento 11; «Andrò per un giorno a Milano; Mauri mi scrive che la figurina del monumento Bardini è pronta per essere lucidata». Lettera di Libero Andreotti ad Aldo Carpi, Firenze 16 settembre 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 7, documento 12.

³⁷ Lettera di Carlo Mauri a Libero Andreotti, Milano 23 giugno 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 57, documento 5. Per il testo del contratto, datato 27 giugno 1925, cfr. ALAP, CONTRATTI, cartolario 1, documento 8 (Appendice 5).

Il 28 luglio 1925³⁸ Ugo Bardini corrispondeva a Libero Andreotti la cifra di 20.000£ e, all'inizio di ottobre, informava lo scultore di aver

presentato la richiesta di collocamento del granito, ed ho richiesto il permesso di esumazione onde iniziare i lavori di sostegno nel sottosuolo. Sono d'accordo con l'Impresa delle Porte Sante per l'armatura occorrente al sollevamento dei blocchi. Questa verrà iniziata quando il monumento parte da Milano, per cui le sarei grato se volesse darmene avviso [...] In una parola l'unica perdita di tempo è provocata dalla lentezza delle pratiche burocratiche che ci faranno a lungo attendere l'autorizzazione. Né io ho tali simpatie in Comune da ottenere un più rapido consenso. Non comprendo la difficoltà di incisione della iscrizione sulla lapide. Faccia il possibile per ottenerla perché per ragioni di durata ed estetica la preferisco molto. E se è possibile rispettare il taglio dell'epigrafe ci farebbe piacere. Penso che a Mauri dispiaccia dover illustrare il lastrone ma troverei ciò meschino e non sufficiente a respingere i nostri desiderata³⁹.

La scultura e la stele partivano da Milano, insieme al modello in gesso «incassato come prima»⁴⁰, per giungere a destinazione alla fine di ottobre:

Il vagone era giunto da due giorni ma poiché per varie ragioni non si poteva subito effettuare il trasporto alle Porte Sante si attendeva che ciò fosse possibile per telegrafarle. Oggi sarà finalmente tutto pronto e domani 28 nel pomeriggio si effettuerà il trasporto [...] Il castello per salire i pezzi è stato fatto fare dal figlio di Bardini stesso⁴¹.

Anche il termine imposto dai committenti per la messa in posa fu rispettato, cosicché il giorno della commemorazione dei defunti si celebrava finalmente la memoria di Stefano Bardini. A tal proposito, in una lettera di ringraziamento a Libero Andreotti, Emma Bardini scriveva che

Il monumento di nostro Padre è talmente bello, severo e maestoso che sento il vivo bisogno di dirlo a Lei e ringraziarla al tempo stesso per averlo ideato ed eseguito con tanto amore, internandosi nel concetto della personalità dell'uomo cui era destinato. Credo che il nostro desiderio non potesse esser meglio compreso, né appagato. Oggi – ieri sera – tutti avevano parole di ammirazione per l'opera veramente magnifica⁴².

Non si conoscono ulteriori dettagli circa la «difficoltà di incisione» paventata da Ugo Bardini nella sua lettera del 7 ottobre, né come questa venne infine risolta. Appare chiaro, tuttavia, che la semplice iscrizione come formulata dallo scultore nella sua lettera del 21 giugno non venne realizzata secondo i «desiderata» dei committenti: la tavolozza scolpita a rilievo sull'alta stele della tomba, infatti, non reca alcuna incisione né sembra averla mai avuta. Soltanto uno sguardo molto attento è in grado, oggi, di notare quanto inciso su di una piccola targhetta di fattura moderna, collocata sul lato destro della tomba: «A RICORDO DI STEFANO BARDINI / ANTIQUARIO / NATO NEL 1836 / E DECEDUTO NEL 1922» (Fig. 15). Trattandosi, come sottolineato anche da Anita Fiderer Moskowitz, di un

³⁸ Lettera di Ugo Bardini a Libero Andreotti, Firenze 28 luglio 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 17, documento 44.

³⁹ Lettera di Ugo Bardini a Libero Andreotti, Firenze 7 ottobre 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 17, documento 45.

⁴⁰ Lettera di Carlo Mauri a Libero Andreotti, Milano 24 ottobre 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 57, documento 7.

⁴¹ Lettera di Libero Andreotti a Carlo Mauri, Firenze 27 ottobre 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 7, documento 14.

⁴² Lettera di Emma Tozzi Bardini a Libero Andreotti, Firenze 1° novembre 1925, ALAP, CORRISPONDENZA, cartolario 17, documento 43.

intervento dell'ultimo momento presto dimenticato⁴³, risalente forse al tempo della traslazione della salma a Trespiano, non è chiaro perché al momento della posa del monumento non fosse stata realizzata alcuna incisione.

Il monumento a Stefano Bardini appare oggi compromesso dal passare del tempo e dall'azione delle intemperie che lo hanno fortemente danneggiato: la *Musa* si presenta mutila della mano destra che pare essere stata distrutta – insieme alla statuetta in bronzo del *pleurant* – nel corso di un cannoneggiamento durante la seconda guerra mondiale⁴⁴. Le fotografie in bianco e nero del monumento ancora intatto (Fig. 16) non rendono l'idea del contrasto materico tra il nero della pietra e la differente brillantezza del bronzo, dettaglio a cui Andreotti sembra tenere particolarmente nella descrizione fornita a Mauri. La scelta dei due materiali sembrerebbe dipendere da esigenze economiche – come suggerisce la lettera di Andreotti del 21 giugno 1925 – ma anche e soprattutto da caratteri stilistici simili a quelli riscontrabili in altre opere dello scultore come, ad esempio, *La venditrice di limoni* realizzata nel 1917 per Ugo Ojetti, pensata «in bronzo nero e i due limoni [...] dorati»⁴⁵. L'esistenza nella Gipsoteca di Pescia di un apposito modello in gesso in scala 1:1⁴⁶, realizzato per un dettaglio da studiarsi minuziosamente a parte, confermerebbe questa idea (Fig. 17).

4. Alcune annotazioni sul monumento funebre privato nel Novecento

Lo studio del monumento a Stefano Bardini apre uno spiraglio sul tema dei monumenti funebri privati, poco affrontato dalla bibliografia sulla scultura del Novecento. Questo argomento, in genere trattato sotto l'aspetto architettonico o quello più generico riguardante gli assetti cimiteriali, manca quasi totalmente di un contesto documentario che analizzi la committenza e la concezione stessa di monumento privato nel corso dei primi decenni del secolo scorso.

La pratica di costruire monumenti funebri coincideva, agli inizi dell'Ottocento, con la rivalutazione stessa del cimitero quale luogo in continuità con lo spazio urbano, in seguito all'editto di Saint-Cloud che bandiva definitivamente le sepolture nelle chiese e negli spazi *intra moenia*⁴⁷. Il cimitero diveniva, dunque, un luogo eletto destinato alla sepoltura e alla celebrazione dei nobili membri di quelle famiglie che di propria iniziativa commissionavano i monumenti: tale pratica si attestava, fin da allora, maggiormente in Lombardia, Veneto e nord-est italiano in generale.

A partire dal Novecento, la produzione di edifici destinati a ospitare le cosiddette tombe di famiglia, quando non veri e propri monumenti celebrativi, si legava, seppure indirettamente, alla 'monumentomania'⁴⁸ tipica degli anni compresi tra i due conflitti mondiali. La vasta produzione di monumenti, sacrari e luoghi destinati a celebrare la memoria dei Caduti o la Vittoria avrebbe dunque influenzato i caratteri di questa sfera privata e non più ufficiale dove erano le famiglie – non più necessariamente nobili come nel secolo precedente – a dare lavoro a scultori e architetti. Nel caso specifico del monumento a Stefano Bardini si è visto come i lavori pubblici di Libero Andreotti abbiano determinato le scelte stilistiche per questo lavoro 'minore'; inoltre, rappresenta un caso interessante di quella tendenza tutta novecentesca che

⁴³ FIDERER MOSKOWITZ 2015, p. 114.

⁴⁴ PORTE SANTE 2001, p. 138.

⁴⁵ Lettera di Libero Andreotti a Ugo Ojetti, Firenze [1917], GNAM, Fondo Ugo Ojetti, Unità Archivistica 41, Corrispondenza Libero Andreotti, sottofascicolo 1, documento 17.

⁴⁶ *Figura incappucciata*, inv. A.F.C.P.:79, g. 183 (I.C.C.D.: 09/00156804), in *GIPSOTECA LIBERO ANDREOTTI* [1993], scheda n. 34, p. 151.

⁴⁷ SELVAFOLTA 2007, p. 129.

⁴⁸ A tal proposito, cfr. MANGONE 2007.

diede vita a interessanti accostamenti professionali come fu appunto quello tra Andreotti e Ponti.

La mancanza di un contesto di studi, tuttavia, pone l'interrogativo se il monumento Bardini possa costituire il caso esemplare di una tendenza diffusa in ambito nazionale. Una risposta esaustiva potrebbe arrivare da un'analisi approfondita su quanti più esempi possibili di sepolture private, ancora oggi reperibili nei vari cimiteri nazionali; per il momento ci si limiterà ad analizzare quello che potrebbe essere un utile punto di partenza per un approfondimento futuro: il già citato articolo di Giò Ponti su «Domus» del novembre 1928 (Figg. 18-20).

Contrariamente a quanto lascia intendere il contenuto didascalico del testo, il contributo dell'architetto milanese – che lo pubblicava con il pretesto della celebrazione dei defunti – è in realtà un dossier su quello che egli stesso doveva ritenere un tema meritevole di indagine per le implicazioni, gli sviluppi e le novità che andavano di pari passo con le tendenze architettoniche di quegli anni. Gli esempi proposti in immagine, «dovuti ad illustri artisti ed architetti di valore»⁴⁹, rispecchiano la tendenza affermata nei tardi anni Venti del secolo a utilizzare elementi della classicità, come la forma a edicola che rendeva la sepoltura simile a una vera e propria «casa dei morti»⁵⁰. La vasta diffusione di questa tipologia è confermata anche dalla produzione a stampa di quegli anni, presentante templi greci o egizi ridimensionati in immagini di piccolo formato, che ne annullavano la qualità di architetture monumentali per esaltarne invece una fruizione quasi domestica⁵¹. Altro elemento interessante è la dislocazione geografica degli esempi presentati: fatta eccezione per quelli del cimitero delle Porte Sante di Firenze – di cui si parlerà in seguito – tutti gli altri sepolcri si trovano in cimiteri lombardi, tra cui spicca il Monumentale di Milano. Tale scelta va certo riferita al fatto che Ponti decidesse di occuparsi di luoghi ed esempi a lui vicini e noti, ma non è certo casuale che questi si trovassero in numero maggiore proprio laddove per prima si era affermata la pratica dei monumenti sepolcrali fin dall'Ottocento.

Le opere di Libero Andreotti e Antonio Maraini rappresentano un'eccezione non soltanto dal punto di vista geografico: non si tratta di architetture, ma di sculture.

La prima opera presentata da Ponti è il cippo commissionato a Maraini dalle allieve della ballerina e coreografa Agnès Flint in memoria della loro maestra, e realizzato in quello stesso 1928; pur nella sinuosità della posa, con la gamba destra in avanti e il braccio a coprire il volto, che evoca l'arte della danza, l'immagine conserva la semplicità essenziale che Maraini sosteneva come qualità precipua della scultura, alla quale si accorda anche l'incisione posta nella parte bassa (Fig. 21). Una differente soluzione quella proposta, sempre da Maraini, per il monumento al figlio bambino Harry, deceduto nel 1916: gli stilemi prossimi allo stile Liberty, con la Vergine al centro di decorazioni a girali e foglie di vite dal sapore neo-bizantineggiante sono pienamente giustificati dall'appartenenza di quest'opera al decennio precedente (Fig. 22).

Le ragioni della scelta del monumento Bardini come esempio da inserire nell'articolo vanno ricercate certo nella volontà di Ponti di omaggiare ancora una volta l'amico, a distanza di qualche anno; la collaborazione prestata allo scultore, pure non ricordata nella didascalia, è un motivo ulteriore che potrebbe avere suggerito la scelta. Tuttavia la ragione più convincente dovette essere la coesistenza nella *Musa Bardini* dei caratteri di quella austera semplicità rivendicata da Ogetti per la scultura e al contempo di quella immediata rispondenza emotiva che si richiedeva a una memoria familiare, con criteri non distanti da quanto si realizzava nelle piazze e nei luoghi della memoria collettiva.

Quello che ancora colpisce nell'immagine scelta per presentare l'opera di Libero Andreotti è il legame con la Torre del Gallo che svetta sulla collina dietro la *Musa*: questo dettaglio, che oggi è andato perduto, permette di apprezzare un elemento che non dovette

⁴⁹ PONTI 1928, p. 14.

⁵⁰ MONTANARI 2007.

⁵¹ GHIRINGHELLI 2007.

essere casuale e che andava ad arricchire il contesto e la lettura della scultura (Fig. 23). Anche la didascalia che l'accompagna colpisce per il tono celebrativo con cui Stefano Bardini viene definito «illustre antiquario e munifico donatore alla Città di Firenze del bel Museo che porta il suo nome», in controtendenza con l'idea che dell'antiquario e del suo dono si aveva ancora in quegli anni.

Nel 1929 Ponti riproponeva su «Domus», sempre sul numero di novembre, un dossier sull'architettura funeraria, accompagnato dallo stesso testo dell'anno precedente con la sola aggiunta di qualche annotazione⁵². Per questa seconda puntata veniva proposta una più ristretta selezione di opere tutte realizzate dall'architetto Alessandro Tibaldi: la tendenza a costruire edifici di richiamo classico, se non nella scelta degli elementi decorativi, nelle forme e nelle proporzioni «latine», sembra qui essersi definitivamente attestata e andare di pari passo con gli esempi di abitazioni proposti negli stessi anni dagli articoli della stessa rivista⁵³. Su queste stesse tipologie architettoniche, del resto, si basa la seconda collaborazione funeraria tra Libero Andreotti e Giò Ponti: la tomba della famiglia del senatore Borletti di Milano, realizzata tra il 1930 e il 1931 nel cimitero Monumentale milanese.

Anche su questo numero un'opera di Antonio Maraini veniva presentata in apertura all'articolo: la targa commemorativa del collezionista Carlo Loeser, fiorentino d'adozione, recentemente scomparso (Fig. 24). Come nel cippo funerario di Agnes Flint, e come nella *Musa Bardini* di Andreotti, la memoria del defunto è celebrata attraverso una serie di immagini e di oggetti che ne permetta un'identificazione immediata⁵⁴.

Lo stesso intento che forse, qualche anno più tardi, aveva spinto la vedova di Libero Andreotti a porre sulla sommità della tomba del marito il modello bronzeo del grande *Cristo benediciente* che lo scultore aveva realizzato nel 1928 per il monumento alla Vittoria di Bolzano (Fig. 25), simbolo di quella attività monumentale così assidua e tormentata che gli aveva procurato fama in vita. A eternare questa estrema celebrazione dell'artista, il commosso epiteto di Ugo Ojetti oggi rimosso dal basamento e sostituito da una comune scritta in caratteri bronzei.

La rimozione dell'epiteto allo scultore e il trasferimento della salma di Stefano Bardini a Trespiano hanno certo alterato questi celebri sepolcri, ai quali è doveroso restituire, oltre un'insensibile burocrazia, il significato originario di testimonianza storica e artistica, di cui, come già ammoniva Giò Ponti, «dovremmo essere estremamente gelosi poiché si tratta di una testimonianza non passeggera di noi, ma duratura e destinata quasi a essere eterna»⁵⁵.

⁵² PONTI 1929.

⁵³ Cfr., ad esempio, PICCINATO 1929 e PAPINI 1929.

⁵⁴ A tal proposito, l'articolo di Ponti precisava: «Ci piace accompagnare con un cenno più diffuso la illustrazione della Targa di Maraini ricordando le virtù a noi care di Carlo Loeser, americano amico amorosissimo dell'Italia e dell'arte italiana, raccoglitore appassionato, studioso accortissimo di opere d'arte nostra, adunate nella sua bella villa fiorentina «la Gattaia» ed ora da lui donate all'Italia. Uomo di tutti i buoni gusti, come illustra la targa marainiana con tutti i suoi simboli, che vanno dal libro per le buone lettere al compasso per le buone architetture, dal cesto delle frutta al torso di Venere per quelle altre grazie, e gusti e bellezze, che ci son largite quaggiù».

⁵⁵ PONTI 1928, p. 14.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. (ASCFi), CF AG, 3186.70, n. reg. 20048, documento 8, foglio 2

Firenze, nov 922

Ill.mo Sig. Sindaco di Firenze

la sottoscritta domanda alla S.V. Ill.ma di acquistare un lotto di terreno sulla Montagnola nella Necropoli di S. Miniato al Monte per costruirvi un sepolcreto ove accogliere la salma del proprio Padre Prof. Stefano Bardini.

Fiduciosa che la S.V. vorrà prendere in buona considerazione questa Sua domanda con distinti ossequi

della S.V. Ill.ma

Devota

Emma Bardini

*Sulla montagnola
in fondo al nuovo
piano, all'estremo
limite che guarda la
Torre del Gallo*

2. (ASCFi), CF AG, 3186.70, n. reg. 20048, documento 8, foglio 1

Firenze, 10 novembre 1922

Ufficio I[^]

Si tratta di alcuni appezzamenti di terreno sulla Montagnola che non sono ancora stati concessi per sepolcreti perché interessati per l'eventuale ampliamento del Cimitero oltre il Muraglione sud del fortilizio.

Sarà opportuno attendere la decisione su detto ampliamento, dato anche che la Sig.na Bardini può attendere a tale risoluzione avendo già tumulato la salma del proprio padre in una tomba a Colombaro nel Cimitero stesso.

L'Ing. Capo Ufficio

3. (ASCFi), CF AG, 3186.70, n. reg. 20048, reg. d'U. 304/411

DELIBERAZIONE DELLA GIUNTA COMUNALE

Adunanza del di 8 marzo 1923

OGGETTO

CIMITERO DI S. MINIATO AL MONTE

Concessione gratuita di terreno alla Sig.ra Emma Bardini per la costruzione di un sepolcreto

LA GIUNTA

Vista l'istanza con la quale la Sig.ra Emma Bardini chiede la cessione di un appezzamento sul piano superiore della montagnola nel Cimitero di S. Miniato al Monte all'oggetto di costruirvi un sepolcreto per la tumulazione del proprio padre Comm. Stefano Bardini;

Vista la propria deliberazione dell'8 marzo 1923 con la quale si approvava il progetto di massima per l'ampliamento di quel Cimitero nella zona di terreno interposto fra Via del Giramontino e il Fortilizio;

Considerato che il terreno richiesto dalla Sig.ra Bardini non verrà utilizzato per l'esecuzione del predetto progetto di ampliamento;

Considerato che il Comm. Stefano Bardini col suo testamento ha voluto dare un'ultima prova di affetto per Firenze donandole il suo Palazzo ed un ricco ed importante museo;

Ritenuto quindi doveroso di dimostrare alla famiglia Bardini la riconoscenza del Comune;

Visto l'art. 140 della Legge Comunale e Provinciale;

Su proposta dell'On. Sindaco

DELIBERA CON URGENZA

di concedere gratuitamente alla Sig.na Emma BARDINI un appezzamento di terreno sul piano superiore della Montagnola nel Cimitero di S. Miniato al Monte per costruirvi un sepolcreto, ove tumulare la salma del Comm. STEFANO BARDINI.

Di comunicare la presente al Consiglio Comunale ai termini di Legge.

*Questa deliberazione è stata approvata
dalla Giunta Provinciale Amministrativa
in seduta del 23 MAG 1923 (N° 1834/1491)
Per copia conforme ad uso amministrativo
il 31 MAG 1923
IL SEGRETARIO DEL COMUNE*

IL SEGRETARIO CAPO D'UFFIZIO

4. ASCFi, IT ASCFI CF AL 2.4.43.45, CF 6584, fasc. 3404 or.

N. 8849 di Repertorio

COMUNE DI FIRENZE E EMMA BARDINI NEI TOZZI

ATTO DI CONCESSIONE DI TERRENO NEL CIMITERO DI SAN MINIATO AL
MONTE

L'anno Millenovecentoventitré (1923) e questo giorno Tredici del mese di Luglio in Firenze

PREMESSO

Che la Giunta Comunale di Firenze colla sua deliberazione in data 8 Marzo 1923, approvata dalla Giunta Provinciale Amministrativa il 23 Maggio seguente N° 1834/1491 stabiliva quanto appresso:

«di concedere gratuitamente alla Sig.na Emma Bardini un appezzamento di terreno sul piano superiore della Montagnola nel Cimitero di S. Miniato al Monte per costruirvi un sepolcreto, ove tumulare la salma del Comm. Stefano Bardini».

Ciò premesso dal presente privato atto apparisca e sia noto quanto appresso:

1. L'Ill.mo Signor Avv. Carlo Montanelli del fu Giuseppe nato a Fuceccio domiciliato a Firenze, nella sua qualità e non altrimenti di Assessore del Comune di Firenze ed in rappresentanza quindi del Comune stesso, il quale stipula il presente atto in esecuzione della citata deliberazione della Giunta Comunale, ha concesso conforme concede alla Sig. Emma Bardini del fu Comm. Stefano nata a Firenze domiciliata a Firenze moglie del Sig. Piero Tozzi il permesso di costruire un sepolcreto nell'area di terreno come sopra concessale nel piano superiore della Montagnola nel Cimitero di San Miniato al Monte situato in Comune di Firenze per costruirvi un sepolcreto ove tumularvi la salma del proprio compianto genitore Comm. Stefano Bardini.
2. Tale concessione viene fatta gratuitamente in considerazione che il Comm. Stefano Bardini col suo testamento del dì 10 Settembre 1922 rogato Malenotti, registrato il 12 Settembre detto N 1279, ha voluto dare un'ultima prova di affetto per Firenze donandole il suo Palazzo ed un ricco importante museo. La concessione stessa è subordinata alle condizioni tutte contenute nel quaderno d'oneri ivi appunto citato.
3. La Signora Emma Bardini nei Tozzi ha dichiarato di accettare conforme accetta la concessione come soprafattale dalla Giunta Comunale alle condizioni e prescrizioni tutte contenute nel quaderno d'oneri per la concessione delle particelle di terreno nei cimiteri Comunali, da destinare per costruzione di cappelle private e tombe con monumenti di esclusivo carattere scultorio, approvato con deliberazione del Consiglio Comunale del 29 Giugno 1909 vidimato dal Prefetto il 6 agosto successivo e che conservasi nell'Archivio Comunale, del quale quaderno d'oneri la Signora Emma Bardini nei Tozzi dichiara di aver preso piena ed esatta cognizione per averlo attentamente letto e le cui condizioni, nessuna esclusa ed eccettuata, si intendo come in questo atto riportate.
4. Le spese dell'atto presente sono a carico del Comune di Firenze

Fatto, in doppio originale che uno per il Comune di Firenze e l'altro per l'Ufficio del Registro, letto, approvato e sottoscritto il giorno, mese ed anno che sopra in Firenze.

Io Emma Bardini nei Tozzi

Io Avv. Carlo Montanelli U. U.

Registrato a Firenze (atti Civili) il 25 Luglio 1923 N° 966 fol. 485 Privati

5. Contratto tra Libero Andreotti e Carlo Mauri per il Monumento funebre a Stefano Bardini, ALAP, CONTRATTI, cartolario 1, documento 8

Firenze, 27 giugno 1925

Fra il Sig. Prof. Libero Andreotti di Firenze,

ed il Sig. Carlo Mauri di Milano Via Gen. Arimondi 33 si è addivenuto al seguente contratto:

1° Il Sig. Prof. Libero Andreotti commette un monumento come da disegno e modello al vero in granito nero d'Angola, così come è specificato oltre che dal disegno e modello sopradetti, dalla lettera preventivo del Sig. Mauri in data 13 cte mese, alle seguenti condizioni:

Consegna. Franca in opera nel cimitero di S. Miniato in Firenze, sulla tomba del defunto Sig. Stefano Bardini per l'epoca improrogabile della ricorrenza dei morti.

Lavorazione. Lucidato in tutte le parti viste statua compresa, ed a perfetta regola d'arte.

Prezzo. Lire ventunmila.

Pagamento. £ 5000 alla firma del presente contratto, che serve di ricevuta delle stesse. £ 11000 all'arrivo a Firenze dell'intero monumento. Le restanti £ 5000 al collaudo, che avverrà entro due mesi dalla posa.

2° Il Signor Mauri Carlo accetta.

Letto, confermato e sottoscritto

Carlo Mauri

Firenze, li 27 giugno 1925



Fig. 1: Libero Andreotti, *Musa per il monumento funebre a Stefano Bardini*, gesso, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia



Fig. 2: Libero Andreotti, *Personificazione della professione antiquaria*, granito nero di Anzola, Cimitero Monumentale alle Porte Sante, San Miniato al Monte, Firenze



Fig. 3: Monumento funebre a Stefano Bardini, oggi tomba Pisano, Cimitero Monumentale alle Porte Sante, San Miniato al Monte, Firenze



Fig. 4: Libero Andreotti, bozzetto per il monumento funebre a Stefano Bardini, Asta Pandolfini, lotto n. 442, Firenze 23 aprile 2013

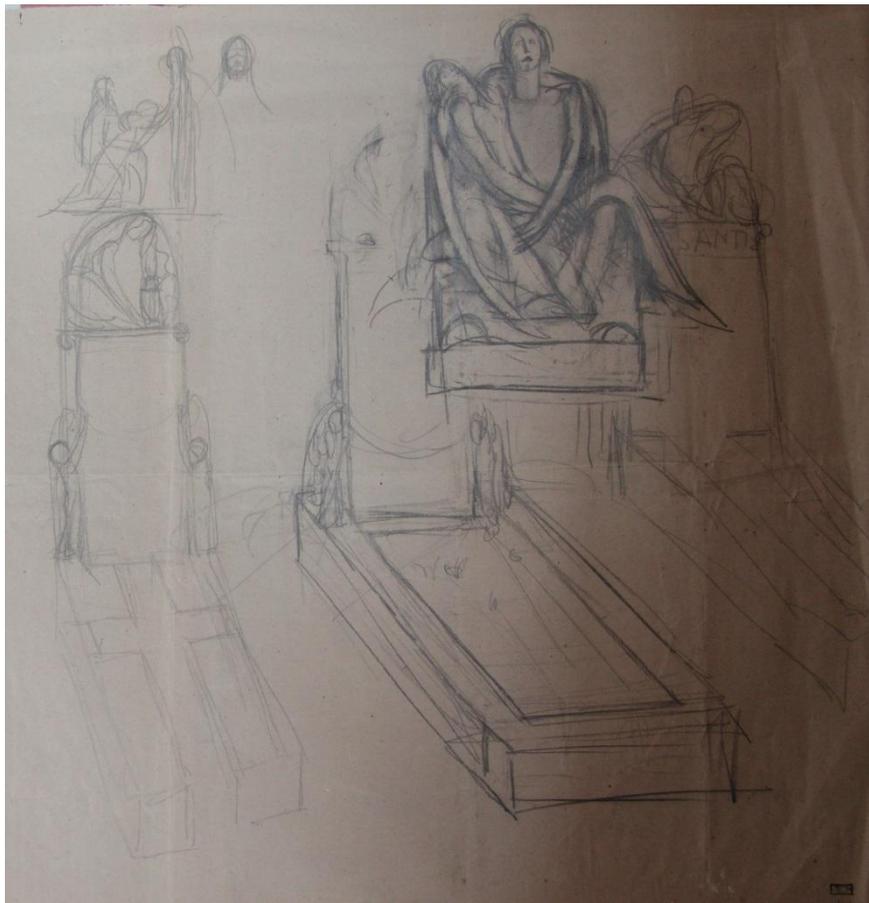


Fig. 5: Libero Andreotti, disegno contenente idee per il monumento funebre a Stefano Bardini e altre per la cappella alla Madre Italiana in Santa Croce a Firenze, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia

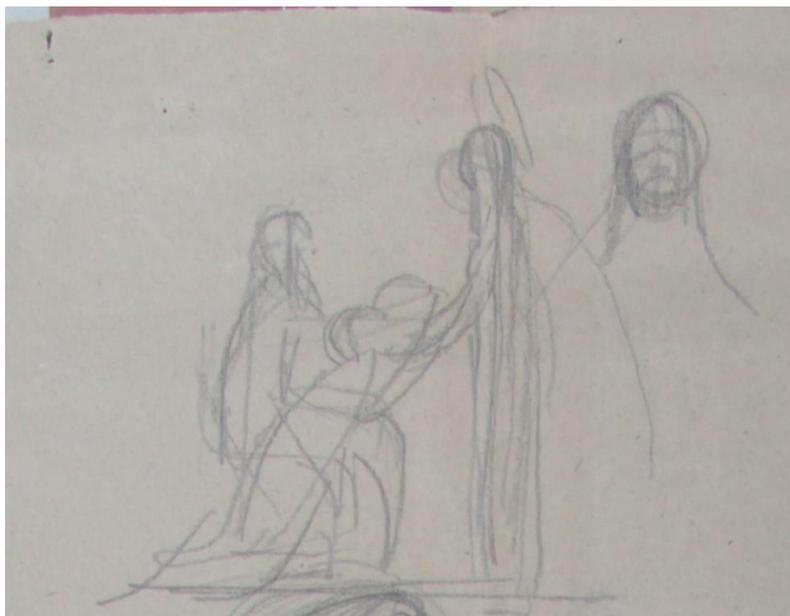


Fig. 6: Dettaglio della figura 5, con il particolare de *Il ritorno dell'eroe morto*



Fig. 7: Libero Andreotti, *Il ritorno dell'eroe morto*, pannello laterale per la cappella alla Madre Italiana in Santa Croce a Firenze



Fig. 8: Libero Andreotti, *Telamoni*, paliotto d'altare per la cappella alla Madre Italiana in Santa Croce a Firenze



Fig. 9: Dettaglio della figura 5, con il particolare del puttino al lato della stele



Fig. 10: Libero Andreotti, *La venditrice di frutta*, gesso, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia

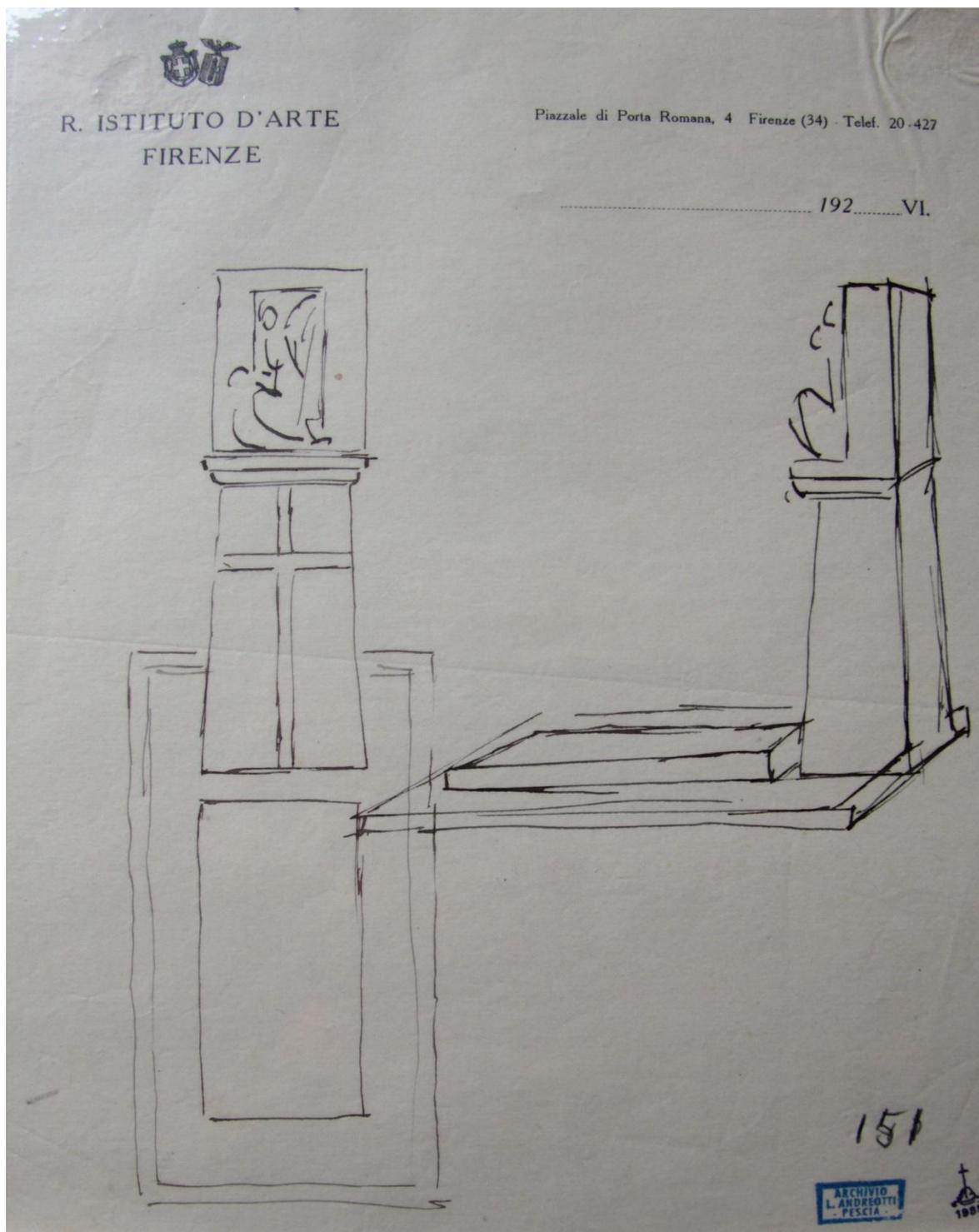


Fig. 11: Libero Andreotti, progetto grafico per il monumento funebre a Stefano Bardini, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia

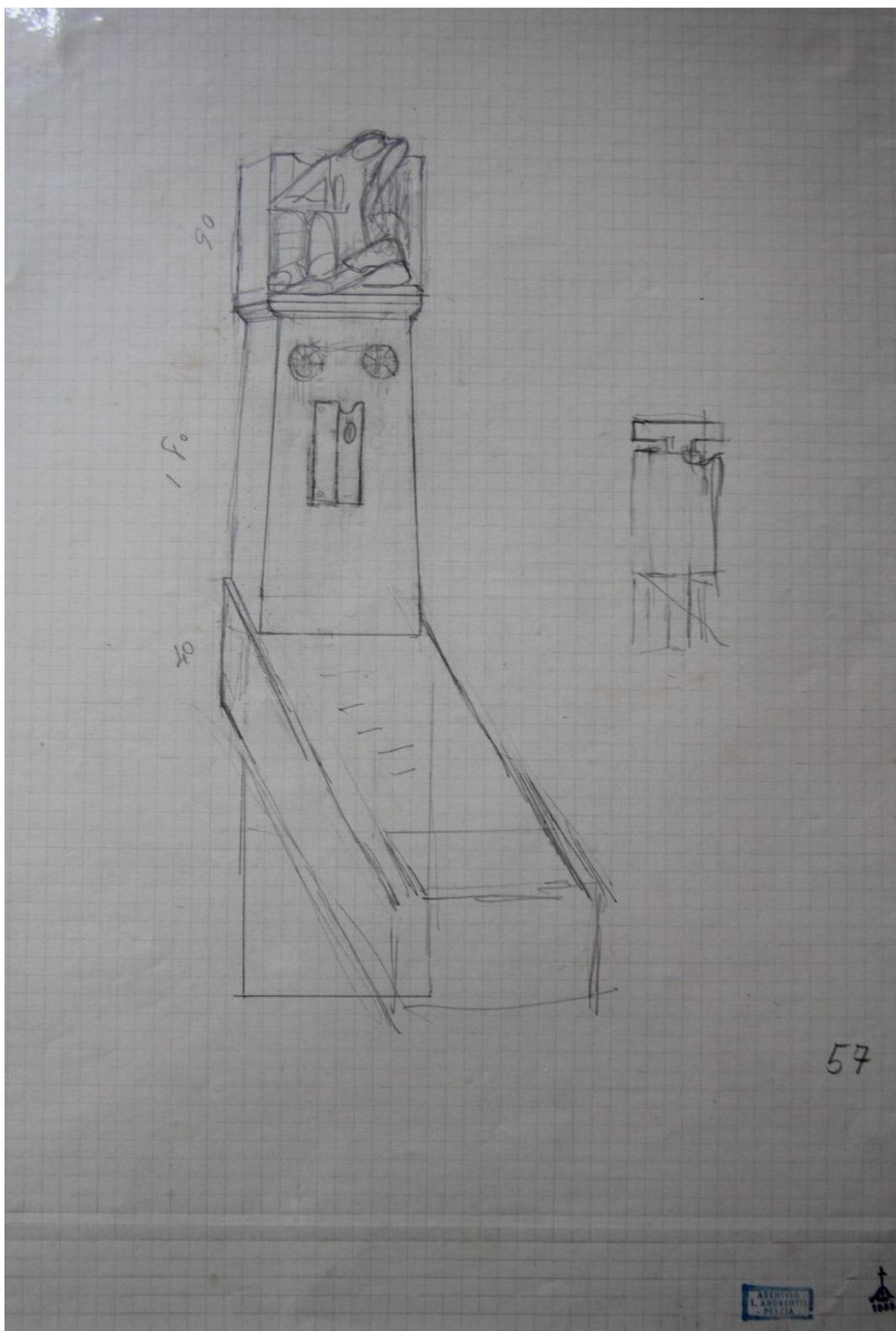


Fig. 12: Libero Andreotti, progetto grafico per il monumento funebre a Stefano Bardini, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia

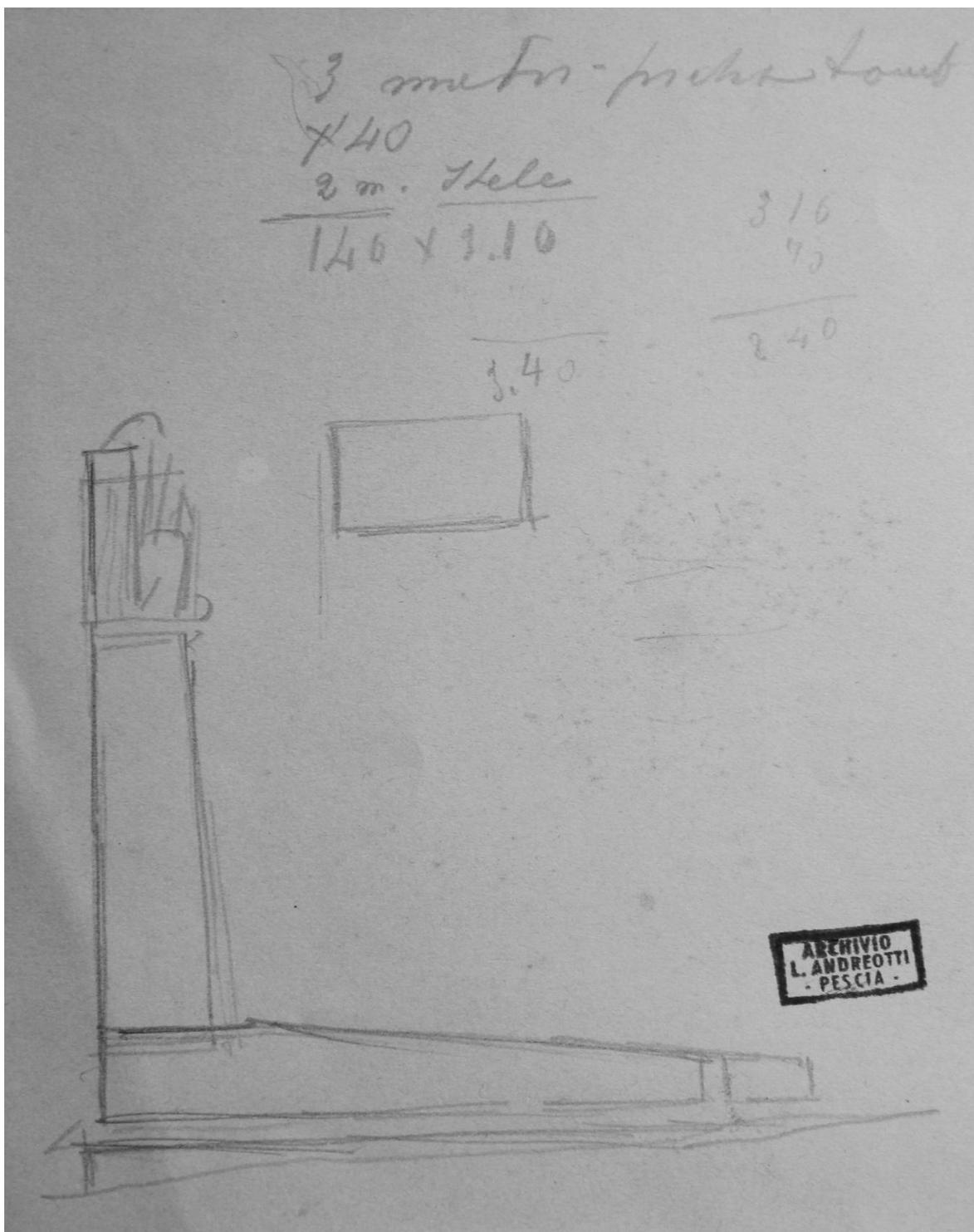


Fig. 13: Libero Andreotti, progetto grafico per il monumento funebre a Stefano Bardini, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia

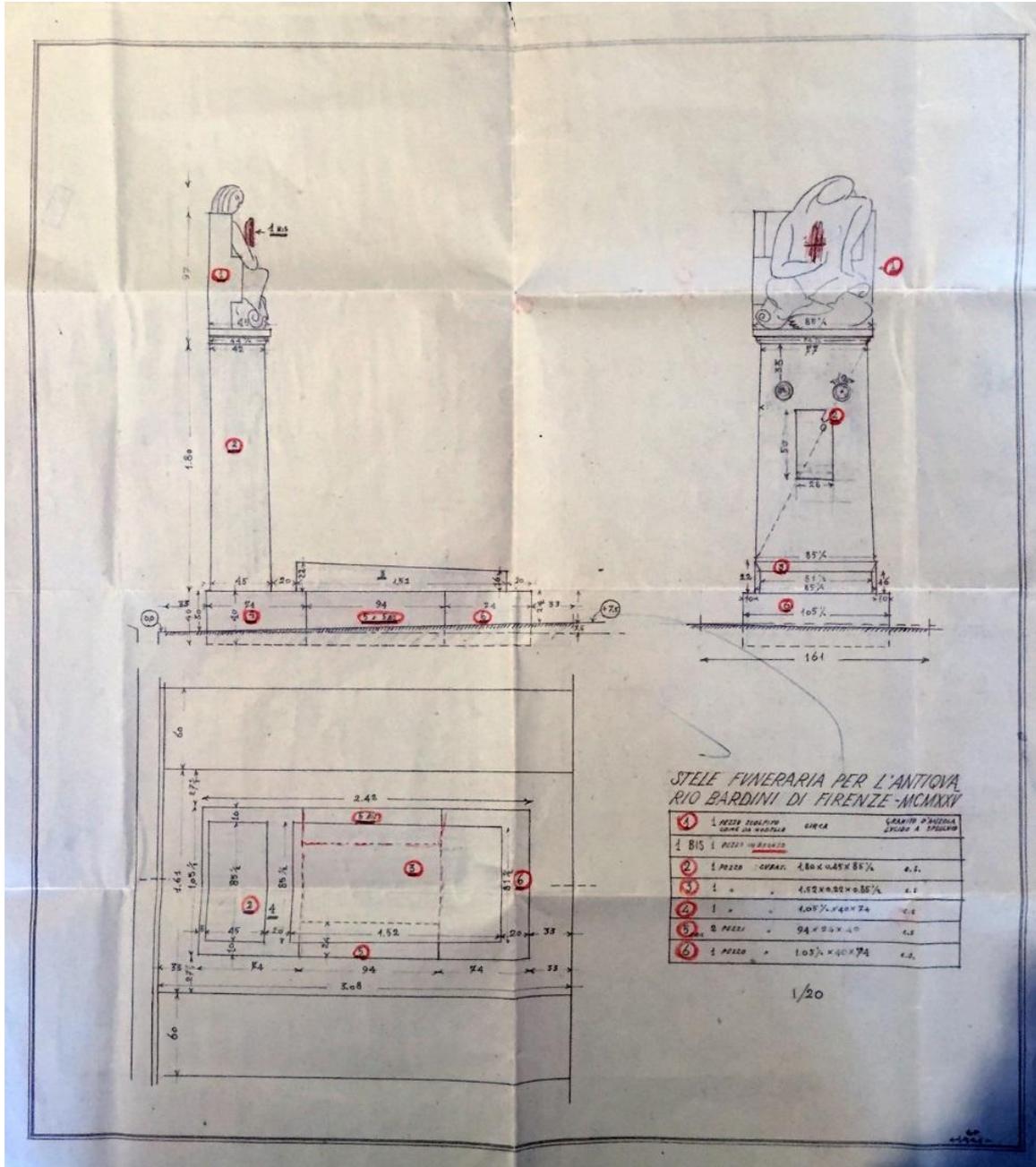


Fig. 14: Giò Ponti, progetto e misurazioni per il monumento funebre a Stefano Bardini, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia



Fig. 15: Targhetta bronzea a memoria di Stefano Bardini, tomba Pisano, Cimitero Monumentale alle Porte Sante, San Miniato al Monte, Firenze

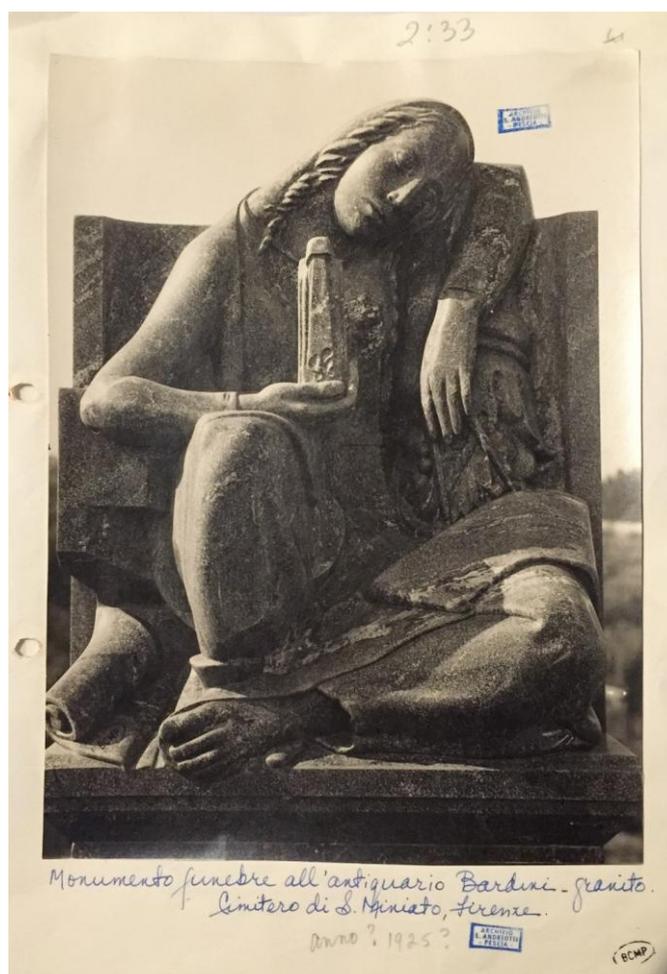


Fig. 16: Libero Andreotti, *Personificazione della professione antiquaria*, fotografia d'epoca, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia



Fig. 17: Libero Andreotti, *Figura incappucciata*, gesso, Gipsoteca Libero Andreotti, Pescia

ANTONIO MARINI
 Cippo in marmo scintillato per Angelo Olmi, Duca Francesco nel Monumento dei Martiri di Anagni (che con alcune particolarità, che di serie non sono, ha questa placca commemorativa di bronzo, della placca).



e mostra di essere classica che ha l'aspetto di una effigie monumentale di un re. Firenze, al governo di questo monumento fu fatto per raggiungere il fare insieme all'altro nella Tomba di Giuseppe Pisanò.

**A L C U N I
 M O N U M E N T I
 F U N E R A R I
 D ' O G G I**

Per uno spirito collettivo ed umano l'aspetto dei nostri Cimiteri deve Monumentale, con i caratteri di luce, e il suo obelisco, ornato e decorato, forse con un solo o variati ed alcuni di tanto accendano le opere che hanno onore e compendia dignità, che l'aspetto generale di questi grandi campi secolari è di solida affinità al gusto e ad un senso più esteso della monumentalità e della armonia del Museo.

Un monumento funerario non manifestare indubitabile e c'è per sé la loro situazione in Cimiteri una manifestazione visibile che, sempre alla prima, costitui-

re un indice della elevazione e della situazione morale ed estetica di un popolo. Della nobiltà di questo indice noi decretiamo essere estremamente gelosi poiché al tutto di una testimonianza, non passaggera di una, ma eterna e distinta quasi ed essere eterna.

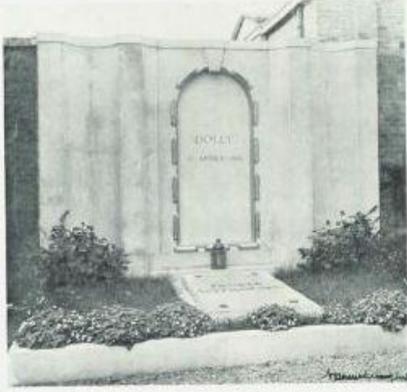
Ma voluta indicare in queste pagine una limitata raccolta di monumenti funerari degni ad illustrare i cimiteri e ad arricchire i giovani di valore. In queste pagine il cippo è presente un insieme di ornati semplici, di semplice artefice ed epigrafico, di dignità serietà per cui non possono essere considerate esemplari.

G. P.

ANTONIO MARINI
 Tomba del figlio nel Cimitero di S. Maria e Firenze in marmo.



ARCH. GIUSEPPE DEL MONTE
 Tomba di Felice Galibardi (il figlio) nel Cimitero di S. Maria in Valle di Firenze. L'architetto ha fatto a Firenze una copia di questo cippo, che è ora in un cimitero di Roma.



ARCH. GIOVANNI SUEZI
 Tomba di Felice Dolfin al Monumento di Milano.



ARCH. MICHELE MARRELLI - Campi ed edifici Galibardi nel Cimitero di Roma. Continuazione di tutta la serie, cippo e così in marmo. Questo è in marmo, in marmo e il cippo in marmo bianco di Carrara, dalle forme nuove come le fontane del secolo. Il numero delle statue è in una copia, il palazzo dell'altare in quello di S. Maria, è in bronzo dorato.

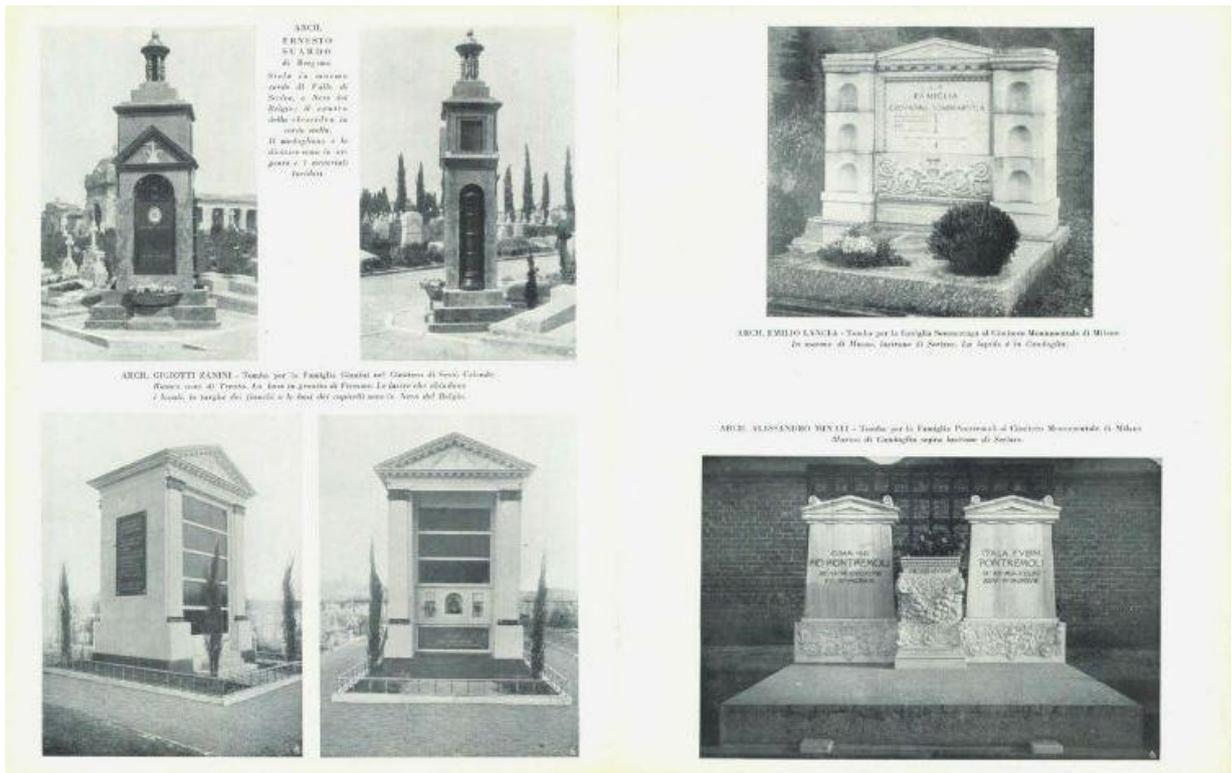


LIBERO AMERIGHI
 Tomba per Stefano Bertoldi (figlio) nel Cimitero di S. Maria in Valle di Firenze. L'architetto ha fatto a Firenze una copia di questo cippo, che è ora in un cimitero di Roma.



ARCH. PIETRO LEONE SIBONDI - Tomba per Angelo Palma al Cimitero Monumentale di Milano in marmo.





Figg. 18, 19, 20: Giò Ponti, *Alcuni monumenti funebri d'oggi*, pagine della rivista «Domus», 1° novembre 1928

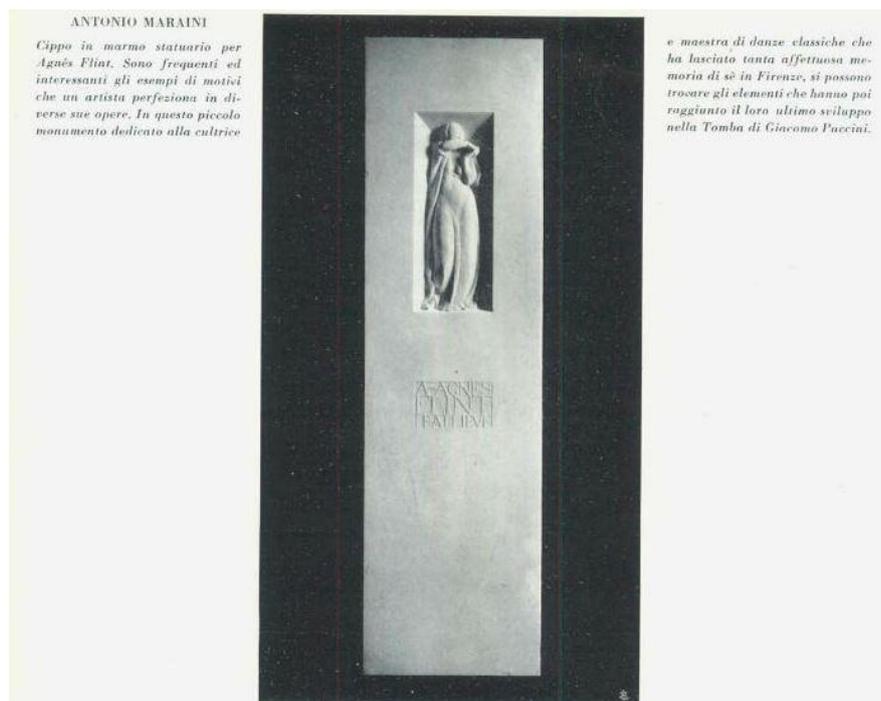


Fig. 21: Antonio Maraini, cippo funerario per Agnès Flint, fotografia d'epoca, «Domus», 1° novembre 1928

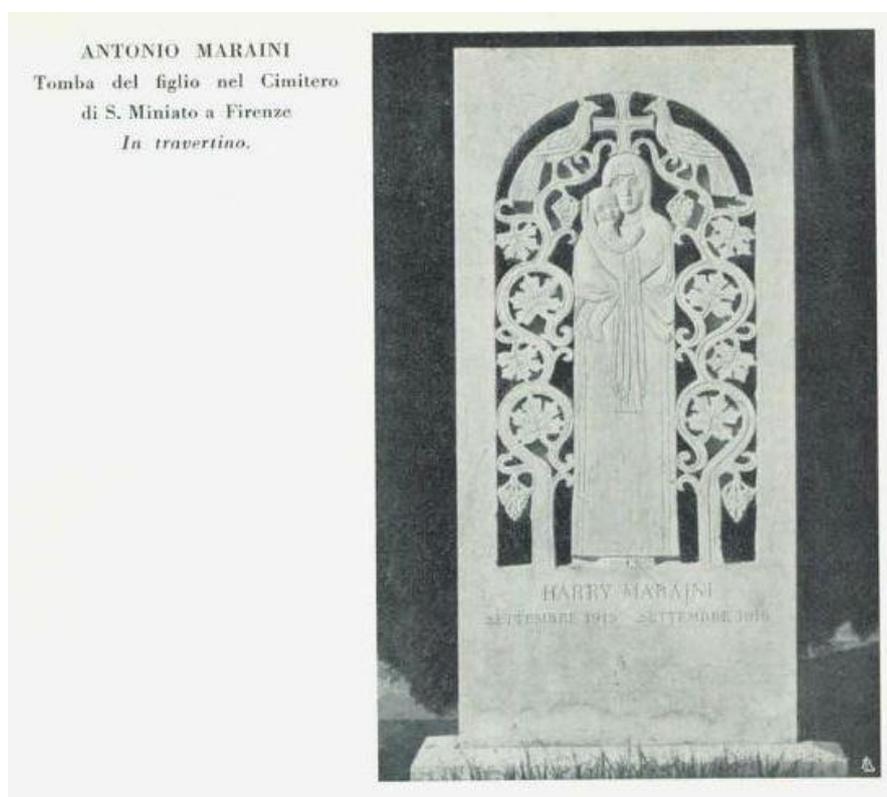


Fig. 22: Antonio Maraini, monumento funebre del figlio Harry, fotografia d'epoca, «Domus», 1° novembre 1928



Fig. 23: Libero Andreotti, monumento funebre a Stefano Bardini con vista sulla Torre del Gallo, fotografia d'epoca, «Domus», 1° novembre 1928



Fig. 24: Antonio Maraini, *Targa Loeser*, fotografia d'epoca, «Domus», 1° novembre 1929



Fig. 25: Tomba di Libero Andreotti con il *Cristo risorto* bronzeo, Cimitero Monumentale alle Porte Sante, San Miniato al Monte, Firenze

BIBLIOGRAFIA

BRUSCHI 1992

A. BRUSCHI, *Stefano Bardini. Si scopron le tombe, si levano i morti*, Firenze 1992.

CATTERSON 2017

L. CATTERSON, *Stefano Bardini and the taxonomic branding of marketplace style: from gallery of a dealer to the institutional canon*, in *Images of the art museum. Connecting gaze and discourse in the history of museology*, ed. by E.M. Troelenberg and M. Savino, Berlin - Boston, 2017, pp. 41-63.

C.G. 1924

C.G., *La protesta dei 500 per il monumento alla madre. Quello che dicono Ugo Ojetti e Domenico Trentacoste*, «Il Nuovo della Sera», 290, 1924, p. 5.

COI 2017

T. COI, *Libero Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi negli archivi di Roma e Pescia*, «Contesti d'Arte», 1, 2017, pp. 184-192.

FIDERER MOSKOWITZ 2015

A. FIDERER MOSKOWITZ, *Stefano Bardini "Principe degli Antiquari". Prolegomenon to a Biography*, Firenze 2015.

GHIRINGHELLI 2007

O. GHIRINGHELLI, *I repertori a stampa fra Ottocento e Novecento*, in *L'ARCHITETTURA DELLA MEMORIA IN ITALIA 2007*, pp. 251-259.

GIPSOTECA LIBERO ANDREOTTI [1993]

Gipsoteca Libero Andreotti. Pescia, a cura di O. Casazza, Firenze [1993].

IL MUSEO BARDINI A FIRENZE 1984

Il museo Bardini a Firenze, a cura di F. Scalia, C. De Benedictis, Milano 1984.

L'ARCHITETTURA DELLA MEMORIA IN ITALIA 2007

L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, a cura di M. Giuffrè, F. Mangone et alii, Milano 2007.

LA POLEMICA PER IL MONUMENTO ALLA MADRE 1924

La polemica per il Monumento alla Madre. I 500 protestano, «Il Nuovo della Sera», 292, 1924, p. 2.

MANGONE 2007

F. MANGONE, *Tra architettura e scultura: caratteri della "monumentomania" fra Ottocento e Novecento*, in *L'ARCHITETTURA DELLA MEMORIA IN ITALIA 2007*, pp. 261-265.

MARCHINI 1925

M. MARCHINI, *Un nuovo museo a Firenze. Il Museo Bardini*, «Le Vie d'Italia», 12, 1925, pp. 29-32.

MELONI TRKULJA 1985

S. MELONI TRKULJA, *Chi oserà disperdere in una vendita il patrimonio Bardini?*, «Il Giornale dell'Arte», 26, 1985, pp. 20-21.

MONTANARI 2007

G. MONTANARI, *Esercizi di stile per la "casa" dei morti*, in *L'ARCHITETTURA DELLA MEMORIA IN ITALIA* 2007, pp. 235-241.

OJETTI 1923

U. OJETTI, *Il monumento di Libero Andreotti ai caduti di Roncade*, «Dedalo», fasc. 12, III, 1922-1923(1923), pp. 793-796.

OJETTI 1948

U. OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano 1948.

OJETTI 1954

U. OJETTI, *I taccuini 1914-1943*, Firenze 1954.

PANDOLFINI CASA D'ASTE 2013

PANDOLFINI CASA D'ASTE, *Dipinti e sculture dei secc. XIX e XX*, Catalogo dell'asta (Firenze 23 aprile 2013), Firenze 2013.

PAPINI 1929

R. PAPINI, *Casa Guold in Roma architettata da Giuseppe Capponi*, «Domus», 12, 1929, pp. 24-27.

PICCINATO 1929

L. PICCINATO, *Una casa di Alfio Fallica*, «Domus», 6, 1929, pp. 11-16.

PIZZORUSSO 1993

C. PIZZORUSSO, *Nel Novecento. Il Pantheon degli eroi: la patria, la gioventù, la morte. Libero Andreotti e il monumento 'incrinato'*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze 1993, pp. 253-284.

PIZZORUSSO–LUCCHESI 1997

C. PIZZORUSSO, S. LUCCHESI, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Firenze 1997.

PONTI 1928

G. PONTI, *Alcuni monumenti funerari d'oggi*, «Domus», 11, 1928, pp. 14-19.

PONTI 1929

G. PONTI, *Arte Funeraria*, «Domus», 11, 1929, pp. 10-13.

PORTE SANTE 2001

Porte Sante. Il cimitero di San Miniato a Firenze, a cura di G. Salvagnini, Firenze 2001.

SCALIA 1982

F. SCALIA, *Il carteggio inedito di Stefano Bardini*, in *San Niccolò Oltrarno: la chiesa, una famiglia di antiquari*, a cura di G. Damiani, A. Laghi, Firenze 1982, pp. 199-208.

SELVAFOLTA 2007

O. SELVAFOLTA, *Oltre "la superstizione": i cimiteri della prima metà dell'Ottocento nel Lombardo-Veneto*, in *L'ARCHITETTURA DELLA MEMORIA IN ITALIA* 2007, pp. 129-149.

TARCHIANI 1922

N. TARCHIANI, *Il Museo Bardini*, «Il Marzocco», 39, 1922, pp. 1-2.

VIALE 2001

R. VIALE, *Alcune considerazioni su Stefano Bardini ed i suoi allestimenti*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 4, VI, 2, 2001, pp. 301-319.

ABSTRACT

In seguito alla morte dell'antiquario Stefano Bardini, lo scultore Libero Andreotti (1875-1933) fu incaricato dai figli del defunto di progettare e mettere in opera un monumento funebre destinato al cimitero monumentale delle Porte Sante in San Miniato al Monte, a Firenze. Le vicende legate alla realizzazione dell'opera offrono numerose occasioni di studio e riflessione sull'ultimo decennio di attività dello scultore, noto come il «tempo di monumenti», ma anche interessanti spunti per approfondire l'ambito poco indagato della scultura funebre privata del primo Novecento.

Following the death of the antique dealer Stefano Bardini, his sons asked the sculptor Libero Andreotti (1875-1933) for a funeral monument to be placed in the Florentine monumental cemetery of Porte Sante in San Miniato al Monte. The events of the realization offer new occasions to study and reflect on the last decade of Andreotti's activity, also called the *time of monuments*, and interesting suggestions about the private monumental sculpture of the early 20th century.

SULLA REDAZIONE DELL'*AMEDEO MODIGLIANI* DI GIOVANNI SCHEIWILLER E IL SUO CONTESTO

Nel 1927, a Milano, veniva pubblicata la prima edizione di *Amedeo Modigliani*, ottava uscita della collana *Arte Moderna Italiana*¹. Curata e scritta da Giovanni Scheiwiller, la piccola monografia rappresentava, in Italia, il primo lavoro editoriale dedicato interamente alla figura dell'artista nato a Livorno. Il volume dal rapido successo di vendite, dovuto peraltro alla bassa tiratura dell'edizione, può essere considerato una controprova della fortuna di Amedeo Modigliani nel lustro 1925-1930, periodo cruciale della sua affermazione in ambito internazionale, vicenda tutt'altro che esente da tensioni entro le coordinate dei coevi percorsi del gusto e delle strumentalizzazioni politiche².

Questo articolo vuole offrire un solo frammento di tale circostanza, considerando le fasi di composizione e stesura del libro di Giovanni Scheiwiller, la sua diffusione e quanto esso possa dire relativamente alla fortuna editoriale di Modigliani in Italia nella seconda parte degli anni Venti. L'attuale redazione raccoglie il testo trascritto per il convegno *Modigliani scultore* del febbraio 2011³ con poche aggiunte bibliografiche e talune revisioni intese a emendare passi ormai sorpassati alla luce della letteratura corrente.

1. *Cataloghi bibliografici e scambi internazionali*

Un primo utile indizio, elemento tangibile, per verificare la fortuna di Modigliani sul territorio nazionale è capire che cosa effettivamente circolava sull'artista. I cataloghi tematici della libreria internazionale Ulrico Hoepli, curati da Giovanni Scheiwiller, preziosi per il rapido aggiornamento bibliografico e per una prodigiosa meticolosità di compilazione, rappresentano un indicatore esemplare dei movimenti e delle presenze di libri che si trovavano sul mercato milanese⁴. Nel 1921 usciva, ad esempio, un contributo composito ma interessante, un catalogo di volumi d'arte, evidentemente rivolto agli acquirenti della Libreria Hoepli, intitolato *Libri d'arte e di pregio artistico. Guida attraverso la letteratura artistica di tutte le epoche e di tutti i paesi*⁵. In esso hanno voci monografiche Boccioni, Bonnard, Braque, Carrà, Corinth, de Chirico, Friesz, Gončarova, Gris, Klee, Kokoschka, Léger, Matisse, Meidner, Pascin, Pechstein, Picabia, Picasso, Rousseau, Schad, Schmidt-Rottluff, Severini, Soffici, Vlaminck, mentre Modigliani non è menzionato, probabilmente a causa dell'assenza di scritti rilevanti su di lui. Nella guida, tuttavia, sotto la dicitura «Arte moderna», appaiono due testi particolarmente rilevanti, dove all'artista sono dedicate alcune pagine: il primo, di Gustave Coquiot, *Les Indépendants*, si propone di raccontare il ruolo e la storia della Société des Artistes Indépendants e degli artisti che hanno partecipato alle esposizioni sociali, tra cui Modigliani⁶. L'altro, *L'Art vivant*, di André Salmon, ritrae l'artista italiano come diretto erede della sensualità di Renoir⁷.

Il volume/catalogo successivo, uscito nel 1927, e intitolato *Dall'età della pietra al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue suddivisa per epoche e per nazioni*, è articolato per materie

Per il presente lavoro i miei ringraziamenti vanno a Michele Aversa, Jessica Corbelli, Raffaella Gobbo, Thomas Rosemann e Antonella Zadotti.

¹ SCHEIWILLER 1927.

² Sulla fortuna critica di Modigliani nel periodo sopradetto cfr. MARGOZZI 2002; BRAUN 2004; IAMURRI 2012.

³ *Modigliani scultore*, Convegno di studi (Rovereto 18-19 febbraio 2011).

⁴ Sui cataloghi redatti da Scheiwiller cfr. CESANA 2009.

⁵ *LIBRI D'ARTE E DI PREGIO ARTISTICO* 1921.

⁶ COQUIOT [1921], pp. 98-99. Per una recensione italiana del libro cfr. RAIMONDI 1921.

⁷ SALMON 1920, pp. 279-281.

e non più in ordine alfabetico come il precedente⁸. Sotto la sezione «Pittori italiani del XX secolo» compare la voce Modigliani. Scorrendo la lista dei testi a lui dedicati, si apprende che erano disponibili in libreria, in deposito o per procura il testo di Francis Carco del 1927⁹, quello di Gustave Coquiot del 1924¹⁰, Georges-Michel nell'edizione 1923¹¹, Salmon del 1926¹² e Scheiwiller del 1927¹³. I prezzi segnalati variano poco a eccezione del volume di Salmon, molto costoso rispetto agli altri a causa della natura illustrata del libro: 175 lire contro le 12 di Coquiot e di Georges-Michel e le 13,50 di Carco. Ugualmente, sotto la voce «Francia. Pittura del XX secolo» è possibile incontrare testi in cui si parla di Modigliani, come *Panorama de la peinture française contemporaine* di Pierre Courthion¹⁴ e l'*Anthologie de la peinture en France* di Maurice Raynal¹⁵.

Altrettanto pertinente è la consultazione del repertorio *Da Esopo a Cocteau. Guida bibliografica attraverso la letteratura mondiale di tutti i tempi* del 1930¹⁶, dove celate, pur nella materia diversa, riaffiorano pubblicazioni sull'artista livornese. Sotto la voce «Michel Georges-Michel» sono presenti *Les Montparnos* nella seconda edizione del 1929, illustrata dagli artisti di Montparnasse¹⁷, il *Modigliani* di Cendrars in preparazione, *Modigliani. Sa vie et son œuvre* di Salmon¹⁸, *Omaggio a Modigliani* e *Modigliani* di Scheiwiller, quest'ultimo nell'edizione francese, di cui parleremo, per la collana *Messages d'Esthétique*¹⁹.

Quando nel 1933 uscì la guida bibliografia *Arte italiana dall'origine al Novecento*²⁰ il nome di Modigliani aveva ben sette titoli (*Omaggio a Modigliani* del 1930, e quelli a firma di Basler del 1931, Pfannstiel del 1929, Salmon del 1926, Scheiwiller del 1927, con edizione francese del 1928, e Soffici del 1931), a cui si aggiungevano quelli di Vitali del 1929 e di Guerrisi del 1932²¹. Solo Spadini e de Chirico avevano un numero altrettanto elevato di pubblicazioni monografiche. Tuttavia, dei nove titoli citati su Modigliani, tre erano francesi, ben quattro appartenevano al laboratorio editoriale di Scheiwiller e solo due erano italiani.

La rapida crescita, in un decennio, delle pubblicazioni dedicate all'artista parrebbe delineare una conseguente accettazione nel canone dei pittori moderni del XX secolo. Un mito ancor più transalpino che italiano: non c'è scrittore memorialista francese che non faccia deferente ossequio a Modi, sebbene la chiave interpretativa prevalente di questa letteratura sia spesso convenzionale, associando l'artista al *cliché* dei ribellismi *bobémien*, a narrazioni esplicitamente aneddotiche cresciute nei quartieri di Montmartre e Montparnasse, alla

⁸ Le titolazioni delle materie erano: tecniche, storie generali, estetica, critica, origini dell'arte, arte primitiva, arte infantile, antica, medievale, della rinascenza, moderna. Queste ultime, dalla medievale in poi, a loro volta avevano una suddivisione per area geografica e ancora per materia. *DALL'ETÀ DELLA PIETRA AL NOVECENTO* 1927.

⁹ CARCO 1927, pp. 193-201, 239-247. L'autore dedica il capitolo XV e il capitolo XVIII alla storia di Modigliani ripercorrendone i momenti più rappresentativi: la mostra da Berthe Weill e la fine dell'artista. Non mancano spigolature sulle vendite dei nudi e sui primi collezionisti dell'artista stesso.

¹⁰ COQUIOT 1924, pp. 101-112.

¹¹ GEORGES-MICHEL 1923.

¹² SALMON 1926.

¹³ SCHEIWILLER 1927.

¹⁴ COURTHION 1927, pp. 151-156. Il giudizio era confinato a una lettura sentimentale ed emotiva della pittura dell'artista.

¹⁵ RAYNAL 1927, pp. 239-244. Raynal riepiloga i temi più usati nella critica del tempo, configurando il modello dell'artista perennemente in stato di sovraccitazione, il cui lavoro risente in modo eccessivo della sua sensualità. Accanto al contenuto psicologico-morale, si attesta un'interpretazione della sua opera come frutto dell'eredità popolare e primitiva della cultura artistica italiana.

¹⁶ *DA ESOPPO A COCTEAU* 1930.

¹⁷ GEORGES-MICHEL 1929.

¹⁸ SALMON 1926.

¹⁹ SCHEIWILLER 1928.

²⁰ *ARTE ITALIANA DALL'ORIGINE AL NOVECENTO* 1933.

²¹ *OMAGGIO A MODIGLIANI* 1930; BASLER 1931; PFANNSTIEL 1929; SALMON 1926; SCHEIWILLER 1927; SCHEIWILLER 1928; SOFFICI 1931; VITALI 1929; GUERRISI 1932.

personificazione di una cesura temporale. Con la sua morte si chiude un'epoca, come scrive Carco: «Avec Modi, le dernier bohème d'une génération [...] s'éteignait»²².

La fortuna italiana, al contrario, si coagulò per la sala personale alla XVII Esposizione Biennale d'Arte di Venezia²³. L'occasione fece sbocciare una copiosa produzione di scritti, segnalazioni marginali o recensioni, Nino Barbantini parlò di un «orgasmo» critico, vale a dire di un'adorazione cieca e fanatica da una parte e di una denigrazione dell'artista e sottovalutazione della sua «fama mondiale» dall'altra²⁴.

In questa temperie, l'editoria italiana dedicata all'artista rimase appannaggio quasi esclusivo di Scheiwiller. La guida bibliografica del 1933 rivela che le copie di *Amedeo Modigliani* erano andate esaurite e che Scheiwiller provvide a stampare una seconda edizione della sua monografia nel 1932.

Il pieghevole pubblicitario creato in occasione della mostra delle edizioni d'arte Giovanni Scheiwiller alla Galleria del Milione dimostra che i primi nove titoli della collezione, tra cui il *Modigliani*, erano già terminati nel dicembre 1930. Tuttavia, il volume non era più presente sul mercato dal febbraio 1930, come testimonia una pagina di «Poligono» tesa a riportare le novità editoriali su Modigliani²⁵. Le tirature di 1100 copie per la prima edizione rientrano in una tendenza abbastanza generalizzata di prudenza industriale²⁶: la collana non era un investimento da profitto sicuro e Scheiwiller era consapevole delle dimensioni del mercato italiano, soprattutto della scarsa attrazione presso il pubblico nazionale dell'editoria specializzata in arte contemporanea²⁷.

È comprensibile, in questo quadro, la resistenza di Scheiwiller alla richiesta di Pfannstiel, il quale chiedeva, nel 1927²⁸, di collocare in Libreria Hoepli diverse copie del volume su Modigliani²⁹, ancora in fase di redazione³⁰. Così spiegava Scheiwiller la scelta di non avere troppi esemplari del libro: «Die Sache ist aber nicht so leicht, denn gerade die welche ohne Mittel sind haben dafür Interesse und die welche solche besitzen stehen der Kunst Modigliani feindlich gegenüber!»³¹.

Semmai la collezione *Arte Moderna Italiana*, oltre a essere strumento di divulgazione dell'arte contemporanea che Scheiwiller sosteneva con grande slancio, era il mezzo più vantaggioso per allacciare relazioni, creare *partnership* e autosostenere il proprio lavoro. Il *Modigliani* di *Arte Moderna Italiana* fu un ottimo biglietto da visita per Scheiwiller, un veicolo promozionale di grande efficacia, forse il maggiore³². Un esempio eccellente di queste dinamiche di circolazione del volume è dato dalla vicenda della mostra *Italienische Maler a Zurigo*³³. Tale circostanza si intrecciò strettamente all'attività libraria: l'editore d'arte italo-

²² CARCO 1927, p. 246.

²³ BARBANTINI 1945, p. 89.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ GIOLLI 1930.

²⁶ Sulla situazione delle tirature dell'editoria d'arte negli anni Trenta cfr. POZZOLI 2015-2016, pp. 68-72.

²⁷ Anselmo Bucci definiva i volumi di Scheiwiller «piccole guide per orientare il pubblico non ancora affiatato con questi inquietanti pittori e scultori novecenteschi» (BUCCI 1926). Cfr. anche POZZOLI 2015-2016, pp. 72-84.

²⁸ Centro APICE, Università degli Studi di Milano, Archivio Scheiwiller [in fase di riordino; d'ora in poi CA/AS], *Modigliani*, fasc. «Arthur Pfannstiel» [3833], Arthur Pfannstiel a Giovanni Scheiwiller, 21 novembre 1927.

²⁹ PFANNSTIEL 1929.

³⁰ Il volume, peraltro, avrebbe avuto un prezzo elevato: 200 lire nel 1933 (*ARTE ITALIANA DALL'ORIGINE AL NOVECENTO* 1933, n. cat. 1159).

³¹ CA/AS, *Modigliani*, fasc. «Arthur Pfannstiel» [3833], Giovanni Scheiwiller ad Arthur Pfannstiel, [26] novembre 1927.

³² Mario Tozzi scriveva all'editore, da Parigi, nel luglio del 1927, che «la piccola libreria della quale le accludo l'indirizzo, desidererebbe avere in deposito parecchi volumetti del suo Modigliani, e la collezione completa degli altri per prenderne visione» (CA/AS, *Carteggio Giovanni, Tozzi Mario*, Mario Tozzi a Giovanni Scheiwiller, 9 luglio 1927).

³³ La mostra organizzata a Zurigo ospitava opere di Pompeo Borra, Massimo Campigli, Aldo Carpi, Carlo Carrà, Felice Casorati, Gigi Chessa, Giorgio de Chirico, Primo Conti, Antonio Donghi, Ferruccio Ferrazzi, Achille Funi,

svizzero ebbe, infatti, un ruolo centrale nell'organizzazione dell'evento³⁴. Nella primavera del 1926 lo scambio di lettere tra Giovanni Scheiwiller e Wilhelm Wartmann, direttore del Kunsthaus di Zurigo, sulla possibilità di organizzare un'esposizione di arte italiana contemporanea nella città svizzera fu propiziato dall'invio di alcuni esemplari di *Arte Moderna Italiana*³⁵.

L'esposizione, aperta il 18 marzo 1927, prevedeva la presenza dei più rappresentativi artisti italiani moderni, tra cui Modigliani, 'l'italiano' meglio conosciuto e più stimato da Wartmann che in una lettera del 6 dicembre 1926 ricordava di averne visto le opere: «Ich habe noch letztes Jahr in Paris bei Bing und in Privatsammlungen sehr schöne Bilder von ihm gesehen [...]»³⁶, vale a dire all'importante retrospettiva dell'ottobre-novembre 1925 nelle sale della Galerie Bing & C^{ie}, snodo cruciale della vicenda espositiva dell'artista dopo la sua morte e durante gli anni Venti³⁷.

Fu il direttore del Kunsthaus a tenere solleciti i contatti con il gallerista Bing per i prestiti, e mentre era impegnato a tessere la tela degli inviti e delle opere tra Parigi, Zurigo e Milano, Scheiwiller, dopo un lungo indugio, si apprestava a pubblicare il suo volumetto su Modigliani. I rapporti con Bing favoriti da Wartmann furono imprescindibili per reperire le riproduzioni. Delle ventiquattro tavole pubblicate sei recano la dicitura «Parigi. Galerie Bing», mentre quindici sono la copia di quelle riprodotte sulla monografia di André Salmon del 1926, provenienti dalla casa editrice e galleria Éditions des Quatre Chemins; di quest'ultima Scheiwiller conosceva «Monsieur Walter»³⁸, il direttore.

Difficile cogliere una *ratio* nella scelta dell'apparato iconografico del volume. In generale è necessaria una certa prudenza nel percorrere possibili itinerari di gusto e di selezione per le riproduzioni nel testo poiché, a quella data, in Italia, sussisteva un problema fortemente limitativo, vale a dire il reperimento delle fotografie, difficoltà nel nostro caso accentuata dalla scarsa conoscenza che si aveva dell'attività di Modigliani³⁹: indicativa una lettera del 3 marzo

Nicola Galante, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Francesco Menzio, Amedeo Modigliani, Cesare Monti, Ubaldo Oppi, Filippo de Pisis, Esodo Pratelli, Alberto Salietti, Primo Sinopico, Mario Sironi, Emilio Sobrero, Arturo Tosi, Mario Tozzi, Lorenzo Viani (cfr. *ITALIENISCHE MALER* 1927). Sulla mostra cfr. ZADOTTI 2009-2010.

³⁴ Il negoziatore tra il museo svizzero e i pittori italiani fu Scheiwiller e non l'architetto Alberto Sartoris, né tantomeno l'onnipotente Direttore generale delle Belle Arti Arduino Colasanti, del tutto coinvolto nell'operazione statunitense della *Exhibition of Modern Italian Art* e che, nel 1925, «in una visita a Zurigo aveva teso [...] le prime fila» dell'esposizione, come ricordava Enrico Morpurgo dalle colonne di «Il Secolo» (MORPURGO 1927). Le lettere consultate presso il Kunsthaus Archiv forniscono indicazioni interessanti su tutto l'iter organizzativo della mostra. La corrispondenza ha inizio il 12 aprile 1926.

³⁵ Si vedano le lettere: Archiv der Zürcher Kunstgesellschaft und des Kunsthauses Zürich [d'ora in poi Archiv ZKG/KHZ], 10.30.30.5 Korrespondenz Ausstellung Verschiedenes 01.01.1926-30.12.1926, lettera di Giovanni Scheiwiller a Wilhelm Wartmann, 12 aprile 1926, e lettera di Giovanni Scheiwiller a Wilhelm Wartmann, 18 aprile 1926.

³⁶ Archiv ZKG/KHZ, Zürich, Kunsthaus Archiv 2001/002:033 Ausstellung 02.07.1926-16.12.1926, p. 454, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 6 dicembre 1926. Probabilmente Wartmann ebbe modo di incontrare il gallerista francese a Parigi, nella seconda metà del mese di febbraio, quando visitò gli studi di Campigli, de Chirico, de Pisis e fece conoscenza con «Madame Tozzi» (Archiv ZKG/KHZ, 2001/002:034 Ausstellung 16.12.1926-04.03.1927, pp. 376-378, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 21 febbraio 1927). Tuttavia, i quadri di Modigliani erano a disposizione del Museo svizzero già da gennaio. Bing aveva tutto l'interesse a promuovere il suo artista (Archiv ZKG/KHZ, 2001/002:034 Ausstellung 16.12.1926-04.03.1927, p. 124, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 10 gennaio 1927).

³⁷ MODIGLIANI 1925.

³⁸ CA/AS, *Carteggio Giovanni, De Chirico Giorgio*, Giorgio de Chirico a Giovanni Scheiwiller, 29 dicembre 1927.

³⁹ «...Für meine Kunstsammlung "Arte Moderne Italianer" habe das Bändchen über Modigliani in Vorbereitung u. benötige eine farbige Tafel. In Mailand konnte kein Gemälde auftreiben...» (Archiv ZKG/KHZ, 10.30.30.5 Korrespondenz Ausstellung Verschiedenes 01.01.1927-31.03.1928, lettera di Giovanni Scheiwiller a Wilhelm Wartmann, 13 gennaio 1927).

1927 che riporta la telegrafica risposta negativa di Bing alle domande dell'editore milanese per acquisire il maggior numero di informazioni sulle opere da riprodurre⁴⁰.

Tuttavia, questo limite non vieta un'osservazione più generale nel confronto con altri libri; ad esempio, l'ampio inserimento dei nudi nelle *planches* pubblicate da Salmon⁴¹, che accentuavano la componente sensuale dell'opera dell'artista⁴², non era previsto nel volume di Scheiwiller, dove il numero dei nudi è commisurato al breve passo nel testo.

Tra le riproduzioni provenienti dalla Galerie Bing e pubblicate nel volumetto di *Arte Moderna Italiana*, l'immagine in tricromia dell'antiporta rappresentava *La Servante*⁴³, quadro che incarna il lungo lavoro di negoziazione di Scheiwiller. L'opera, infatti, fu acquistata da Ulrico Hoepli per la sua fondazione, grazie al consiglio del suo dipendente, e quindi donata al museo svizzero⁴⁴. Il quadro arrivò a Zurigo unitamente al gruppo di opere inviate da Bing⁴⁵. Wartmann mise in opera la campagna fotografica; per *La Servante* fece eseguire la riproduzione a colori dal locale fotografo Linck e mise quest'ultimo in contatto con Scheiwiller per l'acquisizione della stessa⁴⁶.

In concomitanza con l'apertura della mostra uscì il volume *Amedeo Modigliani*, ma notizie accreditate apparvero solo alla fine di aprile: una prima indicazione bibliografica in «Il Secolo-La Sera» è datata 30 aprile 1927⁴⁷. Un'apprezzabile accoglienza pubblica è verificabile in «L'Ambrosiano»⁴⁸ e «La Fiera Letteraria»⁴⁹, mentre avvisi apparvero tra maggio e giugno sul «Corriere della Sera»⁵⁰, «L'Italia che scrive»⁵¹, «Bibliographie de la France»⁵². Tuttavia il carteggio con Wartmann prova che il volumetto era già in vendita al Kunsthaus almeno dall'ultima decade di marzo e che al 30 marzo erano state distribuite sette copie per «Propaganda», otto vendute, mentre cinque erano ancora disponibili. Dei 29 libri venduti in mostra, a quelle date, 12 erano le monografie di Oppi e 8 quelle di Modigliani; seguivano a

⁴⁰ Archiv ZKG/KHZ, 2001/002:034 Ausstellung 16.12.1926-04.03.1927, p. 481, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 3 marzo 1927, e Archivio Scheiwiller [consultato nel 2002 nella casa di famiglia, d'ora in poi AS], lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 3 marzo 1927: «Quant aux dates que nous demande Monsieur Scheiwiller je ne suis pas, évidemment, les lui donner sur la simple indication des titres, car lui ou moi risquons de nous tromper, étant donné que beaucoup de tableaux portant les mêmes titres ont été faits à des époques différentes, et il peut y avoir des erreurs dans les dénominations des tableaux. Si donc Monsieur Scheiwiller désire que Je lui envoie des reinseignements sur les dates d'exécution de divers tableaux, il faudra pour cela qu'il m'en envoie les photographies de manière à ce que j'ai les documents sous les yeux».

⁴¹ Tra le tavole pittoriche del volume sono pubblicati sette «nudi distesi». SALMON 1926.

⁴² Sul rapporto tra letteratura critica e nudi di Modigliani negli anni Venti cfr. POLLOCK 2004, BROWN 2006 e il più recente IRESON 2017.

⁴³ Nel catalogo di Ambrogio Ceroni è il n. 69. Cfr. CERONI 1958.

⁴⁴ Il quadro aveva il numero di catalogo 97 (*Das Dienstmädchen*) (ITALIENISCHE MALER 1927, p. 10). La lettera che diede inizio alla trattativa è del 31 marzo 1927, conservata in copia presso Archiv ZKG/KHZ. La vicenda dell'acquisto si concluse alla fine di aprile (Archiv ZKG/KHZ, 2001/002:035 Ausstellung 04.03.1927-12.05.1927, pp. 316-317, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 28 aprile 1927, consultata anche in AS). Sulla figura di Ulrico Hoepli cfr. ULRICO HOEPLI 2001.

⁴⁵ Se ne ha notizia nella lettera del 14 gennaio 1927 (Archiv ZKG/KHZ, 2001/002:034 Ausstellung 16.12.1926-04.03.1927, p. 153, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller del 14 gennaio 1927).

⁴⁶ Scheiwiller, sotto consiglio di Wartmann, chiese a Bing, in quel momento domiciliato a Davos Platz, la possibilità di riprodurre il quadro per il volume. Le lettere del 31 gennaio, 1° febbraio e 9 febbraio 1927 conservate presso Archiv ZKG/KHZ riportano la cronistoria dell'immagine e del relativo *cliché* portato direttamente a Milano.

⁴⁷ GIOLLI 1927.

⁴⁸ LIBRI RICEVUTI 1927a.

⁴⁹ COSTANTINI 1927.

⁵⁰ LIBRI RICEVUTI 1927b.

⁵¹ RECENTISSIME PUBBLICAZIONI ITALIANE 1927.

⁵² VIENT DE PARAÎTRE 1927.

distanza quelle di Malerba, Casorati, Tosi e Funi⁵³. Wartmann quindi richiese altre copie del *Modigliani*⁵⁴.

Una volta stampato, il libro diventò nuovamente uno strumento di propaganda del lavoro di Scheiwiller, in Italia ma soprattutto in Francia, in Svizzera, in Germania e anche negli Stati Uniti⁵⁵.

Va detto che al successo della monografia su un artista il cui valore internazionale stava crescendo si univa un giudizio pressoché positivo sul carattere dell'edizione. Tutti concordavano, stranieri e italiani, sulla qualità tipografica delle edizioni, la carta pregiata, la buona inchiostatura, la pressione dei caratteri e la cura delle riproduzioni. Un confronto alquanto generico con le collane francesi già attive da diversi anni o da poco sorte – *Les artistes nouveaux* edita da Valori Plastici, i *Maîtres de l'art moderne* di Rieder, *Artistes Juifs* delle Éditions Le Triangle, *Les artistes nouveaux* di Crès e *Les peintres français nouveaux* delle Éditions de la Nouvelle Revue Française diretta dal critico Roger Allard e iniziata nel 1919 – non lascia dubbi sul maggior pregio del prodotto italiano. Le stesse riviste straniere segnalavano nel paragone la maggior cura dei volumetti di Scheiwiller: «des clichés surtout étant tirés avec une netteté et une vigueur irréprochables»⁵⁶.

In Francia, Gualtieri di San Lazzaro, l'editore di «Les Chroniques du Jour»⁵⁷, propose a Scheiwiller un'edizione francese del *Modigliani*. Inizialmente il progetto prevedeva anche l'aggiunta di un testo di Zborowski ma il mercante, secondo una prassi abbastanza comune nel suo modo di lavorare, temporeggiava, e infine, probabilmente, non diede lo scritto⁵⁸.

Il volume uscì alla fine dell'anno con alcune piccole ma significative correzioni rispetto al testo italiano⁵⁹. Venne recisa tutta la parte in qualche modo connessa alla vicenda italiana della fortuna modiglianesca, in primo luogo la parte polemica sulla Biennale del 1922; si eliminò la leggendaria frase detta sul punto di morte («Cara Italia») e il riferimento alla «inconsolabile madre adoratissima»⁶⁰. Venne leggermente sfumato il passo relativo alle reciproche influenze tra Modigliani e Picasso⁶¹: il libro doveva posizionarsi sull'attento mercato francese e la correzione su Picasso era un accomodamento originato dalla feroce critica di Zervos in «Cahiers d'Art» del volume italiano⁶². Lo scrittore ed editore francese rimproverava infatti al testo di Scheiwiller, pur riconoscendone la concisione e l'utilità, il passo finale sui rapporti tra Picasso e Modigliani, rifiutando l'idea che la «personalità artistica del livornese» fosse «così potente che nessuna influenza può aver alterato in modo decisivo

⁵³ Archiv ZKG/KHZ, 2001/002:035 Ausstellung 04.03.1927-12.05.1927, pp. 186-188, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 30 marzo 1927. Tra i volumi alienati troviamo Tosi (1), Funi (1), Casorati (3), Malerba (4). Sotto la colonna «Propaganda» Scheiwiller aveva inviato 6 esemplari per artista, per Modigliani erano 7.

⁵⁴ Archiv ZKG/KHZ, 2001/002:035 Ausstellung 04.03.1927-12.05.1927, p. 209, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 1 aprile 1927.

⁵⁵ L'accoglienza internazionale del volume fu presto sottolineata da alcune recensioni: da «Vient de paraître» a «La Suisse», sino a «Der Querschnitt».

⁵⁶ *ARTE MODERNA ITALIANA* 1927, pp. 325-326.

⁵⁷ Sulla rivista cfr. PROSERPIO 2011, mentre per un profilo dell'editore cfr. NICOLETTI 2014. Sul rapporto con Modigliani cfr. inoltre DI SAN LAZZARO/NICOLETTI 2013.

⁵⁸ In «Bibliographie de la France» del 5 ottobre 1928 era apparso l'avviso dell'uscita del libro «avec une étude par G. Scheiwiller et des souvenirs de Léopold Zborowski».

⁵⁹ L'edizione francese fu infine impressa dalla stamperia Oreste Zeluk, una povera tipografia russa che pubblicava «Les Chroniques du Jour».

⁶⁰ SCHEIWILLER 1927, p. 12.

⁶¹ La frase «A mio giudizio Picasso è riuscito assai meno di Modigliani a concretare nel quadro la grandiosità intima di uno stato d'animo» era preceduta dall'allocuzione «Si une comparaison est permise [...]».

⁶² ZERVOS 1927.

l'essenza e lo sviluppo del suo ingegno»⁶³, una convinzione che Scheiwiller condivideva dall'impostazione di Waldemar George⁶⁴.

Le riproduzioni nell'edizione francese appaiono identiche ma cambiate di posizione. In realtà Scheiwiller propose a Gualtieri di San Lazzaro la possibilità di aumentare le tavole del volumetto, poiché aveva a disposizione le fotografie dei quadri di Modigliani della Barnes Foundation di Merion. Nel gennaio del 1928 Scheiwiller aveva infatti inviato al collezionista americano una copia di *Amedeo Modigliani*, al contempo chiedendogli la possibilità di avere le fotografie delle opere conservate nella sua raccolta⁶⁵. La risposta arrivò a febbraio: Barnes lo ringraziava per la spedizione del volume e prometteva di inviargli le riproduzioni⁶⁶. Alle domande e alle richieste di Scheiwiller sui titoli e le cronologie dei quadri⁶⁷ raccomandò invece di rivolgersi a Guillaume⁶⁸. Le foto non entrarono nella pubblicazione di Gualtieri di San Lazzaro e successivamente andarono ad arricchire la seconda edizione del *Modigliani* di *Arte Moderna Italiana* (1932)⁶⁹, i cui apparati iconografici risentono fortemente delle collezioni di area anglosassone e americana dopo la mostra da de Hauke a New York nel 1929.

Dunque fu il libro del 1927 a originare la fama di Giovanni Scheiwiller quale esperto e conoscitore della vita e dell'opera di Modigliani; esso tuttavia pone il problema di come, quando e perché avvenne la scelta di inserire questo artista nel novero della collezione *Arte Moderna Italiana*. A quella data, la lista dei nomi scelti per le monografie (Tosi, Saliotti, Andreotti, Funi, Casorati, Oppi, Malerba, Modigliani) era letta come un atto di «coraggio non comune»⁷⁰.

2. *Echi italiani di libri stranieri*

Nel 1925, quando Giovanni Scheiwiller predisponesse il suo testo, l'avversione nei confronti di Modigliani, negli ambienti storico-artistici nazionali, non era così unanime come si sarebbe portati a credere, anche se al tempo della XIII Biennale veneziana non un solo critico di fama, a esclusione della breve nota di Carlo Carrà⁷¹, si era pronunciato a favore dell'artista⁷².

⁶³ SCHEIWILLER 1927, p. 12.

⁶⁴ «Lorsqu'on se trouve en présence d'un peintre comme Modigliani, on éprouve l'impression, que dis-je la certitude, que les influences artistiques extérieures agissent sur lui très superficiellement et sont bien incapables de modifier l'essence de son talent» (GEORGE 1925, p. 385).

⁶⁵ «Monsieur, J'ai le plaisir de vous envoyer en hommage mon petit volume sur Modigliani. Est-ce que dans votre Musée existe quelque tableaux de lui? Serait il possible d'en recevoir la photographie?» (Merion, The Barnes Foundation Archives & Library [d'ora in poi MBF], Giovanni Scheiwiller, 1928 AR.ABC.1928 487, Giovanni Scheiwiller ad Albert Barnes, 6 gennaio 1928).

⁶⁶ CA/AS, *Carteggio Giovanni, Barnes Albert*, Albert Barnes a Giovanni Scheiwiller, 1 febbraio 1928. Anche in copia presso MBF, Giovanni Scheiwiller, 1928 AR.ABC.1928 487. Furono inviate 15 fotografie dei pezzi conservati alla Barnes.

⁶⁷ MBF, Giovanni Scheiwiller, 1928 AR.ABC.1928 487, Giovanni Scheiwiller ad Albert Barnes, 13 marzo 1928.

⁶⁸ CA/AS, *Carteggio Giovanni, Barnes Albert*, Albert Barnes a Giovanni Scheiwiller, 31 marzo 1928. Anche in copia presso MBF, Giovanni Scheiwiller, 1928 AR.ABC.1928 487.

⁶⁹ Sono pubblicate cinque opere: *The Pretty Housewife (La jolie ménagère)*, *Girl with a Polka-Dot Blouse (Jeune fille au corsage à pois)*, *Jeanne Hébuterne, Redheaded Girl in Evening Dress (Jeune fille rousse en robe de soir)*, *Cypresses and Houses at Cagnes (Cyprés et maisons à Cagnes)*. SCHEIWILLER 1932.

⁷⁰ TROMBADORI 1927. Voce fuori dal coro, Carrà rimarcava l'inclusione nella raccolta di qualche artista non all'altezza dei maggiori e di retroguardia (CARRÀ 1929).

⁷¹ CARRÀ 1922.

⁷² Ugo Ojetti, nel 1930, sosterrà diversamente di aver scoperto e parlato bene dell'opera di Modigliani, rivendicando una primogenitura e scatenando un'accesa polemica con Carlo Carrà, Pietro Maria Bardi ed Edoardo Persico. La controversia venne ospitata nel gennaio 1930 dalla rivista «Belvedere» (cfr. BOTTINELLI 1930). A continuare la polemica nel numero successivo uscirono la recensione di *Omaggio a Modigliani* (Cfr. [PERSICO] 1930), il ricordo di Soffici *Critici in orario, Soffici nel '22* (SOFFICI 1930), una

C'era, infatti, chi apprezzava, pur nella mancanza di informazioni dirette, Amedeo Modigliani. Fra costoro uno storico dell'arte come Paolo D'Ancona che, recensendo, nel 1925, il libro di Gustave Coquiot *Des Peintres maudits* su «Le Arti Plastiche»⁷³, si soffermava su Modigliani e Utrillo, «anche perché meno noti fra noi», riportando la discussione in un ambito di onesta informazione rispetto alle evocazioni ridondanti dei «Mostri» di Enrico Thovez⁷⁴, alle riflessioni economiche di Franco Ciarlantini⁷⁵ o alle tradizionali note biografiche di Guglielmo Gatti⁷⁶. L'origine toscana ed ebraica di Paolo D'Ancona⁷⁷ e la probabile frequentazione della famiglia Modigliani furono elementi determinanti per la costante considerazione dell'artista e della sua opera. La comune provenienza toscana venne rimarcata, del resto, evidenziando sia l'illustre tradizione artistica della città di Livorno sia la prima educazione di Amedeo alla sequela di Giovanni Fattori. Il dato accolto dalla successiva letteratura stabilisce, specificamente, la frequenza presso lo studio di Guglielmo Micheli, seguace e poi amico fraterno di Fattori⁷⁸. È prevedibile che D'Ancona, scrivendo del libro di Coquiot, avesse ben presente sia *Propos d'atelier* di André Salmon⁷⁹ sia il volume di Francis Carco *Le Nu dans la peinture moderne*⁸⁰, che si misuravano sulla biografia dell'artista senza accennare all'antefatto italiano precedente l'arrivo a Parigi⁸¹. André Salmon non menzionava Livorno ma parlava di un metastorico potenziale estetico profondamente innervato in Italia nei ceti sociali proletari⁸². Francis Carco faceva riferimento ai soggiorni successivi nella città natale dopo l'insediamento a Parigi. Livorno era, per quest'ultimo, il luogo della vocazione di scultore e dove «sculptait dans la pierre des figures d'une très grande beauté»⁸³. Paolo D'Ancona intervenne anche sul tema del «nudo» richiamandosi a un'interpretazione tutta formalistica che scavalcava quella estetizzante e languida della «raffinatezza sensuale» e delle «toiles d'une volupté aiguë»⁸⁴, sostenuta dagli scrittori francesi.

In effetti la lettura di Carco esasperava la connotazione erotica dei nudi di Modigliani. Tale approccio divenne in seguito fonte di notevoli confusioni. Si veda, ad esempio, il confronto tra le parole di Carco del 1924 e quelle di Vincenzo Costantini del 1928 che le ricalcavano in un'accezione di erotofobia: «giovani voluttuose orbe da un occhio, con la bocca

lettera di Vittorio Pica (PICA 1930) e un redazionale contro Ogetti basato su una testimonianza di Carlo Carrà (*PER FARSENE UN'IDEA* 1930).

⁷³ D'ANCONA 1925.

⁷⁴ Alla XIII Biennale di Venezia i «Mostri», per Enrico Thovez, erano le maschere nella saletta della scultura negra e le «dodici teste goffe e sbilenche, quale può disegnarle e tinteggiarle un bambino di cinque anni», di Amedeo Modigliani. Non mancava, inoltre, di citare le due tele di Carrà, i «fantocci mostruosi, dalle teste enormi e deformi» di Oskar Kokoschka e le opere di Parent, Permeke, van Dongen, Bonnard, ecc. Thovez pensava a questa esposizione come a una sorta di preventiva vaccinazione in grado di immunizzare il pubblico italiano dal morbo delle avanguardie: una cura omeopatica (THOVEZ 1924, pp. 317-328).

⁷⁵ CIARLANTINI 1925, pp. 16-17.

⁷⁶ GATTI [1925], p. 162.

⁷⁷ Su Paolo D'Ancona si veda l'accurata ricostruzione di Rossana Sacchi in SACCHI 2012. Le idee su Modigliani furono nuovamente espresse più tardi in D'ANCONA 1952.

⁷⁸ Si vedano a questo proposito le testimonianze raccolte in FILIPPELLI 1954. Cfr. anche J. MODIGLIANI 1958, pp. 29-38.

⁷⁹ SALMON 1922.

⁸⁰ CARCO 1924.

⁸¹ A questo proposito la più tarda affermazione di Marcel Brion nel recensire il volume di Scheiwiller: «Modigliani était Livournais, comme Fattori. C'est, d'ailleurs le seul point commun qui ait existé entre eux, me semble-t-il» (BRION 1928).

⁸² SALMON 1922, pp. 218-219.

⁸³ CARCO 1924, p. 115. Citazione poco conosciuta, potrebbe essere la prima occorrenza nella letteratura sulla vicenda di Modigliani a Livorno.

⁸⁴ *Ivi*, p. 117.

semiaperta che si coprono le carni nell'irresistibilità di un piacere, sì estremo, da convertirsi in sadico dolore»⁸⁵.

L'articolo di D'Ancona, tuttavia, è ricordato per altri motivi: alcune affermazioni contenute nello scritto, infatti, scatenarono la reazione stizzita della famiglia Modigliani, della madre Eugenia Garsin e della sorella Margherita⁸⁶. Venne inviata una lettera di protesta, pubblicata dalla rivista, dove Margherita Modigliani riaffermava il sostegno materiale e morale della famiglia all'artista emigrato a Parigi e infirmava la «stupida e calunniosa leggenda che si è creata negli ambienti bohèmes di Montmartre» dell'abbandono finanziario⁸⁷: *punctum dolens* del rapporto con la stampa e con la microsocietà dell'arte. Il timore era fondato sull'ambiguità d'interpretazione di alcune frasi pubblicate a Parigi dopo la morte di Amedeo⁸⁸; la polemica era proseguita sino al 1950, quando sulla rivista «Costellazione» apparve un'ultima ripresa del caso⁸⁹.

Il bersaglio di certa stampa periodica era, indubbiamente, sin dall'inizio, il fratello primogenito di Amedeo, Giuseppe Emanuele, deputato socialista al Parlamento italiano⁹⁰ che «tutti ritengono ricco, e colla sua ricchezza faceva contrasto con la bohème del nostro carissimo»⁹¹. A partire dalla corrispondenza negli anni 1922-1925 tra Giuseppe Emanuele ed Eugenia Garsin è possibile stabilire quanto l'accusa di abbandono fosse vissuta negativamente in casa Modigliani⁹². Tuttavia fu lo stesso Giuseppe Emanuele a tenere saviamente la polemica entro i limiti del pettegolezzo critico distinguendo dove era necessario. E nell'articolo di «quel sor Paolo [D'Ancona] che deve pur sapere la verità!!!» secondo Giuseppe Emanuele «non c'era nulla di nulla. E ci scommetterei che non ci deve essere nulla di nulla nemmeno nel libro di Coquiot. Ricordo di averlo conosciuto; e mi pare di avergli parlato della cosa. Del resto è intimo degli Zborowski (a proposito: vorrei il loro attuale indirizzo) e quindi deve sapere la

⁸⁵ «Puis il aborda franchement sur la toile ces étonnantes études dont les nudités semblent ne découvrir que certains modelés du ventre, des seins où le sourire de bouches plus ambiguës qu'un sexe [...]» (*ibidem*). Per la citazione nel testo cfr. COSTANTINI 1928.

⁸⁶ «[...] il Modigliani invece, abbandonato a sé stesso nel cuore della metropoli, fu anzitempo consunto dalla sua stessa attività spirituale e poi, nel fiore dell'età, irrimediabilmente travolto» (D'ANCONA 1925). Sulla questione cfr. anche SACCHI 2012 e BRAUN 2004, pp. 29, 217.

⁸⁷ M. MODIGLIANI 1925.

⁸⁸ Alcuni autori sottolineavano la situazione di privazione in cui egli viveva: «Parce qu'il était très pauvre et qu'il s'empessait de s'enivrer chaque fois qu'il pouvait» (GUILLAUME 1920). Coquiot scriveva: «Il était autrefois coquet; - on le vit sale, mal tenu» (COQUIOT 1924, p. 107).

⁸⁹ La rivista pubblicava uno scritto di Luigi Alessio intitolato *Inedito su Modigliani*. L'articolo è una farraginoso ricostruzione dell'ambiente parigino di Montparnasse, che impiega fonti e testimonianze senza alcuna credibilità storica, mostrando una versione inverosimile dei fatti a cui si allude. In particolare, perentorio fu il giudizio sulla famiglia d'origine e sul fratello maggiore di Amedeo: Giuseppe Emanuele (ALESSIO 1950). Luigi Alessio, conosciuto con lo pseudonimo di Alex Alexis, traduttore, scrittore e giornalista, frequentava Clemente Fusero, l'autore di *Romanzo di Modigliani*, edito da Alpes nel 1958. La versione di Alessio fu prontamente respinta da Vera Modigliani, Elisa Franco Manasse e Aldo Garosci. Sulla questione cfr. RUSCONI 2016.

⁹⁰ Sulla figura di Giuseppe Emanuele Modigliani cfr. CHERUBINI 1990 e GIUSEPPE EMANUELE L'ALTRO MODIGLIANI 1997.

⁹¹ Giuseppe Emanuele Modigliani a Eugenia Garsin, 21 marzo 1923, cit. in *DIETRO LA FACCIATA DI UN COMBATTENTE* 1971, p. 50.

⁹² *Ibidem*: «O che la mi' vecchia non si fa un capone per la babbola dell'abbandono finanziario di Dedo?! / Sappilo: l'accusato sono io. Io che tutti ritengono ricco, e colla sua ricchezza faceva contrasto con la bohème del nostro carissimo. / La vuoi l'ultima? io possiedo 5 villini, (né uno di più né uno di meno) a Marsiglia!!! Ma ora... li ho venduti, e non ne ho uno!». Giuseppe Emanuele Modigliani a Eugenia Garsin, 28 maggio 1922: «Ma ciò che mi preoccupa è che tu ti preoccupi della scemenza impressionistica di un critico boulevardier che per dare una pennellata in *tono*, scribacchia di abbandono finanziario!!! E credo proprio che *tutti* non sappiano la verità vera. Dico: *tutti* quelli a cui le persone serie pensano di poter andare a chiedere la verità! / Mammicchia cara come ti può passare mai pel capo che le scribacchiature di quel criticonzolo arrivino fra 20 anni a Nannoli [nomignolo di Jeanne Modigliani], e che Nannoli ci creda?!? / Ma Nannoli crederà ai fatti vissuti e *visti*, non alle ciance ingiallite di ritagli di giornale che non avrà mai visto!!!» (*ivi*, p. 40).

verità»⁹³. Il testo di Gustave Coquiot, difatti, presentava al pubblico nella prefazione i «Dix peintres maudits, choisis par nous et délaissés d'abord par vous, marchands et amateurs», tra cui Modigliani⁹⁴. Nel medaglione a lui dedicato la vicenda biografica si dipanava con una cadenza fiabesca, a partire dall'attacco: «Il y avait autrefois à Livourne, en Italie, un petit Juif, que ses parents chérissaient. Il s'appallait Amédée [...]»⁹⁵, e continuava con questo registro nella conclusione, lasciando inalterata la sostanza dettata nell'esordio del libro. Un'ora dopo il seppellimento dell'artista, i mercanti, i collezionisti, portafoglio in pugno, l'aria impaziente, 'arraffavano' quadri e disegni, tutto ciò che si poteva prendere dell'artista⁹⁶.

Nonostante la reiterata dichiarazione di estraneità all'idea di un abbandono della famiglia che D'Ancona pubblicò in «Le Arti Plastiche» e malgrado il rapporto amichevole che si era ulteriormente rinsaldato tra quest'ultimo e i Modigliani dopo la morte di Eugenia Garsin⁹⁷, ancora nel 1928 Margherita ricordava a Giovanni Scheiwiller, a proposito di un articolo di Vincenzo Costantini⁹⁸, l'episodio del 1925.

La 'buona fede' di D'Ancona, il suo spendersi per la causa di Modigliani⁹⁹ trovarono infine, nel 1930, le pagine della rivista «L'Arte» pronte ad accogliere l'intelligente raccolta delle lettere, a sua cura, tra il giovane Amedeo e Oscar Ghiglia¹⁰⁰.

Sostenitore di un'immagine di Modigliani in polemica con la «figura del bohémien parigino, prodotto equivoco della fantasia e della realtà»¹⁰¹, Paolo D'Ancona ebbe un ruolo rilevante nell'azione di Scheiwiller diretta a far conoscere l'artista «ignorado ancor oggi quasi completamente in Italia»¹⁰²: Scheiwiller e D'Ancona, infatti, a partire dal 1928, condivisero insieme una serie di iniziative a beneficio della figlia di Amedeo e di Jeanne Hébuterne, in Italia dal 1920, riconosciuta e allevata dalla nonna Eugenia e dalla zia Margherita¹⁰³. Questo proposito rappresentò il movente principale dell'elaborazione del volume *Omaggio a Modigliani*,

⁹³ Giuseppe Emanuele Modigliani a Eugenia Garsin, 12 maggio 1925. In una precedente lettera del 5 maggio 1925 Giuseppe Emanuele scriveva alla madre: «Invece di arrabbiarti per l'ennesima ripetizione di quelle scemenze (che scoccia anche me!) mandami subito l'articolo. Voglio rispondere una volta per tutte. E affinché la risposta (che farò – puoi credere! – dignitosissima) sia *inconfutabile* preparo i dati *finanziari*. Naturalmente non li enumererò, ma vi accennerò in termine da far capire chi *sono*. / Quando e quanto mandavi tu. Quando e quanto mandavo io» (*Ivi*, pp. 79-80).

⁹⁴ COQUIOT 1924, p. 7.

⁹⁵ *Ivi*, p. 101.

⁹⁶ A questo proposito si veda anche la versione di FUSS-AMORÉ-DES OMBIAUX 1925, p. 113.

⁹⁷ Si veda, in CA/AS, *Modigliani*, «*Omaggio a Modigliani 1970*», sottofasc. «*Modigliani a) Modigliani b)*». *Lettere di Margherita e Giovanna Modigliani a G.S.*, la cordiale lettera del 21 marzo 1928 in cui Margherita Modigliani si rivolge a Paolo D'Ancona, salutandone affettuosamente la moglie Mary Cardoso e i figli. La lettera fu poi passata a Giovanni Scheiwiller.

⁹⁸ «Una volta solo ho risposto [...] perché allora si gettava – certo in buona fede – un'ombra su chi invece meritava di essere venerata come la più santa e la più intelligente delle mamme» (CA/AS, *Modigliani*, «*Omaggio a Modigliani 1970*», sottofasc. «*Modigliani a) Modigliani b)*». *Lettere di Margherita e Giovanna Modigliani a G.S.*, Margherita Modigliani a Giovanni Scheiwiller, 21 maggio 1928). L'articolo di Costantini citato è COSTANTINI 1928.

⁹⁹ Egli lo riteneva «la personalità [...] più interessante e originale del secolo XX» (D'ANCONA 1929).

¹⁰⁰ D'ANCONA 1930.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 257.

¹⁰² SCHEIWILLER 1927, p. 5. Nello stesso 1925, un'altra testimonianza di rilievo, oltre a quella di D'Ancona, in favore di Modigliani fu espressa dalla commissione per l'esposizione di arte italiana a New York che incluse il suo nome tra gli artisti chiamati ad esporre. Arduino Colasanti, Lauro de Bosis e Antonio Maraini, membri della commissione, inserirono dunque Modigliani in un'iniziativa di respiro internazionale che doveva promuovere l'arte italiana. *L'Exhibition of Modern Italian Art*, aperta a New York il 19 gennaio 1926, presentò sei opere di Modigliani di cui quattro provenienti dalla Francia. Gli organizzatori per reperire le opere dell'artista di Livorno dovettero, con la mediazione di Enrico Prampolini, rivolgersi ai mercanti Zborowski e Bing. Sulla vicenda e l'organizzazione della mostra si veda il dettagliato articolo di Gaia Bindi (BINDI 2000).

¹⁰³ Si veda la corrispondenza di Mario Tozzi con Giovanni Scheiwiller, in particolare tra il 1° giugno e il 16 luglio 1928 (CA/AS, *Carteggio Giovanni, Tozzi Mario*).

culmine di un primo periodo di raccolta del materiale bibliografico, fotografico e documentario sull'artista di Livorno¹⁰⁴.

3. *Giovanni Scheiwiller autore per Modigliani*

È indubbio che la data di composizione del testo *Amedeo Modigliani* sia il 1925, come Scheiwiller appose alla fine dello scritto. I dati offerti dai riferimenti interni ed esterni al testo, le menzioni di brani dell'articolo di Florent Fels pubblicato in «Les Nouvelles Littéraires» il 24 ottobre 1925¹⁰⁵, il montaggio finale di frasi dell'articolo di Maurice de Vlaminck in «L'Art Vivant» del novembre dello stesso anno¹⁰⁶ e il ritrovamento del dattiloscritto originale della stesura¹⁰⁷ certificano una redazione nell'autunno.

Il primo documento che parrebbe segnalare una provvisoria conclusione del lavoro è la lettera che dà principio al carteggio con la famiglia Modigliani e specificamente con la sorella di Amedeo, Margherita, tutrice della piccola Jeanne¹⁰⁸. In essa si deduce che Giovanni aveva chiesto informazioni riguardo ai diritti di riproduzione e che non aveva reso esplicita la propria posizione di autore-editore. È probabile che Giovanni avesse anche chiesto particolari e informazioni della vita di Amedeo. Nuovamente, come con D'Ancona, la diffidenza della famiglia verso l'ambiente critico e storico-artistico provocò uno scambio di opinioni con il fratello deputato Giuseppe Emanuele. Il quale Giuseppe Emanuele suggeriva di

Non chiedere proprio nulla a quel tale biografo per la riproduzione di fotografie ecc. ecc. Se deve, paghi a Parigi. Se non deve, non mi piacerebbe di cominciare a far pagare proprio chi vuol tener viva la memoria di Lui. Né potrete rimpiangere quei pochi non procurati a Nannoli. Si tratterebbe infatti di centesimi. Ed infine non credo che legalmente si possa pretendere nulla in Italia, ove le opere non furono prodotte, né preservate, né tutelate nei modi di legge. Lasciate correre e domandate invece di controllare la fedeltà biografica¹⁰⁹.

L'acquisizione di dati biografici, quando ancora non si era costituita una letteratura storica sulla figura di Modigliani, e soprattutto di informazioni sul periodo trascorso in Italia, quello della giovinezza, precedente l'arrivo nella città francese, giunsero a Scheiwiller dalla stessa famiglia. Probabilmente gli fu inviato un conciso promemoria e non un prospetto molto dettagliato come quello spedito a Paul Alexandre nel dicembre del 1924¹¹⁰. Infatti Margherita, dopo la pubblicazione del volumetto nel 1927, gli scriveva non solo con parole di entusiastico consenso ma anche correggendo «una lieve inesattezza di cui forse sono io la responsabile; forse non mi sono espressa con sufficiente chiarezza in quei brevi appunti biografici che Le mandai tempo fa»¹¹¹. La correzione riguardava una frase vergata da Scheiwiller che asseriva la frequenza dell'artista ai corsi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Cosa non vera secondo Margherita, che precisava il solo superamento di un esame di ammissione dato «più per

¹⁰⁴ RUSCONI 2018.

¹⁰⁵ FELS 1925.

¹⁰⁶ DE VLAMINCK 1925.

¹⁰⁷ Il dattiloscritto è conservato in CA/AS, *Modigliani*, fasc. «Amedeo Modigliani pittore». *Dattiloscritto di G.S.*

¹⁰⁸ CA/AS, *Modigliani*, «Omaggio a Modigliani 1970», sottofasc. *Modigliani*, fasc. «Modigliani a) Modigliani b)». *Lettere di Margherita e Giovanna Modigliani a G.S.*, Margherita Modigliani a Giovanni Scheiwiller, 1 gennaio 1926.

¹⁰⁹ Giuseppe Emanuele Modigliani a Eugenia Garsin, 10 gennaio 1926, in *DIETRO LA FACCIATA DI UN COMBATTENTE* 1971, pp. 87-88.

¹¹⁰ Si veda lo scambio epistolare tra Paul Alexandre e Margherita Modigliani, in particolare le «note biografiche» redatte con l'apporto «dei ricordi» della madre di Amedeo il 20 dicembre 1924 (*MODIGLIANI* 1993, pp. 25-35).

¹¹¹ CA/AS, *Modigliani*, «Omaggio a Modigliani 1970», sottofasc. «Modigliani a) Modigliani b)». *Lettere di Margherita e Giovanna Modigliani a G.S.*, Margherita Modigliani a Giovanni Scheiwiller, 30 aprile 1927.

bravade che per altro»¹¹². Ovviamente Scheiwiller seguì l'ammonimento di Margherita e nelle successive edizioni l'indicazione non apparve più.

Molto rilevante per la stesura del testo dovette essere l'assoluta celerità di Scheiwiller stesso nel recuperare fonti a stampa sulla vita e l'opera dell'artista, merito sicuramente dovuto in gran parte alla sua attività di libraio e a un rapporto privilegiato con la cultura francese. Si è già ricordato il catalogo *Libri d'arte e di pregio artistico. Guida attraverso la letteratura artistica di tutte le epoche e di tutti i paesi* e due testi particolarmente importanti, dove a Modigliani sono dedicate alcune pagine: il primo di Gustave Coquirot, *Les Indépendants*, l'altro, *L'Art vivant* di André Salmon. Quest'ultimo conteneva numerosi elementi di interesse per Scheiwiller: innanzitutto gli stretti legami tra arte e letteratura come «l'unico mezzo per assicurare la vitalità al mondo artistico contemporaneo dominato dallo spirito della ricerca»¹¹³. Nessun autore aveva, infatti, come Salmon, con tanta chiarezza sottolineato il ruolo militante del poeta critico e soprattutto di quella epica stagione dove «Nous avons tué la vieille critique»¹¹⁴. A questo proposito lo sfogo di Modigliani «“On n'explique pas la peinture; on écrit n'importe quoi; on écrit des f...taises!”»¹¹⁵ riportato nel volume, come testimonianza diretta dell'autore, riconduceva il discorso al problema della traducibilità nella parola dei linguaggi figurativi moderni e al contempo della necessità di sostenere e divulgare l'arte moderna.

Scheiwiller è debitore a Salmon del modo di affrontare in senso *engagé* il dibattito storico-critico, e tutto il testo del 1925 dev'essere letto in questa chiave interpretativa: dal prologo, già riferito, in cui i rimandi al gusto di una moltitudine insensibile e indifferente all'arte contemporanea, ricavati dalle pagine di Baudelaire, denunciavano l'ostilità della critica in occasione della XIII Biennale di Venezia¹¹⁶, al tributo finale che ha la voce di Maurice de Vlaminck: «jamais je n'ai vu Modigliani manquer de grandeur ni de générosité. Modigliani était un grand artiste»¹¹⁷. Scheiwiller, dunque, fece propria l'impresa 'memorabile' dell'alleanza tra arti figurative e poesia, rovesciando quel dileggio del pubblico più volte ricordato nelle cronache dell'esposizione veneziana del 1922¹¹⁸.

Nel piccolo drappello in grado di comprendere Modigliani, Scheiwiller nomina specificamente distinto il gruppo dei pittori Utrillo, Kisling, Derain, Vlaminck, e degli scrittori Jacob, Cendrars, Cocteau, Salmon, Carco; una comunità che si sciolse sul crinale del terzo decennio e che tuttavia custodiva i ricordi della vita dell'artista. Questi stessi nomi, a esclusione di Utrillo, furono i testimoni interpellati da Scheiwiller nel 1929 per organizzare i materiali del volume *Omaggio a Modigliani*.

Coerentemente alle informazioni raccolte e senza lavorare troppo di fantasia, il critico cercò di focalizzare il testo del 1925 intorno alla complessa personalità di Modigliani

¹¹² «A Firenze aveva superato un esame all'Accademia di Belle Arti per ottenere il permesso di eseguire copie nei musei, ma non frequentò mai nessun corso regolare, lasciando che il suo talento si sviluppasse senza costrizione alcuna». Così nelle «note biografiche» di Margherita Modigliani ed Eugenia Garsin a Paul Alexandre (MODIGLIANI 1993, p. 31).

¹¹³ SALETTI 1987, p. 175.

¹¹⁴ SALMON 1920, p. 9.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 280.

¹¹⁶ L'allusione era ad alcune recensioni apparse appunto in occasione della Biennale del 1922: «E non rido: e disapprovo il lazzo del pubblico davanti ai quadri di Carrà e Modigliani e mi riconosco umiliato di non capire né il significato, né l'intenzione dell'opera» (CALZINI 1922, p. 25). «Parlando di questa sala, un critico ha scritto che intorno alle opere di questo “artista d'eccezione [Modigliani]... è facile prevedere l'irrisione degli scoppi di risa, che sogliono accogliere ciò che sembra caricaturale o grottesco”. Era una previsione non difficile» (THOVEZ 1924, p. 319).

¹¹⁷ Per l'esattezza, la citazione di Scheiwiller è il montaggio di due passi diversi di DE VLAMINCK 1925.

¹¹⁸ «[...]un quadro di Modigliani non può che piacere o urtare. La personalità dell'artista spiccatamente aggressiva e autoritaria, non ammette accomodamenti. Per comprenderlo è indispensabile che lo spettatore sia dotato di quelle qualità visive e sensitive che facciano riscontro alla potenza emissiva dell'artista. In caso contrario, l'incomprensione è inevitabile» (SCHEIWILLER 1927, p. 9).

rimanendo in contatto attivo con le idee della sua epoca. Il rilievo dato all'influenza del cubismo e dell'arte 'negra' sulla scultura del livornese trovava corrispondenze nel testo di Coquirot *Des Peintres maudits*¹¹⁹ e in parte si conciliava con la valutazione di Waldemar George che leggeva nelle sculture dal profilo tagliente e acuto «certaines analogies avec les masques nègres»¹²⁰. Ma Scheiwiller evitò deliberatamente una lettura diretta delle opere e tantomeno si concentrò su una disamina dei modelli di riferimento, piuttosto fece una sorta di ricapitolazione di temi e problemi critici relativi all'autore: dall'influenza cubista e *nègre* al ruolo della deformazione come mezzo espressivo, dal genere del nudo alla questione della specificità culturale dell'artista, infine ai rapporti con Picasso.

Scheiwiller di fatto sostenne la valenza positiva della deformazione, attraverso la quale, come scriveva André Warnod, Modigliani «semble traduire plus intensément ce qu'il ressent»¹²¹, in contrapposizione all'opinione comune della critica della Biennale 1922 che leggeva nel termine l'equivalente di 'difetto' e di 'errore'.

L'insistenza della letteratura coeva sul genere pittorico del nudo nella produzione dell'artista, sentito come il vertice della creatività della sua opera¹²², fu determinante nella stesura di alcuni passi del testo. Introducendo il tema attraverso la citazione del passo di Baudelaire *La beauté*¹²³, espediente letterario per verificare la trasposizione dell'universo dell'arte in quello della vita, Scheiwiller distingue le opere dell'artista «in due categorie»: nudi «carnali» e nudi «musicali». I primi, scrive, facendo forse riferimento all'episodio della mostra personale da Berthe Weill nel 1917, non sono stati riprodotti nel volumetto «per non urtare il pudore ufficiale e per non correre il pericolo di subire le sanzioni previste dall'Art. 339 del Codice penale»; i secondi rappresentano «l'intimità spirituale vissuta fra il pittore e la sua creatura»¹²⁴. È una partizione presa a prestito dalle pagine di Carco, di cui vengono tuttavia ignorate le connotazioni in chiave erotica che concorrevano a creare un profilo libertino e ribelle di Modigliani, per concentrarsi invece su una lettura tutta idealizzata e 'spirituale', aristocratica dell'artista, più in linea con il *Souvenir* di Vlaminck¹²⁵.

Infine, in polemica con le formule sempre più aggressive di una retorica a carattere nazionalistico che individuavano nella mutevole capricciosità della capitale francese la fonte di ogni disordine figurativo¹²⁶, lo svizzero Scheiwiller avverte che «l'italianità» di Modigliani «si rivela in eleganza» e che la sua arte «non poteva svilupparsi che nell'atmosfera parigina» poiché l'artista «subisce l'ambiente che lo circonda [...] pur restando fedele profondamente a sé stesso»¹²⁷. È un'opinione da contestualizzare in seno a un ampio dibattito sulla comunità multinazionale di artisti che viveva a Parigi nella prima metà del XX secolo, sul conio del

¹¹⁹ COQUIROT 1924, p. 104.

¹²⁰ GEORGE 1925, p. 383. Sulla questione del primitivismo nella scultura di Modigliani cfr. DEL PUPPO 2010.

¹²¹ «Nous n'allons pas discuter, ici, du droit, qu'a l'artiste de déformer son modèle lorsque cette déformation lui est naturelle et lui semble traduire plus intensément ce qu'il ressent» (WARNOD 1925, p. 234).

¹²² Salmon scriveva: «Modigliani est notre seul peintre de nu» (SALMON 1920, p. 279); Carco, come già riferito, gli dedicava alcune importanti pagine in *Le Nu dans la peinture moderne* (CARCO 1924, pp. 115-119). Il libro si apriva con una fototipia in frontespizio che presentava il *Nudo* di proprietà dello stesso autore.

¹²³ SCHEIWILLER 1927, p. 10.

¹²⁴ *Ivi*, p. 11.

¹²⁵ DE VLAMINCK 1925, p. 1.

¹²⁶ Nel 1927 veniva tradotto e pubblicato, a cura di Ardengo Soffici, il reazionario *pamphlet* di Adolphe Basler *La peinture... religion nouvelle* sulle pagine del «Tevere» e di «Le Arti Plastiche». Secondo Basler, Parigi era la Babele dell'arte in mano ad astuti trafficanti ebrei e americani, mentre Modigliani un teatrante dalle cui opere scaturiva un estetismo perverso (SOFFICI 1927). Una severa critica al lavoro di Basler, interpretato come «un ostacolo al progresso delle idee moderne», fu mossa da Edoardo Persico su «La Casa Bella» nell'agosto 1931, ora in PERSICO/VERONESI 1964, I, pp. 143-144.

¹²⁷ SCHEIWILLER 1927, p. 8.

termine *École de Paris*, sull'idea che la capitale francese fosse la culla e il luogo di accoglienza dell'arte moderna¹²⁸.

La più 'autorevole' recensione uscita sul volumetto di Scheiwiller fu pubblicata dalla rivista francese «Cahiers d'Art». In Italia non comparve nulla di altrettanto partecipe, solo alcune segnalazioni, con qualche eccezione. Estensore della nota lo stesso direttore della rivista, lo spagnolo naturalizzato francese Christian Zervos, che negli anni successivi avviò una proficua collaborazione con Scheiwiller. Il volume venne dunque segnalato da una prestigiosa voce dell'avanguardia parigina ma fu anche criticato. Zervos sfiorava la polemica del mancato riconoscimento in Italia del talento dell'artista¹²⁹ e rimproverava a Scheiwiller, come già detto, il passo finale sui rapporti tra Picasso e Modigliani. Non sfuggì alla stessa critica italiana la possibilità di un confronto tra i due artisti, come nel breve giudizio di Raffaello Franchi pubblicato in «Solaria»¹³⁰. Implicita nelle affermazioni di Franchi una limitazione dell'opera di Modigliani e del suo significato per l'arte moderna; l'avvertimento a non cadere nell'approssimazione critica di leggere il retaggio dell'antica e moderna tradizione da El Greco a Cézanne nei quadri di un pittore che non poteva partecipare alla «gloria dei grandissimi». Tuttavia è sulla stampa francese che si può cogliere il consenso intorno al volume di Scheiwiller, intenzionalmente collocato accanto agli studi e alle narrazioni di coloro che avevano consacrato il loro lavoro a Modigliani e alla sua opera: André Salmon, Florent Fels, Michel Georges-Michel e Francis Carco. Si riconoscevano nel lavoro di Scheiwiller le menzioni ai libri qui appena enumerati e una documentazione perfetta, con referenze bibliografiche complete¹³¹.

Nel 1927 soltanto una frazione limitata della critica italiana comprese l'operazione di Scheiwiller su Amedeo Modigliani: l'editore e critico svizzero aveva intuito il rilievo del pittore e scultore livornese nella cultura artistica contemporanea, puntando, secondo una consuetudine personale, a una ribalta europea prima ancora che nazionale.

4. Epilogo. Tracce per un percorso dopo il 1927

La seconda metà degli anni Venti segna, in un certo senso, il punto più alto della fortuna di Modigliani nella prima metà del secolo: con l'avvicinarsi del primo decennale della morte si destano interessi e ripensamenti.

I suoi quadri, a quella altezza cronologica, non erano i più costosi tra quelli aggiudicati alle vendite pubbliche dell'Hôtel Drouot, dopo il 1922. Ancora l'apice dei prezzi era assegnato alla generazione impressionista e postimpressionista sino a Matisse¹³². Tuttavia, a un confronto comparativo tra il biennio 1922-1923 e quello 1927-1929, le opere dell'artista di Livorno presentavano un chiaro innalzamento delle quotazioni¹³³. La vendita della collezione di Francis Carco è significativa poiché per la prima volta una sua opera raggiunse prezzi elevati¹³⁴, così

¹²⁸ Sulla storia e la vicenda dell'École de Paris cfr. *L'ÉCOLE DE PARIS* 2000.

¹²⁹ «Dans la petite collection Arte Moderna Italiana vient de paraître une monographie sur Amédée Modigliani le peintre italien que nous avons adopté du grand cœur et auquel ses compatriotes refusent à lui reconnaître du talent» (ZERVOS 1927, pp. 7-8).

¹³⁰ FRANCHI 1927.

¹³¹ ALVIDOR 1927, p. 858; BRION 1928.

¹³² Cfr. *Les tableaux modernes les plus chers adjugés en vente publique depuis 1922 (100.000 francs et au-dessus) et leurs acquéreurs*, in FAGE 1930, pp. 58-66.

¹³³ Cfr. *Prix comparatifs des œuvres des principaux peintres en 1922-1923 et en 1928-1929 (a l'Hôtel des Ventes)*, in *ivi*, p. 275.

¹³⁴ Cfr. *Les grandes ventes depuis 1922*, in *ivi*, pp. 199-200. Alla vendita della Collezione Carco, il 2 marzo 1925 il *Nu couché* fece all'asta 18.500 franchi. Si tratta probabilmente di *Nu au collier de corail*, 1917 (CERONI 1958, n. 119), ora con la titolazione *Reclined nude* presso la collezione di Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. Il quadro, pubblicato in CARCO 1924, tav. XIX, fu verosimilmente esposto a Zurigo per la mostra *Italienische Maler* nel 1927

per la collezione Norero, dove il quadro *Le Corsage vert* venne aggiudicato per 28.000 franchi francesi¹³⁵. Il 1927, l'anno di pubblicazione del volume di Scheiwiller rappresentò, peraltro, un anno eccezionale per i ricavi sulle opere di Modigliani. Che le quotazioni fossero presto cresciute lo testimonia la vendita Bing alla Hoepli-Stiftung del quadro *La Servante*, di cui Scheiwiller si fece intermediatore, durante la mostra precedentemente ricordata *Italienische Maler*. Bing aveva stimato il quadro per 28.000 franchi francesi, pari a 5600 franchi svizzeri, e non intendeva venderlo a una cifra inferiore¹³⁶.

Accanto e parallelamente alla rapida crescita delle quotazioni di vendita, si sviluppò un ampio sistema editoriale che comprendeva articoli, volumi e riproduzioni dedicate all'artista e alla sua opera, nella consapevolezza che il *medium* a stampa sarebbe diventato uno strumento di supporto al mercato: la prima monografia di Salmon fu pubblicata da una galleria d'arte e casa editrice in linea con le nuove abitudini dei mercanti moderni, mentre la Galerie Bing faceva circolare in tutta Europa le riproduzioni delle opere di Modigliani. I romanzi e i testi 'memorialisti' avevano preparato il terreno per la costruzione di un mito collettivo intorno alla biografia dell'artista, ma la sempre più ampia bibliografia, a uno sguardo odierno, presenta, nella maggior parte dei casi, limiti oggettivi di interpretazione e una evidente povertà critica.

Il *Modigliani* di *Arte Moderna Italiana* non riempì tale inadeguatezza, diventando però un punto di riferimento ineliminabile della successiva letteratura sull'artista.

«Cher monsieur, voudriez-vous avoir l'amitié de me donner une biographie aussi complète que possible sur Modigliani. Vous êtes mieux renseigné que nous tous et votre annuaire bibliographique fait autorité. Je pense aux renseignements que vous avez pu avoir depuis la parution de votre petit livre»¹³⁷, scriveva Zervos all'editore svizzero nel luglio 1929. L'interesse era vincolato alla preparazione della fondamentale esposizione da de Hauke nell'autunno dello stesso anno¹³⁸. Tuttavia, in quegli anni le testimonianze di apprezzamento del lavoro di Scheiwiller si moltiplicarono: la sua autorità nel campo delle conoscenze bibliografiche sull'artista, come aveva indicato Zervos, era indiscussa¹³⁹. Sull'onda di tale successo gli anni e i mesi susseguenti furono febbrili per due sue nuove scommesse editoriali: un volumetto, il numero 15 per la collana *Arte Moderna Italiana*, questa volta dedicato ai disegni di Modigliani e la preparazione di un'edizione fuori commercio che, per l'anniversario della nascita dell'artista stesso, raccoglieva le testimonianze di chi lo aveva direttamente conosciuto.

Disegni di Modigliani, con un testo di Lamberto Vitali, venne pubblicato tra il luglio e l'agosto del 1929 ma è possibile supporre che il lavoro di redazione fosse iniziato prima del

(cfr. *Catalogue présumé A. Modigliani*, in PFANNSTIEL 1929, p. 23). Se così fosse stato, il quadro avrebbe avuto il numero di catalogo 99 (*Liegender Akt*) ma non fu messo in vendita da Bing.

¹³⁵ Cfr. FAGE 1930, p. 207, tav. XXXIII. L'opera si trova ora presso la Chester Dale Collection della National Gallery of Art di Washington con il titolo di *Girl in a Green Blouse*.

¹³⁶ Archiv ZKG/KHZ, 2001/002:035 Ausstellung 04.03.1927-12.05.1927, p. 275, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 16 aprile 1927. Sulle stime del quadro si vedano anche le lettere del 31 marzo, 1°, 7 e 12 aprile 1927 conservate presso il medesimo archivio. Peraltro dalla corrispondenza si evince che i mancanti 600 franchi all'importo totale fossero in prima istanza messi a disposizione dal museo e poi successivamente fu la stessa Fondazione Hoepli a versare il resto dell'importo dovuto (Archiv ZKG/KHZ, 2001/002:036 Ausstellung 12.05.1927-13.07.1927, pp. 228-229, copia di lettera di Wilhelm Wartmann a Giovanni Scheiwiller, 24 maggio 1927).

¹³⁷ «Par la meme occasion je voudrais vous demander si vous avez quelques renseignements biographiques sur Modigliani de sa vie en Italie» (CA/AS, *Carteggio Giovanni, Zervos Christian*, Christian Zervos a Giovanni Scheiwiller, 4 luglio 1929).

¹³⁸ AMEDEO MODIGLIANI [1929].

¹³⁹ Si vedano, ad esempio, le attestazioni di Henri Broca, direttore di «Paris Montparnasse», e la corrispondenza con Arthur Pfannstiel tra il 1928 e il 1929 (CA/AS, *Archivio autori, Modigliani*, «Amici di Modigliani (varie)», Henri Broca a Giovanni Scheiwiller, 30 gennaio 1930, e CA/AS, *Archivio autori, Modigliani*, Arthur Pfannstiel, Arthur Pfannstiel a Giovanni Scheiwiller).

1928. Questa lunga elaborazione¹⁴⁰ fu imposta dalla ricerca del corredo iconografico al libro. Le fotografie promesse da Léopold Zborowski in numero di 20 e 25 prima, in numero di 40 poi, vennero consegnate *brevi manu* al pittore Mario Tozzi esattamente un anno dopo l'impegno preso dal mercante¹⁴¹.

Omaggio a Modigliani è un caso unico, che si apparenta al prototipo letterario francofono dell'*Hommage*, del tributo umanistico all'illustre scomparso¹⁴². Un filone particolarmente caro a Giovanni Scheiwiller che ritrovava in quella tipologia di pubblicazioni ragioni e significati di un impegno personale per la letteratura e l'arte. La tensione verso inquiete suggestioni estetizzanti dove il nesso arte e vita coincideva con il drammatico percorso di Modigliani venne ulteriormente ribadita dall'arrivo, da casa Modigliani, della fotografia della maschera mortuaria dell'artista. Il simulacro fu pubblicato nell'antiporta del libro sui disegni e non passò inosservato: vi si leggeva nella depressione delle gote e negli occhi infossati il carico di una vita dissipata¹⁴³, oppure, come riportava la rivista «Apollo», «a melancholy reminder»¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Si veda a questo proposito la corrispondenza di Mario Tozzi con Giovanni Scheiwiller (1928: 3 aprile, 19 maggio, 1° giugno, 12 giugno, 16 luglio; 1929: 3 gennaio, 12 gennaio, 9 marzo, 20 marzo). CA/AS, *Carteggio Giovanni, Tozzi Mario*.

¹⁴¹ CA/AS, *Carteggio Giovanni, Tozzi Mario*, Mario Tozzi a Giovanni Scheiwiller, 20 marzo 1929.

¹⁴² Nel 1927 uscivano *Hommage à Marcel Proust* (Parigi, Gallimard) e *Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry* (Maastricht, A.A.M. Stols).

¹⁴³ «Guardate la maschera mortuaria di Modigliani: c'è tutta la sua vita e si può fare a meno di aneddoti» (LIBRI. LAMBERTO VITALI. DISEGNI DI MODIGLIANI 1929).

¹⁴⁴ «The frontispiece to the brochure is a reproduction of Modigliani's death-mask; a melancholy reminder» (DISEGNI DI MODIGLIANI 1929).

BIBLIOGRAFIA

ALESSIO 1950

L. ALESSIO, *Inedito su Modigliani*, «Costellazione», 5, 1950, pp. 109-120.

ALVIDOR 1927

A. ALVIDOR, *Les Lettres Italiennes*, «Vient de paraître», 66, 1927, pp. 857-858.

AMEDEO MODIGLIANI [1929]

Amedeo Modigliani 1884-1920. Catalogue of the exhibition, Catalogo della mostra, [a cura di C. Zervos, Parigi 1929].

ARTE ITALIANA DALL'ORIGINE AL NOVECENTO 1933

Arte italiana dall'origine al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue [...], a cura di G. Scheiwiller, Milano 1933.

ARTE MODERNA ITALIANA 1927

Arte moderna italiana, «Sélection», 4, 1927, pp. 325-326.

BARBANTINI 1945

N. BARBANTINI, *Biennali*, Venezia 1945.

BASLER 1931

A. BASLER, *Modigliani*, Parigi 1931.

BINDI 2000

G. BINDI, *La prima mostra nazionale di arte contemporanea italiana negli Stati Uniti: "Exhibition of Modern Italian Art" (gennaio-maggio 1926)*, «Polittico. Studi della Scuola di Specializzazione e del Dottorato di Ricerca in Storia delle Arti dell'Università di Pisa», 1, 2000, pp. 153-177.

BOTTINELLI 1930

G. BOTTINELLI, *Modigliani*, «Belvedere», 1, 1930, p. 3.

BRAUN 2004

E. BRAUN, *The Faces of Modigliani. Identity Politics Under Fascism*, in *MODIGLIANI. BEYOND THE MYTH* 2004, pp. 25-41, 216-220.

BRION 1928

M. BRION, *L'actualité Littéraire à l'Etranger. À propos de peinture: De Tintoret à Modigliani*, «Les Nouvelles Littéraires», 310, 1928, p. 6.

BROWN 2006

E. BROWN, *Carnal Knowledge*, in *Modigliani And His Models*, Catalogo della mostra, a cura di D. Breuer, Londra 2006, pp. 57-59.

BUCCI 1926

A.B. [A. BUCCI], *Libri d'arte. Arte moderna italiana*, «Corriere della Sera», 31 agosto 1926.

CALZINI 1922

R. CALZINI, 1922. XIII^a Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Aprile ottobre. Numero speciale della *Illustrazione Italiana*, (supplemento a «Illustrazione Italiana», 31, 30 luglio 1922), Milano 1922.

CARCO 1924

F. CARCO, *Le Nu dans la peinture moderne (1863-1920)*, Parigi 1924.

CARCO 1927

F. CARCO, *De Montmartre au Quartier Latin*, Parigi 1927.

CARRÀ 1922

C. CARRÀ, *L'arte mondiale alla XIII Biennale di Venezia*, «Il Convegno», 6, 1922, pp. 289-290.

CARRÀ 1929

C. CARRÀ, *Artisti d'oggi*, «L'Ambrosiano», 23 ottobre 1929, p. 3.

CERONI 1958

A. CERONI, *Amedeo Modigliani. Peintre*, Milano 1958.

CESANA 2009

R. CESANA, *I cataloghi di un editore bibliografo*, in *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a cura di A. Cadioli, A. Kerbaker, A. Negri, Milano 2009, pp. 233-242.

CHERUBINI 1990

D. CHERUBINI, *Giuseppe Emanuele Modigliani. Un riformista nell'Italia liberale*, Milano 1990.

CIARLANTINI 1925

F. CIARLANTINI, *Imperialismo spirituale. Appunti sul valore politico ed economico dell'arte in Italia*, Milano 1925.

COQUIOT [1921]

G. COQUIOT, *Les Indépendants 1884-1920*, Parigi [1921].

COQUIOT 1924

G. COQUIOT, *Des Peintres maudits*, Parigi 1924.

COSTANTINI 1927

V. COSTANTINI, *Libri d'arte*, «La Fiera Letteraria», 25, 1927, p. 8.

COSTANTINI 1928

V. COSTANTINI, *Il processo alle ispirazioni. I «Fauves» fiori del male*, «Le Arti Plastiche», 10, 1928, p. 1.

COURTHION 1927

P. COURTHION, *Panorama de la peinture française contemporaine*, Parigi 1927.

DA ESOPPO A COCTEAU 1930

Da Esopo a Cocteau. Guida bibliografica attraverso la letteratura mondiale di tutti i tempi. (Scelta di libri in lingua francese suddivisa per epoche e per nazioni), a cura di G. Scheiwiller, Milano 1930.

DALL'ETÀ DELLA PIETRA AL NOVECENTO 1927

Dall'Età della pietra al Novecento. Scelta di libri d'Arte in varie lingue suddivisa per epoche e per nazioni, a cura di G. Scheiwiller, Milano 1927.

D'ANCONA 1925

D. [P. D'ANCONA], *Peintres maudits (Modigliani-Utrillo)*, «Le Arti Plastiche», 9, 1925, p. 3.

D'ANCONA 1929

P. D'ANCONA, *Libri d'arte*, «Le Arti Plastiche», 19, 1929, p. 3.

D'ANCONA 1930

P. D'ANCONA, *Cinque lettere giovanili di Amedeo Modigliani*, «L'Arte», n.s. 1, 1930, pp. 257-264.

D'ANCONA 1952

P. D'ANCONA, *Modigliani, Chagall, Soutine, Pascin. Aspetti dell'espressionismo*, Milano 1952.

DEL PUPPO 2010

A. DEL PUPPO, *Primitivismo mondano, orientalismo da museo*, in *Modigliani scultore*, Catalogo della mostra, a cura di G. Belli, F. Fergonzi, A. Del Puppo, Cinisello Balsamo 2010, pp. 19-31.

DESEGNI DI MODIGLIANI 1929

Disegni di Modigliani, «Apollo», 59, 1929, p. 297.

DE VLAMINCK 1925

M. DE VLAMINCK, *Souvenir de Modigliani*, «L'Art Vivant», 21, 1925, pp. 1-2.

DIETRO LA FACCIATA DI UN COMBATTENTE 1971

Dietro la facciata di un combattente. Lettere di Giuseppe Emanuele Modigliani ai genitori e alla sorella, Roma 1971.

DI SAN LAZZARO/NICOLETTI 2013

G. DI SAN LAZZARO, *Modigliani. Ritratti* (Milano 1957), a cura di L.P. NICOLETTI, Firenze 2013.

FAGE 1930

A. FAGE, *Le Collectionneur de Peintures Modernes. Comment acheter - comment vendre*, Parigi 1930.

FELS 1925

F. FELS, *Chronique artistique: Modigliani*, «Les Nouvelles Littéraires», 158, 1925, p. 4.

FILIPPELLI 1954

S. FILIPPELLI, *Testimonianze livornesi per Modi*, «Rivista di Livorno. Rassegna di attività municipale a cura del Comune», 4, 1954, pp. 224-239.

FRANCHI 1927

R. FRANCHI, *Giovanni Scheiwiller: Amedeo Modigliani*, «Solaria», 6, 1927, pp. 48-49.

FUSS-AMORÉ-DES OMBIAUX 1925

G. FUSS-AMORÉ, M. DES OMBIAUX, *Montparnasse*, Parigi 1925.

GATTI [1925]

G. GATTI, *Pittori italiani dall'800 ad oggi*, Roma [1925].

GEORGE 1925

W. GEORGE, *Modigliani*, «L'Amour de l'Art», 10, 1925, pp. 383-388.

GEORGES-MICHEL 1923

M. GEORGES-MICHEL, *Les Montparnos*, Parigi 1923.

GEORGES-MICHEL 1929

M. GEORGES-MICHEL, *Les Montparnos*, Parigi 1929 (edizione originale Parigi 1923).

GIOLLI 1927

R.G. [R. GIOLLI], *Esposizioni d'arte. Italiani in Svizzera*, «Il Secolo-La Sera», 30 aprile 1927, p. 3.

GIOLLI 1930

R. GIOLLI, *La ruota. Il giro di febbraio. Per Modigliani*, «Poligono», 4, 1930, pp. 219-220.

GIUSEPPE EMANUELE L'ALTRO MODIGLIANI 1997

Giuseppe Emanuele l'altro Modigliani. Pace, Europa e libertà. Mostra storico-documentaria, Catalogo della mostra, a cura di D. Cherubini, M. Martelli *et alii*, Roma 1997.

GUERRISI 1932

M. GUERRISI, *La nuova pittura. Cezanne, Matisse, Picasso, Derain, De Chirico, Modigliani*, Torino 1932.

GUILLAUME 1920

P. GUILLAUME, *Modigliani, Utrillo*, «Les Arts à Paris», 6, 1920, p. 1.

IAMURRI 2012

L. IAMURRI, *Espressionismo e identità ebraica: il caso Modigliani alla XVII Biennale di Venezia e la «scuola romana di via Cavour»*, in *L'expressionnisme: une construction de l'autre. France et Italie face à l'expressionnisme / L'espressionismo: una costruzione d'alterità. Francia e Italia di fronte all'espressionismo*, a cura di D. Jarrassé, M.G. Messina, [Parigi] 2012, pp. 153-165.

IRESON 2017

N. IRESON, *Modigliani's Modern Women*, in *Modigliani*, Catalogo della mostra, a cura di S. Fraquelli, N. Ireson, Londra 2017, pp. 128-129.

ITALIENISCHE MALER 1927

Italienische Maler, Catalogo della mostra, Zurigo 1927.

L'ÉCOLE DE PARIS 2000

L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre, Catalogo della mostra, a cura di J.-L. Andral, G. Fabre, Parigi 2000.

LIBRI D'ARTE E DI PREGIO ARTISTICO 1921

Libri d'arte e di pregio artistico. Guida attraverso la letteratura artistica di tutte le epoche e di tutti i paesi, a cura di G. Scheiwiller, Milano 1921.

LIBRI. LAMBERTO VITALI. DISEGNI DI MODIGLIANI 1929

Libri. Lamberto Vitali. Disegni di Modigliani, «Il Libro Italiano», 10, 1929, p. 16.

LIBRI RICEVUTI 1927a

Libri ricevuti, «L'Ambrosiano», 6 maggio 1927, p. 3.

LIBRI RICEVUTI 1927b

Libri ricevuti, «Corriere della Sera», 20 maggio 1927, p. 3.

MARGOZZI 2002

M. MARGOZZI, *Modigliani et l'Italie entre les années 1920 et 1930: de l'incompréhension à la consécration*, in *Modigliani. L'ange au visage grave*, Catalogo della mostra, a cura di M. Restellini, Ginevra-Milano 2002, pp. 81-90.

M. MODIGLIANI 1925

M. MODIGLIANI, *A proposito di Modigliani*, «Le Arti Plastiche», 10, 1925, p. 3.

MODIGLIANI 1925

Modigliani, Catalogo della mostra, s.l. 1925.

J. MODIGLIANI 1958

J. MODIGLIANI, *Modigliani senza leggenda*, Firenze 1958.

MODIGLIANI 1993

Modigliani. Testimonianze, documenti e disegni inediti provenienti dalla collezione del dottor Paul Alexandre, Catalogo della mostra, a cura di N. Alexandre, Torino 1993.

MODIGLIANI. BEYOND THE MYTH 2004

Modigliani. Beyond the Myth, Catalogo della mostra, a cura di M. Klein, New York/New Haven-Londra 2004.

MORPURGO 1927

E.M. [E. MORPURGO], *La mostra del Novecento al Kunsthaus di Zurigo*, «Il Secolo», 31 marzo 1927, p. 3.

NICOLETTI 2014

L.P. NICOLETTI, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata 2014.

OMAGGIO A MODIGLIANI 1930

Omaggio a Modigliani. 1884-1920, a cura di G. Scheiwiller, Milano 1930.

PER FARSENE UN'IDEA 1930

Per farsene un'idea, «Belvedere», 2, 1930, p. 10.

[PERSICO] 1930

[E. PERSICO], *Modigliani*, «Belvedere», 2, 1930, p. 10.

PERSICO/VERONESI 1964

E. PERSICO, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. VERONESI, I-II, Milano 1964.

PFANNSTIEL 1929

A. PFANNSTIEL, *Modigliani*, Parigi 1929.

PICA 1930

V. PICA, *Una lettera di Pica*, «Belvedere», 2, 1930, p. 10.

POLLOCK 2004

G. POLLOCK, *Modigliani and the Bodies of Art. Carnality, Attentiveness, and the Modernist Struggle*, in *MODIGLIANI. BEYOND THE MYTH* 2004, pp. 55-73, 221-223.

POZZOLI 2015-2016

V. POZZOLI, *Il sistema dell'editoria d'arte contemporanea nella Milano degli anni Trenta*, Tesi di Dottorato in Scienze del Patrimonio letterario, artistico e ambientale, Università degli Studi di Milano, A.A. 2015-2016.

PROSERPIO 2011

R. PROSERPIO, "Les Chroniques du Jour" (1925-1931), «L'Uomo Nero», 7-8, 2011, pp. 29-44.

RAIMONDI 1921

G. RAIMONDI, *Cronache dei libri d'arte*, «Il Convegno», 1-2, 1921, pp. 66-69.

RAYNAL 1927

M. RAYNAL, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Parigi 1927.

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI ITALIANE 1927

Recentissime pubblicazioni italiane, «L'Italia che scrive», 6, 1927, p. 134.

RUSCONI 2016

P. RUSCONI, *Lettere su Modigliani: Enzo Maiolino e l'archivio di Giovanni Scheiwiller*, in *Modigliani, dal vero. Testimonianze inedite e rare raccolte e annotate da Enzo Maiolino*, a cura di L. Lecci, Genova 2016, pp. 149-157.

RUSCONI 2018

P. RUSCONI, *Omaggio a Modigliani di Giovanni Scheiwiller: celebrazione e culto dell'artista di Livorno*, in *Studi di Storia dell'Arte in ricordo di Franco Sborgi*, a cura di L. Lecci, P. Valenti, Genova 2018, pp. 603-609.

SACCHI 2012

R. SACCHI, *Paolo D'Ancona, un'edizione della «Vita» del Cellini e la divulgazione*, «ACME. Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano», 1, 2012, pp. 233-267.

SALETTI 1987

B. SALETTI, *L'Art vivant*, in *André Salmon. Quaderni del Novecento Francese*, 9, Roma - Parigi 1987, pp. 171-187.

SALMON 1920

A. SALMON, *L'Art vivant*, Parigi 1920.

SALMON 1922

A. SALMON, *Propos d'atelier*, Parigi 1922.

SALMON 1926

A. SALMON, *Modigliani. Sa vie et son œuvre*, Parigi 1926.

SCHEIWILLER 1927

G. SCHEIWILLER, *Amedeo Modigliani*, Milano 1927.

SCHEIWILLER 1928

G. SCHEIWILLER, *Modigliani*, Parigi 1928.

SCHEIWILLER 1932

G. SCHEIWILLER, *Amedeo Modigliani*, Milano 1932.

SOFFICI 1927

A. SOFFICI, *Arte parigina*, «Le Arti Plastiche», 11, 1927, p. 1.

SOFFICI 1930

A. SOFFICI, *Critici in orario, Soffici nel '22*, «Belvedere», 2, 1930, p. 10.

SOFFICI 1931

A. SOFFICI, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze 1931.

THOVEZ 1924

E. THOVEZ, *Il filo d'Arianna. Studi di lettere ed arti*, Milano 1924.

TROMBADORI 1927

F. TROMBADORI, *Monografie d'artisti d'oggi, Funi, Casorati, Saliotti*, «Il Piccolo della Sera», 1° marzo 1927.

ULRICO HOEPLI 2001

Ulrico Hoepli 1847-1935: editore e libraio, a cura di E. Decleva, Milano 2001.

VIENT DE PARAÎTRE 1927

Vient de paraître, «Bibliographie de la France», 23, 1927, p. 2734.

VITALI 1929

L. VITALI, *Disegni di Modigliani*, Milano 1929.

WARNOD 1925

A. WARNOD, *Les Berceaux de la Jeune Peinture. Montmartre, Montparnasse*, Parigi 1925.

ZADOTTI 2009-2010

A. ZADOTTI, «*Was am meisten italienisch und am meisten künstlerisch ist*»: la mostra *Italienische Maler a Zurigo nel 1927*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2009-2010.

ZERVOS 1927

C. ZERVOS, *Feuilles volantes. Les livres. Amedeo Modigliani*, «Cahiers d'Art», 3, 1927, pp. 7-8.

ABSTRACT

La fortuna di Modigliani in Italia negli anni Venti e Trenta è strettamente collegata all'opera di divulgazione di Giovanni Scheiwiller e alle sue scelte editoriali. A partire dal 1925 l'interesse di Giovanni per l'artista di Livorno si sarebbe editorialmente dispiegato in più direzioni: la piccola monografia del 1927 fu ristampata due volte (1932, 1935) con diverse modifiche nella scelta delle riproduzioni, con aggiunte alla bibliografia e qualche ritocco al testo; pubblicò una traduzione francese nel 1928 e *Disegni di Modigliani* con uno scritto di Lamberto Vitali nel 1929 (in seconda edizione nel 1936); curò *Omaggio a Modigliani* nel 1930.

L'intervento prende in esame la storia editoriale della prima monografia italiana su Modigliani, ripercorsa attraverso l'impiego di un'ampia documentazione inedita e attraverso l'analisi del contesto critico in cui nacque. Il volume, infatti, ha rivestito un ruolo importante nella rapida costruzione di una codificata narrazione biografica su Modigliani in Italia, rappresentando, inoltre, un sicuro aggiornamento alla letteratura critica d'oltralpe.

Modigliani's success in Italy in the 1920s and 1930s is strictly related to Giovanni Scheiwiller's dissemination work and to his editorial choices.

Starting from 1925, Giovanni's interest for the artist from Livorno would have given rise to several publications: the 1927 small monograph was reissued twice (1932, 1935) with several changes according to the choice of the reproductions, with additions to the bibliography and some tweaks to the text; he published a French translation in 1928 and the booklet *Disegni di Modigliani* with a writing by Lamberto Vitali in 1929 (in second edition in 1936); he edited the publication *Omaggio a Modigliani* in 1930.

The paper examines the editorial history of the first Italian monograph on Modigliani, revisited through the use of considerable unpublished documentation and through the analysis of the critical context in which it was born. The book, in fact, played an important role in the rapid construction of a codified biographical narration on Modigliani in Italy, also representing a reliable updating to the critical transalpine production.

**I PROGETTI DELLA
FONDAZIONE MEMOFONTE**

NOTE INTRODUTTIVE ALLA TRASCRIZIONE DEL MS. SLOANE 2052 DI THEODORE DE MAYERNE

Il ms. Sloane 2052 della British Library di Londra rappresenta la più nota e articolata trattazione sulle tecniche della pittura del Seicento, redatta da un eccezionale testimone del tempo: il medico Theodore Turquet de Mayerne (1573-1655).

Formatosi a Ginevra, sua città natale, de Mayerne studiò alle Università di Heidelberg (1588-1591) e di Montpellier (1592-1597), divenendo nel 1598 medico del re di Francia Enrico IV. Dopo aver seguito il duca Henri de Rohan in un viaggio attraverso l'Europa (1599-1600), rientrò a Parigi dove partecipò alle dispute su Paracelso e la medicina chimica, schierandosi a favore e ricevendo per questo, da parte della facoltà di medicina di Parigi, il divieto ad essere consultato. Nel 1606, avendo curato un membro del Parlamento inglese, accolse l'invito a seguirlo a Londra, dove soggiornò per un breve periodo, nel quale conobbe il re Giacomo I. Nel 1611, su richiesta del re inglese, tornò a Londra, stabilendosi definitivamente. Designato primo medico di Giacomo I, nel 1616 divenne membro del Collegio dei medici londinesi e fu incaricato di redigere la prima Farmacopea inglese, dove erano ufficialmente registrate le ricette di tutti i preparati utilizzati come farmaci. Con l'ascesa al trono di Carlo I Stuart nel 1625, de Mayerne assunse il ruolo di medico della regina Henrietta, incarico che mantenne fino alla decapitazione del re nel 1649 ad opera dei parlamentaristi guidati da Oliver Cromwell¹.

Dal suo osservatorio privilegiato, de Mayerne ebbe la possibilità di conoscere e incontrare non solo i membri della corte inglese, ma anche tutti gli illustri ospiti che giungevano a Londra, dando seguito all'abitudine di annotare le visite mediche che conduceva sin dagli anni parigini in un diario, attualmente costituito da circa venticinque volumi manoscritti, redatti tra il 1603 e il 1653.

Tale consuetudine scrittoria può essere ritenuta all'origine del ms. Sloane 2052, che raccoglie le ricette pittoriche e le conversazioni intrattenute con gli artisti che il medico ginevrino ebbe l'occasione di incontrare tra il 1620 e il 1646. Nell'arco di un venticinquennio (o almeno questi appaiono gli estremi cronologici da lui citati) de Mayerne realizzò un compendio delle ricette sui materiali artistici che ebbe la possibilità di valutare e sperimentare grazie al diretto contatto con i principali pittori fiamminghi, inglesi, italiani e tedeschi presenti a Londra in quegli anni (tra cui Rubens, Van Dyck, Orazio e Artemisia Gentileschi).

Studiato in Italia sin dal 1971 da Alessandro Conti come fonte di inestimabile rilevanza per la storia delle tecniche artistiche del Seicento², il ms. Sloane 2052 fu negli stessi anni riconosciuto anche come testimonianza fondamentale per la nascente storia del restauro, che proprio grazie alle ricerche di Conti diveniva nelle università italiane una disciplina autonoma all'interno degli insegnamenti di storia dell'arte³.

Gli studi più recenti, che coniugano compiutamente la storia delle tecniche artistiche con la storia del restauro, sollevano quesiti vecchi e nuovi sulla struttura del ms. Sloane 2052, nella perdurante assenza di una moderna trascrizione filologica dell'originale successiva alla prima pubblicazione integrale del testo, condotta nel 1901 da Ernst Berger⁴.

¹ TREVOR-ROPER 2006.

² CONTI 1971, p. 544.

³ CONTI 1988, p. 89; CONTI 1991, p. X; CONTI 1996, pp. 141-142.

⁴ BERGER 1901. Non può definirsi filologicamente attendibile la trascrizione pubblicata a Lione da Marcel Faidutti e Camille Versini, senza data, ma inizialmente pubblicata per estratti sulla rivista «Peintures, Pigments et Vernis», 1965-1967, e nella Biblioteca Nazionale di Francia catalogata al 1977 (TURQUET DE MAYERNE/FAIDUTTI-VERSINI s.d.). Traduzioni parziali delle sole ricette pittoriche furono pubblicate in olandese e in inglese rispettivamente da VAN DE GRAAF 1958 e TALLEY 1981.

Negli ultimi cinque anni si registra infatti un risveglio delle ricerche sul manoscritto con gli studi di Cécile Parmentier e Rica Jones sui principali contenuti del testo, mentre Maartje Stols-Witlox e Sarah Giering si concentrano in particolare sulle ricette relative alla preparazione dei dipinti e Ulrike Kern sulle ricette per il restauro pittorico, facendo seguito a una ricerca sul medesimo argomento condotta da Gudrun Bischoff nel 2004⁵. A tali studi va aggiunto anche uno splendido saggio di Karin Leonhard sui ritratti miniati e i trattati tecnici di riferimento con il loro lessico sui colori, come quello di Hilliard nel Cinquecento e il testo seicentesco di Edward Norgate redatto sulla scorta delle sollecitazioni fornite proprio da de Mayerne⁶.

Senza entrare nel merito dei singoli contributi che forniscono tutti importanti approfondimenti sulla rilevanza storica di de Mayerne, valorizzandone l'apporto rispetto ad altre trattazioni coeve e successive, emerge con chiarezza la necessità di disporre almeno di una trascrizione filologicamente corretta del manoscritto, al fine di evitare il continuo riferimento a ricette e brani estratti dal testo come se fossero sempre derivanti dalla penna del medico ginevrino.

Una delle principali caratteristiche del ms. Sloane 2052 è infatti quella di contenere ricette redatte da molte mani diverse, alcune delle quali sono direttamente riconducibili agli stessi artisti incontrati da de Mayerne, accumulate nella prolungata gestazione del testo. Ad esempio, l'ampio e dettagliato studio di Maartje Stols-Witlox si apre con una citazione attribuita al medico ginevrino sull'importanza che nel Seicento era assegnata alla fase della preparazione dei dipinti: «Deuant que parler du maniement des Couleurs / a huille, il ne sera du tout hors du propos sy nous / disons quelque chose de l'Imprimerye de laquelle selon / comme elle est bone ou mauuaise depend la beauté & / Viuacité des Couleurs». Ma il f. 98v, da cui tale citazione è tratta, non risulta in realtà redatto personalmente da de Mayerne, appartenendo invece a una diversa mano francese che scrive tutti i successivi dieci fogli, in cui si condensa un «Brief traite contenant la Maniere d'apprendre / a paindre & de scauloir Mesler les Couleurs / pour cest effect de noms des couleurs» (che è peraltro ripetuto in copia da una mano ancora diversa ai ff. 113-122).

Allo stesso modo, alcune ipotesi formulate da Ulrike Kern sull'esistenza di titolazioni multiple del manoscritto si sarebbero facilmente evitate se, anziché basarsi sull'errata lettura del testo fornita da Berger nel 1901, la studiosa avesse avuto a disposizione una trascrizione corretta delle citazioni latine, che l'avrebbe certamente condotta a non considerare il ms. Sloane 2052 strutturato in analogia all'altro ms. Sloane 1990, anch'esso erroneamente attribuito per intero a de Mayerne, quando sin dai più antichi inventari del British Museum è riconosciuta la mano del suo assistente e successore John Colladon, almeno per gli ultimi quaranta fogli.

Infine, solo in maniera casuale e sporadica si tenta di ragionare sulla costruzione del testo, ritenendo nella migliore delle ipotesi che «after an orderly start, the contents again dissolve into a miscellany of notes»⁷.

L'insieme delle osservazioni suscitate dalla lettura della bibliografia più recente ci ha indotto a riprendere la trascrizione del manoscritto, che, effettuata molti anni fa al tempo della

⁵ STOLS-WITLOX 2017, PARMENTIER 2016, KERN 2015, GIERING 2014, JONES 2014, BISCHOFF 2004. Va inoltre segnalato il testo di FELS 2001, ristampato nel 2004 e 2005, che fornisce la traduzione inglese dell'intero ms. Sloane 2052, ma basandosi sulla trascrizione di BERGER 1901. La problematicità di tale traduzione è ben evidenziata da KERN 2015, p. 702, nota 24, e implicitamente anche da PLENDER 2015, che la cita a p. 182, nota 9, ma senza servirsene, ritraducendo in inglese i brani (p. 183, nota 21) ripresi dall'edizione TURQUET DE MAYERNE/FAIDUTTI-VERSINI s.d., che viene peraltro datata al 1968.

⁶ LEONHARD 2015.

⁷ KERN 2015, p. 700.

tesi di dottorato (1989-1992), non era stata pubblicata accanto alla traduzione italiana e al commento critico del manoscritto per l'indisponibilità dell'editore a sostenerne i costi⁸.

Quella trascrizione, ormai invecchiata di un quarto di secolo, è stata sottoposta a un'accurata revisione, resa possibile e divenuta perfino agevole grazie alla digitalizzazione del manoscritto, disponibile on-line sul sito della British Library di Londra⁹. È stata quindi condotta una rilettura totale del testo, verificando gli inchiostri, le diverse scritture presenti, i simboli alchemici ma anche la numerazione e le diverse dimensioni dei fogli presenti nel manoscritto, con l'intento di offrire a tutti gli studiosi una documentazione per quanto possibile oggettiva, alla quale fare riferimento per gli approfondimenti nei propri campi di interesse specifico. Rimandando per la trascrizione del manoscritto all'apposita sezione predisposta nel sito della Fondazione Memofonte¹⁰, si forniscono di seguito delle note codicologiche introduttive, accompagnandole ad alcune riflessioni sui dati storici ancora mancanti. La finalità che si intende perseguire è sollecitare l'approfondimento delle ricerche da parte di altri studiosi, da condurre in particolare nelle biblioteche inglesi¹¹.

1. Descrizione del manoscritto

Cartaceo, non si sono individuate filigrane¹²: I-IV; 1-170; V-VIII; guardie cartacee inserite dal 2014; fogli¹³ singoli sciolti, rilegati in volume in data imprecisata, ma sicuramente dopo la morte di de Mayerne nel 1655, considerando la presenza di fogli capovolti (f. 26), alcuni rilegati in posizioni errate (una ricetta del f. 45 prosegue al f. 47; il f. 134 inserito dopo, anziché prima, il f. 135), altri presumibilmente perduti (ad esempio, tra i ff. 24-26 un foglio con le prove di inchiostro citate nelle ricette e probabilmente anche il f. 62).

Il volume chiuso attualmente misura (altezza × larghezza) 335×265 mm¹⁴ e la dimensione dei fogli è generalmente di 280×194 mm; tuttavia si riscontrano numerosi formati diversi¹⁵: il f. 25r-v misura 175×85 mm; il f. 34v-35 è un grande foglio piegato a metà e inserito di traverso di circa 280×385 mm; i ff. 75r-v, 76r-v misurano 270×110 mm; i ff. 79-82v misurano 275×154 mm; i ff. 123-135 sono foglietti di 170×102 mm; i ff. 138v-139 sono in realtà costituiti da un unico foglio piegato a metà di 100×195 mm; così come i ff. 162v-163 risultano analogamente costituiti da un unico foglietto di 100×150 mm piegato a metà.

⁸ TURQUET DE MAYERNE/RINALDI 1995. In proposito desidero ricordare con gratitudine l'impegno di Michele Cordaro, all'epoca direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, che non solo volle scriverne la prefazione, ma dopo il rifiuto della pubblicazione da parte dell'editore Nardini di Firenze, si adoperò per individuare un altro editore. Per l'esigenza di comprimere il testo e i costi, fu eliminata sia la trascrizione dell'originale sia lo studio sui procedimenti di restauro presenti nel manoscritto, che fu quindi pubblicato altrove: RINALDI 1997, 2001, 2004; per un più recente e importante contributo sulle ricette di restauro cfr. CAPANNA 2012.

⁹ http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052 <6 giugno 2018>, dove è presente anche una sommaria scheda del manoscritto, in cui sono sintetizzati i contenuti (ricette sulla manifattura di pigmenti, oli e vernici, sulle imprimiture, sulle tecniche di restauro dei dipinti e le sperimentazioni chimiche relative a inchiostri colorati), la descrizione fisica, i proprietari e una bibliografia di riferimento dal 1901 al 2011, prevalentemente in inglese.

¹⁰ Cfr. <http://www.memofonte.it/ricerche/theodore-turquet-de-mayerne>.

¹¹ Limitando il presente contributo alla struttura del testo, si è escluso qui, come nella trascrizione del manoscritto, ogni aggiornamento bibliografico sugli specifici contenuti tecnico-artistici rispetto all'edizione critica TURQUET DE MAYERNE/RINALDI 1995.

¹² Ringrazio per l'indicazione Cécile Parmentier, che mi conferma quanto osservato a suo tempo.

¹³ Si adotta il termine «foglio» all'uso inglese, come sinonimo dell'italiano «carta». Per «foglio» bisognerà dunque intendere un singolo foglio sciolto dotato di un recto e di un verso.

¹⁴ Scheda on-line della British Library: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Sloane_MS_2052 <6 giugno 2018>.

¹⁵ Si riportano le dimensioni misurate nel 1991 che richiedono un'attenta verifica sull'originale, poiché alcuni dati risultano mancanti (ff. 55-57, 165-166v) e altri potrebbero essere inesatti.

Bifolii si riscontrano ai ff. 36-37v; 63-64v; 95-96v; 132-133v.

Numerosi i fogli bianchi: ff. I-III, IVv, 1v, 2v, 3v, 26v, 35v, 39v, 55v, 56, 57v, 59, 62v, 74v, 75v, 78, 83v, 86v, 108v, 112v, 133v, 135v, 137v, 138, 151v, 152v, 154v, 155, 157v, 160v, 162, 163v, 167, 169, Vv-VIII.

Disegni: f. 5 → coltello da imprimitura; f. 90v → due tavolozze; f. 107 → una tavolozza; f. 108 → una tavolozza.

A seguito della digitalizzazione effettuata nel 2014 dalla British Library, tutti i fogli del ms. Sloane 2052 risultano oggi montati individualmente su guardie cartacee.

2. *Paginazione dei fogli*

Le paginazioni presenti sono tre: la prima e più antica, tracciata a inchiostro marrone chiaro nell'angolo superiore destro di ogni foglio (solo sul recto), giunge a numerare 172 fogli.

La seconda, a matita, inizia al f. 63 depennando la precedente numerazione con una riga orizzontale e sostituendovi la nuova numerazione «62», saltando un numero per la perdita del f. 62 che è assente nella paginazione più antica. La nuova paginazione prosegue fino alla fine del manoscritto depennando sempre la numerazione antica e giungendo a 170 fogli (come esplicitamente dichiarato in f. V: «170 folios»). Tale paginazione, infatti, salta un altro numero nel tentativo di correggere la caotica paginazione antica della lettera di Petitot, che conteggiava ciascuna facciata dei due fogli (ma numerandoli al contrario: ff. 167, 166, 165, 164), cui faceva corrispondere i ff. 164, 165, 166, dimenticando però di assegnare un numero all'ex f. 167.

La terza paginazione, eseguita a matita, deriva dalla recente revisione condotta nel 2014 in occasione della digitalizzazione del manoscritto, intervenendo sporadicamente sui fogli privi di numerazione sul recto (ad esempio i ff. 36, 37 e 38) e razionalizzando le precedenti paginazioni (con la soppressione del f. 164 e ripristinando il recto-verso dei ff. 165 e 166).

Risulta difficile individuare una datazione certa per le prime due paginazioni presenti: si suppone che la più antica sia settecentesca, poiché appare coerente con l'inventariazione dei manoscritti del fondo Sloane condotta da Samuel Ayscough (1745-1804) nel 1780¹⁶. Tale paginazione, come si è detto a tratti caotica, corrisponde a quella seguita da Eastlake¹⁷ nelle numerose ed estese citazioni delle ricette di de Mayerne, e quindi nel 1847 non era ancora stata corretta.

La seconda paginazione è invece citata da Henri Bordier nei suoi studi sul miniaturista Jean Petitot pubblicati nel 1867¹⁸, e si può dunque ritenere che la correzione sia stata introdotta nell'arco dei vent'anni successivi alla pubblicazione di Eastlake¹⁹, quando peraltro si attendeva l'edizione critica del manoscritto da parte di Robert Hendrie, mai pubblicata.

3. *Titolo e datazione*

La datazione principale del manoscritto è dichiarata da de Mayerne stesso al f. 2 nella titolazione del testo: «Pictorja Sculptorja & quae subalternarum artium 1620», seguita dal suo motto greco « $\sigma\upsilon\nu\ \Theta\epsilon\omega$ » (con Dio)²⁰.

Tale titolo è l'unico originariamente redatto dal medico ginevrino: risulta infatti priva di fondamento l'ipotesi formulata da Kern che la citazione latina riportata al f. 3 «quaeratur liber

¹⁶ AYS COUGH 1782, I, p. 380.

¹⁷ EASTLAKE 1847.

¹⁸ BORDIER 1867, pp. 257-259.

¹⁹ La modifica di paginazione è notata da BERGER 1901, p. 95.

²⁰ TREVOR-ROPER 2006, p. 355.

tractans de Pictura / cuj titulus est / Il riposo di Raphaell Borghinj / fiorentino» costituisce una seconda titolazione, poiché oltre a basarsi sull'errata lettura di Berger²¹, essa rappresenta in realtà un richiamo al testo pubblicato da Borghini nel 1584 come modello di riferimento²².

Infine il titolo «Pictoria, Sculptoria, Tinctoria et quae / subalternarum artium spectantia; in lingua / latinâ, Gallicâ, Italicâ, Germanicâ conscripta / a Petro Paulo Rubens Van Dyke Somers Green / -berry Janson &c. Fol: n° XIX» non può con ogni evidenza essere assegnato a de Mayerne, poiché redatto da una mano diversa e posteriore, peraltro su un foglietto di piccole dimensioni, che fino al 1991 si trovava applicato sul f. 1, nello spazio lasciato libero dalle varie collocazioni ricevute dal manoscritto. A riprova del fatto che tale foglietto non è ritenuto pertinente alla redazione originaria del manoscritto, la British Library ha provveduto a rimuoverlo dal f. 1 e a trasferirlo sul f. IV.

Oltre alla data 1620 inserita da de Mayerne nel titolo assegnato alla sua trattazione, numerose altre date compaiono all'interno del testo, di seguito elencate in ordine cronologico (ponendo tra parentesi tonde il riferimento al foglio o ai fogli):

1622 (16, 32v);
 24 febbraio 1624 (46);
 18 settembre 1629 (94);
 1631 (59v, 86);
 8 febbraio 1631 (48v);
 16 luglio 1631 (72v);
 1632 (147);
 giugno 1632 (34v-35);
 27 dicembre 1632 (136);
 30 dicembre 1632 (153);
 9 marzo 1633 (52);
 20 maggio 1633 (10v);
 1634 (146);
 febbraio 1634 (78v);
 14 marzo 1634 (29);
 31 luglio 1634 (158);
 novembre 1634 (150);
 31 agosto 1637 (143);
 settembre 1637 (28);
 settembre 1638 (161);
 16 settembre 1638 (160);
 1640 (73v);
 2 gennaio 1640 (167v);
 29 aprile 1641 (42v);

²¹ Berger legge «Inceratur liber tractans de Pictura, cui titulus est, Il riposo di Raphaell Borghini fiorentino» (BERGER 1901, p. 98, ripreso da KERN 2015, p. 700, nota 2, mentre TREVOR-ROPER 2006, p. 341, riporta il testo correttamente).

²² Il riferimento a *Il riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano* (Firenze, presso Giorgio Marescotti, 1584), redatto da de Mayerne su un foglio analogo a quello contenente la titolazione del suo manoscritto (f. 2), e con il medesimo inchiostro nero, funge evidentemente da epigrafe, assunta come fonte autorevole sulla manifattura di oli e colori per la pittura (descritti da Borghini nel secondo libro). Va inoltre considerato che Louis Turquet de Mayerne, padre del medico ginevrino, aveva tradotto in francese l'*Introduzione alle Vite di Vasari: Introduction aux trois arts fondé sur le dessin ou pourtraiture a sçavoir Architecture Sculpture et Peinture prise de George Vassary sculpteur Aretin*, ms. Sloane 2057, ff. 1-73, in copia ms. Sloane 2001, traduzione che è stata segnalata a Eliana Carrara, esperta di edizioni vasariane, nella speranza che possa avviarne lo studio.

26 luglio 1641 (168v);
1° dicembre 1641 (151);
24 dicembre 1641 (5v);
1642 (145);
14 gennaio 1644 (166);
4 novembre 1646 (24);
6 novembre 1646 (25v).

Come è evidente, la data cronologicamente più tarda (6 novembre 1646) compare al f. 25v, circostanza che, accanto a numerose altre, ha condotto chi scrive a ipotizzare che la redazione del codice non fosse semplicemente un'accumulazione protratta negli anni di ricette di ogni genere, sperimentazioni personali, annotazioni e riflessioni.

Se si confrontano le date citate nel manoscritto con quelle relative alla presenza di alcuni artisti indicati, si può notare come i primi fogli ad essere redatti non sono quelli attualmente all'inizio, bensì quelli in fondo al codice: ad esempio, è noto che il pittore Abraham van Blijenberch risiedette a Londra dal 1617 al 1622, e i riferimenti si trovano ai ff. 83 e 148. Anche Elias Fels, che de Mayerne dichiara di incontrare tra il 1640 e il 1642, è citato nei ff. 142v, 144v, 145, 151, con un semplice richiamo al f. 5. Casi analoghi si ripetono più volte, con il costante riferimento nei fogli iniziali a prescrizioni contenute nei fogli finali del manoscritto. Una tale inversione appare piuttosto caratteristica e rende plausibile l'ipotesi che dopo una prima fase di accumulazione di ricette (dal f. 83 al f. 170) de Mayerne abbia tentato un riordinamento sistematico, inserendo all'inizio del testo una serie di fogli per raccordare gli argomenti, ma cadendo nuovamente nell'accumulazione compulsiva che non gli consentì di ottenere il risultato prefissato.

Un caso piuttosto particolare è infine costituito dal pittore Richard Greenbury (1584-1651), citato di sfuggita da de Mayerne al f. 141v nel descrivere un «Artificio per fare i vetri con taffetas», che fu oggetto di un brevetto depositato nel 1636. Il fatto che il nome di Greenbury compaia una sola volta nel manoscritto, ma sia poi richiamato nel titolo settecentesco, fa supporre che tale titolo sia stato redatto da qualcuno che conosceva almeno approssimativamente i contenuti del testo, e magari voleva valorizzare la presenza di un artista inglese che era stato peraltro molto noto anche negli ambienti della corte²³.

4. *Artisti citati*

A chiarire vari aspetti cronologici del testo soccorre inoltre la citazione di numerosi artisti (ma anche artigiani, come decoratori, incisori e librai) incontrati alla corte inglese, di cui di seguito si fornisce, in un elenco alfabetico, la data di nascita e morte o il periodo di attività a Londra²⁴. I numerosi dati mancanti (talvolta persino il nome di battesimo) e le identificazioni ipotizzate (indicate con i nomi tra parentesi quadre) evidenziano la necessità di approfondire ulteriormente le ricerche, al di là dell'immediato riconoscimento degli artisti più noti.

²³ Cfr. <http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers/g.php> <28 agosto 2017>.

²⁴ L'identificazione degli artisti si trae dalla bibliografia storico-artistica sul Seicento inglese, dai sempre validi compendi di MILLAR 1963 e 1972, EDMOND 1978-1980 e WATERHOUSE 1986, ai più recenti ORAZIO GENTILESCHI 1999; WOOD 2000-2001; VAN DYCK & BRITAIN 2009, HEARN 2015a, 2015b; MARTIN 2011; HASKELL 2013; WARTS AND ALL 2013; PAINTING IN BRITAIN 2015; THE AGE OF RUBENS 2016; CHARLES I 2018.

Adam, 55, 122, 139v, 140r-v, cfr. Susinger;
 Anceau, Jean, 59v;
 Aulmont [Aumont, Mathieu]²⁵, 159;
 Belkamp, Jan van (1624-1653 a Londra), 7, 142v, 161v;
 Blijenberch, Abraham van (1617-1622 a Londra), 83, 148;
 Blondel [Le Blond, Michel, morto nel 1656], 63;
 Bouffault, 31r-v, 74;
 Callot, Jacques (1592-1635), 33v, 36;
 Carlisle, Joan (1606-1679), 150v;
 Cary [Keirincx, Alexander (1600-1652)], 158;
 Cheufs, Luca, 130;
 Collad [Collaert, Adriaen (1560-1618)], 33v;
 Cooper, Samuel (1608-1672), 29, 77;
 Crudosius, George, 161;
 De Courselle [De Courcelles, Jacques?]²⁶, 110;
 De Gheyn, Jacob (1565-1629), 20v;
 De la Garde, 32, 43v;
 De Montesson, 86;
 Desson [De Son, Nicolas], 43;
 Du Teil, 32v, 34v;
 Du Vivier, Hilarius (1598-1643), 110;
 Fels, Elias (1614-1655), 5, 142v, 144v, 145, 151;
 Fortin de la Hoguette, Philippe (1585-1668), 15;
 Gentileschi, Artemisia (1593-1653), 151;
 Gentileschi, Orazio (1626-1639 a Londra), 9v, 10v, 153;
 Greenbury, Richard (1584-1660), 141v;
 Haitier, J., 49, 52, 160;
 Holbein, Hans (1497-1543), 92;
 Hoskins, John (1590-1665 ca.), 29r-v, 78v, 149v;
 Jonson, Cornelius (1593-1661), 68-72, 152;
 Keuss, Dietrich, 146v;
 Lafar, 46;
 Lanier, Nicolas (1558-1666), 74, 136v, 150v, 151;
 Latombe, Abraham, 5v, 9v, 11, 15;
 Le Myre, Louis, 60, 61, 96;
 Marc, Antony, 54v, 61, 86;
 Marr, John, 53v, 54;
 Mathieu [Goodricke, Mathew (1588-1645)], 146;
 Mattheus, 29;
 Moillon [Moillon, Isaac (1614-1673)], 169v;
 Montillet, 40v;
 Mussart, Jacques, 34v;
 Mytens, Daniel (1590-1647), 10v, 16r-v, 20v, 28v, 83, 93r-v, 122v, 148;
 Noilon, 136v;
 Norgate, Edward (1581-1650), 22, 40, 97, 160;
 Padre Cherubino, 139v, 161;
 Petitot, Jean (1607-1691), 33v, 165;
 Petitot, Joseph (1602-1665), 42v, 43, 134, 165-166v;

²⁵ Miniature del re di Francia nel 1625 (FLEURY–CONSTANS 1969-2010, II, p. 25, nn. 26-27).

²⁶ FLEURY–CONSTANS 1969-2010, II, p. 128, n. 574.

Portman, George (1626-1639 a Londra), 20v, 32, 74, 141v, 149v, 150, 154;
Pridion, 159v;
Reinisch junior, 30;
Rotterdamdt, Peter (1640-1641 a Londra), 42;
Rubens, Pieter Paul (1629-1630 a Londra), 7v, 9v, 150, 153v;
Sallé, capitano, 7v, 17r-v, 18v, 19r-v, 20r-v, 21v, 47v, 57, 145v, 160;
Siebenman, Hans, 130v;
Soreau, Daniel (1627-1637 a Londra), 143, 144v, 145v;
St. Jean, peintre de, 85r-v;
Susinger, Adam, 146, 155v, 160;
Van der Straet, Jan (1523-1605), 42v;
Van Dyck, Antoon (1620 e 1632-1642 a Londra), 10v, 137, 153, 158;
Van Negre, Mathieu (attivo tra il 1617 e il 1644), 20v;
Van Somer, Paul (1577-1621), 7, 83, 93v, 94, 153v;
Vignon, Claude (1593-1670), 33v;
Vorsterman, Lucas (1623-1631 a Londra), 32;
Wolfin, 162v-163; 167v.

5. Testi citati

Oltre agli artisti, risultano numerosi anche i riferimenti a testi pubblicati, da cui de Mayerne riprende varie ricette. Si elencano di seguito gli autori, con il riferimento completo alle edizioni consultate dal medico ginevrino e i fogli nei quali compaiono le citazioni.

BIRELLI, Giovan Battista, *Opere di Giovambattista Birelli. Tomo Primo. Nel qual si tratta dell'Alchimia, suoi membri, vtili, curiosi, & diletteuoli. Con la vita d'Hermete, con due tauole, L'una de' Capitoli, & l'altra delle cose notabili*, Firenze 1601: 41v, 46v, 47.

BOLTZ VON RUFACH, Valentin, *Illuminierbuch, wie man allerlei Farben bereiten, mischen, und auftragen soll. Allen jungen angehenden Malern und Illumisten nützlich und fürderlich*, Basilea 1549: 40-41, 44v-45, 47v, 51, 168.

DURANTE, Castor, *Herbario novo di Castore Durante medico, et cittadino romano. Con Figure, che rappresentano le viue Piante, che nascono in tutta Europa, & nell'Indie Orientali, & Occidentali*, Venezia 1636: 22.

FABRY, Wilhelm, *Pharmacopoeia Londinensis*, Londra 1618: 22v, 23, 49v.

GERARD, John, *The Herball or Generall Historie of Plantes*, Londra 1633: 23r-v.

PARACELSO (VON HOHENHEIM, Philipp Aureol T. Bombast), *Chirurgia minor*, Basilea 1570: 48.

PARKINSON, John, *Paradisi in Sole Paradisus Terrestris*, Londra 1629: 23.

PIEMONTESE, Alessio, *De Secretis*, Venezia 1555: 30, 45v, 47.

ROSSELLI, Timoteo, *Della somma de' secreti vniversali. Parte prima e parte seconda*, Venezia 1574-1575: 51r-v, 65-67v.

RUSCELLI, Gerolamo, *Secreti nvoli di marauigliosa virtù*, Venezia 1567: 51.

TRAGUS (BOCK, Hieronymus), *De stirpium, maxime earum, quae in Germania nostra nascuntur*, Argentorati 1552: 23.

TURQUET DE MAYERNE, Louis, *Introduction aux trois arts fondé sur le dessein ou pourtraiture a scauoir Architecture Sculpture et Peinture prise de George Vassary sculpteur Aretin*, ms. Sloane 2057, ff. 1-73 (in copia ms. Sloane 2001): 47.

VITRUVIO, *De architectura, libri decem* (pubblicato in latino sin dal 1486, erano disponibili traduzioni in tedesco dal 1543 e in francese dal 1547)²⁷: 126v.

6. Scrittura e mani presenti

Il manoscritto risulta redatto in corsivo da Theodore de Mayerne, che lo struttura con un testo centrale e note a margine sul bordo di ciascun foglio (nel recto alla destra del testo centrale, mentre nel verso le annotazioni si trovano sul bordo sinistro).

Sui 170 fogli oggi costituenti il manoscritto, circa 108 mostrano la sua scrittura²⁸, alla quale si affiancano numerose altre grafie identificate su base bibliografica²⁹ e di seguito elencate:

- John Colladon³⁰, 28v, 29r-v, 33v, 34, 36r-v, 37r-v, 39, 42, 47v, 48, 58, 72v, 77, 122, 139v, 140r-v, 145v, 147, 148r-v, 149v, 150r-v, 156-157.
- Samuel Cooper, 77.
- Cornelius Jonson, 68-72, 152.
- Joseph Petitot, 165-166v.
- Antoon Van Dyck, 137.

A tali scritture si aggiunge infine una cospicua serie di mani ignote, distinguibili per comparazione paleografica:

- Mano francese A, 10, 20v, 21, 23v, 32v, 33, 49, 51, 54, 59v, 60v, 65-67v, 72v-73, 141v, 142, 159r-v, 169v.
- Mano francese B, 38r-v.
- Mano francese C, 46.
- Mano francese D, 98-108.
- Mano francese E, 109-112v, 113-121v.
- Mano francese F, 146.
- Mano inglese A, 75, 76r-v.
- Mano inglese B, 136.
- Mano olandese³¹, 138v-139.
- Mano tedesca A, 79-82v
- Mano tedesca B, 123-133, 135.

7. Storia del manoscritto

De Mayerne muore nel 1655 alla bella età di ottantadue anni e lascia come unica erede di tutta la sua fortuna la figlia quartogenita Adriana, che dopo alcune dispute legali deve cedere a

²⁷ Per una veloce panoramica delle edizioni vitruviane disponibili cfr. <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Vitruve.asp?param=en> <8 settembre 2017>.

²⁸ PARMENTIER 2016, p. 75.

²⁹ KIRBY 1999, TREVOR-ROPER 2006.

³⁰ Jean Colladon (1608-1674), divenuto sir John quando fu designato medico della corte inglese, era ginevrino di nascita e giunse a Londra nel 1631. Nel 1636 divenne medico a Cambridge grazie ai buoni uffici di de Mayerne, del quale fu il principale assistente e segretario, rimanendogli vicino per tutta la vita (TREVOR-ROPER 2006, pp. 321, 324-325, 366). Va tuttavia notato che tra il 1642 e il 1646 Colladon era ormai un medico affermato ed è presumibile che un altro più giovane assistente possa averlo quotidianamente sostituito, forse l'anonimo redattore indicato come 'mano francese A', del quale si riconosce la grafia in numerosi fogli.

³¹ Anche per queste ricette in olandese è stata proposta l'attribuzione ad Antoon Van Dyck (TURQUET DE MAYERNE/RINALDI 1995, p. 240), ma si ritiene necessaria una verifica più approfondita.

John Colladon i manoscritti del padre³². Colladon, che aveva sposato Aimée Frotté, amata nipote di de Mayerne (figlia della sorella Judith), nel 1637, entrava infatti di diritto tra gli eredi, acquisendo alla fine la proprietà dei numerosi manoscritti, tra i quali c'erano venticinque codici con la descrizione dei casi clinici più rilevanti affrontati dal medico ginevrino nel corso della sua lunga carriera³³. Da sir John Colladon i manoscritti de Mayerne passano in eredità al figlio sir Theodore Colladon, anch'egli medico come il padre. Alla sua morte nel 1712 l'intera Biblioteca Colladoniana viene venduta e alcuni manoscritti sono acquistati da sir Hans Sloane (1660-1753), dal cui lascito testamentario nasce nel 1753 il British Museum, che accoglie tutta la sua collezione. Nel 1973 il British Museum scorpora la biblioteca, e il dipartimento di manoscritti confluisce nella British Library.

Il f. 1 del ms. Sloane 2052 con i diversi numeri di collocazione assunti dal manoscritto testimonia i vari passaggi, ivi compreso il f. IV, che oggi ospita il foglietto contenente il titolo settecentesco. A questo proposito va notato che alla fine del titolo è indicata la natura in «folio» del testo e il numero «XIX». Poiché Sloane possedeva migliaia di manoscritti, è presumibile che tale indicazione vada riferita alla Biblioteca Colladoniana, della quale sarebbe utile studiare il catalogo del 1711 costituito da 42 pagine e conservato sia alla British Library che alla Cambridge University e alla Durham University³⁴.

Per chi fosse interessato ad approfondire le ricerche in questo ambito, si suggerisce di verificare se il manoscritto nel XVIII secolo risultasse rilegato dai Colladon oppure da Sloane, o ancora, come più probabile, in occasione della sua inventariazione presso la biblioteca del British Museum, dato che l'unica notizia relativa alla rilegatura risale a quella condotta nel 1981 dalla British Library.

Per tentare di ricavare qualche dato in merito, si può osservare che tale rilegatura comportò certamente la sostituzione della coperta, poiché sul dorso attuale è presente la dicitura della British Library, diversamente da altri casi (ad esempio il ms. Sloane 361) che conservano il nome del British Museum. Tuttavia una rilegatura, che non è possibile al momento datare, doveva essere presente prima del 1973, poiché esiste il microfilm del ms. Sloane 2052 che lo mostra rilegato e che risulta effettuato al British Museum, quindi presumibilmente in un momento precedente al trasferimento dei manoscritti alla British Library.

L'inventario dei manoscritti Sloane pubblicato nel 1782 da Samuel Ayscough inserisce il ms. Sloane 2052 con tale numero di collocazione all'interno della sezione «Arts of Painting and Perspective» e lo ritiene costituito da due unità codicologiche, la prima indicata con il titolo «Collectanea de pictoria, sculptoria, & artibus subalternis, 1620» e la seconda intitolata «The manner of drawing azure ultramine [sic] out of lapis lazuli, and the method of preparing and mixing colours»³⁵, corrispondente all'attuale f. 68.

Da tale inventariazione appare che Ayscough ha velocemente consultato il manoscritto e individuato una seconda unità codicologica a partire dai ff. 68-72, probabilmente perché quei fogli sono redatti in inglese (da Cornelius Jonson). È pertanto presumibile che il titolo settecentesco presente oggi al f. IV possa essere suo piuttosto che di Hans Sloane, come si era ipotizzato nel 1995³⁶, anche per la presenza nel titolo del nome del pittore inglese Richard Greenbury, come notato a proposito delle date citate nel testo. All'inventariazione di Ayscough si potrebbe attribuire anche la paginazione antica dei fogli, che sembra condotta con

³² TREVOR-ROPER 2006, p. 367.

³³ Sul censimento e sulla parziale dispersione dei manoscritti cfr. NANCE 2001, pp. 201-204; TREVOR-ROPER 2006, pp. 372-374; *A CATALOGUE OF THE MANUSCRIPTS* 2011, I, pp. 262-263.

³⁴ LEVI 1711. Il catalogo della Biblioteca Colladoniana si trova citato anche in *LIBRORUM IMPRESSORUM* 1813-1819, I, *sub voce* «Bibliotheca».

³⁵ AYSCOUGH 1782, I, p. 380.

³⁶ TURQUET DE MAYERNE/RINALDI 1995, p. 75, nota 1.

il medesimo inchiostro bruno del titolo settecentesco. Tale paginazione sembrerebbe inoltre effettuata quando i fogli non erano ancora rilegati e il manoscritto si presentava come una cartella che raccoglieva carte di dimensioni diverse e variamente ripiegate, circostanza che spiegherebbe la scelta di numerare il verso anziché il recto di alcuni fogli (ff. 36, 37, 38), oppure la caotica numerazione dei ff. 165-166v.

Per risolvere alcuni di tali quesiti basterebbe confrontare la struttura dei manoscritti medici redatti da de Mayerne (mss. Sloane 2058-2075) e consultare uno degli inventari manoscritti redatti da Ayscough, ad esempio quello delle carte del fondo Harley, per porre a confronto la sua scrittura con quella di Hans Sloane nell'inventario manoscritto della sua collezione³⁷.

Del resto, non si ricavano ulteriori delucidazioni dal successivo catalogo dei manoscritti Sloane del 1904, dove Edward Scott cita il ms. 2052 solo in riferimento alla lettera redatta da Joseph Petitot (indicata al f. 163)³⁸ e all'autografo di Antoon Van Dyck al f. 137³⁹, ma dimenticando poi di inserirlo nell'indice dei manoscritti redatti dal medico ginevrino⁴⁰.

Nonostante il sommario inventario settecentesco di Ayscough non valorizzasse il ms. Sloane 2052, la memoria delle importanti sperimentazioni chimiche condotte da de Mayerne nell'ambito dei materiali artistici non viene completamente perduta: se ne trova infatti traccia nella vita di Jean Petitot inserita da James Burgess nel 1754 nel suo testo nato come aggiornamento dell'*Abregé de la vie des peintres* di Roger de Piles⁴¹. Le brevi note di Burgess sulla collaborazione fornita da de Mayerne «by his experiments [to discover] the principal colours to be used for enamel»⁴² sono riprese alla lettera nel commento di Dallaway (1828) agli *Anecdotes* di Horace Walpole⁴³, per giungere infine al 1847 quando l'importanza della testimonianza di de Mayerne sulle tecniche artistiche è interamente recuperata.

Charles Eastlake assume in tale vicenda un ruolo chiave, inserendo nei suoi *Materials* una scheda interamente dedicata al ms. Sloane 2052 e al suo autore⁴⁴, e disseminando in tutto il suo testo numerose ricette estratte dal manoscritto, che ne assicurano la più larga diffusione.

La vastissima eco ottenuta grazie a Eastlake non si sarebbe tuttavia verificata senza l'apporto fondamentale fornito da Robert Hendrie, al quale si deve la trascrizione delle ricette del ms. Sloane 2052 che stava predisponendo per la pubblicazione integrale con note critiche, analogamente allo studio condotto sul trattato di Teofilo pubblicato, proprio nel 1847⁴⁵.

A questo proposito va notato che, sebbene Werner ipotizzasse nel 1964 che il manoscritto del quale Hendrie intendeva pubblicare l'edizione critica fosse il ms. Sloane 1990⁴⁶, in realtà si trattava proprio del ms. Sloane 2052, poiché se ne trova la conferma in un

³⁷ «A good Catalogue exists in Manuscript, which was drawn up, at request of the Trustees, by Mr Samuel Ayscough, and is in that gentleman's handwriting» (SIMS 1854, p. 149).

³⁸ SCOTT 1904, pp. 350, 417.

³⁹ *Ivi*, p. 543.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 349-350.

⁴¹ BURGESS 1754, pp. 56-61.

⁴² *Ivi*, p. 57.

⁴³ «[Sir Theodore Turquet de Mayerne [...] His skill in chemistry far exceeded that of any of his contemporaries, [...] his application of chemistry to the composition of pigments, and which he liberally communicated to the painters who enjoyed the royal patronage, to Rubens, Van Dyck, and Petitot, tended most essentially to the promotion of the art, and its eventual perfection. From his experiments were discovered the principal colours to be used for enamelling, and the means of vitrifying them. Rubens painted his portrait: certainly, one of the finest now extant]» (WALPOLE-DALLAWAY 1826-1828, II, pp. 302-303, in nota).

⁴⁴ EASTLAKE 1847, pp. 546-548.

⁴⁵ HENDRIE 1847.

⁴⁶ WERNER 1964; KERN 2015 condivide la posizione di Werner, ritenendo che si tratti della prima segnalazione del ms. Sloane 1990, peraltro solo parzialmente redatto da de Mayerne e poi completato da John Colladon. In realtà estese citazioni dal ms. Sloane 1990 di ricette relative alla pittura su smalto eseguite da Jean Petitot si trovano in BORDIER 1867, p. 259. Bordier aveva ricostruito dettagliatamente la biografia del pittore Jean Petitot,

articolo pubblicato da Carpenter nel 1847 che ribadisce quanto già riferito da Eastlake sulle ricerche di Hendrie⁴⁷. Carpenter afferma in particolare:

Of Van Dyck system of mixing and using his colours, some very interesting notices have lately been recovered by Mr. Hendrie, the learned editor of *Theophilus*. Hendrie discovered them in a Ms. book of Sir Theodore de Mayerne's the famous physician of the reign of James I and Charles I, and, with true liberality, allowed Mr. Eastlake to make use of his discovery⁴⁸.

La stessa notizia viene del resto riferita da un anonimo recensore del testo di Eastlake che a proposito del ms. Sloane 2052 commenta:

but as Mr. Hendrie who has only recently drawn out this curious treatise from the dusty recesses of the Sloane Mss., has announced his intention of giving it to public entire, we scarcely think it fair, either to him or to our readers, to diminish, by giving garbled extracts, the interest that must be excited by its appearance. In this work we have a complete key to the mysteries of the Atelier; we meet with Sir Anthony Van Dyke's varnish, and Sir Peter Paul Ruben's [sic] opinions on the preparation of colours⁴⁹.

È del tutto evidente che per l'edizione critica di Teofilo Hendrie avesse condotto delle ricerche su testimonianze antiche e coeve e avviato lo spoglio dei manoscritti del British Museum, rintracciando nel fondo Sloane numerosi testi, come ad esempio il trecentesco ms. 1754⁵⁰, ma anche il ms. 2052 e il ms. 1990, dal quale trascrive la ricetta menzionata da Werner. È pertanto presumibile che l'edizione critica alla quale stava lavorando potesse comprendere un confronto serrato tra i due codici, in particolare sulle ricette redatte da de Mayerne di argomento analogo.

Anche in questo caso, anziché seguire percorsi di ricerca già noti, sarebbe più utile un approfondimento tra le carte di Eastlake per capire meglio come si sviluppò la collaborazione tra i due studiosi, e delineare al contempo anche una biografia di Robert Hendrie, per comprendere i motivi che impedirono la pubblicazione delle sue ricerche⁵¹.

Il grande interesse suscitato dai brani del ms. Sloane 2052 presenti nell'edizione ottocentesca di Eastlake rimase a lungo inalterato, tanto da indurre il pittore austriaco Ernst Berger a pubblicare la trascrizione dell'intero manoscritto con traduzione tedesca a fronte nel 1901.

Come Ayscough, anche Berger riteneva il ms. Sloane 2052 suddiviso in due unità codicologiche, da lui tuttavia articolate in maniera diversa: 1) *Pictoria Sculptoria et quae*

compreso un viaggio in Italia nel 1640, allegando una lettera del 12 agosto di quell'anno scritta da de Mayerne (BORDIER 1861, pp. 178-179).

⁴⁷ Nella prefazione del suo volume Eastlake ringrazia infatti «Mr. Robert Hendrie, jun., whose translation of *Theophilus* has just appeared, has been fortunate in bringing to light, from among the treasures of the British Museum, various other MSS. relating to painting, and has, in a very liberal spirit, pointed them out to the writer of this work. The most important is the MS. of Sir Theodore de Mayerne; the extracts which are inserted in the latter part of this volume, numerous as they are, give but an imperfect idea of the value of De Mayerne's notes. Mr. Hendrie has stated that he intends, with the permission of the Trustees of the Museum, to publish the entire work» (EASTLAKE 1847, pp. VIII-IX). Nel presentare la scheda del ms. 2052 in fondo al suo testo, Eastlake ribadisce che «As the work will be published entire by Mr. Hendrie, its contents need not be further anticipated here» (*ivi*, p. 548).

⁴⁸ CARPENTER 1847, p. 239.

⁴⁹ *HISTORY OF OIL PAINTING* 1847, in particolare p. 437.

⁵⁰ HENDRIE 1847 lo cita esplicitamente più volte: pp. V, 53, 55, 76, 94, 99, 101, 167, 169. Altri manoscritti del fondo Sloane citati da HENDRIE 1847: ms. 715 (p. XXI); ms. 345 (p. XXXII); ms. 416 (pp. 70, 441, 442); ms. 2584 (p. 72); ms. 3661 (p. 170).

⁵¹ Anche nel più recente contributo di FRANKLIN 2017 la collaborazione tra Eastlake e Hendrie è liquidata in poche righe (p. 25), rimandando all'articolo di WERNER 1964.

subalternarum artium (ff. 1-82); 2) *Pictoria Van Somer et Bleyenbergh, Mytens* (ff. 83-170)⁵². La trascrizione fu effettuata sulla copia (*Abschrift*) fornita dalla direzione del British Museum, che viene ringraziata nominando Rudolf Schönwerth «responsabile per l'ispezione dei fogli stampati [*Druckbogen*]»⁵³.

Da allora ad oggi, il manoscritto è sempre stato letto con gli occhi di Berger.

⁵² BERGER 1901, pp. 98-247, 249-365.

⁵³ BERGER 1901, p. 97.

BIBLIOGRAFIA

A CATALOGUE OF THE MANUSCRIPTS 2011

A Catalogue of the Manuscripts preserved in the Library of the University of Cambridge, a cura di H.R. Luard, I-VI, Cambridge 2011 (edizione originale Cambridge 1856-1867).

AYSCOUGH 1782

S. AYSCOUGH, *A Catalogue of the Manuscripts preserved in the British Museum hitherto undescribed*, I-II, Londra 1782.

BERGER 1901

E. BERGER, *Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (XVI-XVIII Jahrhundert) in Italien, Spanien, den Niederlanden, Deutschland, Frankreich und England nebst dem De Mayerne Manuskript (zum ersten Male herausgegeben, mit Übersetzung und Noten versehen)*, Monaco 1901.

BISCHOFF 2004

G. BISCHOFF, *Das De Mayerne-Manuskript. Die Rezepte der Werkstoffe, Maltechniken und Gemälderestaurierung*, Monaco 2004.

BORDIER 1861

H. BORDIER, *Un grand peintre protestant sous Louis XIV (Jean Petitot) 1607-1691*, «Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français», 3-4, 1861, pp. 175-185.

BORDIER 1867

H. BORDIER, *Informations nouvelles sur Petitot père et fils et sur leur œuvre*, «Gazette des Beaux-Arts», 22, 1867, pp. 251-264.

BURGESS 1754

J. BURGESS, *The Lives of the most eminent modern Painters, Who have lived since, or were omitted by Mons. De Piles*, Londra 1754.

CAPANNA 2012

F. CAPANNA, *Théodor Turquet de Mayerne vs Richard Symonds. Una seicentesca cleaning controversy*, «Bollettino ICR. Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro», n.s., 24-25, 2012, pp. 96-103.

CARPENTER 1847

W.H. CARPENTER, *Van Dyck and his Works*, «Fraser's Magazine for Town and Country», 211, 1847, pp. 229-240.

CHARLES I 2018

Charles I King and Collector, Catalogo della mostra, a cura di P. Rumberg, D. Shawe-Taylor, Londra 2018.

CONTI 1971

A. CONTI, *Tecniche artistiche e restauro*, in *Arte. Enciclopedia Feltrinelli Fischer*, II, t. 2, a cura di Giovanni Previtali, Milano 1971, pp. 517-562.

CONTI 1988

A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988.

CONTI 1991

A. CONTI, *Presentazione. Ricettari e libri dell'arte, da Cennini a Watin*, in *I ricettari del Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Inventario*, a cura di G. Pomaro, Milano 1991, pp. V-XII.

CONTI 1996

A. CONTI, *Manuale di restauro*, Torino 1996.

EASTLAKE 1847

C.L. EASTLAKE, *Materials for a History of Oil Painting*, Londra 1847.

EDMOND 1978-1980

M. EDMOND, *Limners and Picturemakers. New light on the lives of miniaturists and large-scale portrait-painters working in London in the sixteenth and seventeenth centuries*, «Walpole Society», 47, 1978-1980, pp. 60-242.

FELS 2001

D.C. FELS, *Lost Secrets of Flemish Painting Including the First Complete English Translation of the De Mayerne Manuscript, B. M. Sloane 2052 with Text, Commentary and Drawings by Donald C. Fels, Jr. and Paintings by Joseph H. Sulkowski; With German Translation by Richard Bedell, from the original 1901 German version of the De Mayerne Manuscript, taken from Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit by Ernst Berger; with French Translation from the original text in French of B. M. Sloane 2052 by Rebecca McClung*, Hillsville 2001.

FLEURY–CONSTANS 1969-2010

M.-A. FLEURY, M. CONSTANS, *Documents du Minutier Central concernant les peintres, les sculpteurs et les graveurs au XVII^e siècle (1600-1650)*, I-II, Parigi 1969-2010.

FRANKLIN 2017

J. FRANKLIN, *The Eastlake Library and the sources for 'Materials for a History of Oil Painting', 1847*, «National Gallery Technical Bulletin», 38, 2017, pp. 18-31.

GIERING 2014

S. GIERING, *Studien zu den Grundierungsrezepten (1620-1646) des Théodore de Mayerne*, «VDR. Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut», 1, 2014, pp. 17-26.

HASKELL 2013

F. HASKELL, *The King's Pictures. The formation and dispersal of the collections of Charles I and his courtiers*, New Haven 2013.

HEARN 2015a

K. HEARN, *Cornelius Johnson*, Londra 2015.

HEARN 2015b

K. HEARN, *"Picture-drawer, born at Antwerp": migrant artists in Jacobean London*, in *PAINTING IN BRITAIN* 2015, pp. 279-287.

HENDRIE 1847

R. HENDRIE, *Theophili, qui et Rugerus, Presbyteri et Monachi, libri III. De Diversis Artibus: seu Diversarum Artium Schedula*, Londra 1847.

HISTORY OF OIL PAINTING 1847

History of Oil Painting, «The Dublin University Magazine», 178, 1847, pp. 422-438.

JONES 2014

R. JONES, *Van Dyck and de Mayerne: a cautionary note regarding the manuscript*, in *Making and Transforming Art. Technology and Interpretation*, Atti del convegno (Bruxelles 22-23 novembre 2012), a cura di H. Dubois, J.H. Townsend *et alii*, Londra 2014, pp. 47-53.

KERN 2015

U. KERN, *The Art Conservation I: Theodore de Mayerne, the King's black paintings and seventeenth-century methods of restoring and conserving paintings*, «The Burlington Magazine», 157, 2015, pp. 700-708.

KIRBY 1999

J. KIRBY, *The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice*, «National Gallery Technical Bulletin», 20, 1999, pp. 5-49.

LEONHARD 2015

K. LEONHARD, *Painted Gems. The Color Worlds of Portrait Miniature Painting in Sixteenth- and Seventeenth-Century Britain*, «Early Science and Medicine», 4-6, 2015, pp. 428-457.

LEVI 1711

J. LEVI, *Bibliotheca Colladoniana: or, a Catalogue of Books begun to be collected by Sir Theodore de Mayerne, M. D. and continued by Sir John and Sir Theodore Colladon, M. D. to be sold by auction at Tom's Coffee-House in St. Martin's Lane, on Monday the 2^d of February, by James Levi at the Golden Eagle near the Fountain Tavern in the Strand*, 8°, Londra 1711.

LIBRORUM IMPRESSORUM 1813-1819

Librorum Impressorum, qui in Museo Britannico adservantur, Catalogus, I-VII, Londra 1813-1819.

MARTIN 2011

G. MARTIN, *Rubens in London. Art and Diplomacy*, Londra 2011.

MILLAR 1963

O. MILLAR, *The Tudor-Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, I-II, Londra 1963.

MILLAR 1972

O. MILLAR, *The Age of Charles I. Painting in England 1620-1649*, Catalogo della mostra, Londra 1972.

NANCE 2001

B. NANCE, *Turquet de Mayerne as Baroque Physician. The Art of Medical Portraiture*, Amsterdam-New York 2001.

ORAZIO GENTILESCHI 1999

Orazio Gentileschi at the Court of Charles I, Catalogo della mostra, a cura di G. Finaldi, Londra 1999.

PAINTING IN BRITAIN 2015

Painting in Britain 1500-1630. Production, Influences and Patronage, a cura di T. Cooper, A. Burnstock *et alii*, Oxford 2015.

PARMENTIER 2016

C. PARMENTIER, 'Pictoria, sculptoria et quae subaltenarum artium': *is the de Mayerne manuscript unified or heterogeneous?*, in *Sources on Art Technology. Back to Basics*, Atti del convegno (Amsterdam 16-17 giugno 2014), a cura di S. Eyb-Green, J.H. Townsend *et alii*, Londra 2016, pp. 74-78.

PLENDER 2015

S. PLENDER, *Materials, Techniques and Practice. The relationship between artists' treatises and painting methods and techniques in Tudor and Jacobean England*, in *PAINTING IN BRITAIN 2015*, pp. 117-127, 182-183.

RINALDI 1997

S. RINALDI, *Il primo restauro seicentesco della collezione Gonzaga venduta a Carlo I d'Inghilterra*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, M. Dalai Emiliani, Roma 1997, pp. 259-270.

RINALDI 2001

S. RINALDI, *Materiali e metodi di restauro dei dipinti nel ricettario de Mayerne*, «Commentari d'Arte», 13, 1999(2001), pp. 36-40.

RINALDI 2004

S. RINALDI, *Materiali e metodi di restauro dei dipinti nel trattato di Theodore Turquet De Mayerne*, «Materiali e Strutture», n.s., 1, 2003(2004), pp. 175-183.

SCOTT 1904

E.J.L. SCOTT, *Index to the Sloane Manuscripts in the British Museum*, Londra 1904.

SIMS 1854

R. SIMS, *Handbook to the Library of the British Museum, containing a brief History of its Formation, and of the various Collections of which it is composed*, Londra 1854.

STOLS-WITLOX 2017

M. STOLS-WITLOX, *'From reading to painting': Authors and Audiences of Dutch Recipes for Preparatory Layers for Oil Painting*, «Early Modern Low Countries», 1, 2017, pp. 71-134 (pubblicazione on-line <https://www.emlc-journal.org/articles/10.18352/emlc.3/> <10 settembre 2017>).

TALLEY 1981

M.K. TALLEY, *Portrait Painting in England. Studies in the technical literature before 1700*, Londra 1981.

THE AGE OF RUBENS 2016

The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe, a cura di L. Duerloo, R.M. Smuts, Turnhout 2016.

TREVOR-ROPER 2006

H. TREVOR-ROPER, *Europe's Physician. The Various Life of Sir Theodore de Mayerne*, New Haven-Londra 2006.

TURQUET DE MAYERNE/FAIDUTTI–VERSINI s.d.

T. TURQUET DE MAYERNE, *Le manuscrit de Turquet de Mayerne: Pictoria, Sculptoria & quae subalternarum artium*, a cura di M. FAIDUTTI, C. VERSINI, Lione s.d.

TURQUET DE MAYERNE/RINALDI 1995

T. TURQUET DE MAYERNE, *Pittura Scultura e delle arti minori 1620-1646*, a cura di S. RINALDI, Anzio 1995.

VAN DE GRAAF 1958

J.A. VAN DE GRAAF, *Het de Mayerne Manuscript als bron voor de Schildertechniek van de Barok. British Museum, Sloane 2052*, Mijdrecht 1958.

VAN DYCK & BRITAIN 2009

Van Dyck & Britain, Catalogo della mostra, a cura di K. Hearn, Londra 2009.

WALPOLE–DALLAWAY 1826-1828

H. WALPOLE, J. DALLAWAY, *Anecdotes of Painting in England [...] with considerable additions by the Rev. James Dallaway*, I-V, Londra 1826-1828.

WARTS AND ALL 2013

Warts and All. The Portrait Miniatures of Samuel Cooper (1607/8-1672), Catalogo della mostra, a cura di E. Rutherford, B. Grosvenor, Londra 2013.

WATERHOUSE 1986

E. WATERHOUSE, *Painting in Britain 1530 to 1790*, Londra 1986 (edizione originale Londra 1953).

WERNER 1964

A.E. WERNER, *A New' de Mayerne Manuscript*, «Studies in Conservation», 4, 1964, pp. 130-134.

WOOD 2000-2001

J. WOOD, *Orazio Gentileschi and some Netherlandish artists in London: the patronage of the Duke of Buckingham, Charles I and Henrietta Maria*, «Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art», 3, 2000-2001, pp. 103-128.

ABSTRACT

Il presente studio intende contribuire al rinnovato interesse suscitato dal ms. Sloane 2052 della British Library di Londra, redatto tra il 1620 e il 1646 da Theodore de Mayerne, medico dei sovrani inglesi Giacomo I e Carlo I Stuart.

Considerato unanimemente come la fonte del Seicento più importante sulla tecnica ad olio e il restauro pittorico, il ms. Sloane 2052 è noto unicamente dalla trascrizione condotta da Ernst Berger nel 1901. Viene pertanto qui fornita un'introduzione alla nuova trascrizione del manoscritto, condotta con criteri filologici, dove oltre agli inchiostri adottati, sono identificati i numerosi artisti (tra cui Antoon Van Dyck, Samuel Cooper, Cornelius Jonson, Joseph Petitot) e assistenti (John Colladon) che fornirono a de Mayerne varie ricette sulla manifattura di oli e vernici pittoriche, collaborando nella realizzazione del suo trattato.

The paper aims to contribute to the resurgent interest raised by the ms. Sloane 2052 (London, British Library), written between 1620 and 1646 by Theodore de Mayerne, physician to the Kings James I and Charles I Stuart.

The manuscript is unanimously considered the most important technical source for oil painting and restoration in the 17th century, but it is known only by Ernst Berger's transcription in 1901. An introduction for a new philological transcription of ms. Sloane 2052 is provided here with a brief description of the inks and miscellaneous hands by artists (Anthony Van Dyck, Samuel Cooper, Cornelius Jonson, Joseph Petitot) and assistants (John Colladon) who helped de Mayerne in gathering his recipes of pigments, oils and varnishes.

RIORDINO DEL MEDAGLIERE ESTENSE

Leonellus marchio Estensis Petro Candido salutem. Tandem evellimus a manibus Pisani pictoris numisma vultus tui et illud his anexum ad te mittimus, retento exemplari ab eo: ut intelligas quanti te tuaque faciamus¹.

Con queste parole, il 18 agosto 1448, il marchese Leonello d'Este rispondeva a una lettera dell'erudito Pier Candido Decembrio e gli inviava una medaglia fusa da Pisanello. Il rilievo era stato realizzato in almeno due esemplari, uno per Decembrio, l'effigiato, e uno per lo stesso marchese, a testimonianza della serialità *ab antiquo* di questo nuovo genere artistico e della passione di Leonello per la raccolta di quei moderni ritratti metallici². La lettera sembra quindi suggerire l'esistenza di un medagliere estense accumulato già a partire dalla metà del Quattrocento dal marchese di Ferrara, che fu non solo appassionato collezionista³, ma anche committente di alcuni tra i migliori pezzi della medagliistica degli albori⁴. Se tra le circa 2400 medaglie (e placchette) della Galleria Estense di Modena si contano diversi esemplari di straordinaria qualità effigiati Leonello e i suoi più prossimi sodali, non è però possibile rintracciare la medaglia pisanelliana per Decembrio, avvalorando l'ipotesi che una parte importante dell'originaria raccolta del marchese sia andata dispersa.

La storia della collezione estense inizia attorno alla metà del Quattrocento e termina ben oltre la metà dell'Ottocento, restituendo una vicenda di quattro secoli di rapporti familiari, eredità, committenza, acquisti e dispersioni. Oltre alle naturali difficoltà dovute alla perdita di materiali, inventari e notizie, è però necessario considerare che all'interno della generale definizione di 'medagliere estense' sono comprese sia le collezioni di medaglie rinascimentali e barocche sia quelle di monete antiche e moderne, tanto che l'intero complesso è sempre stato studiato unitariamente. Il termine 'medaglia' per tutta l'epoca moderna indicava sia la valuta che gli oggetti d'arte, e pertanto negli inventari non sempre è possibile distinguere le due tipologie di manufatti. Le brillanti ricostruzioni condotte a più riprese da Elena Corradini, e da altri, permettono di ripercorrere le vicende della collezione, di comprenderne le dinamiche⁵; ma per isolare dal collezionismo monetale quello precipuamente medagliistico è stato necessario un lavoro di revisione completa di quanto finora noto⁶.

L'inventario di Ercole I d'Este redatto nel 1494 ricordava svariate «medaglie et intaglij et teste retracte al naturale»⁷, alle quali si aggiungevano migliaia di monete antiche, poi passate al figlio di lui, Alfonso, il primo degli Este a introdurre la pratica di punzonare con un'aquila ad ali spiegate i *nummi* di sua proprietà⁸. Questa particolare contromarca è presente in molte

¹ DOCUMENTI E FONTI SU PISANELLO 1995, p. 148, documento 65.

² Gli studi ricordano medaglie di principi italiani e stranieri tra quelle collezionate dal marchese. In merito cfr. TRENTI ANTONELLI 1991, p. 29.

³ GASPAROTTO 2003, p. 41, in merito alle monete romane raccolte dal marchese.

⁴ Per le medaglie di Leonello cfr. E. Corradini, schede nn. 3-6, 8, e A.R. Mandrioli, scheda n. 7, in *LE MUSE E IL PRINCIPE* 1991, I, pp. 60-69; o ancora CORRADINI 1998a, pp. 22-39, e GASPAROTTO 1996 e 2003 (pp. 41-51). Sulle medaglie estensi, da Leonello ai tempi più recenti, si faccia inoltre riferimento alle monografie BOCCOLARI 1987 e CRESPELLANI 1893.

⁵ I saggi della studiosa si articolano dal 1987 al 2017 e saranno citati puntualmente nelle note a seguire.

⁶ Si presentano qui solo gli embrionali risultati di un primo spoglio delle fonti già edite, ma la ricerca d'archivio ha già fornito alcuni interessanti spunti per un più articolato lavoro.

⁷ CAMPORI 1870, p. 29. Si ricordi la presenza di «Una medaglia pichola tonda cum la testa del Duca Francesco in cavo in ottone dorato», probabilmente uno stampo in negativo per tirare cere o gessi, una pratica che ritornerà anche nel pieno Seicento, come recentemente scoperto da Francesca Grandi in un documento relativo a Francesco II d'Este.

⁸ Inizialmente creduta contromarca Gonzaga (SIMONETTA-RIVA 1979), l'aquila è in realtà estense (si vedano gli studi più recenti di Carlo Poggi, ad esempio POGGI 2005, con bibliografia precedente, e Giuliano Catalli,

monete romane e greche dell'attuale collezione estense, eppure non si ritrova in alcuna medaglia, forse a suggerire tipologie distinte di collezionismo: nel primo caso raccolte vere e proprie, con un'ampia serialità (di fatto simili ai medaglieri moderni), nel secondo una raccolta di oggetti di interesse, forse, più vicina ai bronzetti, almeno a questa altezza cronologica. Anche Ercole II fu un attento raccoglitore di monete antiche⁹, ma sarà sicuramente suo figlio Alfonso II il più acuto collezionista dell'epoca moderna, scegliendo di avvalersi della consulenza di Enea Vico, prima, e di Pirro Ligorio poi¹⁰.

Con la fine del dominio su Ferrara e lo spostamento del Ducato a Modena nel 1598 anche il medagliere estense fu interamente trasferito nel nuovo Palazzo Ducale¹¹, e solo l'anno successivo buona parte delle monete antiche venne venduta da Cesare d'Este al Monte di Pietà di Venezia, data la necessità di denaro contante per fronteggiare le difficoltà¹²; nulla è noto invece sulle medaglie, probabilmente rimaste ancora tra le collezioni di famiglia. Mancano quasi completamente notizie sui primi duchi modenese, Alfonso III e Francesco I. Del primo, in carica solo pochi mesi, è noto il corposo inventario dei disegni¹³, mentre del secondo, committente del busto berniniano ancora in Galleria, sono state recentemente ricostruite le ragioni della mancanza di medaglie con la sua effigie¹⁴.

Risale al 1669, poco dopo la morte di Alfonso IV, un nuovo inventario dei beni – «che tiene in consegna il signor cavaglier Giovanni Donzi», conservatore della raccolta modenese – «esistenti in un camarone di Castello sopra le cucine nuove»¹⁵. Tra le gioie, le suppellettili e i *naturalia* più diversi è possibile isolare, conservato in vari 'invogli', un importante nucleo di medaglie moderne raffiguranti membri della famiglia d'Este, sovrani europei e pontefici¹⁶. Terminata la reggenza di Laura Martinozzi, nel 1674, prese il potere il giovane duca Francesco II, instancabile committente di oggetti d'arte e medaglie¹⁷, e promotore dell'allestimento della Galleria dei disegni e delle medaglie, una sorta di *Wunderkammer* allineata ai gusti del tempo¹⁸ (Fig. 1).

Sotto Rinaldo I, zio di Francesco (al quale era succeduto nel 1695), si approntò perfino il progetto per un catalogo del medagliere estense a cura di Lodovico Antonio Muratori e Scipione Maffei, dopo che il primo era stato nominato curatore delle raccolte¹⁹. Purtroppo

promotori del portale www.esteproject.it, con ampia letteratura sull'argomento, volto a censire tutti gli esemplari di monete recanti lo stemma degli Este). Inoltre, molti degli acquisti di Alfonso I d'Este provenivano dalla collezione di Agostino Chigi (per tramite dell'ambasciatore a Siena Beltramo Costabili) e da quella di Raffaello Sanzio (CORRADINI 1985, p. 180).

⁹ Resta un dettagliato elenco di aurei antichi redatto da Celio Calcagnini nel 1541 (pubblicato in MISSERE–MISSERE FONTANA 1993).

¹⁰ Sul rapporto tra il duca e i suoi eruditi consiglieri cfr. CAMPORI 1873, CORRADINI 1985, p. 182, MISSERE FONTANA 1994, p. 355, e POGGI 1999, p. 44.

¹¹ «[Cesare] aveva mandato avanti l'Archivio Segreto e tutta la Ducale Biblioteca col ricco museo delle medaglie, di cammei e altre antigaglie, le quali tutte furono poste nelle camere del vecchio castello dalla parte di San Domenico, e di poi ordinate e disposte nei suoi luoghi propri e convenienti» (D. Vandelli, *Notizie storiche della Biblioteca Estense*, BEUMo, ms. Camp. App. 1800 = γ.Q.2.8, c. 14, in CORRADINI–CAVANI 2001, pp. 413-414).

¹² Per l'inventario di quanto rimase a Cesare d'Este cfr. ancora CORRADINI 1985, p. 187, nota 69 (l'inedito è conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara).

¹³ CAMPORI 1870, pp. 56-57.

¹⁴ SIMONATO 2015.

¹⁵ Interamente pubblicato in *DUCAL GALLERIA ESTENSE* 1990, pp. 1-2. Cfr. inoltre CORRADINI–CAVANI 2001, pp. 414-415.

¹⁶ *DUCAL GALLERIA ESTENSE* 1990, pp. 20-21, e POGGI 1998, pp. 216, 231, nota 12.

¹⁷ Tra le tante cose si ricordano almeno due cristalli incisi, alcune medaglie, un conio per una di queste (tutti oggetti ancora presenti nelle collezioni della Galleria e recentemente studiati da Francesca Grandi), nonché almeno una medaglia dedicata al cugino Cesare Ignazio.

¹⁸ CORRADINI 1998a, CAVICCHIOLI 2017, con bibliografia precedente, e GRANDI 2018. La Galleria è ricordata, inoltre, in un opuscolo di Pellegrino Ascani datato 1677, nel quale è raffigurato il duca all'ingresso delle stanze dedicate alle raccolte (Fig. 1).

¹⁹ POGGI 1998.

L'operazione non andò in porto²⁰, ma rimane testimonianza delle prime fasi del lavoro nel fitto carteggio tra i due eruditi del principio degli anni Venti del Settecento, dove il veronese ricorda la collezione come «un prezioso avanzo»²¹ rispetto ai fasti delle epoche precedenti. Maffei e Muratori si interessarono fundamentalmente di monete antiche²², ma le medaglie moderne non dovettero mai abbandonare integralmente la collezione, poiché ritornano ad essere citate negli inventari di poco successivi.

Con l'occupazione austro-piemontese di Modena nel 1742 Francesco III fuggì a Venezia, portando con sé parte del medagliere e nascondendo parte dei beni nella residenza di Sassuolo e a Ferrara²³. Ma la maggiore dispersione delle collezioni avvenne nel 1746, quando lo stesso duca vendette ad Augusto III di Sassonia le migliori opere della raccolta estense, partite per Dresda e mai tornate²⁴. Rientrato in possesso del Palazzo modenese, il duca richiese un nuovo inventario di quanto si trovasse ancora nella Galleria, inventario nel quale si registrano diverse medaglie in metalli preziosi (e non), alcune delle quali ancora riscontrabili nell'attuale raccolta, oltre a due pezzi accuratamente descritti, ovvero due medaglioni in argento di Francesco I e Alfonso IV, ora conservati in Inghilterra e negli Stati Uniti²⁵. Le medaglie erano allora per la maggior parte conservate in uno scrigno, mentre altre erano inserite in cornici lignee appese alle pareti²⁶, mescolate ad ogni sorta di oggetto, antico o moderno, naturale o artificiale.

Nemmeno cinquant'anni dopo, parte del medagliere fu spedito a Venezia, dove Ercole III era fuggito, nel 1796, per l'arrivo di Napoleone²⁷. Quanto rimasto a Modena fu invece inviato in Francia, da dove fece ritorno solo dopo Waterloo²⁸. Inutile specificare che non è chiaro cosa prese la strada della Laguna e cosa quella delle Alpi, eppure una cospicua quantità di pezzi poté tornare a Modena nel 1822 grazie a Francesco IV d'Austria-Este, coadiuvato dal fratello Massimiliano²⁹. Si trattava soprattutto di monete contromarcate con l'aquila estense, come ricordato in una relazione di Celestino Cavedoni, nuovo conservatore della raccolta³⁰. D'altra parte, è probabile che le collezioni di *nummi* e medaglie avessero continuato a viaggiare mescolate, pertanto non si è in grado di capire quanti dei pezzi moderni siano effettivamente rientrati in Emilia.

Ad ogni modo, nel 1805 era confluita nelle raccolte estensi la collezione di Tommaso Obizzi del Catajo (prima conservata in una villa di campagna fuori Padova), che constava di diverse centinaia di oggetti d'arte, tra cui anche medaglie di straordinaria qualità, alcune delle quali appena riconosciute nell'attuale raccolta³¹.

²⁰ NUZZI 2001 sulla figura di Pietro Ercole Gherardi, consulente di Scipione Maffei sulle questioni estensi.

²¹ Sempre in POGGI 1998, con trascrizione del carteggio.

²² Si prevede di rileggere integralmente il carteggio Maffei-Muratori per rintracciare eventuali citazioni di medaglie moderne.

²³ CORRADINI–CAVANI 2001, pp. 417-418, nota 15.

²⁴ Cfr. LA VENDITA DI DRESDA 1989 e GASPAROTTO 2014, pp. 73-74.

²⁵ DUCAL GALLERIA ESTENSE 1990, p. XVII, e SIMONATO 2015 (i pezzi si trovano ora rispettivamente al Fitzwilliam Museum di Cambridge e al Minneapolis Institute of Art).

²⁶ DUCAL GALLERIA ESTENSE 1990, p. XVII. Un allestimento simile si può ancora osservare nella stanza di Margherita de' Medici presso il Palazzo Borromeo dell'Isola Bella.

²⁷ CAVANI 1998.

²⁸ CORRADINI 1996, pp. 28-38.

²⁹ CORRADINI–CAVANI 2001, p. 424.

³⁰ CAVEDONI 1846.

³¹ La scoperta si deve a una recente revisione dell'inventario da parte del conservatore del museo Federico Fischetti; i pezzi saranno esposti nel nuovo allestimento della sala dedicata al rapporto tra il Rinascimento e l'antico. Parte della collezione Obizzi proveniva da quella del patriarca di Aquileia Giovanni Grimani (GASPAROTTO 2014, pp. 76-77; per gli inventari della raccolta cfr. P. FANTELLI–P.L. FANTELLI 1982, e gli studi di Gianluca Tormen).

Francesco V, ultimo Duca di Modena, rimase in città fino al 1859 (quando questa venne conquistata da Vittorio Emanuele II) per poi fuggire a Vienna con quanto poté portare con sé. Tra queste opere, negli inventari, compare chiaramente un «armadio [che] contiene medaglioni moderni di bronzo, [...] dal secolo XV fino al XVIII»³², a testimonianza di quanto fosse fino ad allora rimasto nel Palazzo modenese. Solo nel 1868 Francesco V decise di restituire parte dei beni alla sua città, e così rientrarono 14207 tra monete e medaglie, oltre a pietre dure e altri oggetti³³.

Con il crollo del Ducato ebbero fine le dispersioni del medagliere, rimasto legato alla Biblioteca Palatina fino al trasferimento di questa nell'Albergo Arti, attuale Palazzo dei Musei, e alla successiva inaugurazione, nel 1894, della Galleria Estense al nuovo piano superiore dello stesso edificio, quando, dopo lungo dibattito, la collezione numismatica fu definitivamente accorpata al resto delle raccolte d'arte³⁴.

La storia novecentesca della raccolta estense di medaglie parla di un primo ventennio di ingenti acquisti da parte del direttore Giulio Bariola (1901-1924) – soprattutto di oggetti provenienti da importanti collezioni private (come la Gozzadini di Bologna, la Valdrigi, la Gandini)³⁵ –, e di una seconda parte del secolo nella quale le questioni relative alla raccolta furono soprattutto espositive³⁶. Nell'immediato dopoguerra fu allestita una sala per il medagliere, dietro direttive di Roberto Salvini (Figg. 2, 3); tale patrimonio metallico fu poi mescolato ai bronzetti con Augusta Ghidiglia Quintavalle (anni Cinquanta), successivamente ridotto a pochi pezzi esposti, sotto la direzione di Amalia Mezzetti, nell'allestimento di Leone Pancaldi (1975)³⁷, e definitivamente eliminato dal percorso museale nella più recente sistemazione.

Questa breve panoramica su quasi sei secoli di storia della raccolta estense di medaglie è stata la premessa necessaria per un approccio consapevole alla collezione, in funzione di un importante progetto di catalogazione, studio e riordino dell'attuale patrimonio modenese, progetto iniziato nel settembre 2017 e promosso dalla Fondazione Memofonte di Firenze.

La Memofonte ha messo a disposizione i fondi necessari³⁸ e stabilito un comitato scientifico, composto dalla stessa presidente della Fondazione, Donata Levi, da Andrea Bacchi, Francesco Caglioti, Davide Gasparotto e Lucia Simonato, oltre che dalla direttrice della Galleria Estense, Martina Bagnoli, e dal conservatore Federico Fischetti. L'ambizioso programma di lavoro prevede nell'arco di quattordici mesi il riordino completo del deposito delle medaglie e la sua finale fruibilità da parte degli studiosi, la catalogazione e lo studio di tutti i circa 2400 pezzi ora conservati, e, laddove necessario, il loro restauro.

Le prime fasi del lavoro si sono svolte nell'ottica di comprendere quale fosse l'entità del materiale da catalogare: solo una parte delle medaglie era già disposta all'interno di una cassaforte³⁹, mentre molte altre erano conservate all'interno di scatole, senza ordinamento⁴⁰.

³² *MUSEO E MEDAGLIERE ESTENSE* [1997], p. 14.

³³ *Ivi*, pp. 17-18. Parte della collezione, soprattutto pezzi di provenienza Obizzi, restò a Vienna, dove fu catalogata da Leo Planiscig nel 1919.

³⁴ *Ivi*, p. 25. Il conservatore Arsenio Crespellani provvide a stilare un inventario dei pezzi, anche delle medaglie rinascimentali e barocche (cfr. VENTURI 1894, pp. 51-53).

³⁵ Questa fase è stata completamente ricostruita nel volume del 1996 a cura di Elena Corradini, nel quale la studiosa ha sondato tutte le carte della Soprintendenza relative agli acquisti.

³⁶ CORRADINI 2013.

³⁷ CORRADINI 2017. Pare si fosse dato avvio a un progetto di riordino delle monete antiche del medagliere, come ricordato in MISSERE 1979.

³⁸ Quota IRPEF del 5×1000.

³⁹ Un primo parziale riordino fu curato da Francesco Caglioti e Davide Gasparotto all'inizio degli anni Novanta.

⁴⁰ I pezzi precedentemente esposti erano conservati in buste di carta corredate di numero di inventario, tutti gli altri in involucri di plastica trasparente.

Un sopralluogo della restauratrice Serena Bidorini (Gallerie dell'Accademia, Venezia), specializzata in materiali metallici e interpellata per una prima disamina, ha evidenziato un sostanziale stato di buona salute per la quasi totalità degli oggetti (a esclusione di diversi piombi che mostravano una corrosione attiva della superficie) e ha suggerito una generale pulitura dei pezzi. La stessa restauratrice ha fornito le linee guida per il nuovo ambiente conservativo, mediante l'utilizzo della già esistente cassaforte, dotata di vassoi in materiale inerte e di cartoncini antiacido, per assorbire eventuali gas nocivi per le superfici metalliche.

A seguito di un bando di concorso tenutosi nell'ottobre 2017 è stata attivata una collaborazione con la restauratrice Florence Caillaud (Università degli Studi di Bologna), la quale ha iniziato già nell'inverno il processo di pulitura degli esemplari prescelti. Diversi oggetti sono ancora in fase di studio, come due grandi piombi quattrocenteschi, l'uno con un'importante corrosione attiva (Fig. 4), l'altro con una patina di color arancione tenue, che si spera di poter analizzare in maniera più dettagliata (Fig. 5). Altri pezzi presentavano cere molto coprenti e vischiose, che hanno permesso alla polvere di aderirvi, impedendo la lettura del rilievo, come un'interessante medaglia lombarda di metà Cinquecento che, una volta pulita, ha riacquisito il suo aspetto originale (Fig. 6). Il terzo gruppo di oggetti è quello degli argenti coniatosi settecenteschi, che presentano in molti casi una forma di ossidazione e il conseguente oscuramento della superficie riflettente. Anche queste medaglie saranno pulite eliminando le macchie, ma rispettando il naturale invecchiamento della pellicola metallica superficiale⁴¹. Il medagliere conserva, inoltre, tre modelli per medaglie in cera su rame, firmati da Antonio Sarti, che mostrano alcune cadute di materiale e che meritano, pertanto, una particolare attenzione, anche conservativa (Fig. 7).

Su progetto dell'architetto del museo, Silvia Gaiba, si è approntata la nuova sala interamente dedicata al medagliere (Fig. 8), un ambiente di ampia metratura nel Palazzo d'Aragona Coccapani, già sede dei depositi museali. Il nuovo ambiente è stato dotato di ogni strumento necessario per lo studio di medaglie e placchette (calibri, bilancia di precisione, lenti di ingrandimento e altro), e di una piccola biblioteca numismatica, che si spera di poter incrementare⁴². La sala è attrezzata per poter ospitare gli studiosi e per organizzare workshop di formazione, come già sperimentato mediante una lezione dimostrativa tenuta ai ragazzi che hanno svolto il servizio civile presso la Galleria Estense grazie al progetto MiBACT dello scorso anno.

Per il riordino dei pezzi si è scelto di procedere secondo un criterio cronologico e geografico, partendo dai pezzi ferraresi di primo Quattrocento, fino a quelli di pieno Novecento. Hanno fornito le linee guida i più importanti repertori di medaglie ad oggi pubblicati, quello di George Francis Hill del 1930 (ancora validissimo) per i pezzi fino al 1530 e quello delle collezioni inglesi redatto da Philip Attwood nel 2003 per i pezzi fino al 1600. Per i secoli successivi si è provveduto a suddividere gli oggetti su base autoriale⁴³ e, quando questo non è stato possibile, su base cronologica e regionale. Si è scelto di organizzare anche le medaglie papali in ordine cronologico del soggetto effigiato, separandole dal resto della collezione e, all'interno del nucleo dedicato al singolo pontefice, di collocare prima le medaglie coeve e poi quelle di restituzione (realizzate anche secoli dopo la morte del papa effigiato)⁴⁴.

⁴¹ Una relazione dettagliata sul lavoro di pulitura sarà presentata dalla restauratrice al termine del lavoro.

⁴² Per tutta questa fase del progetto si ringraziamo Martina Nastasi della Fondazione Memofonte e Adalgisa Geremia della Galleria Estense.

⁴³ È stato possibile, ad esempio, per le medaglie barocche fiorentine, per le quali si è utilizzato il repertorio VANNEL-TODERI 1987.

⁴⁴ Il *Corpus numismatum omnium Romanorum pontificum* di Adolfo Modesti (2002-2018), i volumi di Walter Miselli (1605/1669, 1669/1700 e 1700/1730) e gli studi di Lucia Simonato sulle medaglie pontificie.

Anche le placchette sono state separate in vassoi appositi, ordinate cronologicamente e, dove possibile, su base autoriale, a partire dai rilievi quattrocenteschi che imitano le gemme antiche, fino a quelli novecenteschi celebranti la città di Modena.

A ogni oggetto è stato quindi associato un nuovo numero di catalogo, preceduto dalla lettera M (M1, M2 ecc.), che affianca il numero di inventario ed entrambi sono stati trascritti sul cartoncino sopra il quale è posta la medaglia. Questa fase del lavoro è appena stata conclusa e gli oggetti sono ora interamente disposti in ordine cronologico all'interno della cassaforte.

Parte importante del progetto Memofonte sarà la creazione di un database informatico entro il quale saranno schedati tutti gli oggetti componenti il medagliere, corredati di immagine fotografica e dati essenziali, così come effettuato da molti musei internazionali⁴⁵. Le schede digitali, create entro il già esistente sistema di catalogazione della Galleria Estense, prevedono i dati tecnici (dimensione, peso, metallo, tecnica, stato di conservazione), un'accurata descrizione del pezzo (sia della legenda che della parte figurata) e la bibliografia di riferimento (comprensiva di eventuali PDF con informazioni aggiuntive). Nel database, alla cui popolazione collaborerà anche la dott.ssa Elena Miraglio, saranno inoltre caricate le nuove immagini realizzate dalla fotografa Valeria Beltrami, che prevedono non solo la più classica ripresa zenitale delle medaglie (diritto e rovescio), ma anche immagini di singoli particolari utili per leggere più accuratamente gli oggetti.

L'ultima (ma per questo non meno importante) fase del lavoro è quella atta a far conoscere la collezione al pubblico, anche meno esperto. Per dicembre 2018 sarà inaugurata, negli ambienti della Galleria Estense, una mostra articolata in dieci sezioni, nella quale saranno esposte una cinquantina tra medaglie, monete e placchette della collezione, alternate a disegni, libri, sculture, dipinti e altri oggetti d'arte. L'esposizione sarà dotata di un piccolo catalogo, di taglio divulgativo, che fungerà da guida lungo il percorso museale, spiegando le diverse sezioni e i singoli pezzi, dei quali saranno chiariti aspetti tecnici, storici e iconografici. Lo scopo della mostra sarà quello di raccontare il genere della medaglia dal primo Quattrocento ai tempi più recenti e presentare le collezioni estensi, mettendo in luce il lavoro svolto grazie al progetto Memofonte.

Alcune medaglie particolarmente importanti saranno infine inserite stabilmente nel percorso museale, in modo da creare cortocircuiti figurativi che siano in grado di spiegare il genere all'interno del più ampio evolversi della storia dell'arte.

Su proposta di Lucia Simonato, il comitato scientifico del progetto ha stabilito, inoltre, di dedicare un numero monografico della rivista della Fondazione alla storia della raccolta medagliistica modenese, numero all'interno del quale sarà anche possibile, grazie a mirati approfondimenti, valorizzare diversi esemplari della collezione che ho potuto rilevare ad oggi come particolarmente prestigiosi (oltre che inediti) per qualità, rarità e vicenda artistica.

⁴⁵ Si prevede di concludere il lavoro entro l'ottobre 2018. Stanno collaborando alla creazione del database Elena Miraglio, borsista del progetto Memofonte, e Virna Ravaglia, che sta svolgendo il servizio civile presso la Galleria Estense.



Fig. 1: Pellegrino Ascani, *Antiporta*, incisione dall'opuscolo del 1677. Biblioteca Estense Universitaria, Modena



Figg. 2, 3: La sala del Medagliere nell'allestimento di Roberto Salvini del settembre 1948. Archivio Fotografico, Galleria Estense, Modena



Fig. 4: Pisanello, *Medaglia per Giovanni VIII Paleologo*, 1438, 103 mm, piombo con corrosione attiva, inv. 8966



Fig. 5: Filarete, *Medaglia per Faustina maior*, 1445-1449, 111 mm, piombo con patina opaca, inv. 8880



Fig. 6: Pietro Paolo Tomei, *Medaglia per Alessandro Caimi*, 1556, 46 mm, bronzo, inv. 8707. L'oggetto prima e dopo la pulitura (immagini ingrandite)



Fig. 7: Antonio Sarti, *Modello per medaglia di Andrea Andreini*, 1727, 67 mm, cera bianca su rame, inv. 8465 (immagini ingrandite)



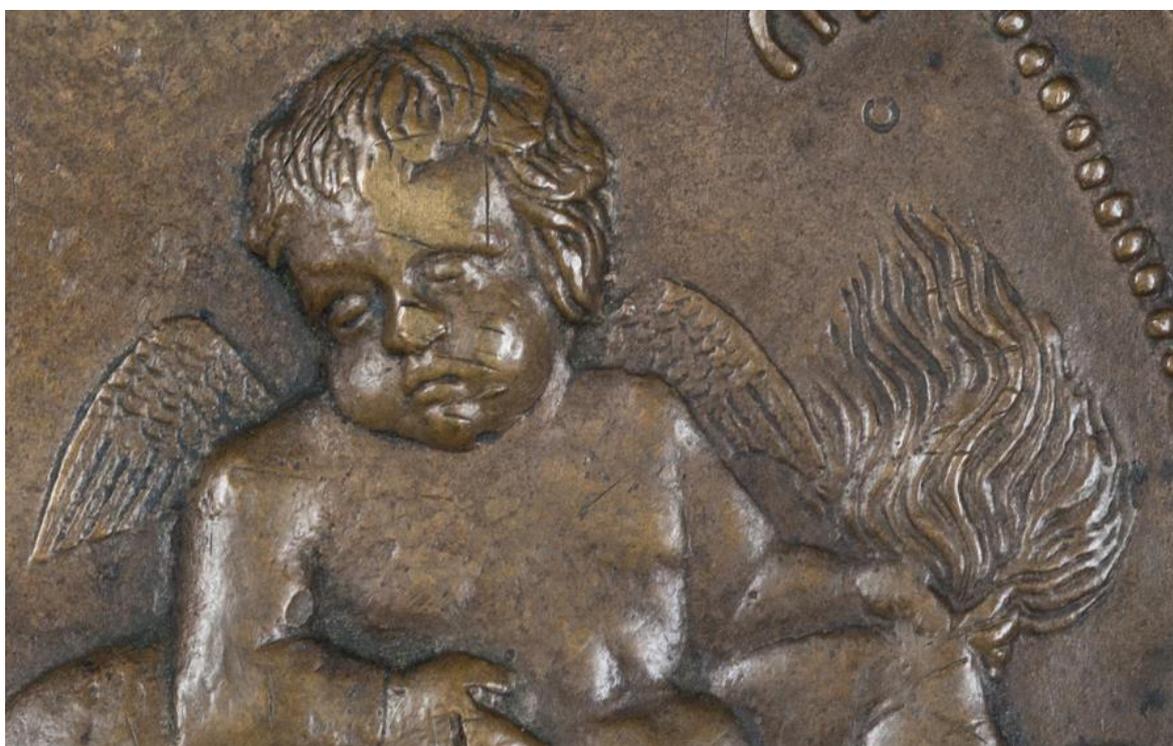
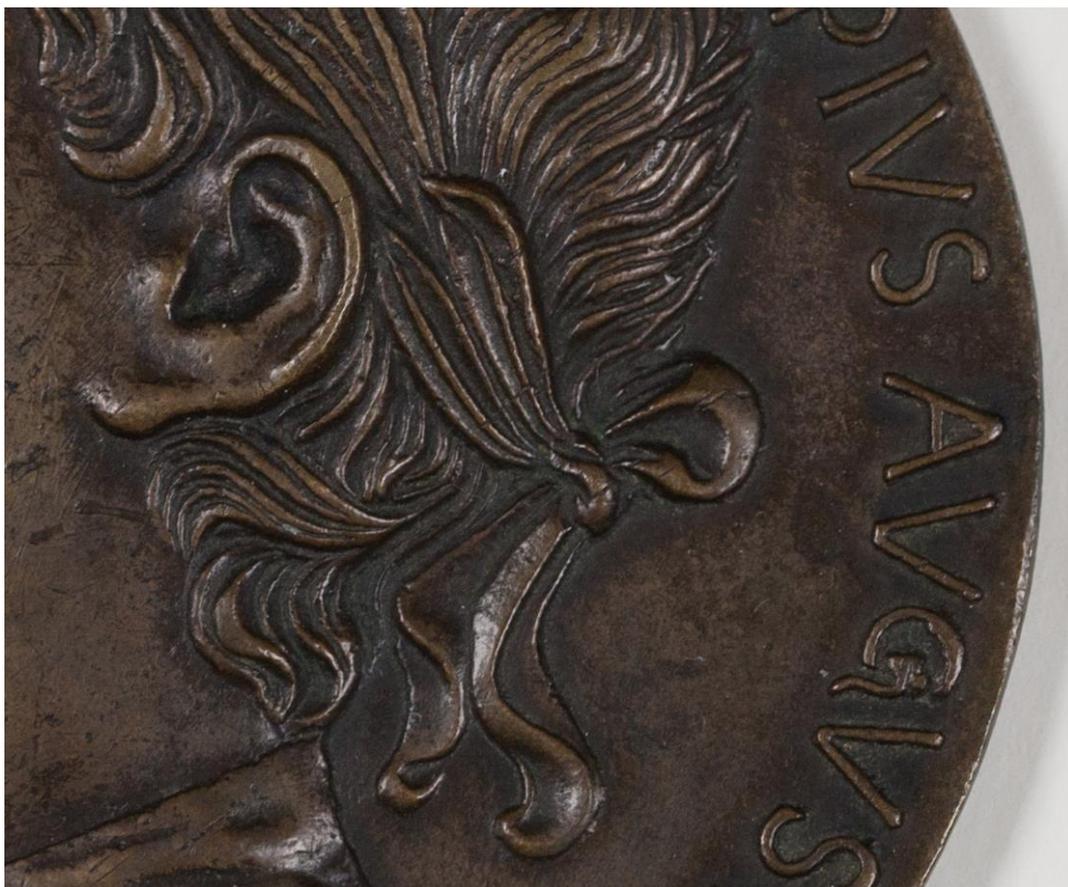


Fig. 8: Giovanni Boldù, *Medaglia per Caracalla bambino*, 1466, 90 mm, inv. 8714. Particolari della nuova campagna fotografica

BIBLIOGRAFIA

BOCCOLARI 1987

G. BOCCOLARI, *Le medaglie di Casa d'Este*, Modena 1987.

CAMPORI 1870

G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.

CAMPORI 1873

G. CAMPORI, *Enea Vico e l'Antico Museo Estense delle Medaglie*, Modena 1873.

CAVANI 1998

P.L. CAVANI, *Statue e cammei della Galleria delle Medaglie nella seconda metà del Settecento: incrementi e dispersioni*, in *SOVRANE PASSIONI* 1998, pp. 237-244.

CAVEDONI 1846

C. CAVEDONI, *Dell'origine ed incrementi dell'odierno R. Museo Estense delle medaglie e della dispersione dell'altro ad esso anteriore*, Modena 1846.

CAVICCHIOLI 2017

S. CAVICCHIOLI, «Un ricco studio di antiche medaglie, di Camei, di Statue»: la galleria di Francesco II d'Este e la sua ricostruzione virtuale, in *Mutina splendidissima. La città romana e la sua eredità*, Catalogo della mostra, a cura di L. Malnati, S. Pellegrini et alii, Roma 2017, pp. 533-536.

CORRADINI 1985

E. CORRADINI, *Per una storia delle collezioni di antichità dei duchi d'Este*, in *Da Borso a Cesare d'Este. La scuola di Ferrara 1450-1628*, Catalogo della mostra, a cura di E. Mattaliano, Ferrara 1985, pp. 179-187.

CORRADINI 1996

E. CORRADINI, *Le spoliazioni francesi delle collezioni dei duchi d'Este*, in *Modena napoleonica nella cronaca di Antonio Rovatti*, II. *Modena repubblicana 1798-1799*, a cura di G.P. Brizzi, E. Corradini, Modena 1996, pp. 9-38.

CORRADINI 1998a

E. CORRADINI, *Dal "camerone" alla Galleria dei Disegni e delle Medaglie nel Palazzo Ducale: vicende delle collezioni estensi tra Sei e Settecento*, in *SOVRANE PASSIONI* 1998, pp. 205-214.

CORRADINI 1998b

E. CORRADINI, *Medallic portraits of the Este: effigies ad vivum expressae*, in *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, a cura di N. Mann, L. Syson, Londra 1998, pp. 22-39.

CORRADINI 2013

E. CORRADINI, *La realizzazione a Modena del Palazzo dei Musei, polo culturale cittadino e l'allestimento di Galleria, Museo e Medagliere Estense*, «Annali di Critica d'Arte», IX, 2013, pp. 253-276.

CORRADINI 2017

E. CORRADINI, *Museo e Medagliere Estense nel secondo dopoguerra: Roberto Salvini, Augusta Ghidighia Quintavalle e Amalia Mezzetti*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del convegno (Perugia 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano 2017, pp. 339-352.

CORRADINI–CAVANI 2001

E. CORRADINI, P.L. CAVANI, *“La preziosa Galleria delle Medaglie, e ricco Museo” degli Estensi nel Palazzo Ducale di Modena*, in *Lo Stato di Modena. Una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa*, Atti del convegno (Modena 25-28 marzo 1998), a cura di A. Spaggiari, G. Trenti, I-II, Modena 2001, I, pp. 413-429.

CRESPELLANI 1893

A. CRESPELLANI, *Medaglie estensi ed austro-estensi*, Modena 1893.

DOCUMENTI E FONTI SU PISANELLO 1995

Documenti e Fonti su Pisanello (1395-1581 circa), Catalogo della mostra, a cura di D. Cordellier, numero speciale di «Verona Illustrata», 8, 1995.

DUCAL GALLERIA ESTENSE 1990

Ducal Galleria Estense. Disegni, Medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751, a cura di J. Bentini, P. Curti, Modena 1990.

P. FANTELLI–P.L. FANTELLI 1982

P. FANTELLI, P.L. FANTELLI, *L'inventario della collezione Obizzi al Catajo*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 71, 1982, pp. 101-116.

GASPAROTTO 1996

D. GASPAROTTO, *Pisanello e le origini della medaglia rinascimentale*, in *Pisanello*, Catalogo della mostra, a cura di P. Marini, Milano 1996, pp. 325-330.

GASPAROTTO 2003

D. GASPAROTTO, *Pisanello ritrattista e le medaglie per Leonello d'Este*, in *I gusti collezionistici di Leonello d'Este. Gioielli e smalti en ronde-bosse a corte*, Catalogo della mostra, a cura di F. Trevisani, Modena 2003, pp. 41-51.

GASPAROTTO 2014

D. GASPAROTTO, *Dal collezionismo principesco al museo pubblico. La Galleria Estense dalla vendita di Dresda agli anni di Adolfo Venturi (1746-1894)*, in *Gli Este. Rinascimento e barocco a Ferrara e Modena*, Catalogo della mostra, a cura di S. Casciu, M. Toffanello, Modena 2014, pp. 73-81.

GRANDI 2018

F. GRANDI, *Piccole e grandi meraviglie. Francesco II d'Este duca di Modena (1674-1694) mecenate e collezionista*, [Tesi di Laurea Magistrale] Università degli Studi di Bologna, A.A. 2017-2018.

LA VENDITA DI DRESDA 1989

La vendita di Dresda, a cura di J. Winkler, Modena 1989.

LE MUSE E IL PRINCIPE 1991

Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, Catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo, A. Mottola Molino *et alii*, I-II, Modena 1991.

MISSERE 1979

G. MISSERE, *Nota sul riordino del medagliere estense*, «Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», 11, 1979, pp. 287-291.

MISSERE–MISSERE FONTANA 1993

G. MISSERE, F. MISSERE FONTANA, *Una silloge numismatica del secolo XVI: Celio Calcagnini e la raccolta estense*, Modena 1993.

MISSERE FONTANA 1994

F. MISSERE FONTANA, *Raccolte numismatiche e scambi antiquari del secolo XVI. Enea Vico a Venezia*, «Quaderni Ticinesi. Numismatica e Antichità Classiche», 1994, pp. 343-383.

MUSEO E MEDAGLIERE ESTENSE [1997]

Museo e Medagliere Estense tra Otto e Novecento, a cura di E. Corradini, Modena [1997].

NUZZI 2001

O. NUZZI, *Pietro Ercole Gherardi: descrizione e catalogazione di antiche medaglie del Medagliere Estense*, «Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», 23, 2001, pp. 115-158.

POGGI 1998

C. POGGI, *Le collezioni numismatiche estensi tra XVII e XVIII secolo: “un prezioso avanzo”*, in *SOVRANE PASSIONI* 1998, pp. 215-236.

POGGI 1999

C. POGGI, *Francesco IV d’Austria-Este e la rinascita del Medagliere Estense. Viaggi, acquisti e rinvenimenti per una collezione «restaurata»*, «Il Carrobbio», 1999, pp. 43-60.

POGGI 2005

C. POGGI, *La diaspora della collezione numismatica di Alfonso II d’Este*, in *Congreso internacional de numismatica. Madrid 2003. Actas*, a cura di C. Alfaro, C. Marcos, P. Otero, I-II, Madrid 2005, vol. I, pp. 86-94.

SIMONATO 2015

L. SIMONATO, *The Sought-After Portrait: Marble and Steel in the Service of Francesco I d’Este*, in *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, a cura di C.H. Miner, Milano 2015, pp. 369-384.

SIMONETTA–RIVA 1979

B. SIMONETTA, R. RIVA, *“Aquileta” estense o “aquileta” Gonzaga?*, «Quaderni Ticinesi. Numismatica e Antichità Classiche», 1979, pp. 359-373.

SOVRANE PASSIONI 1998

Sovrane Passioni. Studi sul collezionismo estense, a cura di J. Bentini, Milano 1998.

TRENTI ANTONELLI 1991

M.G. TRENTI ANTONELLI, *Il ruolo della medaglia nella cultura umanistica*, in *LE MUSE E IL PRINCIPE* 1991, II, pp. 25-35.

VANNEL–TODERI 1987

F. VANNEL, G. TODERI, *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze 1987.

VENTURI 1894

A. VENTURI, R. *Galleria e Medagliere Estensi in Modena*, «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti», 1894, pp. 45-58.

ABSTRACT

Il saggio intende illustrare il progetto promosso dalla Fondazione Memofonte per il riordino, la catalogazione e lo studio del Medagliere della Galleria Estense di Modena, iniziato nel settembre 2017 e tuttora in corso. La prima parte dello scritto ripercorre le tappe del collezionismo estense di medaglie: partendo da Leonello d'Este, fautore della nascita di questo genere artistico, attraverso Alfonso II e i suoi colti consiglieri Vico e Ligorio, per arrivare al ducato seicentesco e alle nuove scoperte documentarie relative alla committenza di Francesco II. Il Medagliere non ebbe una storia lineare e nei secoli si susseguirono massicce dispersioni, ma anche interessanti annessioni, come la collezione Obizzi o gli acquisti novecenteschi di Bariola. La seconda parte dell'articolo racconta, invece, l'avanzamento del progetto, sia per quanto riguarda la catalogazione e lo studio della raccolta, sia la sua conservazione e gli interventi di restauro che si stanno effettuando.

The essay aims to illustrate a project promoted by the Memofonte Foundation for the reorganization, cataloging and study of the Medagliere which belongs to the Galleria Estense of Modena, begun in September 2017 and still in progress. The first part of the paper retraces the steps of the medals' collecting history: starting from Leonello d'Este, the proponent of the birth of this artistic objects, through Alfonso II and his advisers Vico and Ligorio, to the seventeenth-century's ducat and some new documentary discoveries relating to the commission of Francesco II. The Medagliere did not have a linear history and over the centuries there were massive losses, but also some purchases, such as the Obizzi collection or the medals bought by Bariola in the 1910s. The second part of the article tells the progress of the project, both as regards the cataloging and the study of the collezione, both its conservation and the restoration interventions that are being carried out.

LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE NEL XX SECOLO. MANIFESTI FUTURISTI

Il Futurismo, movimento di avanguardia che, per la prima volta in Italia, si propone di sommuovere tecnicamente il linguaggio e giungere a una nuova sintesi del reale attraverso il vitalismo creativo, nasce con la pubblicazione da parte di Filippo Tommaso Marinetti su «Le Figaro» del 20 febbraio 1909 del *Manifesto del Futurismo*¹.

Il movimento giunge a forme creative difficilmente collocabili nelle celle proprie delle storicizzazioni e, di conseguenza, anche attribuire una definizione alla corrente è esigenza critica che conduce su terreni impervi. Accogliamo, quindi, l'affermazione dello studioso Mario Verdone: «La nostra definizione del futurismo potrebbe essere formulata così: è un atteggiamento dinamico e rinnovatore che tende a proiettare la vita e l'arte nel futuro»².

Il Futurismo tende a porsi come avanguardia complessiva, in quanto disponibile a uno sperimentalismo nei vari campi artistici – oltre alla letteratura, pittura, musica, teatro, grafica, cinema, architettura, moda, politica – che frantuma le barriere della differenziazione tra i linguaggi³. Sul rapporto fra parola letteraria e arti figurative, e sulla possibilità di dialogo fra diversi sistemi di comunicazione, si ritiene utile considerare la riflessione di Davide Pugnana, il quale, sulla scorta delle riflessioni di Pier Vincenzo Mengaldo, afferma:

Nessuna equivalenza verbale spinta al massimo delle sue possibilità poetico-espressive sarà mai capace di restituire il quid di un'opera nata dal dominio del visivo e tradotta in forma dall'abilità della mano. Eppure ci sono casi singolari di equivalenze incrociate che hanno la capacità di ricostruire e rivivere, per quanto possibile dal di dentro, lo sguardo che percorre l'opera, e in questo scorrimento ricostruttivo del processo creativo restituire il senso della forma. Parola e immagine possono diventare forme di traduzione che riescono [...] a rovesciare l'insormontabile diversità dei due sistemi segnici, mettendoli in dialogo⁴.

La portata radicale della rivoluzione delle forme espressive è chiara fin dal 1912, con la pubblicazione del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*⁵ e del suo supplemento, in cui vengono enunciati i nuovi principi per il superamento della «vecchia sintassi»: l'uso del verbo all'infinito, l'abolizione dell'aggettivo e dell'avverbio, oltre che della punteggiatura, e soprattutto la creazione di analogie, reti di immagini capaci di associare i sostantivi in maniera sorprendente. Il manifesto propone anche il superamento della narrazione psicologica dell'io a favore di una psicologia intuitiva della materia e introduce i concetti di 'immaginazione senza fili' e 'parole in libertà', ripresi nel manifesto dell'anno successivo (*L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà*, 1913⁶), in cui Marinetti esalta le nuove possibilità di percezione offerte dal progresso scientifico, che la letteratura può interpretare attraverso una libertà assoluta nella composizione delle immagini e delle analogie, premessa teorica necessaria per giungere alla

¹ Tutti i documenti citati provenienti da *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990 saranno citati indicando il numero del documento dell'edizione (in numero arabo), seguito dal volume (in numero romano). Pubblicato la prima volta con il titolo *Le Futurisme* (*MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990, 0 I), viene poi diffuso in italiano come *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (*Ivi*, 3 I).

² VERDONE 1994, pp. 15-16.

³ A tal proposito, per avere un quadro esaustivo si rimanda all'infografica curata da Irene Fabbri e Giovanni Salucci nella scheda a cura di Giovanni Rubino e presente sul sito <http://futurismo.accademiadellacrusca.org> <1° agosto 2018>, di cui si parlerà più approfonditamente nelle pagine successive di questo studio.

⁴ PUGNANA 2017, p. 151. Il riferimento di Pugnana, in questo caso, sono le teorizzazioni di Pier Vincenzo Mengaldo; per le quali si rimanda a MENGALDO 2015.

⁵ *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990, 26 I.

⁶ *Ivi*, 36 I.

resa grafica sperimentale delle parole di un testo, le tavole parolibere, presenti nel manifesto *I plastici paroliberi* di Angelo Rognoni (1922)⁷.

Il movimento esprime la volontà di un rinnovamento radicale non solo nelle arti ma anche nella vita sociale e politica: l'ottica futurista si nutre della nascente civiltà industriale dominata dalla tecnologia e dalla macchina, dai nuovi miti del progresso e della velocità. In queste teorizzazioni si ritrovano tracce del pensiero di Nietzsche, volto alla celebrazione degli istinti, della gioventù, della distruzione, e un importante vitalismo di ascendenza bergsoniana⁸. Esaltando la tecnica, la grande industria, l'aggressività, il Futurismo vuole farsi portavoce della tendenza al nuovo, al progresso meccanico, alla modernità della società industriale nascente.

La macchina non è però concepita come un prodotto artificiale contrapposto alla natura, ma come una possibilità diversa di far vivere la natura: l'elettricità, ad esempio, viene considerata come risorsa naturale. Mondo industriale e mondo naturale sono visti come espressione di una stessa potenzialità, e il corpo stesso, in quanto energia, si configura come macchina naturale e tecnica in grado di sfruttare le forze cosmiche. Per quanto riguarda la vita politica, gli artisti che aderiscono al primo Futurismo sono impegnati soprattutto nell'interventismo, in quanto ritrovano nel conflitto un modo positivo di scatenare le energie primordiali e di promuovere l'invenzione di nuove macchine.

Queste caratteristiche vengono recepite e accolte anche da un gruppo di giovani pittori – Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà – che l'11 febbraio 1910 pubblicano il *Manifesto dei pittori futuristi*, firmato anche da Gino Severini e Giacomo Balla, e l'11 aprile 1910 il *La pittura futurista. Manifesto tecnico*⁹, nel quale si dichiara con aggressività il distacco dalla pittura tradizionale e l'avvento di una nuova sensibilità dinamica spaziale e temporale e di una diversa teoria del colore. Il problema centrale affrontato riguarda la rappresentazione del movimento; è inoltre importante la scelta delle iconografie, sempre urbane e contemporanee, spesso provocatorie. Nella primavera del 1910 vengono esposti i dipinti futuristi a Milano presso la Mostra d'arte libera organizzata negli ex padiglioni della fabbrica Ricordi. I quadri futuristi mostrano il dinamismo delle forze naturali indomabili, la loro fluidità nello spazio: linee e colori veicolano stati d'animo e il dipinto si configura quindi come rappresentazione che suggerisce non soltanto la realtà dell'oggetto ma anche il sentimento dell'artista e il suo rapporto con una dimensione spirituale. Lo spiritualismo si riconduce al dibattito vissuto nella società su scienza e occultismo e sul rapporto fra realtà visibile e dimensione invisibile, ambito riscoperto anche grazie all'appoggio teorico fornito dalle nuove scoperte scientifiche, in particolare da quelle di Einstein e Planck¹⁰. Anche se non ci sono fonti certe che confermino la conoscenza di queste teorie da parte dei pittori futuristi, è comunque possibile ipotizzare che la pittura futurista si nutra di questa atmosfera e, di conseguenza, che il dinamismo vitalizzi la composizione complicando la realtà e svelando forze non percepibili dall'occhio umano, trascendendo la visione retinica.

Il Futurismo si inserisce nella società italiana come uno spartiacque non eludibile: rappresentare o meno il dinamismo e la velocità sarebbe stato, da lì in avanti, il frutto di una scelta consapevole e meditata. Esaltata in primo luogo nel manifesto di fondazione del movimento la velocità si configura come religione-morale nel manifesto del 1916 di Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità*¹¹. Diametralmente opposta alla religione comunemente intesa, che si prende cura dell'interiorità dell'essere umano, la morale esaltata e teorizzata dal

⁷ MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1990, 156 II.

⁸ Per quanto riguarda Nietzsche si vedano in particolare le seguenti opere: NIETZSCHE/MONTINARI 1992a; NIETZSCHE/MONTINARI 1992b; NIETZSCHE/COLLI 1992. Per il pensiero di Bergson si rimanda a BERGSON/POLIDORI 2004, BERGSON/SFORZA 2010 e BERGSON/ACERRA 2012.

⁹ MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1990, 11-12 I.

¹⁰ Su Einstein si veda EINSTEIN/RADICATI DI BRÖZOLO 2014; per quanto riguarda Planck, si rimanda a BANDINI BUTI 1977.

¹¹ MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1990, 81 I.

Futurismo è protesa a difendere l'umanità dal quotidiano, dall'abitudine, dal ricordo; in ultima analisi, dalla lentezza, ritenuta responsabile di annientamento e morte. In questa ottica, la velocità si configura come un propulsore eccellente, capace di donare forza alla vitalità umana, rendendola in grado di dominare lo spazio e il tempo. La velocità è la sintesi di tutte le forze in movimento, e in quanto tale è pura, moderna, aggressiva. Il culto della velocità configura quest'ultima come divina e, di conseguenza, procedere a grande velocità significa stabilire un contatto con il divino e cioè, in un certo senso, pregare¹². Ecco quindi che i nuovi luoghi abitati dalla divinità, le nuove cattedrali, le nuove chiese, saranno i treni, le motociclette, le automobili, gli aeroplani; in una parola, le macchine.

Le basi dell'estetica della macchina sono gettate nel 1905 da Mario Morasso, nel libro *La nuova arma (la macchina)*, e da Marinetti, nel testo *A mon Pégase*, dal quale scaturirà la seguente affermazione contenuta nel *Manifesto del Futurismo* del 1909:

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alto esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia.

Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita¹³.

Nasce, così, anche una poetica della macchina, alla quale aderiscono numerosi artisti futuristi. Folgore scrive nel 1912 *Il canto dei motori*; Boccioni nel 1914 conia il termine 'modernolatria', che implica anche la 'macchinolatria'¹⁴; Severini spiega il macchinismo nell'arte nel 1916 in un articolo pubblicato sul «Mercure de France»; nel 1920 Pratella finisce di comporre *L'Aviatore Dro*, la cui partitura comprende un motore d'aeroplano attivo; Pannaggi, Depero e Prampolini realizzano, dal 1922 in poi, *Balli meccanici*; Pannaggi, Paladini e Prampolini nello stesso 1922 diffondono il *Manifesto dell'arte meccanica futurista*¹⁵.

All'origine della mitologia futurista della macchina e del suo rapporto con l'essere umano, però, c'è sempre Marinetti: il riferimento è al manifesto del 1910 *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina*¹⁶. Si ricordano, inoltre, le riflessioni metafisiche di Ginna¹⁷, il quale prefigura un vero e proprio rapporto d'amore fra uomo e macchina nel manifesto *Il primo mobilio italiano futurista* del 1916¹⁸. E da qui alla protezione di tutte le macchine, il passo è breve: grazie al manifesto dell'aviatore Fedele Azari nel 1925 nasce l'idea di una Società di protezione delle macchine: la macchina è vitale, intelligente, sensibile, superumana (palese è il riferimento alla teoria dell'uomo perfezionato e moltiplicato di Marinetti), e va quindi difesa e protetta contro eventuali ingiustizie e abusi capaci di arrecarle danno.

La velocità, secondo Marinetti, è connessa al dinamismo vitale, produce e diffonde energia¹⁹: permette di avvicinare cose distanti, innesca paragoni e la rilevazione di punti di contatto e sinergie che sono alla base di nuove creazioni artistiche. Le parole in libertà e l'immaginazione senza fili sono dirette conseguenze di questo retroterra culturale applicato all'ambito letterario, ed è proprio in tali elaborati futuristi che ritroviamo spesso come

¹² Su questo tema si veda il manifesto *La nuova religione-morale della velocità*, firmato nel 1916 da Marinetti. Si rimanda anche al successivo *Macchinolatria*, del 1935, firmato da Cascodalluminio (Godoli afferma che usava firmarsi così Raimondo Cervone, appartenente al gruppo dei futuristi napoletani).

¹³ *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990, 3 I.

¹⁴ Il neologismo compare in BOCCIONI 1914.

¹⁵ PANNAGGI-PALADINI 1922.

¹⁶ *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990, 9 I.

¹⁷ Si rimanda a GINNA-CORRA/VERDONE 1984 e al manifesto *Scienzarte*.

¹⁸ *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990, 91 I.

¹⁹ Su questotema si veda ancora il manifesto *La nuova religione-morale della velocità*.

protagonisti la velocità, il treno, l'aeroplano. Proprio il volo in aeroplano si configura anche come simbolo di innalzamento dalla dimensione terrestre a quella cosmica e divina. Anche la pittura futurista assorbe questi temi: Boccioni, Dottori, Balla, Depero inseriscono nelle loro composizioni mezzi di trasporto e tentano di renderne il dinamismo; inoltre, Depero e Balla costruiscono sculture dinamiche, scolpiscono la velocità usando i materiali più diversi – metallo, cartoni, veli colorati – per realizzare ‘complessi plastici motorumoristi’.

La pubblicazione nel 1915 del manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*²⁰, firmato da Balla e Depero, aveva già segnato l'estensione della proiezione utopica del Futurismo a tutti i campi dell'attività umana, prefigurando la trasformazione sia dell'ambiente esterno (con radicali trasformazioni estetiche dell'ambiente, delle arti, della moda, della città) sia di quello interiore (con uno stravolgimento del sistema percettivo ed emotivo dell'uomo). Il complesso plastico, astratto e polimaterico, fatto non solo di materiali tradizionali ma anche di metalli e congegni meccanici, permea ben presto ogni forma artistica, anche le scenografie e costumi teatrali. Da protagonista dell'ambiente teatrale, il complesso plastico è foriero di nuove sensibilità, prodotte in primo luogo da quella che Depero definisce una vitalità «motorumoristica». Prima di giungere alla creazione di veri e propri automi, Depero progetta già nel 1914-1915 un ballerino-mimo trasformato, attraverso la combinazione di vari materiali, in un complesso plastico vivente. Soltanto in seguito vedranno la luce i *Balli plastici*, con protagoniste le sue marionette di legno, rappresentati a Roma nel 1918 al Teatro dei Piccoli: cinque brevi *pièces* su musica d'avanguardia, straordinarie e coloratissime, dalla ritmica veloce e incalzante.

In questo manifesto fa la sua comparsa anche il giocattolo futurista. Dopo aver preso le distanze dai giocattoli tradizionali, infatti, si afferma che il giocattolo futurista deve stimolare l'immaginazione del bambino attraverso la creazione di articolati complessi plastici ed elastici, evitare di essere una riproduzione caricaturale di oggetti quotidiani, educare e abituare alla lotta e alla guerra. Proprio per quest'ultima caratteristica si aggiunge nel manifesto che questi nuovi giocattoli sono utili anche per gli adulti, in quanto contribuiranno a esaltarne la giovinezza, l'energia vitale, lo slancio creativo e immaginifico, l'ardore aggressivo proteso verso la vittoria in guerra. Tali giochi comprenderanno anche mezzi di trasporto che riassumono in sé tutte le caratteristiche attribuite al giocattolo, e quindi soprattutto mezzi navali e aerei.

Filippo Bacci di Capaci, nel saggio contenuto nel catalogo *La trottola e il robot. Tra Balla, Casorati e Capogrossi*, afferma:

Ma è con Fortunato Depero che entriamo nel futuro, versatile e visionario è un artista moderno e un designer, la sua ricerca espressiva si distingue per la passione verso i materiali più diversi e moderni, e i suoi giocattoli, i bozzetti e i progetti, ci fanno sentire il divertimento che lo doveva accompagnare nella progettazione²¹.

Un divertimento e una tensione a uno slancio dell'immaginazione e al dinamismo che rimanda direttamente a quanto scritto in *Ricostruzione futurista dell'universo* del 1915. Giovanni Lista si spinge oltre:

Asservita alla volontà di creare marchinegni plastici astratti e rumoristi, o giocattoli futuristi che affinino l'intelligenza, nutrano lo slancio immaginativo e stimolino la sensibilità, la nuova scultura futurista dei “complessi plastici” di Balla e Depero si caratterizza come una “scoperta sistematica infinita”, una costante tensione verso la concretizzazione plastica e astratta dell'immaginazione e una riscrittura in chiave costruttiva e antirappresentativa dell'universo²².

²⁰ MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1990, 75 I.

²¹ LA TROTTOLA E IL ROBOT 2017, p. 31.

²² DEPERO/LISTA 2012, p. 226.

Non è un caso ritrovare il tema del giocattolo futurista in un manifesto di Marinetti del 1940, *Il poema dei giocattoli guerreschi*. Qui si presentano gli artisti futuristi (aeropoeti, aeropittori, aeromusicisti) come una pattuglia di arditi in attesa di combattere, intenti nella costruzione di giocattoli guerreschi per bambini che devono abituarsi a considerare la guerra come un fenomeno cosmico ineludibile e, in particolare, l'aeroplano come mezzo capace di racchiudere al suo interno una forza elettrica vitale e vittoriosa, di cui è anche il perfetto propulsore.

Ai manifesti futuristi, che non solo forniscono la base teorica al movimento, ma riflettono le mutazioni della lingua in un esteso arco cronologico, è dedicato un progetto che si inserisce nel più ampio percorso di analisi linguistica di testi storico-artistici promosso dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte: *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: Manifesti futuristi*.

Il progetto, reso possibile dal sostegno dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze e coordinato da Donata Levi, presidente della Fondazione Memofonte e da Nicoletta Maraschio, Presidente Onoraria dell'Accademia della Crusca, si è avvalso della generosa e assidua consulenza di Barbara Cinelli e di Stefania Stefanelli. Massimiliano Bertelli e Giovanni Rubino hanno condotto la ricerca sui testi, Giovanni Salucci, con la supervisione di Marco Biffi, ha curato il progetto informatico e lo sviluppo della banca dati, Susanna Masi ha predisposto la digitalizzazione in formato immagine dei manifesti per la sala di lettura. Alessandro Del Puppo ha cortesemente messo a disposizione una parte di manifesti futuristi già digitalizzati in occasione di precedenti progetti da lui coordinati presso l'Università degli Studi di Udine.

Lo studio della lingua dei manifesti del Futurismo fa seguito, infatti, alla ricerca lessicografica e alla creazione di due importanti banche dati, la prima dedicata ai trattati d'arte del Cinquecento e alle scritture 'private' (taccuini, appunti di lavoro, e altro) di Lanzi, Cavalcaselle e Venturi per il periodo cronologico compreso tra la seconda metà del Settecento e il primo Novecento, la seconda centrata invece su una selezione di scritti di Roberto Longhi (principalmente gli scritti giovanili e quelli degli anni Trenta del Novecento) ritenuti rappresentativi e significativi per lo studio della lingua della critica d'arte del Novecento.

Il progetto sui manifesti futuristi consolida questa linea e mantiene l'attenzione sulla lingua storico-artistica del Novecento, intercettando anche uno degli obiettivi principali dell'Accademia della Crusca: la costituzione di un *corpus* di riferimento per la lingua italiana post-unitaria, in vista della realizzazione di un nuovo vocabolario.

I documenti in oggetto permettono di mostrare il netto rinnovamento e arricchimento del lessico non solo figurativo della prima metà del Novecento. Agli intellettuali che hanno aderito al Futurismo, e in primo luogo a Filippo Tommaso Marinetti, fondatore e mentore del movimento d'avanguardia, si deve infatti la messa a punto di un nuovo linguaggio, derivante da una sintesi del tutto originale tra l'interesse per il rinnovamento delle arti figurative e plastiche da una parte e una sensibilità linguistica e letteraria capace di scardinare le regole classiche dall'altra.

Una prima raccolta di manifesti futuristi era stata pubblicata già nel 1914 da Marinetti, edita da Lacerba. A questa ne segue una seconda, nel 1919, curata sempre da Marinetti: un'opera in quattro volumi, che testimonia l'importanza di questi testi per l'evoluzione del movimento²³. Ovviamente le raccolte di manifesti curate da Marinetti mostrano la loro parzialità, sia per motivi temporali – in quanto molti importanti manifesti futuristi sono stati pubblicati dopo il 1919 – sia perché lo sguardo di Marinetti portava con sé una particolare prospettiva, tesa a costruire la storia del movimento.

Della ricca produzione dei manifesti del Futurismo la presente ricerca ha preso in considerazione una selezione tratta dall'edizione *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del*

²³ Di seguito i riferimenti bibliografici puntuali: *I MANIFESTI DEL FUTURISMO 1914*; *I MANIFESTI DEL FUTURISMO 1919*.

Futurismo. 1909-1944, a cura di Luciano Caruso, pubblicata una prima volta nel 1980 (S.P.E.S.-Salimbeni) e in edizione ampliata nel 1990 (solo S.P.E.S.). La selezione, finalizzata a scegliere soltanto i testi con specifiche caratteristiche in grado di connotarli come 'manifesto' – considerando, quindi, il manifesto come un genere letterario – ha avuto come cardine le indicazioni dello stesso Caruso, contenute all'interno dell'edizione S.P.E.S.:

uso del *manifesto* come vera e propria arma di guerriglia, fino a farne una sorta di genere letterario a sé stante, che nell'economia del "Movimento" svolge il ruolo di integrazione ideologica con funzioni di proclama o di commento alla produzione artistica. La stesura è caratterizzata dalla forma apodittica delle affermazioni, dalla secchezza degli enunciati e dalla mancanza di approfondimento e di giustificazioni²⁴.

I 214 manifesti scelti sono stati digitalizzati e analizzati dal punto di vista lessicografico; per ognuno di essi, inoltre, è stata redatta una scheda catalografica, dopo aver sviluppato una griglia apposita per la descrizione bibliografica del genere 'manifesto', per il quale sono state punto di riferimento ineludibile anche le considerazioni di Stefania Stefanelli, che afferma:

Il manifesto o scritto programmatico come elemento fondante di una corrente o scuola o tendenza letteraria o artistica non è una invenzione del Futurismo, ma è anzi il segno di una ricercata osmosi tra cultura francese e cultura italiana, in direzione della quale operò fin dall'inizio Marinetti [...]. Bisogna tuttavia riconoscere che per il Futurismo e per la letteratura italiana, fu Marinetti a creare e a divulgare la forma "manifesto" sia come strumento di propaganda per un movimento che si proponeva innovativamente di coinvolgere grandi pubblici, toccando anche temi non artistici e legati al movimento storico ad essi contemporaneo, sia come forma testuale tipica di un nuovo modo di proporsi del letterato in quanto tale²⁵.

Sul genere manifesto citiamo anche le recenti riflessioni del critico Achille Bonito Oliva, la cui lettura recepisce istanze di aggiornamento sulle sperimentazioni post-moderne:

Il manifesto è proprio lo strumento per andare velocemente a bersaglio e sviluppare attraverso il rumore della parola attenzione e forse anche subordinazione psicologica. La brevità fomenta anche la velocità di apprendimento. In definitiva Marinetti, i suoi cento e anzi più di cento manifesti, rappresenta il tentativo di partecipare alla globalizzazione industriale e culturale, alla fluidificazione tra Oriente e Occidente, alla fuoriuscita dell'artista dalla sua romantica solitudine²⁶,

ovviamente in ottica di rivoluzione, dell'arte e della vita stessa.

La banca dati propone come prima possibilità di accesso ai testi la funzione di una ricerca libera per parola. Esito principale del progetto, però, è un lemmario strutturato che, con l'obiettivo di offrire un percorso guidato di approfondimento, propone un elenco di lemmi ritenuti significativi, la cui interrogazione permette la visualizzazione dei contesti di occorrenza, in maniera da evidenziare eventuali confronti immediati e pregnanti. Si propongono tre tipi di ricerche guidate: un «Lemmario di frequenza», un «Lessico futurista» (che contiene una selezione di lemmi e polirematiche strutturata utilizzando come criteri sia quello lessicale sia quello semantico-concettuale) e una parte dedicata a un lemmario di tipo concettuale. La predisposizione del lemmario, il cui fine ultimo è l'individuazione di vocaboli o sintagmi significativi, è stata curata avvalendosi di una bibliografia di riferimento costituita da precedenti esempi di pubblicazioni primarie e secondarie che hanno avuto come oggetto il

²⁴ CARUSO 1990, p. 56.

²⁵ I MANIFESTI FUTURISTI 2001, p. 21.

²⁶ FUTURISMO MANIFESTO 100×100 2009, p. 38.

lessico futurista; si ritiene opportuno citare almeno *Il dizionario del Futurismo* a cura di Ezio Godoli²⁷ e gli scritti sul Futurismo di Stefania Stefanelli²⁸ e di Enrico Crispolti²⁹.

Oltre a questa sezione, di particolare interesse è anche la sala di lettura: in questa sezione è possibile visualizzare, e liberamente acquisire, la digitalizzazione integrale, in formato immagine e in formato testo, di tutti i manifesti selezionati, e una scheda catalografica di accompagnamento al singolo manifesto.

Il portale on-line, risultato finale del progetto, ha come obiettivo anche la possibilità di comparazione con i lemmari costituiti nei progetti precedenti dedicati alla lingua artistica cinquecentesca e alla prosa storico-artistica fra Settecento e Ottocento; sarà così possibile verificare da un lato la persistenza di un lessico tradizionale e dall'altro le innovazioni terminologiche del Novecento nel settore della storia dell'arte, che ha importanti ricadute sui registri medio-alti della lingua standard. Il portale, inoltre, ha la massima flessibilità, per integrarsi con altre banche dati e consentire la più ampia fruibilità da parte di studiosi e utenti in generale.

Si riporta di seguito uno schema che si ritiene utile per evidenziare le varie fasi progettuali.

Fase 1 – Scelta dei manifesti del Futurismo

- Analisi dell'edizione S.P.E.S. dei manifesti futuristi curata da Luciano Caruso
- Valutazione dei criteri di selezione
- Individuazione dei manifesti

Fase 2 – Realizzazione del *corpus*

- Digitalizzazione dei testi scelti
- Scelta del tracciato di marcatura XML-TEI
- Predisposizione delle procedure informatiche di indicizzazione dei testi
- Compilazione della scheda catalografica per ogni singolo manifesto

Fase 3 – Costituzione del lemmario

- Creazione di una lista di frequenze lessicali
- Stesura di un lemmario linguistico e artistico significativo

²⁷ *IL DIZIONARIO DEL FUTURISMO* 2001.

²⁸ Si veda almeno *I MANIFESTI FUTURISTI* 2001.

²⁹ Si rimanda a *FUTURISMO. I GRANDI TEMI* 1998 e *CRISPOLTI* 1986.

- Individuazione delle parole chiave per ogni singolo manifesto
- Realizzazione di una ricerca libera e di una ricerca per lemmi nella banca dati

Fase 4 – Predisposizione del sito internet e dei materiali di approfondimento

- Realizzazione del sito internet
- Stesura dei testi a corredo delle singole sezioni del portale
- Predisposizione dei materiali di approfondimento per la costituzione delle infografiche, che riguardano nello specifico: a) la particolare attinenza dei manifesti futuristi selezionati a una specifica forma d'arte (scheda a cura di Giovanni Rubino; infografica a cura di Irene Fabbri e Giovanni Salucci); b) il concetto di velocità e l'evoluzione dei mezzi di trasporto presenti all'interno dei manifesti futuristi (scheda a cura di Massimiliano Bertelli; infografica a cura di Irene Fabbri e Giovanni Salucci).

Si riporta, a tal proposito, una tabella contenente i dati che hanno offerto la base per la predisposizione dell'infografica sul concetto di velocità e sui mezzi di trasporto.

Lo studio dei manifesti del Futurismo da un punto di vista lessicografico ha confermato l'importanza del tema della velocità e la centralità dei mezzi di trasporto in quanto espressione del culto della macchina, del dinamismo, della forza capace di elevare l'essere umano oltre i propri limiti fisici.

La tabella riportata permette di indagare questo aspetto in maniera sistematica e di riflettere su alcune specificità.

L'arco temporale dei 214 manifesti selezionati (1909-1944) è stato ulteriormente suddiviso in quattro parti, considerando le due guerre mondiali come momenti di frattura e riflessione all'interno del movimento. I mezzi di trasporto sono stati suddivisi nelle seguenti categorie: terrestri liberi (bicicletta, motocicletta, automobile, autobus), terrestri su rotaia (treno, locomotiva, tram), navali (piroscafo, nave, barca, transatlantico), aerei (aeroplano, elicottero), mezzi di trasporto in forma di giocattolo. I manifesti vengono riportati nella tabella utilizzando il numero di inventario dell'edizione S.P.E.S. curata da Luciano Caruso; fra parentesi l'indicazione delle occorrenze dei termini riconducibili ai mezzi di trasporto all'interno del singolo manifesto, quando superiori a una.

LEGENDA	
	mezzi di trasporto terrestri liberi
	mezzi di trasporto terrestri su rotaia
	mezzi di trasporto navali
	mezzi di trasporto aerei
	mezzi di trasporto giocattolo

	1909-1914	1915-1918	1919-1939	1940-1944	totale (manifesti/occorrenze)
bicicletta (-e)	7, 36, 51	81, 184	179 (×3)		6 manifesti / 8 occorrenze
motocicletta (-e)	36	81	294	305	4 manifesti / 4 occorrenze
automobile (-i)	3 (×4), 5, 7, 9, 17, 20, 24, 36, 49 (×2), 51 (×2), 52 (×2), 54 (×2), 61, 62, 67 (×2)	75 (×2), 79, 81 (×15), 82, 99, 105, 184	119, 159 (×2), 162, 171 (×6), 179, 180 (×2), 188, 199, 201, 206, 207, 218, 227 (×2), 230, 238, 239 (×2), 245, 252 (×2), 253 (×5), 262, 294, 295	304, 319	46 manifesti / 83 occorrenze
autobus				303, 304	2 manifesti / 2 occorrenze
treno (-i)	6 (×4), 7, 17, 36 (×3), 50, 52, 54, 55, 61 (×3), 62, 70	81 (×10), 86 (×2), 90, 93, 99 (×3), 105, 184	134, 145 (×3), 153, 185, 198 (×2), 199, 204, 206 (×4), 207 (×2), 218, 230, 252 (×3), 262, 278, 288 (×2), 295	313	35 manifesti / 64 occorrenze
locomotiva (-e)	3 (×2), 5, 6 (×2), 7, 9, 20, 54, 60	81, 99, 105	152, 153, 159 (×2), 195, 199, 219, 239	305	19 manifesti / 22 occorrenze
tram / tramvai	3, 7 (×2), 12 (×3), 22 (×3), 32(×2)	73, 184	145, 159, 207		10 manifesti / 16 occorrenze
piroscafo (-i)	3	86 (×2)	159, 245		4 manifesti / 5 occorrenze
nave (-i)	3, 17, 19, 28 (×2), 50, 61	110	227, 253, 294	298, 304, 305, 312, 316, 319	16 manifesti / 17 occorrenze
barca (-e)	7	81	145 (×2), 185	319	5 manifesti / 6 occorrenze
transatlantico (-i)	10, 11, 17, 36 (×2), 51, 54	81	145, 198 (×2), 205, 206	302	12 manifesti / 14 occorrenze

elicottero (-i)		74	270		2 manifesti / 2 occorrenze
aeroplano (-i)	3 (×2), 5 (×5), 17, 20 (×5), 26 (×2), 36 (×2), 49 (×2), 50, 51, 54, 61	75, 81 (×3), 89, 103 (×2)	119 (×8), 145, 159 (×3), 171 (×3), 188, 194 (×4), 195, 198, 201 (×4), 204, 206 (×2), 230, 233, 238 (×3), 245 (×2), 247, 252 (×2), 253, 262 (×6), 264 (×2), 270, 275 (×2), 278, 282, 288, 291, 294, 295	302, 303, 304 (×7), 308 (×2), 319 (×8)	48 manifesti / 106 occorrenze
giocattolo (-i)	70	75 (×6), 93	201	299 (×8)	5 manifesti / 17 occorrenze

Come si può notare dall'analisi della tabella, i mezzi di trasporto sono tutti rappresentati all'interno dei manifesti futuristi, dalla bicicletta all'aeroplano; inoltre, tutti contribuiscono al rafforzamento di potenziali simbolici quali sono le imprese eroiche e l'unione uomo-macchina. All'interno di questa cornice, i singoli artisti hanno declinato in maniera originale le loro creazioni.

Treni, aeroplani, automobili sono ripetutamente citati e raffigurati, ma ad affascinare, soprattutto nel primo Futurismo, non è tanto l'estetica del mezzo, le sue forme o i suoi colori, quanto il movimento, il dinamismo, la velocità e, conseguentemente, le sensazioni che sono capaci di trasmettere all'essere umano che li utilizza. Velocità, dinamismo e simultaneità di corpi nello spazio sono il segno della modernità futurista, che si contrappone all'immobilismo delle opere del passato. Umberto Boccioni, interessato soprattutto al dinamismo umano, insiste nella rappresentazione della bicicletta. Giacomo Balla, che invece intende catturare il movimento dei corpi nello spazio, predilige motociclette e automobili. Negli anni Venti la macchina si configura come vero e proprio modello estetico: ne sono esempi perfetti le motociclette di Ivo Pannaggi, firmataro nel 1922 del *Manifesto dell'arte meccanica futurista*, e quelle di Fortunato Depero, il quale rende il motociclista un'icona per la sua arte pubblicitaria.

Il treno è il mezzo che incarna perfettamente gli ideali di progresso e sviluppo e viene quindi rappresentato in quanto mostra la trasfigurazione della velocità meccanica. Inoltre, la costruzione della rete ferroviaria rappresenta, per il nostro Paese, un'ulteriore possibilità di rafforzamento dell'unità nazionale e, di conseguenza, le stazioni ferroviarie diventano luoghi nevralgici della modernità urbana. I futuristi rappresentano treni e stazioni sia in forme avveniristiche e a tratti utopiche³⁰, sia in una ideale linea evolutiva che dal cavallo conduce alla

³⁰ Si veda, per esempio, *Studio di stazione per treni e aerei* di Antonio Sant'Elia, databile 1913-1914.

contemporaneità. Oltre a questo, non vengono dimenticate neppure le emozioni che si associano alla velocità e al tema del viaggio.

Il tram (o tramvai), che è un mezzo di uso collettivo a trazione elettrica, diventa a sua volta protagonista di nuovi scenari urbani: è percepito come parte integrante della città moderna, soprattutto nei primi decenni del Novecento, e viene rappresentato sia in momenti diurni sia in altri notturni.

Una riflessione a parte meritano i mezzi di trasporto navali, per le rappresentazioni artistiche dei quali si segnalano nel gruppo futurista fiorentino Thayaht e Ram, i quali rappresentano i mezzi in maniera sintetica e modulata, senza rinunciare ad atmosfere proprie della pittura metafisica. Negli anni Trenta si assiste a una radicalizzazione nelle rappresentazioni della nave, la quale viene vista essenzialmente come strumento offensivo minaccioso all'interno dei conflitti. Al di là di questo, però, l'aeropittura sancirà, di fatto, la decadenza di tali mezzi all'interno dell'immaginario futurista.

Fin dagli albori del Futurismo l'aeroplano è soggetto letterario e pittorico privilegiato delle opere degli artisti che aderiscono al movimento. Si ricorda che è proprio un'elica a dettare a Marinetti le basi della nuova arte poetica, come riporta il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912³¹. Nella grande narrazione e costruzione mitica che il Futurismo ha tentato di creare intorno a sé stesso, l'aereo ha funzionato da stimolo simbolico, come segno di trasformazione dell'uomo, in un ideale crescendo dalla terra fino al cielo. La sua rappresentazione, però, non è stata costante nel tempo. Sporadica negli anni Dieci, durante i quali i futuristi sono principalmente concentrati nella teorizzazione della metropoli moderna e dei mezzi di trasporto che la attraversano, alcuni esempi di dinamismo aereo compaiono negli anni Venti, che sono però ancora dominati dall'estetica meccanica. L'aereo viene ripreso efficacemente come soggetto da utilizzare in manifestazioni artistiche diverse: dall'arte pubblicitaria a quella che celebra le imprese belliche o i record sportivi. Gradualmente gli artisti futuristi elaborano una innovativa teoria di visione dall'alto attraverso il volo in aeroplano o elicottero, che produce una nuova tecnica ed un'estetica, teorizzate nel *Manifesto dell'aeropittura* del 1929. Gli anni Trenta, e anche i successivi, vedono l'affermazione dell'aeropittura, per cui biciclette e motociclette trovano meno spazio nelle rappresentazioni artistiche futuriste (si ricordano, però, le motociclette di Tato, anche se proprio in una sua opera un panorama visto dall'alto con una prospettiva obliqua suggerisce già la presenza dell'artista all'interno di un mezzo di trasporto aereo³²). Da qui in poi l'aeroplano diviene centrale nel rapporto uomo-macchina che, come abbiamo visto, è uno dei temi centrali del Futurismo, come simbolo dell'esaltazione di prestazioni elevate, come metamorfosi evolutiva dell'uomo in entità antropomorfe extraterrestri, come mezzo per conquistare nuovi orizzonti; inoltre, durante la Seconda guerra mondiale le rappresentazioni di battaglie e bombardamenti aerei sostengono la propaganda bellica e si fanno portavoce delle nuove sensibilità futuriste.

È interessante notare come queste istanze si riflettano anche nell'uso del lessico dei manifesti futuristi: la presenza dei termini riconducibili ai mezzi di trasporto terrestri liberi e su rotaia subisce un progressivo calo dal primo al quarto periodo, a favore invece di una presenza più marcata dei mezzi navali e aerei. Allargando la riflessione, il mezzo di trasporto maggiormente presente all'interno dei manifesti considerati è proprio l'aeroplano.

Giancarlo Carpi, nel saggio contenuto nel catalogo della mostra *Tutti in moto! Il mito della velocità in cento anni di arte*, afferma:

In quella che può essere considerata la grande narrazione e costruzione mitologica che il Futurismo fece di se stesso, dove la finzione e l'azione sono vicendevolmente implicate,

³¹ MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1990, 26 I.

³² *Paesaggio in velocità-Scivolamento d'ala*, 1930.

l'aeroplano ebbe il ruolo di uno stimolo simbolico, tanto che tutto il Futurismo potrebbe leggersi come la storia del lento elevarsi dell'uomo dalla terra al cielo fino al cosmo³³.

Giovanni Lista, nel testo *Futurismo. Velocità e dinamismo espressivo*, afferma:

L'uomo moderno scopriva che salendo non si rende più chiaro il visibile, ma invece lo si moltiplica. Con l'aeropittura il mondo, visto dall'alto, non rivelava più un ordine superiore, ma era governato da ciò che lo attraversava o si fondeva con esso: l'uomo icarico. Così le vedute aeropittoriche facevano dell'uomo veloce l'unico termine di misurazione dell'universo³⁴.

Infine, merita riprendere a parte il discorso relativo alla dimensione del gioco, connessa alla ricostruzione futurista dell'universo e al giocattolo visto come possibilità 'guerresca', in riferimento ai due manifesti più rappresentativi per questo tema, già citati. Presente con costanza nell'arco temporale considerato, il giocattolo, o meglio la nuova forma futurista del giocattolo, assolve una duplice funzione: se da un lato è una possibilità educativa per i fanciulli, attraverso la quale sperimentare dinamismo, imprevedibilità, velocità, dall'altro si configura infatti come strumento di espressione dell'adulto di realtà futuribili, di balli plastici verso i quali tendere, di tentativo di superamento dell'ordinario mirando sempre lo straordinario, oltre il limite delle capacità umane, in costante elevazione con il supporto di una macchina – o di un mezzo di trasporto – provvidenziale (in senso proprio religioso) o, come ha affermato Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912, 'turbinante'.

³³ TUTTI IN MOTO! 2016, p. 167.

³⁴ LISTA 2002, pp. 172-174.

BIBLIOGRAFIA

BANDINI BUTI 1977

A. BANDINI BUTI, *I quanti di Planck. Le molecole, la radiazione*, Milano 1977.

BAROCCHI 1974

P. BAROCCHI, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia, II. Dal Divisionismo al Novecento*, Messina-Firenze 1974.

BERGSON/ACERRA 2012

H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, a cura di M. ACERRA, Milano 2012 (edizione originale *L'évolution créatrice*, Parigi 1907).

BERGSON/POLIDORI 2004

H. BERGSON, *Durata e simultaneità (a proposito della teoria di Einstein) e altri testi sulla teoria della relatività*, a cura di F. POLIDORI, Milano 2004 (edizione originale *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Parigi 1922).

BERGSON/SFORZA 2010

H. BERGSON, *Pensiero e movimento*, traduzione di F. SFORZA, Milano 2010 (edizione originale *La pensée et le mouvant*, Parigi 1934).

BOCCIONI 1914

U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milano 1914.

CAROLLO 2004

S. CAROLLO, *I futuristi. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze-Milano 2004.

CARPI 1985

U. CARPI, *L'estrema avanguardia del Novecento*, Roma 1985.

CARUSO 1990

L. CARUSO, *Taccuino di viaggio (glosse, note, appunti sul Futurismo italiano)*, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990, I.

CRISPOLTI 1986

E. CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Roma-Bari 1986.

DEPERO/LISTA 2012

F. DEPERO, *Ricostruire e meccanizzare l'universo*, a cura di G. LISTA, Milano 2012.

EINSTEIN/RADICATI DI BRÒZOLO 2014

A. EINSTEIN, *Il significato della relatività*, traduzione di L.A. RADICATI DI BRÒZOLO, Torino 2014 (raccolta di quattro conferenze tenute all'Università di Princeton, maggio 1921).

FUTURISMO. I GRANDI TEMI 1998

Futurismo. I grandi temi 1909-1944, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, F. Sborgi, Milano 1998.

FUTURISMO MANIFESTO 100×100 2009

Futurismo manifesto 100×100. 100 anni per 100 manifesti, a cura di A. Bonito Oliva, Milano 2009.

GINNA–CORRA/VERDONE 1984

A. GINNA, B. CORRA, *Manifesti futuristi e scritti teorici*, a cura di M. VERDONE, Ravenna 1984.

GRADIT

Grande Dizionario Italiano dell'Uso, a cura di T. De Mauro, I-VI, Torino 1999-2000.

GUERRI 2009

G.B. GUERRI, *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*, Milano 2009.

I FUTURISTI 1990

I futuristi. I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni e le fotografie di un movimento «rivoluzionario», che fu l'unica avanguardia italiana della cultura europea, a cura di F. Grisi, Roma 1990.

IL DIZIONARIO DEL FUTURISMO 2001

Il dizionario del futurismo, a cura di E. Godoli, I-II, Firenze 2001.

I MANIFESTI DEL FUTURISMO 1914

I Manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, De Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi, a cura di F.T. Marinetti, Firenze 1914.

I MANIFESTI DEL FUTURISMO 1919

I Manifesti del Futurismo, a cura di F.T. Marinetti, I-IV, Milano 1919.

I MANIFESTI FUTURISTI 2001

I manifesti futuristi. Arte e lessico, a cura di S. Stefanelli, Livorno 2001.

LA TROTTOLA E IL ROBOT 2017

La trottola e il robot. Tra Balla, Casorati e Capogrossi, a cura di D. Fonti, F. Bacci di Capaci, Pontedera 2017.

LISTA 2002

G. LISTA, *Futurismo. Velocità e dinamismo espressivo*, Santarcangelo di Romagna 2002.

LONGHI 1945

R. LONGHI, *Carlo Carrà*, Milano 1945.

LUPERINI 1985

R. LUPERINI, *Il Novecento*, Torino 1985.

MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1990

Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo. 1909-1944, a cura di L. Caruso, I-IV, Firenze 1990.

MENGALDO 2015

P.V. MENGALDO, *Due ricognizioni in zona di confine*, Parma 2015.

NIETZSCHE/COLLI 1992

F. NIETZSCHE, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, nota introduttiva di G. COLLI, Milano 1992 (edizione originale e prima *Die fröhliche Wissenschaft*, Chemnitz 1882).

NIETZSCHE/MONTINARI 1992a

F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di M. MONTINARI, Milano 1992 (edizione originale *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, I-IV, Chemnitz-Lipsia 1883-1891).

NIETZSCHE/MONTINARI 1992b

F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, nota introduttiva di M. MONTINARI, I-II, Milano 1992 (edizione originale *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, I-II, Chemnitz 1878-1879).

PAMPALONI-VERDONE 1977

G. PAMPALONI, M. VERDONE, *I futuristi italiani. Immagini, biografie, notizie*, Firenze 1977.

PANNAGGI-PALADINI 1922

I. PANNAGGI, V. PALADINI, *Manifesto dell'arte meccanica futurista*, «La Nuova Lacerba», 20 giugno 1922, p. 7.

PAROLE IN LIBERTÀ FUTURISTE 1977

Parole in libertà futuriste, a cura di L. Caruso, Firenze 1977.

PUGNANA 2017

D. PUGNANA, *Baudelaire tradotto. I Tableaux Parisiens al confine tra equivalenza verbale ed equivalenza visiva*, in C. Baudelaire, *I fiori del male. Quadri parigini*, traduzioni di N. Fornasier, Pisa 2017, pp. 147-163.

SALARIS 1985

C. SALARIS, *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Roma 1985.

SCUDIERO 1988

M. SCUDIERO, *Depero. Casa d'arte futurista*, Firenze 1988.

TISDALL-BOZZOLLA 1988

C. TISDALL, A. BOZZOLLA, *Futurismo*, Milano 1988.

TUTTI IN MOTO! 2016

Tutti in moto! Il mito della velocità in cento anni di arte, a cura di D. Fonti, F. Bacci di Capaci, Pontedera 2016.

VERDONE 1994

M. VERDONE, *Il futurismo*, Roma 1994.

ABSTRACT

Il saggio mostra le fasi e i risultati del lavoro di analisi linguistica dei manifesti futuristi promosso dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte all'interno del progetto *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo*. In particolare, una riflessione sul genere manifesto e un *excursus* sul mito della velocità e sulla poetica della macchina sono seguiti da considerazioni sull'evoluzione della presenza dei mezzi di trasporto all'interno dei manifesti futuristi, capaci di coinvolgere anche il giocattolo e la volontà di ricostruzione futurista dell'universo.

The essay shows the steps and the results of the linguistic analysis of futurist manifestos promoted by Accademia della Crusca and Fondazione Memofonte within *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo* project. More specifically, considerations on manifesto as a genre and an *excursus* on the myth of speed and on the poetic of the machine are followed by reflections on the evolution of the role of vehicles in futurist manifestos – seen as able to involve both toys and the futurist wish for reshaping the universe.

ARTE FUTURISTA 1910-1934. COINCIDENZE E COLLISIONI LESSICALI NEI MANIFESTI DEI «PRIMITIVI DI UNA NUOVA SENSIBILITÀ»

Premessa

In *Una comunicazione accademica*, pubblicata nel 1920 nella raccolta di elzeviri *Pesci rossi*, Cecchi immaginava che in un futuro lontano alcuni archeologi avessero ritrovato frammenti di testi pubblicati in Italia, con le testimonianze di una lingua «che contiene come per incidente alcune voci italiane, ma non è lingua italiana», bensì «un'opera d'un dialetto o gergo perduto o d'una lingua artificiale e scismatica»¹. Questa breve prosa, ironica e graffiante, testimonia il grado di innovazione della lingua futurista e insieme lo sconcerto dei letterati rondisti di fronte alle intemperanze lessicali di Marinetti e dei suoi compagni di strada. Con una metodologia degna di quegli archeologi immaginari, sono state rintracciate e decodificate le parole dei futuristi conservate nei loro manifesti, reliquie che, raccogliendo ancora le suggestioni di Emilio Cecchi, «noi oggi serbiamo con la pietà dello storico», verso «tutto quanto rimane ad attestare il loro transito sul mondo»². Suggestioni che al contempo sostengono l'importanza del progetto promosso nel 2017 dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte onlus per l'indicizzazione dei manifesti futuristi³.

La base della ricerca è costituita dall'antologia dei materiali futuristi elaborata da Luciano Caruso, in una prima edizione S.P.E.S.-Salimbeni del 1980 e in una successiva, solo S.P.E.S., del 1990: un'opera esaustiva che riunisce testi redatti ed editi tra il 1909 e il 1944, dal manifesto *Le Futurisme* apparso sul «Le Figaro» del 1909 al *pamphlet* di Enrico Prampolini intitolato *Arte polimaterica* del 1944⁴. All'interno di questa antologia sono stati considerati i manifesti più significativi in considerazione delle complessità e varietà lessicali, per individuare, sulla base anche dei più completi dizionari del Futurismo, ricorrenze di singoli termini e polirematiche⁵.

La ricerca si è poi concentrata, a partire dalle più recenti interpretazioni della storiografia statunitense e dalla lunga e complessa interrelazione tra storia e critica d'arte del Futurismo, su tredici manifesti strettamente interrelati fra di loro, relativi alle arti visive, distinti quindi da quelli riguardanti l'estetica, l'architettura e le arti applicate, con l'obiettivo di evidenziare le strategie argomentative e la trasmissione di lemmi, frasi e concetti all'interno di un linguaggio codificato dagli artisti futuristi, autodefinitisi «i primitivi di una nuova sensibilità»⁶.

¹ CECCHI 1973, pp. 60-61.

² *Ivi*, p. 65.

³ Si veda in questo numero della rivista il contributo di Massimiliano Bertelli, che illustra dettagliatamente il progetto.

⁴ Da ora in poi ogni manifesto citato è seguito da un numero arabo che rimanda alla numerazione della raccolta Caruso. Sulla base della eterogeneità dei materiali raccolti, Caruso li suddivise tra a) manifesti, b) proclami, c) interventi e d) documenti, non risolvendo però le questioni concernenti l'attribuzione di alcuni manifesti e le loro vicende editoriali. Caruso ha scritto che «il nostro progetto fin troppo ambizioso era quello di dare la prima versione di ogni manifesto [...]; ma se questo è stato spesso possibile per il primo periodo, lo stato di dispersione del materiale ha reso ben presto disperante ed inutile la ricerca» (CARUSO 1990, p. 57).

⁵ Per un approfondimento sulla fortuna storico-critica dei lemmi futuristi si vedano: *DIZIONARIO ESSENZIALE DEL FUTURISMO* 1973; *DIZIONARIO DEL FUTURISMO* 1992; SALARIS 1996; DI CRISTINA 1998; *IL DIZIONARIO DEL FUTURISMO* 2001.

⁶ In *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C è così dichiarata l'esplicita adesione al primitivismo vissuto come espressione di modernità. Si veda MESSINA 1994 e in particolare il capitolo *Le tracce di una via italiana*, pp. 109-203. Per la storiografia statunitense si veda *ITALIAN FUTURISM* 2014; sulla storia e la critica del Futurismo resta fondamentale il contributo di CRISPOLTI 1986. Per un parallelo con l'analisi linguistico-contenutistica dei manifesti in area francofona si veda anche MILAN 2009, pp. 155-171; a cura di Stefania Stefanelli, *I MANIFESTI FUTURISTI* 2001, primo contributo sul lessico futurista, che ha offerto un modello di metodo alla presente ricerca;

Questi manifesti sono poi stati considerati a livello di intreccio intertestuale con tutti gli altri; ne sono state rilevate anche le connessioni con alcune pubblicazioni coeve, nei casi in cui emergevano raffronti pregnanti con le ricorrenze interne ai manifesti considerati. È stato possibile così osservare linee di continuità e di discontinuità lessicali e concettuali (nella teoria e nella prassi) che legano tra loro il *Manifesto dei pittori futuristi* del 1910, considerato quale inizio della teoria e pratica artistica futurista, e il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* del 1934, momento terminale nel percorso propulsivo e innovatore del Futurismo e allo stesso tempo di apertura verso le nuove prospettive dell'arte del secondo Novecento⁷.

Successivamente alla ricognizione intertestuale, si è proceduto alla decostruzione dei manifesti selezionati e quindi all'assunzione di una lessicografia del Futurismo. L'analisi intratestuale si è resa necessaria per la complessità di livelli, di ordine concettuale e tecnico, che struttura ogni testo. La stratificazione intratestuale può essere così schematizzata in cinque sottolivelli fondamentali: principi, polemiche e cronistorie per quanto riguarda il piano concettuale, e in soggetti e tecniche per quello artistico. Si evince così una struttura paradigmatica soggiacente, che accomuna tutti i testi e in cui la presenza di questi cinque livelli resta più o meno costante. Ciò permette di riconsiderare anche l'uso di medesimi lemmi che, per la polisemanticità della lingua, sono stati impiegati di volta in volta in contesti e per finalità differenti, evidenziando in alcuni casi gli aspetti contraddittori insiti nella poetica futurista.

La ricerca condotta ha anche posto in evidenza, in relazione ai manifesti futuristi, due possibili ambiti di indagini ulteriori: il pubblico e gli autori. Nel primo caso una ideale mappa editoriale della teoresi artistica futurista, ricomposta secondo un ordine cronologico formalizzato dalla critica d'arte italiana e straniera, ha evidenziato come i testi selezionati fossero pubblicati con regolarità sugli organi a stampa del Futurismo o distribuiti gratuitamente dalla Direzione del Movimento Futurista, e solo raramente su giornali e riviste, popolari o specializzate, di grande o media tiratura; sollecitando quindi un interrogativo su quale reale circolazione possano avere avuto i manifesti, e quali fossero i lettori⁸. Per quanto riguarda gli autori, la loro variegata biografia, umana, artistica e intellettuale, si dispiega in una cronologia che corrisponde a decenni cruciali della storia italiana e offre quindi uno spettro significativo dei rapporti tra individuo e società⁹.

infine, della stessa autrice, il recente studio sul lessico futurista (che in esso viene comparato con quello di Bergson): STEFANELLI 2017.

⁷ Si vedano per l'eredità del Futurismo nell'arte contemporanea italiana e straniera: CALVESI 1966; *IL FUTURO DEL FUTURISMO* 2007; *BACK TO THE FUTURISTS* 2013.

⁸ La nozione di mappa è desunta da *LE MAPPE DEL FUTURISMO* 1973; per la cronologia del Futurismo si veda *FUTURISMO 1909-1944* 2001. Per un'analisi della circolazione del Futurismo e della sua divulgazione potrà costituire un utile esempio di metodo *ARTE MOLTIPLICATA* 2013.

⁹ Per le biografie degli artisti, e i loro testi (esposizioni, cataloghi, corrispondenze, testi), si veda *NUOVI ARCHIVI DEL FUTURISMO* 2010. Sulle questioni storiche legate al Futurismo si vedano *FUTURISMO, CULTURA E POLITICA* 1988 e GENTILE 2009.

Note di lettura

Il numero arabo che compare dopo ogni manifesto si riferisce alla numerazione della raccolta Caruso, mentre i numeri romani da I a III indicano i rispettivi faldoni.

I manifesti seguiti da lettera maiuscola, che fa riferimento all'Appendice lessicale, sono quelli selezionati per il presente saggio.

I lemmi significativi di questi manifesti, e le polirematiche segnalate tra parentesi quadre, sono riportati per intero nell'Appendice lessicale, cui fanno riferimento le lettere maiuscole del testo, poste tra parentesi graffe e corredate di numerazione araba progressiva in pedice: nell'Appendice sono trascritti in tondo quando compaiono per la prima volta nel manifesto analizzato, in corsivo quando sono 'trasmigrati' da manifesti precedenti; sono sempre seguiti dal riferimento alla numerazione della raccolta Caruso.

Nel corpo del testo, le dirette citazioni di brani dai manifesti selezionati sono indicate con la relativa numerazione della raccolta Caruso, posta al termine della stessa citazione.

Manifesti selezionati

- 1910 *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B
La pittura futurista. Manifesto tecnico 12 I C
- 1912 *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.* 22 I D
Manifesto tecnico della scultura futurista 24 I E
- 1913 *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F
- 1915 *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G
- 1918 *Manifesto del colore* 116 II H
- 1920 *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I
- 1923 *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L
- 1926 *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M
- 1929/1933 *Aeropittura. Manifesto futurista* 262 II N
- 1931/1932 *Manifesto dell'arte sacra futurista* 202 II O
- 1934 *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P

1. Primo periodo. Fondazione dell'arte futurista. 1910-1915

1.1. Due manifesti: principi, polemiche, cronistorie, tecniche e soggetti futuristi

I tredici manifesti selezionati hanno un comune bacino lessicale in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A del 1909¹⁰, dove Filippo Tommaso Marinetti enuclea molte delle idee¹¹ e delle parole impiegate dagli autori dei manifesti successivi. Si può considerare questo primo manifesto come la matrice generativa di 185 lemmi, da *accademie* a *volontà*, la cui frequenza ricorre lungo il periodo analizzato: le parole di Marinetti, dal punto di vista della continuità lessicale, sono dunque il nerbo centrale del linguaggio dell'arte futurista, sia impiegate in quella medesima accezione, sia utilizzate in modo differente {A}. A queste, inoltre, si possono associare altri lemmi e polirematiche che, come si vedrà nel corso dell'analisi, evidenziano nell'evoluzione dei manifesti i tratti di discontinuità e quindi di originalità rispetto al manifesto di fondazione.

Un primo dittico di testi strettamente collegati tra loro è costituito dal *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B e *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, sottoscritti da Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo e Gino Severini, lanciati rispettivamente nel febbraio e nell'aprile del 1910 a Milano: città industriale e dunque eletta a epicentro per la diffusione della nuova avanguardia dalla Direzione del Movimento Futurista, sede delle edizioni di «Poesia» e residenza dello stesso Marinetti¹².

Attraverso le coincidenze lessicali tra il *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B e *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A si possono individuare i principi che definiscono la nuova identità dei pittori futuristi {B₁}.

Dal primo manifesto transitano lemmi quali *audacia* 11, *combattere* 11, *coraggio* 11, *demolire* 11, *desiderio* 11, *disprezzare* 11, *distruggere* 11, *entusiastica* 11, *esaltare* 11, *giovani* 11, *ribellione* 11, *temerario* 11, *violento* 11; fa invece la sua comparsa la polirematica [*artista creatore*] 11, debitrice del pensiero filosofico di Bergson¹³.

Un lemma saliente che passa dal manifesto di fondazione al *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B è *guerra* 11, assimilabile agli *ideali* 11 dei poeti futuristi, intesa come mobilitazione permanente dei giovani artisti che vivono nell'azione e attraverso l'azione agiscono spazialmente nel mondo, nello specifico in Italia, e dal punto di vista temporale vivono tra l'*oggi* 11 e la *magnificenza* 11 di un *futuro* 11 prossimo a venire. Altri lemmi, *progresso* 11, *scienza* 11 e *verginità* 11, esprimono la fede nella tecnica e nelle tecnologie che si stavano affermando in Italia come in Europa. Questa nuova dimensione tecnico-scientifica si può catturare attraverso la sua *atmosfera* 11 che può essere colta, a sua volta, solo con uno sguardo vergine. I pittori futuristi credono in un continuo progresso, e considerano la propria ricerca in costante evoluzione paragonabile all'azione della scienza nella capacità di modificare la vita quotidiana.

Il fulcro della polemica è identificato nella costrizione che i futuristi sperimentano vivendo in *Italia* 11, patria dell'accademia e del passatismo

che a Roma applaude a una stomachevole rifioritura di classicismo rammollito; che a Firenze esalta dei nevrotici cultori d'un arcaismo ermafrodito; che a Milano rimunera una pedestre e

¹⁰ Per un approfondimento storico di *Fondazione e Manifesto del Futurismo* si veda BIROLI 2008.

¹¹ Un ampliamento della presente ricerca potrebbe procedere dalla comparazione dei manifesti con l'intera produzione scritta marinettiana, sulla base dell'antologia MARINETTI/DE MARIA 1968.

¹² Il profilo della rivoluzione industriale e urbanistica di Milano è delineato in BOCCIONI A MILANO 1982, e in particolare in NEGRI 1982 e SELVAFOLTA 1982.

¹³ Si veda in particolare, in MILAN 2009, il paragrafo intitolato *L'évolution créatrice et l'intuition*, pp. 138-144; e sul rapporto tra la scrittura di Marinetti e quella di Bergson si veda STEFANELLI 2017.

cieca manualità quarantottesca; che a Torino incensa una pittura da funzionari governativi in pensione, e a Venezia glorifica un farraginoso patinume da alchimisti fossilizzati. (11)

Questo passaggio è utile per cogliere la geografia della strategia futurista guidata da Marinetti, che l'aveva espressa in *Contro i professori!* 8 I, probabilmente del 1910¹⁴, *Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste* 6 I e in *Contro Venezia Passatista* 7 I, dello stesso anno.

Si inaugura in questo manifesto un lessico aggressivo contro il sistema culturale italiano (accusato di vivere nel passato e di affossare la nuova gioventù marinettiana) con termini quali *accademie* 11, *analfabeti* 11, *antichi* 11, *nauseati* 11, *sepolcri* 11, *superficialità* 11 e *tradizione* 11 {B₂}, lessico che sarebbe diventato modello per molti dei successivi attacchi polemici degli artisti futuristi contro tendenze o idee a loro estranee o invise.

In discontinuità con *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A si osserva l'introduzione di un lemma che rappresenta il nucleo centrale dell'elaborazione della prassi e della tecnica artistica futurista: *ambiente* 11.

Come si vedrà in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, ciò si ricollega con quanto aveva già scritto Ardengo Soffici nei riguardi di Cézanne e degli impressionisti francesi: allo stesso modo degli impressionisti e di Cézanne, anche per i futuristi la propria arte poteva essere vitale solo se avesse ricavato dall'*ambiente* 11 circostante i propri elementi per creare l'*atmosfera* 11 futurista. Con il lemma *ambiente*, a sua volta riconducibile a quello di *atmosfera* 11, era così introdotto un ulteriore fattore di novità che sarebbe stato sviluppato successivamente e principalmente da Boccioni.

L'*ambiente* 11 era correlato al tema del soggetto o dei soggetti da rappresentare¹⁵, e dunque come in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A anche nel *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B un gruppo di lemmi enuclea il primissimo atlante del soggettario futurista, indicando le icone della modernità: la vita notturna e una vaga psicologia del *nottambulismo* 11, soggetti urbani come il *viveur* 11, la *cocotte* 11 e l'*alcolizzato* 11 e, caso unico, l'*apache* 11¹⁶. Tale soggettario segnò non solo le scelte artistiche degli anni Dieci ma anche degli anni successivi {B₃}.

Un passaggio obbligato, quindi, sarebbe stato nei manifesti la traduzione *per verba* di una nuova lingua visiva per le iconografie della contemporaneità che in pittura avrebbe restituito tali soggetti, non in modo veristico né tanto meno impressionista e cubista.

Primo passo verso la costruzione di un nuovo stile si può considerare *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, sottoscritto ancora da Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini, e dichiarato come manifesto tecnico. Nei due mesi trascorsi tra un manifesto e l'altro, si erano susseguite per i pittori futuristi partecipazioni a collettive e personali, e anche la sperimentazione pittorica era approdata ai primi risultati riconosciuti delle innovazioni futuriste. Se nel primo si parlava del pittore futurista, ora si delinea la pittura futurista dal punto di vista tecnico e comincia una prima cronistoria del Futurismo che considerava – e considererà nel tempo – il *manifesto* 12 quale strumento di affermazione e di continua palingenesi della teoria futurista.

I lemmi polemici, come *accademica* 12, *antico* 12, *barocchismo* 12, *patinume* 12 e *superficiale* 12 {C₁}, pur se impiegati in misura minore rispetto al precedente manifesto, ne mostrano la continuità con quest'ultimo.

¹⁴ Caruso non lo data ma lo pone tra i manifesti del 1910, perché pubblicato in *I MANIFESTI DEL FUTURISMO* 1919.

¹⁵ Sulla relazione nel Futurismo tra parola e soggetto, che sia quest'ultimo di carattere iconografico o tematico, si veda SANGUINETI 1997.

¹⁶ Forse riconducibile alle due tournée che Buffalo Bill, con un gruppo di nativi nordamericani a seguito, allestì in diverse città italiane, tra cui Milano, nel 1890 e nel 1906. Una testimonianza della forte impressione suscitata all'epoca sugli intellettuali italiani è quella di Giovanni Papini che si sofferma a ricordare la sua diretta esperienza dei «pelle rossa» a Firenze, giunti nella città medicea nella tournée del 1890 (PAPINI 1948, pp. 22-23).

Di contro a un'arte idealizzata e decorativa, i pittori futuristi rivendicano una propria autonomia e originalità concettuale, introdotta già nel *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B, che assimila l'esperienza estetica al carattere vitalistico e rivoluzionario della scienza:

Noi vi dichiariamo che il trionfante progresso delle scienze ha determinato nell'umanità mutamenti tanto profondi. (11)

Noi vogliamo rientrare nella vita. La scienza d'oggi, negando il suo passato, risponde ai bisogni materiali del nostro tempo. (12)

S'introduce l'elaborazione lessicale dei nuovi principi artistici innestati su quelli già dichiarati, e le polirematiche [*dinamismo universale*] 12, [*moltiplicata sensibilità*] 12 e [*nuova sensibilità*] 12 {C₂} definiscono gli originali principi futuristi che devono essere seguiti da colui che vuole essere un [*pittore moderno*] 12: da una lato l'idea di dinamismo delle forze che pervadono l'ambiente e che possono essere percepite dalla rinnovata sensibilità, e dall'altra l'idea di moltiplicazione dei fenomeni visivi, come Marinetti aveva indicato in *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* 9 I del 1910.

La [*nostra sensibilità*] 12, dichiarano i futuristi, è il risultato di un processo psichico che si basa sull'*intuire* 12 bergsoniano e sulla *interpretazione* 12 di quei fenomeni *medianici* 12 e misteriosi che pervadono l'*atmosfera* 12. Il sensibilismo fenomenico e il processo di intuizione attribuito all'artista, rispecchiati in lemmi come *espressione*, [*nuova conoscenza*] e *intuire*, comuni al lessico filosofico di Benedetto Croce, si scontrano con l'anti-idealismo e anti-crocianesimo professato dagli stessi futuristi, e spingono a interrogarsi, nella riflessione sulla fase fondativa della teoria artistica futurista, sulle eventuali collisioni con il lessico crociano¹⁷: si ricordi che già nel 1908 Croce ne *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, accanto a parole come *espressione*, *intuizione* e *conoscenza*, aveva impiegato la polirematica *stati d'animo* come manifestazione dell'intuizione pura¹⁸.

Dal punto di vista tecnico, un altro gruppo di lemmi {C₃} illustra un aspetto fenomenico del fare *pittorico* 12 futurista, debitore nella sua fase embrionale delle ricerche poetiche sul [*verso libero*] 12, che si basava sulla sensibilità del poeta nel comporre l'ordine e il senso delle parole, e di quelle sulla *musica* 12 e la *polifonia* 12 pubblicate da Pratella nel 1910 nel *Manifesto dei musicisti futuristi* 13 I e *La musica futurista. Manifesto tecnico* 17 I. Per Pratella fondamentale era la sintesi dell'armonia come smontaggio e montaggio delle scale cromatiche; analogamente procedevano Boccioni, Carrà, Balla, Severini e Russolo che perseguivano l'equilibrio tra le linee dell'immagine rappresentata e la sua sintesi di forme e colori.

Lemma fondamentale, però, è ancora *atmosfera* 12. L'atmosfera per i futuristi diventa l'indicatore *princeps* della qualità scientifica che si richiede alla nuova pittura per la creazione intesa come rapporto complementare tra *immagine* 12 e *retina* 12:

Per la persistenza dell'immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano. [...] Per dipingere una figura non bisogna farla: bisogna farne l'atmosfera. (12)

¹⁷ Luigi Scrivo ha lasciato un'interessante testimonianza riguardante il rapporto contrastante tra il linguaggio di Marinetti e quello di Croce: «Da Marinetti erano banditi i luoghi comuni: "ordine logico", "sistema", "serietà palamidata", "scuola", "metodo", ecc. [...] Se non temessi il conflitto di parole direi, in definitiva, che Marinetti è stato praticamente logico nella sua alogicità estrosa, mentre Croce si è dimostrato praticamente alogico nella sua rigorosa alogicità teorica» (*SINTESI DEL FUTURISMO* 1968, pp. IX-X).

¹⁸ «L'intuizione pura [...] non può, dunque, [...] rappresentare altro che stati d'animo. E gli stati d'animo sono la passionalità, il sentimento, la personalità, che si trovano in ogni arte e ne determinano il carattere lirico» (CROCE 1908, p. 335). Un esempio che spinge a interrogarsi, nella riflessione sulla fase fondativa della teoria artistica futurista, sulle eventuali collisioni con il lessico crociano.

Si comprende così lo slittamento dal divisionismo¹⁹ al complementarismo congenito, e la successiva autoproclamazione del proprio *status* di *primitivi* 12 che hanno la sensibilità per cogliere l'atmosfera moderna.

Era stato Ardengo Soffici nel 1908 a leggere la pittura di Cézanne, in rapporto all'Impressionismo francese, come sintesi a posteriori della rappresentazione pittorica di oggetti, e a definire il pittore di Aix un primitivo moderno rispetto a quelli italiani del Trecento che avevano sviluppato una sintesi a priori delle forme. Recuperando dunque un lemma significativo, i futuristi lo arricchiscono, nel confronto con Cézanne, introducendo il dinamismo e il fattore tempo²⁰.

La stessa sensibilità interveniva nella qualificazione dei soggetti che concorrevano all'atmosfera futurista, e i lemmi introducono un altro fattore di novità: non più solo esterni al pittore, come *lampada elettrica* 12 e *tram* 12 ma tramite per le *sensazioni pittoriche* 12 e alle *vibrazioni universali* 12 che hanno come corrispettivo scientifico i *raggi X* 12 e i fenomeni *medianici* 12 {C₄}. Una novità assoluta, da cui prenderà avvio la riflessione teoretica di Boccioni²¹ e la definizione in chiave futurista degli 'stati d'animo'.

1.2. Indagine futurista sugli stati d'animo

Il 29 maggio 1911 a Roma, presso il Circolo Artistico Internazionale, Boccioni tenne una conferenza nel cui testo sono rintracciabili i prodromi e i capisaldi della tecnica pittorica boccioniana e dei suoi successivi testi teorici. Secondo Boccioni, la sensibilità era una forza psichica, veicolo alla trascendenza dei sensi, e ne derivava che, nell'attuale era scientifica, l'arte aveva lo scopo di indagare le realtà sconosciute. Ciò riconduceva lo stato del pittore a quello di un primitivo all'alba di un nuovo mondo, in linea quindi con la dichiarazione contenuta in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C.

L'impiego dell'espressione [*stati d'animo*]²² che sarebbe divenuta decisiva per l'evoluzione della teoria di Boccioni, non era apparsa nei primi manifesti ma solo nel 1912, nella *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.* 22 I D; testo che Boccioni redasse per le prime mostre itineranti europee dello stesso anno, sottoscritto da Balla, Carrà, Russolo e Severini.

Oltre ai soggetti codificati dai lemmi *folla* 22, *ignoto* 22 e *sentimenti* 22, tra le novità lessicali risalta, prima fra tutte {D₁}, la polirematica *stati d'animo* 22 che, oltre a rappresentare un soggetto interiore al pittore ed essere stata l'intitolazione per le celebri tele, sarebbe divenuta uno dei nodi lessicali centrali nella scrittura futurista²³.

¹⁹ FRAQUELLI 2014.

²⁰ SOFFICI 1976, p. 34.

²¹ Sul passaggio cruciale nella pittura di Boccioni tra il 1908 e il 1909 si veda ROVATI 2013.

²² «e con le forme musicali, con i volumi spirituali e con il soggetto, stato d'animo, sono arrivato al nucleo centrale della pittura futurista», come riscontrato da Schiaffini che ha analizzato filologicamente la bozza della conferenza romana (SCHIAFFINI 2002, p. 166).

²³ Nel 1912 questa polirematica compare in *La distruzione della quadratura* 27 I, manifesto teorico ancora di Pratella, a conferma del reciproco interscambio a livello di prassi artistica con i pittori futuristi, e nel 1913 in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F di Carlo Carrà. In entrambi i casi compare come *stato d'animo* 22, 42, senza però mutare il significato semantico boccioniano. È interessante osservare che quest'ultima variante venne adottata dallo stesso Marinetti in *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* 61 I e in *Onomatopoeie astratte e sensibilità numerica* 62 I, entrambi del 1914. Anche Leonardo Dudreville la impiegherà nel testo introduttivo al catalogo delle Nuove Tendenze in *Dichiarazione di poetica* 63 I e Antonio Sant'Elia in *L'Architettura Futurista* 66 I, sempre nel 1914. Nel 1915, invece, la versione boccioniana ritorna con Depero e Balla in *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G e ancora, ma nella sua versione, con Pratella in *Dono primaverile* 83 I. Successivamente compare in entrambe le versioni senza rilevanti variazioni di significato, se non nei casi in cui viene riferita *post mortem* quale propria invenzione boccioniana: nel 1916 in *La cinematografia futurista* 89 I, nel 1917 in *Principi di emotività scenografica*

Nella *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni* [...] 22 I D una seconda polirematica da segnalare è [*sensazioni plastiche*] 22 che diviene complementare a [*sensazioni pittoriche*] 12 e si ricollega agli stati d'animo *plastici* 22, anticipando i contenuti di un altro fondamentale testo teorico artistico di Boccioni: il *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E dello stesso anno²⁴.

Per quanto riguarda il lessico tecnico {D₂}, che avrebbe dovuto concretizzare proprio le suddette sensazioni plastiche e pittoriche, i lemmi *scomposizione* 22, *simultaneità* 22, *smembramento* 22 e *sintesi* 22 spiegano la derivazione di una modalità di smontaggio e montaggio dalla teoria musicale di Pratella, e come tali indicano come Boccioni si stia orientando verso una creazione che sta perdendo lo *status* idealistico di opera d'arte per assumere quello fenomenico di oggetto costruito nella realtà, sintesi di elementi ancora pittorici come la tela, il colore, le linee, i piani e le macchie, ed extra-artistici come l'ambiente, il gesto e ancora gli stati d'animo. Il tutto regolato dal ritmo, allo stesso modo della musica enarmonica:

La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbrante della nostra arte.
(22)

In modo speculare agli aspetti tecnici, nella prefazione si illustrano i principi generali dell'arte futurista con un preciso lessico in cui, attraverso la polirematica [*dinamismo plastico*] 22, il rapporto tra la musica e le *linee-forza* 22, i pittori futuristi come nuovi *primitivi* 12 montano *oggetto* 22 con oggetto, di contro a un *primitivismo* 22 impressionista fatto di luce ricreata con la pittura {D₃}.

Con [*dinamismo plastico*] 22 Boccioni avrebbe espresso idee simili un anno più tardi, nel dicembre 1913, in *Dinamismo plastico* 52²⁵ e questa polirematica sarebbe anch'essa diventata uno dei pilastri della teoretica pittorica futurista:

il Dinamismo è una legge generale di simultaneità e di compenetrazione che domina tutto ciò che nel movimento è apparenza, eccezione o sfumatura. (52)

novissima 96 I; in *Fondamento lineare geometrico* 109 I. Nel 1919 Felice Azari ne fa uno degli elementi fondamentali del suo teatro aereo, in *Il Teatro aereo futurista. Il volo come espressione artistica di stati d'animo* 119 II. In *L'architetto futurista* 132 II nel 1919; nel 1920 in *La pirotecnica mezzo d'arte* 143bis II; nel 1924 in *I creatori di estetiche* 162 II; nel 1927 in *Il complesso plastico-motorumorista* 185 II. Nel 1929: in *Pittura futurista da cavalletto* 190 II; *Quadro sintetico del Futurismo italiano e delle avanguardie straniere* 192bis II; ancora Marinetti in *Introduzione al catalogo della mostra "Trentatré Artisti Futuristi"* 193 II. Nel 1930: *Lo sviluppo dell'aeropittura* 194 II; *La fotografia futurista* 197 II. Tra il 1931 e il 1934 in *Spiritualità futurista* 195 II, *La simultaneità nella vita e nella letteratura* 198 II, *Il Futurismo e l'arte pubblicitaria* 199 II, *Il teatro futurista aeroradiotelevisivo* 201 II, *Manifesto dell'arte sacra futurista* 202 II O, *Manifesto futurista per la scenografia del teatro lirico all'aperto all'Arena di Verona* 216 II, *L'aeropoesia* 218 II, *L'Architettura Sacra Futurista* 219 II, *Scienzaarte* 231 II, *Il Futurismo nell'XI Fascista* 240 II, *Ritorno alla natura* 244 II, *Poesia pubblicitaria* 248 II, *Manifesto della radio* 255 II, *Principio di una nuova etica e fine del mondo* 260 II, *Architettura e plastica murale* 269 III, *Arte africana* 282 III. Dopo il periodo considerato e fino al 1944 si ritrova in *La tecnica della nuova poesia* 286 III, *La ceramica futurista* 295 III, *Il romanzo sintetico* 297 III, *Manifesto futurista. Plastica dell'essenza individuale* 307 III e *Arte polimerica* 323 III. Solo ricordando i 43 esempi considerati, sulla totalità dei 214 manifesti futuristi studiati nella presente ricerca, è possibile confermare l'assoluta centralità dell'espressione *stato/i d'animo* nella sua particolare e rinnovata connotazione futurista che ha abbracciato non solo le arti visive ma l'intera gamma delle arti. Può essere così considerata come una rappresentazione lessicale dell'idea di arte totale verso cui miravano Marinetti e tutti i principali protagonisti del Futurismo italiano.

²⁴ Per una maggiore comprensione si deve ricordare che la *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni* [...] 22 I D, come si evince dal medesimo testo, è stata scritta a ridosso della prima mostra parigina del tour europeo, quindi si ha una maggiore sicurezza nell'impiego di lemmi per definire sia la tecnica che i principi dell'arte futurista.

²⁵ Per un confronto con il manifesto dedicato alla scultura si veda di Boccioni: *Dinamismo Plastico* 52 I, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990.

Altra idea fondamentale per la fortuna che avrebbe avuto fino al 1944 è quella che Boccioni sviluppa attraverso il lemma *ambiente* 22. Più in generale nell'ambientazione futurista, grazie alla *simultaneità* 22 delle visioni, gli oggetti compenetrati dalla nuova sensibilità divenivano parte della già osservata *atmosfera* 11, 12, che sarebbe stata maggiormente definita attraverso la sua concreta ricaduta sulla scenotecnica prampoliniana.

Dinamismo è la concezione lirica delle forme interpretate nell'infinito manifestarsi della loro relatività tra moto assoluto e moto relativo, tra ambiente e oggetto fino a formare l'apparizione di un tutto: ambiente + oggetto. (52)

Altri lemmi di carattere filosofico e scientifico, come *evoluzione* 22, *ingegneria* 22, *matematica* 22, *progetto* 22, *sviluppo* 22 e *volontà* 22, collocano l'esperienza futurista su di un piano nuovo, definibile come para-scientifico. Anche il lemma *astratti* 12 illustra la strategia di appropriazione degli oggetti esterni e reali all'interno della creazione futurista che si regge sul delicato equilibrarsi di *concezione* 22 e *sentimento* 22, *progetto* 22 ed *emozione* 22. La *sintesi* 22 di ciò, quindi, avviene attraverso le *linee-forze* 22, il *movimento* 22 e *dinamismo plastico* 22, che concorrono alla formazione di uno *stile* 22 futurista.

Forti di questa loro originale teoresi e [*rivoluzione artistica*] 22, i futuristi continuano la polemica contro l'Impressionismo e il sistema dell'arte italiana, con lemmi di stampo marinettiano {D₄}, tra cui *mercantilismo* 22, *possente* 22, *verità* 22 e *viltà* 22. Tuttavia, comincia a svilupparsi una cronistoria finalizzata alla mitopoiesi *per verba* {D₅} del Futurismo che avrebbe avuto fortuna nei decenni successivi e incentrata sulla polirematica [*trascendentalismo fisico*] 22 di Boccioni. La cronistoria del Futurismo di volta in volta era atta a giustificare la primogenitura del Futurismo stesso nella rivoluzione artistica italiana ed estera, oppure il diritto a esistere di contro a ogni nuova tendenza artistica.

1.3. Boccioni e l'occhio futurista

Nell'aprile 1912, mentre alla Tiergartenstrasse Galerie di Berlino, sotto l'egida di Der Sturm²⁶, si inaugurava una delle tappe del tour europeo, Boccioni lanciò il *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E.

Polemicamente Boccioni si scagliava contro gli artisti²⁷ e tutta la scultura europea di quel momento, per asserire l'importanza di Medardo Rosso, ma denunciandone anche i limiti. La scultura futurista prevedeva l'abolizione delle divisioni di genere tra le arti, il rifiuto del monumento tradizionale e dell'opera d'arte accademica. Nei lemmi impiegati {E₁}, accanto a quelli consueti dal tono polemico, come *anacronismo* 24, *barocchismo* 24, *impressionistiche* 24, *liberarsi* 24, *rivoluzione* 24 e *professorume* 24, se ne alternano altri che trovano un riscontro anche nella sua riflessione sull'arte. Questa carica polemica viene radicalizzata, con parole riprese da *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C e da *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni* [...] 22 I D, e con molte altre nuove che segnano l'inizio di una retorica futurista dell'attacco polemico.

Boccioni, avendo posto le basi di un discorso in negativo dell'arte coeva, procede in positivo a categorizzare i principi della prassi pittorica e scultorea, nonché espositiva, come *futurista* 24, e le sue parole sono sempre più addensate attorno alle immagini create dalla specifica *sensibilità* 24 futurista {E₂}. Dal punto di vista psicofisiologico, Boccioni introduce la polirematica [*occhio futurista*] 24, che non avrebbe avuto fortuna, ma che testimonia una strenua

²⁶ Per la diffusione dei manifesti futuristi in Germania e il ruolo di Ruggero Vasari si veda BRESSAN 2010.

²⁷ Come da Boccioni già affermato in *Contro la vigliaccheria artistica italiana* 44 I, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990.

intenzione di qualificare secondo i nuovi principi del Futurismo la globalità della visione e l'azione del vedere, sulla base del suo *[trascendentalismo fisico]* 22.

Noi dobbiamo partire dal nucleo centrale dell'oggetto che si vuol creare, per scoprire le nuove leggi, cioè le nuove forme che lo legano invisibilmente ma matematicamente all'infinito plastico apparente e all'infinito plastico interiore. (24)

Questa doppia tensione centrifuga e centripeta degli oggetti era basilare per il loro montaggio e si basava sull'aver posto lo spettatore al centro del quadro. Come in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, l'atmosfera era anche in questo caso una dimensione psicofisica di forze trascendentali, che coinvolgeva i mezzi tecnici e materiali per creare l'opera.

Boccioni impiega un lessico {E₃} attraverso cui destreggiarsi nell'insidiosa relazione tra parole e immagini, spiegando che per astrarre le forme dal reale, come nella musica, si deve cercare una grammatica formale per uno *stile* 22 futurista: i lemmi *movimento* 24 e *ritmo* 24 concorrono a formare la trama visiva di una sintesi che universalizza ciò che è stato reso frammentario dall'Impressionismo.

Dall'atmosfera all'ambiente è il secondo passaggio fondamentale in questo manifesto, in cui attraverso la polirematica *[scultura d'ambiente]* 24 si equipara la prassi scultorea a quella architettonica, in funzione sempre di privilegiare i valori costruttivi e plastici²⁸ su quelli emotivi e psicologici²⁹. Anche per la scultura Boccioni propone un soggetto tecnologico con al centro la macchina³⁰, attorno a cui sussistono immagini di paesaggi, di ambienti, di figure umane e di *oggetti* 24 che concorrono a informare l'atmosfera futurista, avendo i propri corrispettivi nei lemmi *modernissima* 24, *simboli* 24 e nella polirematica *[vita contemporanea]* 24 {E₄}.

Nella sua cronistoria, Boccioni, citando il *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B, con *[esposizione futurista]* 24, *[musica futurista]* 24, *[pittura futurista]* 24 e *[poesia futurista]* 24 {E₅}, qualificava la pratica espositiva e i generi artistici in senso futurista; riscriveva quanto già sostenuto nella prefazione al catalogo delle mostre europee, riconoscendo a quest'ultimo lo *status* di *prefazione-manifesto* (24) e ricordando, come già in *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni [...]* 22 I D, la reciproca interrelazione tra i diversi generi artistici che verteva sul *[trascendentalismo fisico]* 24³¹.

1.4. Valori futuristi nella pittura, secondo Carrà

Nella prassi e teoretica artistica del Futurismo altra anima era quella di Carrà, che nell'agosto del 1913 lanciò *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F. In questo manifesto di carattere tecnico, in continuazione con *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, Carrà sembra fare proprie molte delle proposte di Boccioni, impiegando un lessico simile per esprimere i principi della propria pittura.

²⁸ Per i debiti artistici e teorici che Boccioni nella sua scultura ebbe verso Rodin e Bergson e sui quali si basò per elaborare questo manifesto si veda FERGONZI 2014.

²⁹ Questa sarebbe stata la traccia seguita dalla seconda generazione di futuristi negli anni Trenta per giungere a teorizzare e realizzare la plastica murale.

³⁰ Sugli aspetti inediti e contraddittori dell'attitudine di Marinetti e del movimento futurista in generale nei confronti della macchina e della tecnologia si veda *FUTURISM AND THE TECHNOLOGICAL IMAGINATION* 2009, in particolare BERGHAUS 2009.

³¹ Un'ultima osservazione sulla base di tutti i lemmi fin qui analizzati: nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E vi sono numerose ricorrenze di parole già apparse in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C e in *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni [...]* 22 I D. Da questo dato si evince che questi tre manifesti costituiscono un unico discorso sull'arte futurista che negli anni seguenti sarebbe diventato il *thesaurus* da cui attingere.

Tra le parole impiegate $\{F_1\}$, *delirio* 42, *forze* 42 e *sensibilità* 42, l'assenza del lemma *oggetto* può spiegarsi in rapporto alla volontà di Carrà di ricercare una pittura che rimanesse tale, e non opera-oggetto come visto lungo la direzione proposta da Boccioni. Si basava perciò sulla sinestesia per spiegare le *[equivalenze plastiche]* 42:

Le nostre tele esprimeranno quindi anche le equivalenze plastiche dei suoni, dei rumori e degli odori. (42)

La polirematica *[mondo meccanico]* 42, oltre attestare una continuità con Marinetti e il manifesto *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* 9 I del 1910, segna per l'arte futurista l'avvio di un processo di trasfigurazione estetica della realtà meccanica e meccanizzata, che avrebbe avuto il suo compimento solo dieci anni più tardi con *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L di Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini.

Con le polirematiche *[pittura-stato d'animo]* 42 e *[spirito plastico puro]* 42 Carrà forse cominciava a spostare l'asse della propria ricerca nella direzione di un ritorno alla pittura, per non cadere nella commistione di generi, tecniche e materiali verso cui si stava dirigendo la prassi artistica futurista.

Dal punto di vista tecnico, l'attenzione di Carrà cadeva sul rapporto tra musica e pittura, *enarmonie* 42, ma, a differenza di Boccioni, la sua riflessione restava costantemente legata alla superficie pittorica del quadro (ed è su tali basi che si può comprendere, pochi anni più tardi, il suo ribaltamento di posizione nei confronti del Futurismo a favore dell'esperienza metafisica).

Nei lemmi che adotta, *arabesco* 42, *architettura* 42, *astratti* 42, *plastici* 42 e *ritmico* 42 $\{F_2\}$, si può riscontrare la continuità con i valori futuristi già esposti nei precedenti manifesti, secondo un procedimento sinestetico o di equivalenza; da questi ultimi deriviamo un importante principio tecnico per la pittura futurista: la sintesi di forma, colore e luce, resi in equivalenza con le reazioni degli altri sensi. Con il lemma *vortice* 42, inoltre, Carrà sembrava suggerire un'organizzazione del piano pittorico dove agissero movimenti centripeti e centrifughi.

Per capire la sintesi di forma e colore venivano elargite precise indicazioni. Così come erano stati enucleati da Carrà, nelle pitture tutti i rapporti di equivalenze geometriche, grafiche e cromatiche, come *azzurri* 42, *gialli-ottoni* 42, *gialli* 42, *gialli-zafferano* 42, *grigi* 42, *roseo* 42, *rosso* 42, *verde* 42 e *turchini* 42, sarebbero andati a costituire la nervatura della pittura futurista. Si ricorda che solo due anni prima, nel 1911, Soffici aveva pubblicato la monografia dedicata alla vita e all'opera di Rimbaud e che in apertura citava il celeberrimo primo verso del poema *Voyelles*³². Il processo sinestetico di Rimbaud, fondamentale per la poetica del Futurismo³³ come evidenziato, trasposto nella pittura, non poteva essere che il presupposto ideale per l'operazione di Carrà.

Anche nei soggetti Carrà riprendeva un lessico che spaziava dai fenomeni psichici, come *[forza-ambiente]* 42 e *[stati d'animo]* 42, ai consueti luoghi della modernità: *cinematografo* 42, *officine* 42, *porti* 42 e *teatro* 42 $\{F_3\}$.

Nello svolgersi del manifesto, sembra che il Carrà pittore ceda il passo al Carrà futurista *anarchico* 42 che codifica una cronistoria scandita dal succedersi dei manifesti in altri campi artistici: *La distruzione della quadratura* 27 I di Pratella, del 18 luglio 1912, *L'Arte dei Rumori* 32 I di Russolo, dell'11 marzo 1913, e *L'Immaginazione senza fili e le Parole in libertà* 36 I di Marinetti, dell'11 maggio 1913; Carrà ricordava inoltre le mostre del 1912 e le opere esposte come *exempla* della nuova pittura futurista, con un lessico in cui il lemma *io* 42, accanto ad *antigraviosa* 42 e *rivolta* 42, assume una connotazione marinettiana $\{F_4\}$.

³² SOFFICI 1914, p. 5.

³³ Per un approfondimento sul retaggio di Rimbaud nelle avanguardie d'inizio secolo, in particolar modo nella poesia di Apollinaire e di Marinetti, si veda in RUSSELL 1989 il paragrafo *I poeti del "tempo": Apollinaire e i futuristi italiani*, pp. 78-114.

Nella sua *vis* polemica, non senza ricalcare un nazionalismo ‘alla Marinetti’, Carrà³⁴ non risparmiava gli strali contro l’Impressionismo, attaccando l’intera tradizione moderna francese e salvando, ma solo in parte, i post-impressionisti. Nel suo attacco polemico, inoltre, si ritrovavano una parte delle parole, come *accademica* 42 e *balordo* 42, già impiegate da Boccioni {F₅}.

Con questi ultimi due manifesti, i principi teoretici e tecnici di fondazione dell’arte futurista erano ormai decisi, e già tra le righe si può scorgere un divaricarsi tra l’idea dell’opera-oggetto e la continuità con la pittura, rispettivamente in Boccioni e Carrà³⁵.

1.5. *Universo in espansione. 1915*

Considerando l’affermazione in Italia del Futurismo, dopo Milano, un nuovo centro propulsivo fu Roma. L’anno è il 1915³⁶: si affacciavano così sul palcoscenico futurista italiano altre figure di comprimari che sarebbero diventati sodali degli stessi fondatori, tra cui Arnaldo Ginna, Fortunato Depero, Gino Galli, Ugo Giannattasio, Enrico Prampolini, Gino Rossi e Mario Sironi. Ciò avrebbe comportato un progressivo evolversi della teoretica futurista anche verso posizioni eterodosse rispetto a Boccioni e Carrà.

Precisandosi nella propria evoluzione, il lessico artistico ebbe un primo slittamento dagli originari principi generali del Futurismo attraverso il manifesto *Ricostruzione futurista dell’universo* 75 I G, che Giacomo Balla e Fortunato Depero lanciarono nel marzo del 1915.

Depero e Balla procedevano a superare Boccioni, per ampliare la sfera d’azione dell’estetica futurista, teorizzando uno stile per la loro opera d’arte totale³⁷, con una scelta lessicale {G₁} che avrebbe coinvolto anche il livello ideologico e concettuale dell’arte futurista.

Il dichiarato intento è quello di costruire o, meglio, *ricostruire* 75 un *oggetto* 75 che fosse altro dal quadro o dalla scultura, sia per categorizzare la sua funzione *meravigliosa* 75 sia per esaltarne la *magia* 75. Un abbassamento di grado dell’opera d’arte stessa, dalla sfera dell’estetica pura, e quindi ideale, a quella applicata, *immaginativa* 75 di *giocattolo* 75, reso quale mero *complesso plastico* 75, prodotto di una *scoperta-invenzione* 75.

Un diretto richiamo al *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E si ha con il lemma *ricostruzione* 24, impiegato da Boccioni per definire il principale processo creativo della propria scultura, che qui transita nel titolo del manifesto, come sarebbe accaduto nel 1919 per il manifesto di Azari e la polirematica [*stati d’animo*] 119.

Un’*arte-azione* 75 che avrebbe potuto, sdrammatizzando i toni di Boccioni e di Carrà, rimettere in gioco le categorie della *gioia* 75 e del *ridere* 75, con un lessico marinettiano già riscontrabile in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A. Le parole di Marinetti, d’altronde, sono letteralmente ‘montate’ nel manifesto di Balla e Depero³⁸.

³⁴ Molto più aspra è la polemica di Carrà in *Contro la critica* 52 I, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990.

³⁵ Le idee di Boccioni e Carrà avrebbero avuto importanti ricadute sull’estetica futurista, la cui sfera d’azione si andò completando con Antonio Sant’Elia, che nel luglio del 1914 lanciò il manifesto *L’Architettura Futurista* 66 I. Si veda DA COSTA MEYER 2014. A un livello lessicale, senza riscontrare un numero sensibile di occorrenze tra i manifesti qui studiati, emerge un problema storico-critico, non affrontabile in questa sede poiché sconfinante nel rapporto tra architettura e politica che si inoltra nel successivo dibattito sulle relazioni elastiche e contraddittorie tra Futurismo e regime fascista.

³⁶ Il 1915 è stato un anno cruciale per l’arte italiana, come era stato già identificato da Raggianti nel 1967, poiché ha inaugurato un ventennio culturale gravido di profondi cambiamenti per gli artisti e le loro stesse ricerche. Si veda *ARTE MODERNA IN ITALIA* 1967, pp. I-X.

³⁷ Per il senso di opera d’arte totale nel Futurismo, in riferimento a Balla e Depero, si veda *RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL’UNIVERSO* 1980, pp. 11-31; e il più recente GREENE 2014.

³⁸ Probabilmente questa operazione di montaggio era richiesta dalla particolare situazione nell’evoluzione del movimento, che riguardava la consumata rottura con il gruppo della rivista «Lacerba». Nel febbraio del 1915, infatti, Palazzeschi, Papini e Soffici avevano firmato *Futurismo e Marinettismo* 71 I, in cui si accusava Marinetti di

Altro principio decisivo per l'evoluzione dell'arte futurista, sempre nelle parole di Marinetti, si trova nel suo richiamo allo splendore geometrico delle forze; andando così sia a validare la prassi dei due artisti sia a collegarsi con *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* 61 I che Marinetti aveva lanciato il 18 marzo 1914. In quest'ultimo manifesto, se la seconda parte è dedicata alla composizione poetica, nella prima il discorso di Marinetti definisce un preciso universo meccanico, costituito dai simboli tecnologici dell'epoca.

Sulla base di tale utopia futuristica, le parole {G₂} *grottesca* 75, *imitazione* 75 e *passatista* 75, che informano l'attacco polemico, ricorrono nei precedenti manifesti, come in Carrà e Boccioni, e si legano all'anti-passatismo marinettiano.

I lemmi e le polirematiche, da [*arte dei rumori*] 75 a [*splendore geometrico*] 75 {G₃}, rimandano a una cronistoria dell'arte futurista, già tracciata nella pubblicazione, per le edizioni di «Lacerba», della prima raccolta di manifesti editi fino al 1913 – da *Fondazione e Manifesto del Futurismo* 3 I A a *Il Controdolore. Manifesto futurista* 53 I³⁹. Una strategia che era atta a fronteggiare le nuove polemiche sorte una volta che il Futurismo si era internazionalizzato⁴⁰ e non senza rivendicare un presunto primato del genio italiano nell'evoluzione dell'arte:

Nessun artista di Francia, di Russia, d'Inghilterra o di Germania intuì prima di noi qualche cosa di simile o di analogo. (75)

Viene chiamato in causa il testo che è stato il compimento della riflessione teorica di Boccioni: *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, edito nel marzo del 1914. Boccioni vi riprendeva le idee di Mario Morasso, sintetizzabili nella parola 'modernolatria'⁴¹ divenuta successivamente 'macchinolatria', forse per definire l'atmosfera futurista, ma che resta comunque uno snodo fondamentale per la riflessione sull'arte meccanica degli anni Venti.

L'era delle grandi individualità meccaniche è cominciata [...] l'uomo si evolve verso la macchina e la macchina verso l'uomo⁴².

Da *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)* un altro lemma boccioniano è *solidificazione* 75, che è impiegato in riferimento all'opera-oggetto futurista, costruita non più solo come pittura di atmosfera; anche se di tale lemma si trovano pochissime ricorrenze, *solidificazione* 75 mostra come Depero e Balla considerassero le proprie ricerche un'evoluzione di quelle germinali e allo stesso tempo come finale codificazione dell'arte futurista⁴³.

avere una posizione dominante e prevaricante all'interno del movimento futurista. La lunga serie di lemmi apparsi finora nei manifesti analizzati apre a una riflessione sul ruolo di Marinetti e sulla sua partecipazione diretta, non riflessa, al discorso futurista sulle arti pittoriche e plastiche. Questo è l'unico manifesto in cui Marinetti è presente come leader del Futurismo, senza agire da dietro le quinte, per esempio, come cofirmatario con altri pittori e scultori futuristi. D'altra parte, nel caso di *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G la sua presenza potrebbe essere frutto di una particolare strategia di affiliazione operata da Balla e Depero: condividere il manifesto con Marinetti. Per una attenta disamina del rapporto tra futuristi e il gruppo di «Lacerba» si veda DEL PUPPO 2000.

³⁹ Una riflessione, invece, è da compiersi, considerando che essendo passati cinque anni dal *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B, Depero e Balla possono offrire la prima cronistoria completa del Futurismo e della sua evoluzione teoretica. Involontariamente ciò rivelava l'aporia tra la negazione del culto del passato e la storicizzazione del movimento, già in atto attorno al 1914. Si veda *MANIFESTI DEL FUTURISMO* 1914.

⁴⁰ Per il dialogo a livello europeo tra Futurismo e le coeve tendenze artistiche si veda ISGRO 2014; per una documentazione comparata si veda *ILLUMINAZIONI* 2009.

⁴¹ Sul ruolo di Morasso nell'invenzione di un'estetica della macchina resta fondamentale VERCELLONI 1971.

⁴² BOCCIONI 1914, p. 24. Queste parole contribuiranno a formare il lessico dell'arte meccanica negli anni Venti, e successivamente negli anni Trenta troveranno una compiuta quanto singolare esegesi nell'intervento di Cascodalluminio in *Macchinolatria* 285 III, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990.

⁴³ Un altro aspetto non secondario è il fine pedagogico di questo manifesto, che anticipa ciò che il regime fascista avrebbe richiesto ai futuristi e a tutti gli altri artisti italiani dopo il 1925.

Queste ricerche sono verbalizzate da un lessico che, pur coprendo l'intera gamma delle parole dei precedenti manifesti, ha forti elementi di novità semantica, come in *aerei* 75, *astrattismo* 75, *costruttivo* 75, [*elementi astratti*] 75 e *trasformabile* 75 {G₄}.

L'oggetto totale, dall'ambiente, alla moda, al giocattolo, ossia l'universo ricostruito, doveva possedere quelle caratteristiche peculiari, cui dovevano corrispondere, come in Boccioni, i materiali della più diversa provenienza, perciò eterogenei, per costruire [*complessi plastici*] (75) basati su tre meccanismi: rotazione, scomposizione ed una non facilmente definibile 'magia', forse da intendersi come insieme di trovate a sorpresa.

Inoltre, con la polirematica [*equivalenti astratti*] 75 si introduceva nella teoria futurista l'idea di equivalenza, che nel 1912 era transitata dal campo della musica con il manifesto di Pratella, a quello della pittura con Carrà in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F. Tuttavia, se Carrà ritornava alla pittura, partendo dalla pittura, Depero e Balla erano interessati all'applicazione nel mondo reale dell'estetica futurista, invertendo i poli anche del discorso di Boccioni.

Per tal motivo, Depero e Balla guardavano al soggetto del mondo reale come un territorio vergine da colonizzare con nuove e vecchie parole {G₃}: *aeroplano* 75, *oggetti* 75 e [*paesaggio astratto*] 75.

Accanto ai soggetti tipicamente futuristi, oltre gli stati d'animo, forme a spirale e altre icone moderne, Depero e Balla annoveravano l'*aeroplano* 75 e il [*paesaggio astratto*] 75, anticipando così due elementi cardini dell'aeropittura successiva⁴⁴. Tra i nuovi soggetti, con la polirematica [*grande guerra*] 75, sicuramente dovuta alla contingenza del momento, cominciava un processo di mitizzazione della Prima guerra mondiale, che sarebbe riaffiorato prepotentemente negli anni Trenta.

L'entrata in guerra dell'Italia, la partecipazione dei futuristi, l'arresto delle attività artistiche e le successive morti di Boccioni (17 agosto 1916, a Verona) e di Sant'Elia (10 ottobre 1916, sul fronte del Carso) sono stati fattori che concorsero ad accelerare le spinte nella teoretica futurista fino a raggiungere un 'punto di crisi' o di transizione. Boccioni già in una lettera a Herwarth Walden di «Der Sturm» non accettava più l'evoluzione in chiave marinettiana del rapporto arte-vita⁴⁵. Complementare alla ricostruzione artistica di Depero e Balla, le sue posizioni si avvicinavano molto a quelle di Carrà, che si apprestava a diventare uno dei maggiori sostenitori e iconografi della pittura metafisica.

Circa cinque anni dopo il lancio del *Manifesto dei pittori futuristi* 11 I B si entrava in una crisi dell'arte futurista, anche di livello lessicale, tra tentazioni di ritorni alla pittura, alla tecnica e al discorso sul soggetto o superamenti verso la non figurazione. Il problema centrale restava però quello di ridefinire le parole dello stile futurista.

⁴⁴ Questo manifesto, in definitiva, è composto da lemmi che attraversano i manifesti di fondazione dell'arte futurista per riaffiorare in quelli successivi, considerando che molte delle parole di Depero e Balla avrebbero avuto fortuna durante l'intero arco cronologico qui trattato. Ma è anche uno spartiacque tra anni Dieci e anni Venti: se nella prima metà degli anni Dieci le equivalenze astratte e l'abbassamento di grado dell'opera d'arte a giocattolo sembravano una strada percorribile, attorno agli anni Venti si sarebbe rivelato un *cul-de-sac*, per la necessità contingente di conservare la presenza del soggetto; dilemma che ebbe un terzo protagonista, Enrico Prampolini, che si pose in continuità con Depero e Balla. Si veda *RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO* 1980, pp. 35-38.

⁴⁵ Per una cronologia e raccolta documentaria della rivista si veda FOSSATI 1981, pp. 10-12.

2. *Intermezzo. Transizione. 1916-1922*

2.1. *Genio italico versus genio futurista*

Vi sono due manifesti, redatti e diffusi tra il 1916 e il 1917, cui occorre accennare, al fine di comprendere la crisi della transizione interna al Futurismo. Il primo è *Manifesto futurista di Boccioni ai pittori meridionali* 78 I di Boccioni e il secondo è *Fondamento lineare geometrico* 109 I di Emilio Notte e Lucio Venna, che testimoniano la divaricazione concettuale – con ovvie ricadute sul lessico impiegato – tra un fondatore come Boccioni e i nuovi affiliati al movimento. Per Boccioni i pittori napoletani dovevano guardare alla propria tradizione pittorica per aggiornarne i contenuti e lo stile, anticipando la *querelle* tra modernità e ripresa del passato, che sarebbe stata discussa sulle pagine della rivista «Valori Plastici». Notte e Venna, invece, affermavano che la ricerca di Boccioni aveva oramai espresso tutta la sua portata estetica e tecnica; a loro spettava, per dominare l'oggetto e la sua espressività, spingerla verso un nuovo orizzonte geometrico e astratto.

In entrambi i manifesti, però, traspariva la fiducia nell'autosufficienza dell'arte e nella sensibilità dell'artista capace di traslare la realtà verso una dimensione altra. Dal 1918 questa dimensione 'altra' avrebbe avuto la sua ipostatizzazione con la parola *metafisica*, parola che con accezioni semantiche diverse e in alcuni casi contraddittorie, sarebbe stata il nerbo concettuale anche della riflessione di Mario Broglio, Giorgio de Chirico e Carrà su «Valori Plastici»⁴⁶.

Contraltare a «Valori Plastici», non soltanto per i contenuti, quanto per le finalità, era la rivista futurista «Noi», fondata a Roma, nel 1917, da Enrico Prampolini, grazie a cui si strinsero i legami a livello internazionale con Dada e con De Stijl. Prampolini, avvicinatosi dal 1914 al Futurismo, aveva accresciuto progressivamente la propria partecipazione al movimento⁴⁷.

Se in «Valori Plastici» era centrale la riflessione estetico-artistica sul recupero della tradizione pittorica italiana, in «Noi»⁴⁸ vi era l'interesse a mantenere vivo il Futurismo entro il pantheon dell'avanguardia europea. Questo dato si evince da una lettera che lo stesso Prampolini, alla ricerca di finanziamenti, inviò all'Editore Formiggini di Modena nel febbraio 1920 e in cui si legge:

La rivista Noi [...] propugna un rinnovamento artistico non basato sui consueti ritorni all'antico e sulla ripresa di vie gloriose ma deserte [...] Noi vuole essere l'esponente di questi gruppi di movimenti e di tendenze, poiché solo da questo fervore di ricerche potrà uscire nitida e ben caratterizzata l'arte dei tempi nuovi⁴⁹.

Nel giugno del 1917, sul primo numero di «Noi», Prampolini apre l'articolo dedicato a Pablo Picasso con una definizione del Cubismo in cui asserisce che in esso vi è la

Prevalenza dell'elemento psichico (cubismo) anziché fisico (impressionismo) sviluppo dello spirito: arte di concezione, non di rappresentazione. Queste creazioni di nuovi valori plastici e pittorici; queste essenzialità, basi del cubismo da me schematizzate, ci à dato il genio di Picasso.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 80-82.

⁴⁷ Per una visione d'insieme del percorso artistico di Prampolini si veda *PRAMPOLINI DAL FUTURISMO ALL'INFORMALE* 1992.

⁴⁸ Il titolo della rivista dichiarava la propria partenogenesi dal più tipico e futurista tra i lemmi dei manifesti: il *noi* che – nella totalità dei 214 manifesti analizzati vi ricorre per ben 903 volte – significativamente era simbolo di un'esperienza collettiva.

⁴⁹ PRAMPOLINI/LISTA 1992, p. 103.

Dalla pittura post-impressionista, imitazione formale, deformazione, tradizione (Cezanne, Van Gogh, Gauguin [sic]) egli ci à portato allo sviluppo plastico, alla astrazione formale, anti-tradizione⁵⁰.

La parola composta *anti-tradizione*, con chiaro richiamo al celeberrimo manifesto che Apollinaire aveva sottoscritto nel 1913, intitolato *L'antitradizione futurista* 40 I, è uno dei nodi lessicali decisivi, ma allo stesso tempo contraddittori, per l'evoluzione del linguaggio futurista sulla base di dicotomie ideologiche tra tradizione e originalità, rappresentazione e astrazione, mestiere (di pittore, per dirla con il de Chirico di «Valori Plastici») e genialità a tutti i costi.

Due sono i manifesti, tra quelli selezionati per il presente studio, che si pongono in relazione con l'eredità del Cubismo in pittura e con l'attualità della Metafisica: nel 1918⁵¹, anno che rappresentò l'inizio di una crisi generale della società italiana, il *Manifesto del colore* 116 II H e, nel 1920, *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I. Entrambi i manifesti si possono considerare come due diversi tentativi per affrontare il necessario rinnovamento richiesto alla stessa arte futurista.

Il *Manifesto del colore* 116 II H venne pubblicato nel catalogo per la mostra personale che Balla nell'ottobre 1918 tenne presso la Casa d'Arte Bragaglia a Roma⁵². Era un manifesto tecnico più che teorico, ma in esso si possono ritrovare i già noti principi ispiratori della pittura futurista, nei lemmi *colore* 116, *dinamica* 116 e [*genio italiano*] 116 {H₁}.

Non mancavano toni polemici nelle parole indirizzate contro le tendenze *avanguardiste* 116 estere e verso quella pittura *passatista* 116, caratterizzata da *impotenza* 116 ed *effeminamento* 116 {H₂}, che era considerata come già sorpassata, pur se vicina all'arte futurista.

Balla, difatti, dando enfasi al colore e ai suoi valori plastici, come già esemplificato nelle sue opere, era giunto a un certo grado di astrazione e si poneva, in particolar modo con il lemma *simultaneità* 116, in continuità con *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G anche a livello tecnico {H₃}.

Tra questi lemmi, *sorpresa* 116 era già apparso nel 1913 in *L'arte dei rumori* 32 I di Luigi Russolo e *Il Teatro di varietà. Manifesto futurista* 51 I di Marinetti, prima di giungere in *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G.

Come già registrato per la polirematica [*stati d'animo*], anche in questo caso il lemma *sorpresa* 116 e la polirematica [*a sorpresa*] sarebbero successivamente transitati in molti dei manifesti nei diversi campi artistici⁵³. Dall'iniziale idea di Russolo, attraverso l'appropriazione fatta principalmente da Marinetti, la sorpresa diventava uno di quegli elementi che, contrariamente a quanto auspicato da Carrà in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F, riporta ad azioni ed elementi extra-artistici l'arte futurista.

⁵⁰ PRAMPOLINI 1917, p. 6.

⁵¹ Riguardo al 1918 come anno di cambiamento per l'arte e, più in generale, per la cultura italiana si veda POST ZANG TUMB TUUM 2018.

⁵² ESPOSIZIONI FUTURISTE 1977, 25.

⁵³ Nel 1916 il lemma *sorpresa* si ritrova in *La scienza futurista* 82 I e, dopo il 1918, in *Alfabeto a sorpresa* 127 II del 1919 e in *Al di là del comunismo* 145 II del 1920, sempre scritti da Marinetti; in *I creatori di estetiche* 162 II e in *Dopo il Teatro sintetico e il Teatro a sorpresa, noi inventiamo il Teatro antipsicologico astratto, di puri elementi e il Teatro tattile* 163 II, entrambi del 1924; in *Il complesso plastico-motorumorista* 185 II di Depero, del 1927; in *Quadro sintetico del Futurismo italiano e delle avanguardie straniere* 192bis II del 1929; in *Il manifesto della cucina futurista* 204 II di Marinetti con Fillia, del 1930; in *La simultaneità nella vita e nella letteratura* 198 II e in *Il teatro futurista aeroradiotelevisivo* 201 II, entrambi di Marinetti ed entrambi del 1931; nel *Manifesto dell'arte sacra futurista* 202 II O di Marinetti con Fillia, del 1932; *L'aeropoiesia* 218 II, ancora di Marinetti, del 1932; in *Gruppi futuristi di iniziative* 215 II, *Scienzarte* 231 II e *La guerra futura* 238 II, tutti e tre del 1933; in *L'architettura futurista* 267 III e in *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P, entrambi del 1934; in *Il romanzo sintetico* 297 III del 1939; in *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra* 298 III e in *Il poema dei giocattoli guerreschi* 299 III, entrambi del 1940; in *Il Teatro futurista a sorpresa* 305 III del 1941; in *Manifesto futurista dell'amicizia in guerra* 313 III del 1941; in *Canzoni passate passatiste futuriste* 319 III del 1943; e infine in *Arte polimerica* 323 III di Prampolini, del 1944.

Balla espose un processo creativo opposto a quello avanzato da Carrà. Per quest'ultimo, attraverso la sinestesia, era imprescindibile trasformare gli elementi extra-artistici in elementi cromatici della pittura. Balla, invece, proponeva un movimento dall'interno psichico – tutto era dato nello spirito del genio creatore – all'esterno della tela, dove i soggetti venivano meno, a favore degli elementi costitutivi della pittura. L'allontanamento dalla rappresentazione verista della realtà si era reso necessario poiché polemicamente Balla affermava che la ripresa mimetica del reale era già stata esaurita dalla *fotografia* 116 e dalla nascente *cinematografia* 116.

Rispetto alle teorie sul fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia, sconfessate dai pittori futuristi⁵⁴, il cinema era stato accolto ben più favorevolmente con il manifesto sottoscritto, tra gli altri, da Marinetti e dallo stesso Balla. Ne *La cinematografia futurista* 89 I del 1916 si afferma:

Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne⁵⁵. (89)

Probabilmente il fattore 'cinema' inteso come evoluzione di una pittura in senso non-oggettivo non passò inosservato, se un altro firmatario, Arnaldo Ginna, nel 1918 pubblicò *Pittura dell'Avvenire* per le Edizioni de «L'Italia Futurista» a Firenze. Ginna, come Balla, proponeva una pittura di linee, colori e forme astratte, ponendo l'astrazione quindi come una possibilità di uscita dall'*impasse* in cui era caduta la teoretica futurista.

In tale momento di transizione anche Alberto Bragaglia, in *Unicità della creazione panplastica* 121 II del maggio 1919, prospettò una pittura basata sulla policromia pura astratta, di contro a una pittura guastata dal naturalismo. E nel 1921 un altro esempio sulla deriva astrattista fu l'intervento di Giuseppe Steiner sulla palermitana rivista «Simun», dal titolo *Stati d'animo disegnati. Precipitati psichici* 131 II, intitolazione che poi sarebbe passata all'omonimo saggio pubblicato nella primavera del 1923⁵⁶. Oltre ad aver ideato un atlante degli stati d'animo di boccioniana memoria, nei suoi precipitati psichici ritornavano le equivalenze formali tra mondo esterno e quello interno all'artista⁵⁷.

Intanto Carrà, in opposizione a questa deriva non figurativa, in *Parlata su Giotto* impiegava un lessico ancora futurista⁵⁸. Tuttavia, negli anni successivi, le idee e le parole di Carrà si coaguleranno attorno alla volontà di riscoprire un'arte allo stesso tempo italiana e

⁵⁴ La polemica contro Anton Giulio Bragaglia, incentrata sulla rivendicazione di autonomia della pittura dalle sperimentazioni fotografiche, raggiunse il suo apice tra l'estate e l'autunno del 1913. Bragaglia fu sconfessato ufficialmente dai pittori futuristi, che rigettavano la sua interpretazione del moto in fotografia, dichiarando che la fotodinamica era estranea al dinamismo plastico. Per il rapporto dialettico tra la pittura e la fotografia, in riferimento anche alla cronofotografia, si veda M. BRAUN 2014.

⁵⁵ Concettualmente vi è una ripresa del *Manifesto del colore* 116 II H di Balla, rivelando un altro aspetto di transizione che riguarda il ruolo del cinema nell'arte futurista e che andrebbe studiato non come evoluzione del mezzo tecnico, ma come fattore di accelerazione verso la non figurazione in pittura e scultura. La pittura proposta da Balla, così come il cinema, si basa su di una prassi di montaggio degli elementi dell'immagine, indipendentemente se figure geometriche o rappresentazioni del mondo reale.

⁵⁶ Un aspetto interessante è la somiglianza dei disegni steineriani a quelli derivati da processi psichici automatici, in linea con quanto avevano sperimentato André Breton e Philippe Soupault con la scrittura automatica ne *Les Champs magnétiques* del 1919. Si veda STEINER 1923, e per il rapporto con gli stati d'animo di Boccioni si veda GIACHERO 1997.

⁵⁷ Questi ultimi tre esempi ci portano a riflettere sulla *querelle* tutta italiana che nel biennio 1918-1920 avvenne tra i sostenitori di un'arte costituita da immagini psichiche non oggettive (valori cromatici, formali e plastici) e un'arte la cui finalità era di dare forma oggettiva a sensazioni, ricordi e figurazioni del mondo reale. I primi erano i futuristi mentre i secondi i metafisici. Entrambi diedero origine a due discorsi artistici impiegando lessici non opposti, ma complementari.

⁵⁸ Nelle parole di Carrà (si veda CARRÀ 1916) si ha un'interessante collisione tra lessico futurista e lessico metafisico, che l'autore attua per declinare la propria lettura dell'arte trecentesca; si veda DEL PUPPO 2012, p. 111. Per un approfondimento sulla persistenza del retaggio futurista in Carrà si veda ROVATI 2011.

innovativa, come rifiuto del materialismo e della frammentaria sensibilità futurista a favore di una dimensione metafisica, restituendo così al soggetto e alla sua rappresentazione un valore simbolico centrale.

Nel gennaio del 1919 egli aveva ribadito la propria adesione alla Metafisica, ponendosi così in antitesi con quanto asserito fino al 1915, perché voleva riscoprire «chiari stupori» e ammetteva il superamento della ricerca futurista e non figurativa, per affermare i «valori sacri» delle cose:

Entrati nella casa della filosofia (geometrico delirio) ne usciamo, ora, non indifferenti.

[...]

Ma alla buon'ora ci accorgemmo che le cose erano fatte beffarde; onde ritornarono ad avere per noi «valori sacri» che ci è dato soltanto di esprimere⁵⁹.

2.2. *Questioni di stile*

Se Carrà durante il 1919 aveva formalizzato lessicalmente e codificato iconograficamente la stagione metafisica, il gennaio del 1920 si apriva in risposta con *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I, sottoscritto da futuristi di diverse generazioni quali Leonardo Dudreville, Achille Funi, Luigi Russolo e Mario Sironi. Era stato Russolo a lanciarlo già nel marzo del 1919, quando si era tenuta a Torino – rafforzando l'asse con Milano – l'Esposizione Futurista Internazionale.

Questo manifesto tradiva, nel lessico impiegato {I₁}, come nei casi di *banali* 142, *imitazione* 142, *novatore* 142 e *trascendentalismo* 142, i propri debiti verso il primo periodo del Futurismo, a cui Carrà e Soffici avevano linguisticamente contribuito, nonostante polemizzasse proprio contro di loro. I lemmi *italiana* 142 e *metafisico* 142 e le polirematiche [*sintesi plastica*] 142 e [*costruzioni plastiche*] 142 gravitavano attorno al lemma *trascendentalismo* 142, sempre nella sua accezione bocconiana e quindi 'fisico' – pur se è impiegato in chiave negativa con l'aggettivo *falso* –, che diventava l'antitesi di una visione metafisica della realtà. I futuristi come i metafisici, tuttavia, erano costruttori e la polirematica [*sintesi plastica*] 142 sembrava spostare l'asse della creazione futurista da un mondo non-oggettivo a un possibile recupero della figurazione:

Noi futuristi entriamo dunque in un periodo di costruzionismo fermo e sicuro [...] Il futurismo si pone il problema di definirne lo stile, concretarne le forme, crearne le ideali sintesi definitive.
(142)

Questi passaggi spiegano così che cosa si intendeva per ritorni in pittura: non il rifiuto della pittura come mezzo espressivo, ma la volontà di creare uno stile futurista, sottolineando questa tensione con un'alta ricorrenza del lemma *stile* 142.

Altri lemmi, come *costruttori* 142, *distruzione* 142, *guerra* 142 e *libertà* 142 {I₂}, concretizzano i principi fondamentali da cui si evince la volontà di trovare un'ampia visione sintetica, uno *stile* 142, quindi, che integri la fase *destruens*, o di fondazione, con la loro fase attuale, indicata come *construens*.

Con l'intento di definire uno stile del Futurismo e superare la polemica sorta con il passaggio di Carrà, e di altri, all'alveo della Metafisica e quindi alla tradizione della pittura italiana, i quattro firmatari definivano, tecnicamente a parole {I₃}, una pittura futurista

⁵⁹ CARRÀ 1919a, p. 19. Per un confronto tra scrittura di Carrà su «Noi» e quella su «Valori Plastici» si veda anche CARRÀ 1919b.

ricostruita secondo leggi interne proprie alla composizione, con parole quali *analitica* 142, *architettonicamente* 142 e *dinamiche* 142.

In questo gruppo spicca *deformazione* 142 che, come *sintesi* 142, è un comune denominatore per riunire le *forme* 142 con il loro *ritmo* 142 secondo un impianto compositivo definito ‘architettonico’, in un modo non così diverso da quello indicato proprio da Carrà:

La deformazione non deve avere per unico scopo sé stessa, per quanto sia, o sembri, essenzialmente logica. Bisogna invece che la deformazione sia una necessità ritmica per la costruzione ritmica e la chiusura ritmica del quadro. (142)

In definitiva la tesi di massima dei futuristi consisteva nel ricercare una mediazione tra forme oggettive e non-oggettive, sulla base di un loro autonomo valore, quale unico mezzo per rappresentare il soggetto futurista: nel lessico spiccano *magico* 142, *modernità* 142 e *visioni* 142 {I₄}.

Per Carrà, i metafisici erano dei costruttori, le cui figurazioni pittoriche erano assimilabili ai valori architettonici espressi dalla grande arte italiana del passato:

Senza cotesto imperativo costruttivo, la libertà spirituale non si trova, la nostra indipendenza dal mondo fisico non è che una parola vana e pretenziosa⁶⁰.

Lemmi quali *costruttivo* e *spirituale* avrebbero avuto un largo impiego nei testi dei metafisici, mentre allo stesso Carrà era stato assegnato il ruolo di costruttore in una lettera, del febbraio 1918, inviata da Alberto Savinio:

L'epoca delle costruzioni [...] è incominciata in pieno: e io ti fregio col bollo di gran costruttore⁶¹.

Similmente, Dudreville, Funi, Russolo e Sironi avevano annunciato di vivere in un periodo di *costruzionismo* 142, un passaggio nella scala evolutiva del Futurismo che, dopo la stagione impressionista e quella cubista – riprendendo così quanto asserito da Prampolini, Balla e Carrà –, vantava una cronistoria raccontata da quei lemmi {I₅}, quali *lotta* 142, *superati* 142 e *sviluppo* 142, sottratti ai manifesti e ai cataloghi precedenti.

Da [*dinamismo plastico*] 142 i pittori futuristi nella loro polemica contro la Metafisica giungevano alla polirematica [*valori plastici*] 142, che paradossalmente, non avendo riscontri nei precedenti manifesti, collimava non solo con l'intitolazione della omonima rivista, ma anche con il lessico di Carrà.

La vera differenza era che in quest'ultimo i valori plastici delle forme erano mutuati e aggiornati su quelle dei primitivi del Trecento, mentre i pittori futuristi, che rivendicavano per loro stessi l'appellativo di *primitivi* 142 di una nuova sensibilità, intendevano captare i valori plastici moderni delle forme della nuova realtà *meccanica* 142.

Entrambi, il *Manifesto del colore* 116 II H e *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I, però, si richiamano marinettianamente a una presunta italianità per l'impiego del colore e per i valori costruttivi⁶².

⁶⁰ CARRÀ 1919c, p. 229.

⁶¹ LA PITTURA METAFISICA 1979, pp. 122-123.

⁶² Entrambi, pur se apparentemente opposti, introducono un'aporia nel pensiero futurista. Il primo cela il rischio di una mera funzione decorativa delle teorie coloristiche anteguerra, quando i decorativismi erano stati stigmatizzati; il secondo preannuncia la codificazione dei principi dei futuristi in pochi elementi facilmente riconoscibili e quindi declassabili a maniera, di contro all'originalità a tutti i costi, professata nei manifesti di fondazione.

Di contro a questi ultimi manifesti, nel 1920 Soffici diede alle stampe *Principi di un'estetica futurista*, in cui raccoglieva testi più antichi, datati tra il 1914 e il 1917. Per stigmatizzare una presunta eterodossia del Futurismo, l'autore delineava i fondamenti di quella che egli considerava l'unica corretta estetica futurista e criticava negativamente la recente deriva astrattista; prospettava un'arte che mantenesse i legami formali con il reale, in quanto certi aspetti degli oggetti diventavano «elementi di emozione»⁶³, stimolando contemporaneamente le facoltà sensoriali e concettuali.

Il suo lessico, letterario, scientifico e filosofico, annoverava parole singole e polirematiche come *acrobatismo*, [*chimismo lirico*], *clownismo*, *ironia*, *libertà*, *materia*, *meraviglioso*, *moda*, *modernità*, *originalità*, *reclamismo*, *sentimento*, *simultaneità*, *tipografia*, *velocità* e [*volontà creativa*].

Solo alcuni di questi, come *libertà*, *materia*, *modernità*, *originalità*, *simultaneità*, *velocità* e [*volontà creativa*] nel 1920 erano ancora *à la page*; gli altri, invece, appartenevano a una stagione che sembrava ormai conclusa, dimostrando così la storicizzazione del movimento, fatto che si evince dalle copiose cronistorie dei manifesti successivi, e la sua affannosa ricerca di restare attuale di contro alla volontaria inattualità, come ripresa nietzschiana, della Metafisica.

Un ulteriore fattore di accelerazione della crisi interna al movimento futurista era legato proprio alla questione già affrontata da Boccioni e Carrà, inerente alla relazione arte-azione-vita, che la Metafisica aveva sublimato, invece, tornando a considerare la pittura in relazione alla storia dell'arte. I futuristi d'altra parte stavano storicizzando sé stessi, incappando così in un'altra aporia, rispetto al rifiuto del passato, mentre, allo stesso tempo, Marinetti cercava il rapporto arte-vita trasformando l'estetica futurista in un programma politico. Ciò avrebbe avuto diverse ripercussioni, anche nel lessico impiegato successivamente dagli artisti futuristi lungo gli anni Venti⁶⁴.

Per quanto riguarda il legame tra Futurismo e politica, Marinetti aveva già tentato di attuarlo contestualmente alla fondazione del movimento in *Primo Manifesto Politico Futurista per le elezioni generali 1909* 4 I e, quattro anni più tardi, in *Programma politico futurista* 45 I del 1913 (sottoscritto da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo).

Superato l'interventismo di guerra, nel cui spirito erano stati composti *Sintesi futurista della guerra* 63 I nel 1914, *Per la guerra sola igiene del mondo* 72 I e *L'orgoglio italiano* 76 I nel 1915, *Contro Vienna e contro Berlino* 84 I nel 1916 e *Ritornando al fronte* 104 I nel 1917, Marinetti espone il proprio pensiero politico con il *Manifesto del Partito Politico Futurista* 114 II nel febbraio 1918; tra il dicembre dello stesso anno e il gennaio 1919 promosse in diverse città d'Italia la fondazione dei Fasci politici futuristi e, una volta confluito nei Fasci di Combattimento di Benito Mussolini, nel luglio sempre del 1919 lanciò *L'azionariato sociale* 128 II⁶⁵.

⁶³ SOFFICI 1958, p. 584.

⁶⁴ Per quanto riguarda la storicizzazione del movimento, considerando che nel 1919 cadeva il suo primo decennale, vennero riediti i manifesti lanciati fino al 1918 e, in agosto, su «Roma futurista» Marinetti, con Emilio Settimelli e Mario Carli, pubblicò *Che cos'è il Futurismo (Nozioni elementari)* 133 II; poi a più riprese lo stesso testo con aggiornamento, *Che cos'è il Futurismo - Nozioni elementari (con la bandiera futurista)* 136 II e infine *Che cos'è il Futurismo - Nozioni elementari (con L'azione dei futuristi prima, durante e dopo la guerra)* 137 II, venne stampato come volantino dalla Direzione del Movimento Futurista. Queste pubblicazioni potevano essere utili sia per indottrinare le nuove leve del Futurismo sia per riconquistare l'interesse del pubblico italiano.

⁶⁵ Anche a livello lessicale la teoria futurista stava acquisendo certe sfumature 'squadristiche', come riscontrabile in *Arte vile e arte virile* 131 II che Mario Carli pubblicò nell'estate dello stesso anno. Nonostante lo stesso Marinetti avesse separato il futurismo politico da quello artistico, la prima rottura con Mussolini il 29 maggio del 1920 coincise nell'agosto successivo con la pubblicazione del libello che il poeta milanese intitolò *Al di là del comunismo* 145 II. Il Futurismo marinettiano, con questo libello, si posizionava nettamente vicino alla destra politica del Paese e allo stesso tempo coltivava, sul modello bolscevico, l'utopia di un'estetica totalitaria estranea, però, agli interessi di Mussolini. Questi ultimi due episodi evidenziano il tipo di rapporto, definibile – con un termine mutuato dalla psicologia – 'irrisolto', che avrebbe caratterizzato l'adesione del Futurismo al fascismo negli anni a venire. Perciò, nei seguenti paragrafi si proverà a mostrare la ricaduta politica anche nella semantica dei lemmi futuristi, rinviando però in altra sede una maggiore sistematicità d'indagine.

In *Manifesto del colore* 116 II H e *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I è quindi comprensibile l'impiego del lemma *razza* 142 o delle polirematiche *genio italiano* 116, *razza italiana* 142, il cui uso è debitore del nazionalismo marinettiano e riconduce il Futurismo artistico a una dimensione politica.

2.3. «Ritornero, con delle membra di ferro»⁶⁶

Nella fase di transizione, la compagine dei futuristi si era moltiplicata⁶⁷. Alla Grande Esposizione Nazionale Futurista, tenutasi nella primavera del 1919 prima a Milano, poi a Genova e infine a Firenze, avevano partecipato ben 37 espositori: tra cui Balla, Depero, Dudreville, Funi, Ginna, Russolo e Sironi.

Una palese conseguenza fu l'abbassamento qualitativo della teoresi futurista. Due esempi del 1920 non apportano significative innovazioni, ma dimostrano quanto contraddittorio e svilito potesse rivelarsi un futurismo di massa a cui forse Marinetti stava guardando: il primo di Gino Galli, intitolato *La Pittura futurista* 143 II, che richiamava all'ordine e paradossalmente alla pratica del disegno figurativo i futuristi, e il secondo *La pirotecnica mezzo d'arte* 143bis II di Gino Cantarelli che, sulla linea di *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G, indicava un impiego futurista dei fuochi d'artificio.

Si sarebbe dovuto attendere il gennaio 1921 e un'ennesima invenzione di Marinetti che, con il manifesto *Il Tattilismo* 147 II, riuscì ad acquisire alla teoria futurista l'esperienza sensibile e psicologica degli oggetti reali e la loro contropinta emotiva sulle reazioni sensoriali. Ancora una volta da Parigi, Marinetti aveva proclamato la nascita di una teoria anti-metafisica e materialistica ma allo stesso tempo sinestetica, che aveva come modello quanto già intuito da Carrà in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F e da Pratella in *Dono primaverile* 83 I del 1916.

Si veniva così ad arricchire semanticamente il lemma *tattile*, pur se Marinetti dichiarava che quest'arte era da intendersi in continuità unicamente con il proprio percorso poetico e pareva escluderne ogni ricaduta sulle arti visive.

Senza l'intervento decisivo di Prampolini⁶⁸, il tattilismo da solo non sarebbe bastato per rifondare l'arte futurista poiché non era così lontano dalle coeve sperimentazioni dadaiste e postcubiste, di cui molto probabilmente Marinetti poté avere una diretta conoscenza.

Per Prampolini la riflessione sull'arte e sul fare artistico si era sviluppata attraverso la scenotecnica, teorizzata in *Principi di emotività scenografica novissima* 96 I, dell'aprile 1917, mentre da buon futurista aveva lanciato *Bombardiamo le Accademie ultimo residuo pacifista* 115 II, nel febbraio 1918.

Agli inizi degli anni Venti si era avvicinato alla teoria e alla pittura dell'*esprit nouveau* del purismo francese, come via di superamento della confusione che agitava la situazione artistica italiana nella fase di transizione del dopoguerra. Questo dato si evince dalla lettera del marzo 1921 che l'artista, mentre era occupato ad allestire la mostra della *Section d'Or* a Roma, inviò a Theo van Doesburg:

⁶⁶ SOFFICI 1914, p. 87.

⁶⁷ La sopravvivenza del Futurismo per quasi trentaquattro anni sarà difatti legata alla quantità dei suoi aderenti, che formalmente si riconosceranno futuristi e che andranno aumentando progressivamente, conferendo al movimento il carattere di un sodalizio di natura politica, pur restando sempre in una dimensione estetica, portando il movimento stesso a comportarsi alla stregua di un partito di massa, proprio come il nascente fascismo; per un approfondimento si vedano D'ORSI 2009 e SALARIS 1992.

⁶⁸ Il tattilismo era vicino nella tecnica dei materiali sia alle idee di Boccioni ante 1916 sia alla linea teorica e alle ricerche plastiche del più giovane Prampolini, che avrebbe, nel proprio modo eterodosso, sostituito lo stesso Boccioni nel diventare il principale teorico del Futurismo tra anni Venti e Trenta. Si veda PRAMPOLINI/LISTA 1992, p. 15.

J'aime beaucoup votre art et votre esprit dans l'art. Nous sommes les rénovateurs de l'esprit nouveau. Je regrette que le moment n'est pas trop bien pour l'Italie artistique qui maintenant est un caravansérail de politiciens⁶⁹.

Le idee di van Doesburg e il Neoplasticismo erano già state divulgate su «Valori Plastici» con la pubblicazione dell'articolo *L'arte nuova in Olanda*, tra il 1919 e il 1920⁷⁰. Tuttavia all'epoca l'attenzione di Broglio e degli altri metafisici era sullo sviluppo dell'arte moderna olandese in rapporto a una specifica etnicità artistica⁷¹. L'interesse di Prampolini era invece un altro. Van Doesburg asseriva che un'arte nuova non poteva che essere tutta interna al sentire dell'artista e quindi solo come astrazione dalla realtà poteva rappresentare una fusione tra umano e universale. Alle tre dimensioni (piano, volume e tempo) sviluppate dall'Impressionismo fino al Cubismo, il Neoplasticismo ne aggiungeva una quarta costituita da una «cognizione culturale»⁷² antinaturalistica, sulla base di principi filosofici e scientifici – e probabilmente avvicinabile alla quarta dimensione teorizzata all'epoca per via matematica entro il campo della fisica teorica.

Prampolini, forse, poteva rintracciare questa fusione tra umano e universale nella macchina, che indicava nella tecnica il nuovo orizzonte dell'umano sentire⁷³, e non solo si poneva come icona della modernità, ma poteva diventare anche una dimensione operativa nuova dell'arte futurista.

Sullo stesso piano si muoveva Gino Severini con *La Pittura d'Avanguardia*, pubblicato su «Noi» nel febbraio 1918 – ma già apparso sul «Mercure de France» nel 1917. Severini, in considerazione della dicotomia tra astrazione futurista e figurazione metafisica, proponeva un interessante concetto di realismo legato alla macchina. Il concetto cardine, dal quale con probabilità potrebbe aver tratto ispirazione lo stesso Prampolini, prevedeva che l'opera d'arte fosse costruita con regole proprie, a imitazione di un apparato meccanico:

La precisione, il ritmo, la brutalità delle macchine e i loro movimenti ci hanno condotto senza dubbio verso un nuovo realismo che noi possiamo esprimere senza dipingere delle locomotive. [...] Il processo di costruzione di una macchina è analogo al processo di costruzione d'un'opera d'arte⁷⁴.

A rimarcare l'importanza della dimensione meccanica nell'arte futurista fu ancora Prampolini, che nel 1922 dopo il Congresso Internazionale degli Artisti a Düsseldorf, svoltosi nel maggio e promosso dal gruppo De Stijl, pubblicò, prima sulla rivista «De Stijl» nel luglio, e poi su «Broom» nell'ottobre, *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica*, in cui tracciava la linea evolutiva dell'arte meccanica e dichiarava la macchina quale simbolo del dinamismo universale⁷⁵.

⁶⁹ *Ivi*, p. 210.

⁷⁰ Mostrando alcuni punti di tangenza con le idee di Carrà, van Doesburg sosteneva che «il piano, la tranquillità, la volontà costruttrice e le padronanze dell'artista: [...] solo questi valori importano allo sviluppo d'un cosciente stile costruttivo» (VAN DOESBURG 1919a, p. 19); e poi si vedano la seconda e terza parte dell'articolo rispettivamente in VAN DOESBURG 1919b e VAN DOESBURG 1920.

⁷¹ Per l'interesse manifestato da Broglio e gli altri a definire su base etnica l'italianità dell'arte si veda FOSSATI 1981, pp. 115-117.

⁷² VAN DOESBURG 1919b, p. 23.

⁷³ Heidegger ebbe modo di spiegare questo nuovo sentire, in cui «la meditazione essenziale sulla tecnica e il confronto decisivo con essa avvengono in un ambito che da un lato è affine all'essenza della tecnica e dall'altro ne è tuttavia fondamentalmente distinto. Tale ambito è l'arte» (PANSERA 1998, p. 68).

⁷⁴ SEVERINI 1918, p. 15.

⁷⁵ PRAMPOLINI 1922a, PRAMPOLINI 1922b. Per una riflessione sul rapporto tra van Doesburg e futuristi si veda FINIZIO 1993, pp. 158-160, 211. Per il Congresso di Düsseldorf si veda *THE TRADITION OF CONSTRUCTIVISM*

In continuità con l'intervento di Prampolini, nel giugno del 1922, sull'unico numero della rivista «La Nuova Lacerba», pubblicata a Roma, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini firmarono il *Manifesto dell'arte meccanica futurista*⁷⁶, in cui, ricollegandosi ai manifesti di fondazione e rinnovando l'adesione alla 'modernolatria' di Boccioni, criticavano il comportamento di quanti, famosi grazie al Futurismo, lo avevano poi rinnegato:

Ciò che Boccioni e gli altri avevano intuito (la modernolatria) ci avvince con le nuove forme imposte dalla meccanica moderna. Oggi è la macchina che distingue la nostra epoca⁷⁷.

Ma ancora echi delle parole di van Doesburg si ritrovano nell'introduzione al catalogo dell'esposizione *Prima esposizione futurista. Palazzo del Convitto Nazionale 154bis II*, tenutasi a Macerata tra giugno e luglio 1922:

Chi non sente la bellezza e l'espressione di un equilibrio pittorico a sé (linee colori forme) non arruffianato da lenocini di carattere rappresentativo, morale, filosofico, non potrà mai non solo godere di un quadro futurista ma nemmeno di una qualsiasi opera d'arte di qualsiasi tempo. (154bis)

L'impegno diretto di Pannaggi⁷⁸ nell'organizzare questa esposizione gli permise di riunire anche opere di Balla, Boccioni, Depero, Paladini e Prampolini.

Pannaggi, tra gli espositori, proponeva l'astrazione quale approdo nella linea evolutiva del Futurismo, e ciò era in connessione anche con la sua conoscenza del Costruttivismo sovietico, da cui mutuava nell'arte meccanica futurista i valori costruttivi delle geometrie⁷⁹.

Grazie a Prampolini, quindi, la transizione avrebbe avuto termine in quell'anno con l'arte meccanica che diventava, attraverso anche la scenotecnica, una dimensione metafisica⁸⁰ propria al Futurismo, inaugurando così un periodo di rifondazione per il lessico dell'arte futurista.

1974, dove una selezione di documenti è raccolta nel paragrafo *Congress of International Progressive Artists (1922)*, pp. 58-69.

⁷⁶ Con questo manifesto per la prima volta si è giunti pienamente nel regno futurista della macchina. Si afferma che il loro sentire meccanico è pienamente confluito nell'esperienza umana. Si annuncia che vi sono nuove necessità indotte dalla macchina e che le nuove forme sono quelle imposte dalla meccanica moderna. Questa riflessione è imprescindibile dalla ricca documentazione raccolta in CRISPOLTI 1971. Un aspetto che necessita ulteriore approfondimento riguarda il rapporto tra le arti e il mito della macchina nel Futurismo; a tal proposito si veda CRESTI 2013, pp. 28-32.

⁷⁷ PANNAGGI-PALADINI 1922, p. 7.

⁷⁸ Per una disamina della ricerca artistica di Pannaggi in rapporto con l'invenzione dell'arte meccanica si veda PANNAGGI 1995.

⁷⁹ Grazie alla mediazione di Paladini che, di origini russe, nel 1925 avrebbe pubblicato *Arte nella Russia dei Soviets* (Roma, Edizioni della Bilancia). Sulla relazione tra Futurismo e Costruttivismo negli anni Venti si veda POGGI 2014.

⁸⁰ Rispetto a una parte della recente storiografia che insiste sul collegare il Futurismo degli anni Venti al coevo Surrealismo, sembrerebbe corretta, invece, sulla base del lessico impiegato nell'arte meccanica, la proposta di Fossati: «L'angoscia meccanica, infine, non fa testo: la soluzione che [...] tendono a darne i futuristi appare [...] l'inscenamento di una suggestività metafisica della macchina» (FOSSATI 1977, p. 122).

3. Secondo periodo. Prima rifondazione dell'arte futurista. 1923-1929

3.1. Artisti, idoli e macchine

La nuova via dell'arte meccanica era stata già aperta da Marinetti in due occasioni: *L'uomo moltiplicato e il regno della macchina* 9 I del 1910 e *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* 61 I del 1914.

Nel primo manifesto del 1910 si affermava che

noi sviluppiamo e preconizziamo una grande idea nuova che circola nella vita contemporanea: l'idea della bellezza meccanica; ed esaltiamo quindi l'amore per la macchina, [...] queste frasi [...] annunciano la prossima scoperta delle leggi di una vera sensibilità delle macchine! [...] Per preparare la formazione del tipo non umano e meccanico dell'uomo moltiplicato. (9)

Nel secondo manifesto, a quattro anni di distanza, la teorizzazione sul rapporto estetico con la macchina era arrivata a compimento; quella che sembrerebbe una metafora è invece un'anticipazione del concetto di 'trasfigurazione', che sarebbe divenuto fondamentale negli anni Trenta:

nasce oggi una nuova bellezza che, noi Futuristi, sostituiremo alla prima, e che io chiamo Splendore geometrico e meccanico. [...] l'entusiastica imitazione dell'elettricità e della macchina, la concisione essenziale e la sintesi; la precisione felice degli ingranaggi e dei pensieri bene oliati; [...]. Le parole in libertà diventano così il prolungamento lirico e trasfigurato del nostro magnetismo animale. (61)

I toni poetici simbolisti non nascondono il diretto riferimento a Mario Morasso e alle sue opere *La nuova arma (la macchina)* e *Il nuovo aspetto meccanico del mondo*, pubblicate a Torino rispettivamente nel 1905 e nel 1907. I seguenti brani tratti dal primo saggio del 1905, contengono lemmi confluiti poi nei manifesti di Marinetti:

oggi io penso che quella macchina costituisce il simbolo della nostra più intensa aspirazione [...] la soddisfazione sintetica del nostro bisogno più tipico, l'emblema della vita moderna⁸¹. [...] questo stesso uomo [...] oggi si è trasfigurato, oggi è diventato un meccanico⁸² [...]. Noi ci imprigioniamo sul breve disco del microscopio, consacriamo tutta l'acutezza del nostro sguardo moltiplicato⁸³. [...] niuno ha pensato che la macchina fosse dotata di una sua essenza vitale [...]⁸⁴.

I lemmi chiave *macchina*, *meccanico* e *moltiplicato* da un lato e dall'altro *sintetica* e *trasfigurato* sono stati il germe da cui si è poi sviluppata l'estetica macchinistica del Futurismo: la bellezza meccanica, la sensibilità delle macchine e il tipo umano meccanico.

E dunque se alcuni aspetti artistici dell'arte meccanica erano rintracciabili nel Futurismo di fondazione, nel Neoplasticismo di van Doesburg e nel Costruttivismo russo, le sue basi concettuali erano individuabili nei manifesti di Marinetti per risalire fino ai saggi di Morasso.

Nel maggio del 1923, sul numero 2 di «Noi», Prampolini, Pannaggi e Paladini lanciarono *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L che, come riportato in calce al manifesto, era stato

⁸¹ MORASSO/OSSOLA 1994, p. 32.

⁸² *Ivi*, pp. 89-90.

⁸³ *Ivi*, p. 133.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 274-275.

però sottoscritto in data 20 ottobre 1922 a Roma; a questo era complementare *Estetica meccanica* 159bis, del solo Paladini e pubblicato sullo stesso numero della rivista.

I principi basilari dell'arte meccanica annoverano una serie di parole da cui si evince la continuità lessicale con il Futurismo degli anni Dieci {L₁} ma che allo stesso tempo, a loro volta, costituiscono il discorso preliminare da cui si sarebbe avviata la strategia di rifondazione dell'arte futurista.

Accanto a lemmi e polirematiche, già presenti nei precedenti manifesti, quali *aereo* 159, *analogie* 159, *atmosfera* 159, *colore* 159, *forma* 159, *ideale* 159, *mistero* 159, *oggetti* 159, *plastica* 159, *stile* 159, [*dinamismo plastico*] 159, [*forza creatrice*] 159 e [*nuova sensibilità*] 159, da intendersi come fattori di continuità, in *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L si riscontra l'introduzione di fattori di discontinuità.

I lemmi e le polirematiche, quali *aereo* 159, *collettiva* 159, *fede* 159, *meccanizzati* 159, [*arte meccanica*] 159, [*elementi meccanici*] 159, [*nuove necessità*] 159, [*nuova religione*] 159, [*senso meccanico*] 159 e [*vita spirituale*] 159, in breve tempo sarebbero diventate delle parole chiave che avrebbero permesso di coniugare i principi dell'arte futurista con la coeva dimensione politica del Paese, una dimensione che si faceva via via *collettiva* 159⁸⁵.

Tuttavia anche parole già note potevano riferirsi a situazioni fino ad allora inedite, come per esempio la polirematica [*nuova sensibilità*] 159 non sembrava più solo quella dei futuristi intesi come primitivi moderni. Poteva abbracciare quanto era stato rielaborato in termini di rapporto tra soldato/operaio e macchina negli anni della Prima guerra mondiale e nella coeva pittura tedesca⁸⁶, che denunciava la crisi della società prussiana all'indomani del conflitto, attraverso soggetti come i reduci meccanizzati:

sentiamo meccanicamente. Ci sentiamo costruiti in acciaio. Anche noi macchine anche noi.
Meccanizzati! (159)

Tale visione di una metafisica della macchina, che era stata mutuata a pieno titolo dalla letteratura futurista, scardinava dall'interno il materialismo di Marinetti, producendo quindi un'altra palese contraddizione, attraverso una [*vita spirituale*] 159 sempre più vicina all'atto di *fede* 159 religiosa, o meglio di una [*nuova religione*] 159.

La trasfigurazione della realtà, quindi, diventava quella di una nuova società di massa, i cui cittadini *meccanizzati* 159 erano gli ingranaggi di un gigantesco meccanismo che era lo Stato e il cui culto sarebbe confluito nella mistica fascista⁸⁷.

Anche Paladini in *Estetica meccanica* 159bis II adombrava l'idea di un programma artistico e politico in cui confluivano entrambi questi aspetti che finalmente potevano essere impiegati per ricostituire un soggetto chiaramente futurista: la macchina.

Il nostro programma ha la sua ragione d'essere in un elemento che è entrato a far parte costitutiva di noi tutti: la macchina. Ed il manifesto ci è stato suggerito da una pura questione di soggetto pittorico. (159bis)

⁸⁵ Un passaggio, quest'ultimo, che getterebbe luce sulla data di sottoscrizione del manifesto che, in 'tempi sospetti', sarebbe avvenuta a solo una settimana dalla marcia su Roma. E ciò si potrebbe ulteriormente spiegare con la volontà di Prampolini, Pannaggi e Paladini di porre l'arte meccanica, e quindi il Futurismo, come anticipatrice del nuovo ordine delle camicie nere, adottando una strategia comunicativa dietro cui forse si adombrava la presenza di Marinetti.

⁸⁶ Per l'esegesi dell'operaio come soldato nella società in perenne mobilitazione secondo Jünger si veda in CANTIMORI 1985 il capitolo *Ernst Jünger e la mistica milizia del lavoro*, pp. 17-43; per la guerra moderna come momento in cui concretizzare il sogno distopico dell'uomo-macchina nell'arte si veda NEGRI 2007, pp. 105-108.

⁸⁷ Per una prima ricognizione sulla scuola di mistica fascista si veda MARCHESINI 1976.

La questione della necessità o meno di un soggetto pittorico, come visto, era stata cruciale nella fase di transizione, e ora con l'arte meccanica si poteva impiegare un'ampia categoria di singoli lemmi e polirematiche {L₂} per descrivere i soggetti mutuati dal mondo della tecnica, della meccanica e, marinettianamente, dalla guerra.

I *simboli* 159 della nuova epoca meccanica, *acciaio* 159 e *ferro* 159, [*centrali elettriche*] 159, [*ruote dentate*] 159 e *forze-meccaniche* 159, sono ovviamente le macchine, ma tra queste, ora gli *aeroplani* 159, le *automobili* 159 e il *cinematografo* 159 sono caricati di particolare interesse. Anche il movimento della *danza* 159, legato alla scenotecnica, e il *ritmo* 159 meccanico dei corpi e degli oggetti intervengono a rinnovare la continuità con i manifesti di fondazione, e nello specifico con *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G di Depero e Balla.

Un altro elemento di continuità è dato dal lessico polemico {L₃} contro gli artisti stranieri che secondo Prampolini e gli altri avevano imitato i futuristi ma in modo *superficiale* 159:

i manifesti e le opere del Futurismo, pubblicati, esposti e commentati in tutto il mondo, hanno spinto molti artisti geniali, italiani, francesi, olandesi, belgi, tedeschi e russi verso l'Arte meccanica. (159)

Due lemmi in particolare, *collettività* 159 e *costruttivamente* 159, riportano alle prime sperimentazioni delle ricerche di arte meccanica e cinetica⁸⁸, che non erano sfuggite a Prampolini, all'indomani del Congresso di Düsseldorf del 1922. Per gli artisti aderenti alla mai avvenuta internazionale costruttivista, in effetti, la meccanica era diventata l'epicentro di un nuovo universo⁸⁹, costruendo però, secondo Prampolini, macchine prive di una propria spiritualità. L'arte meccanica, di conseguenza, per trasfigurare spiritualmente gli oggetti e le parole impiegati dagli artisti, doveva rispondere a una specifica tecnica esecutiva che nel manifesto viene spiegata con [*elementi meccanici*] 159 e [*materiale espressivo*] 159.

Un fattore di novità rispetto ai manifesti degli anni Dieci, dal punto di vista del lessico tecnico {L₄}, è la presenza delle polirematiche [*costruzioni plastiche*] 159 ed [*elementi meccanici*] 159, che, rispetto a Boccioni, Depero e Balla, vanno a sostituirsi a [*complessi plastici*] 75 ed [*elementi plastici*] 24, allineandosi al lessico costruttivista. Ma in opposizione al materialismo dello stesso Costruttivismo, Prampolini e gli altri insistevano sull'elemento *spirituale* 159, quale via per la creazione artistica.

Aspetto non secondario, infine, in *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L è l'ampia cronistoria del Futurismo che per la prima volta in modo esauriente collega i primi manifesti e i testi poetici con il secondo momento fondativo dell'arte meccanica. Dal primo manifesto del 1909, passando per le mostre del 1912, alla *modernolatritia* 159 di Boccioni, si giungeva, infine, ai balletti plastici di Depero del 1917; Prampolini e gli altri evidenziavano come dopo questa data fosse intervenuto un momento di transizione durato fino al 1922.

I lemmi {L₅} codificano quindi la principale produzione futurista, in cui spiccano *aviatore* 159 e *volo* 159 che si collegano al volume di versi liberi *Aeroplani* di Paolo Buzzi, del 1911, e *L'Aviatore Dro* di Balilla Pratella, del 1912. Dimostrano, inoltre, un crescente interesse per la conquista dei cieli intesa come «glorificazione dell'aeroplano e dell'eroismo aereo» 159. Questa puntuale cronistoria si giustificava nell'ottica di una genealogia atta a ricondurre il manifesto nel solco della storia del Futurismo italiano per evitare possibili fraintendimenti con altri futurismi esteri. Allo stesso tempo si volevano rimarcare, in senso evolutivo, le novità

⁸⁸ Idee simili, per esempio, erano state enunciate nel *Manifesto realista* del 1920 di Gabo e Pevsner; si veda GABO-PEVSNER 1974.

⁸⁹ Lo sviluppo dell'arte cinetica durante il XX secolo, tra avanguardie e neoavanguardie, è stato illustrato nella recente mostra parigina curata da Serge Lemoine. Si veda DYNAMO 2013.

introdotte dall'arte meccanica, accennando in tal senso al riconoscimento ricevuto dalla rivista «Mécano» di van Doesburg⁹⁰.

3.2. Fillia e Prampolini: prove tecniche di rinnovamenti spirituali

In questa fase di rifondazione dell'arte futurista, dopo Milano, Firenze e Roma, va acquistando un ruolo sempre meno periferico Torino. Nel marzo del 1922 si era tenuta l'*Esposizione Futurista Internazionale*, occasione che permise al poeta, pittore e aviatore Fedele Azari di stringere meglio i legami con l'ambiente futurista milanese.

Avvicinatosi alla poetica dell'arte meccanica⁹¹, Azari lanciò, sul finire del 1924, il manifesto dal titolo *Per una Società di Protezione delle Macchine* 171 II, dove considerava la macchina un fattore di progresso sociale e di liberazione del proletariato dalla schiavitù del lavoro.

Azari, inoltre, era tra i pochi ad aver avuto un'esperienza diretta con la complessità meccanica degli aeroplani, come egli stesso spiega nel manifesto sopracitato, e già nel 1919, ne *Il Teatro aereo futurista. Il volo come espressione artistica di stati d'animo* 119 II, aveva anticipato i temi dell'aeropittura, collegandoli con gli stati d'animo boccioniani.

In *Per una Società di Protezione delle Macchine* 171 II, un dato importante riguarda i nuovi sviluppi dell'aeronautica civile e militare, che stavano apportando un interesse per la cartografia aerea impiegata di lì a poco sia per riabilitare il tema del paesaggio sia per trasfigurarli in chiave futurista:

La macchina che noi adoriamo con la nostra fede entusiasta di precursori e di artisti mondi da ogni influenza archeologica ci redimerà dalla schiavitù del lavoro manuale ed eliminerà definitivamente la povertà e quindi la lotta di classe. (171)

In continuità con Azari e con la soggiacente idea di una metafisica della macchina, che coniugava arte e politica, Tullio Alpinolo Bracci e Fillia firmarono nel 1923 il manifesto *Movimento Futurista Torinese, Sindacati Artistici Futuristi* 158 II che ne sanciva la nascita ufficiale⁹².

Il testo non offre grandi novità per quanto riguarda la prassi artistica ma verte piuttosto sulla militanza politica, rivendicando per l'artista la qualifica di lavoratore operaio. Perciò i sindacati futuristi nella loro attività artistica erano il mezzo per la grande massa produttrice italiana di partecipare esteticamente alla civiltà industriale «meccanizzando ogni forza e ogni pensiero» (158).

Tali aspetti nell'aprile del 1923 erano già stati affrontati da Marinetti che, nel suo rapporto 'irrisolto' con il fascismo, si era riavvicinato a Mussolini, appellandosi direttamente al capo del governo ne *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista* 157 II⁹³.

⁹⁰ Il manifesto, infatti, avrebbe avuto rapida fortuna a livello internazionale, quando nel maggio 1925 il numero 15 de «Le Bulletin de l'Effort Moderne» ne pubblicò una traduzione francese, in occasione della partecipazione di Balla, Depero e Prampolini alla *Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes* di Parigi. Il Futurismo si ritrovò in dialogo con il gruppo de *l'esprit nouveau* di Le Corbusier, con il purismo pittorico di Ozanfant e il Costruttivismo russo.

⁹¹ Secondo un'attenta lettura crispolitiana, in *RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO* 1980, p. 587.

⁹² Se consideriamo la cronologia accettata dalla storiografia, il manifesto venne redatto tra il novembre e il dicembre 1923; al contrario, nel *corpus* Caruso figura tra i manifesti redatti e pubblicati nella primavera dello stesso anno, senza però indicare un mese preciso; si veda *ASPETTI DEL SECONDO FUTURISMO TORINESE* 1962.

⁹³ Lasciando a ulteriore approfondimento la relazione tra sindacati futuristi e la nascita delle corporazioni fasciste, Marinetti apriva ancora il campo a un'azione politica del Futurismo ed è ad esso che i futuristi torinesi sembravano aver guardato.

Torino, inoltre, sembrava poter supplire alla sede originale del movimento, da quando a Milano, nel marzo del 1923, si era affermato il gruppo di Novecento che stava progressivamente sottraendo spazi vitali ai futuristi, grazie all'azione di Margherita Sarfatti che suggeriva a Mussolini una pittura in cui si potesse rispecchiare il clima della cosiddetta 'rivoluzione' fascista.

Contro quella che si stava configurando come una vera e propria reazione all'ideologia stessa dell'avanguardia artistica, i futuristi avrebbero rinnovato il proprio linguaggio polemico per attaccare, dopo i metafisici, i nuovi fuoriusciti quali Dudreville, Sironi e Funi.

In questo scambio di posizioni tra i due fronti artistici, si ricorda che anche Sarfatti era transitata per il linguaggio futurista. In un articolo dedicato alla *Grande Esposizione Nazionale Futurista* di Milano nell'aprile del 1919 aveva dato come possibile una deriva astrattista, impiegando nel proprio lessico «linee e colori di pura astrazione», per la pittura futurista. E accettava tale possibilità, a patto che invece di una soggettività sfrenata vi fossero dei vincoli oggettivi dati da una «risonanza universale nell'anima umana». Tuttavia è nelle conclusioni che emerge l'impiego di lemmi abbondantemente futuristi:

la nuova arte [...] non può essere compresa, se non rifacendosi a queste verità angolari della grande arte di tutti i tempi [...] la cui massima espressione si concreta in una intellettualità plastica [...] la deformazione e ricomposizione della realtà, secondo l'unità volitiva e costruttrice dello stile⁹⁴.

I lemmi *deformazione*, *costruttrice* e *stile* erano stati impiegati proprio da Russolo sempre nel marzo 1919 e poi da Dudreville e gli altri firmatari di *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I del 1920. Nel 1920 Sarfatti, scrivendo in catalogo per la mostra milanese di Funi, reimpiegava il lessico, già condiviso tra futuristi e metafisici, per dare la propria definizione di «valori plastici» che «valgono, non in se stessi e in assoluto e in astratto, ma in quanto si convertono in valori umani»⁹⁵.

Parole e idee che sarebbero state la base teorica per le idee novecentiste, contro le quali nell'estate del 1923, su «Noi», Prampolini pubblicò un preciso intervento programmatico dal titolo *Note programmatiche. Orientamento spirituale contro ogni reazione*, dove affermava che «il fenomeno della reazione» vanamente tentava di sfuggire dalla «fatalità storica della legge di evoluzione», rifugiandosi nell'imitazione del passato. Per l'artista, l'unica via era quella di cercare un nuovo orientamento spirituale «esaurite le possibilità plastiche e pittoriche del mondo fisico»⁹⁶.

D'altra parte, tale reazione era un riverbero del nuovo assetto culturale italiano. Marinetti, con il riavvicinamento a Mussolini e con la pubblicazione di *Futurismo e Fascismo*, aveva dettato l'agenda politica del movimento. Tato e Balla⁹⁷ manifestarono una chiara e probabilmente strategica adesione al nuovo regime politico, considerando l'apparente *placet* mussoliniano, nel novembre 1924 con *Arte futurista valorizzazione Fascista* 167 II.

Anche Benedetta Cappa Marinetti⁹⁸, in *Sensibilità futuriste* 169 II, pubblicato su «L'Ambrosiano» nel dicembre 1924, recuperava lessicalmente il principio che i futuristi fossero i primitivi di una nuova sensibilità, caratterizzata da passione per il superamento della percezione sensibile, il movimento, il dinamismo, la simultaneità e per i complessi meccanismi della macchina. A questa attestazione di fede artistica si accompagnava l'ovazione per la

⁹⁴ SARFATTI 1919.

⁹⁵ SARFATTI 1920.

⁹⁶ PRAMPOLINI 1923.

⁹⁷ Sulla relazione tra Balla e il fascismo si veda *LA PASSIONE FASCISTA* 1926; e il più recente GIGLI 2018.

⁹⁸ Per un approfondimento documentario sul ruolo delle artiste nella compagine futurista si veda *FUTURISTE* 2009.

riconciliazione tra Marinetti e Mussolini, sulla base della quale si delineava il profilo dell'artista futurista in epoca fascista.

3.3. *Costruire le glorie del presente e del domani*

Galvanizzati dal rinnovato asse Marinetti-Mussolini, nel 1925 i futuristi parteciparono alla III Biennale romana presso il Palazzo delle Esposizioni con la *Mostra Collettiva Futurista*. L'ufficialità dell'evento apriva a un'apparente istituzionalizzazione del movimento, che sarebbe stata confermata nel maggio 1926 dal padiglione futurista alla XV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia.

Il movimento sembrava spinto così a dotarsi di una più coerente teoresi. La nuova impalcatura ideologica e poetica venne costruita con una serie di manifesti da Fillia e Marinetti tra la primavera del 1925 e i primi mesi del 1926. Marinetti su «L'Impero», nell'aprile del 1925, pubblicò *L'estetica della macchina* 178 II. Fillia nel luglio seguente scrisse *L'Idolo meccanico* 174 II, dove esponeva la sua teoria sulla funzione trascendentale dell'arte, emblemizzata nell'idolo meccanico e ripresa parzialmente, nell'aprile del 1926, in *Sensualità meccanica* 178bis II, su «La Fiamma».

L'esame dei seguenti brani estrapolati dai tre manifesti permette di riconoscere un lessico 'ecumenico', come contributo di Fillia allo sviluppo e completamento di quello marinettiano, dovuto alla necessità impellente di una rilettura spiritualistica della macchina:

Marinetti non tradiva il proprio materialismo ideologico, affermando che

Il poeta futurista deve avere quella tipica passione per la vita di oggi che Boccioni chiamò MODERNOLATRIA [...] La macchina prodotto e conseguenza che produce a sua volta infinite conseguenze e modificazioni nella sensibilità nello spirito, nella vita. (178)

Diverso era lo scrivere misticheggiante di Fillia, imbevuto di tradizione letteraria cristiana:

Le ricerche per creare una nuova estetica della macchina «adorata e considerata come simbolo» importano risultanze spirituali più vaste di quanto permetta il semplice campo della realizzazione artistica. [...] Possiamo così, paradossalmente, fissare la necessità di un'"Arte Sacra Meccanica". [...] Oggi la "religione della Velocità" (superiore all'Uomo) forma una credenza spirituale che corrisponde alla vita sociale moderna, ed ha bisogno di una propria mistica. (174)

affermando così i nuovi punti fondamentali per l'interpretazione di una grande e definitiva "sensibilità meccanica", noi iniziamo la realizzazione artistica e morale del futurismo [...]. Non c'è salvezza dunque fuori dell'estetica della macchina e del suo splendore geometrico meccanico che noi futuristi predichiamo e glorifichiamo da 16 anni. (178bis)

Il lessico di Fillia era capace di riunire materialismo e spiritualità, come esemplificato dalle polirematiche [*arte sacra meccanica*] e [*sensibilità meccanica*] che sarebbero poi confluite in *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M, manifesto sottoscritto a Torino nel maggio del 1926 da Fillia, A.C. Caligaris e Pino Curtoni e pubblicato su «La Fiamma».

Premesso che questo manifesto ha la particolarità di essere privo di una parte polemica, è esplicitamente dichiarato che:

la pittura futurista, superato il periodo polemico dell'affermazione estetica, si realizza oggi attraverso l'opera individuale dei diversi artisti, nell'interpretazione unica della sensibilità meccanica. (179)

L'espressione «interpretazione unica»⁹⁹ sembrava essere un'ennesima contraddizione interna ai principi libertari del Futurismo di fondazione. In tal senso i seguenti lemmi: *ambiente* 179, *assoluto* 179, *atmosfera* 179, *costruzioni* 179, *sensualità* 179 e *umano* 179 riflettono intenzioni nuove, su principi già consolidati {M₁}.

Tra le inedite polirematiche, [*idolo meccanico*] 179 è trasmigrata qui, nella sua accezione trascendentale, dal manifesto *L'Idolo meccanico* 174 II; [*quarta dimensione*] 179 è impiegata per definire la metafisica della macchina, che era stata accennata in *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L; [*sensibilità meccanica*] 179 riunisce, come in *Sensualità meccanica* 178bis II, insieme la nuova sensibilità futurista e l'arte meccanica.

Un aspetto nuovo che si evince da questi lemmi è la salda coerenza che li lega tra loro, nel ribadire quanto già scritto dal 1923. Contemporaneamente affrancavano il discorso artistico dalla riflessione sulle leggi interne alla creazione, per privilegiare il fine educativo dell'arte. La polirematica [*nuova morale*] 179 rivelava quindi l'ennesima aporia tra l'originario nichilismo e la nuova veste di costruttori assunta dai futuristi, su cui s'innestava una retorica superomistica con i lemmi *superemotivi* 179, *superiore* 179, *superiorità* 179, *superumano* 179, mai apparsi fino ad ora nei manifesti.

La seconda parte del manifesto offre un soggettario ragionato della modernità e indica come trasfigurarne i tre idoli moderni: la *bicicletta*, la *turbina* e l'*aeroplano* {M₂}. Di contro alla originaria libertà propugnata dai primi manifesti futuristi, si assiste a una codificazione in cui il lessico impiegato ruota attorno alla polirematica [*idolo meccanico*] 179, che avrebbe avuto ricadute su molta pittura futurista del periodo.

Il lemma *atmosfera* 179, già impiegato nei primi manifesti del 1910 e nella recente *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L, da cui sono stati tratti numerosi altri lemmi, qui sembra assurgere per la prima volta allo *status* non di idea ma di vero e proprio soggetto da rappresentare. Altri lemmi come *aeree* 179, *apparecchio* 179, *elica* 179, *fusoliera* 179, *pilota* 179 e *volo* 179 compaiono nel brano di Caligaris dedicato all'aeroplano quale nuovo idolo meccanico, anticipando così il lessico dell'aeropittura; anzi, il lemma *apparecchio* 179 diverrà centrale nei successivi manifesti.

Infine, i lemmi *spirale* 179 e *vortice* 179, come già in *La pittura dei suoni, rumori e odori. Manifesto futurista* 42 I F di Carrà, in cui compariva anche il lemma *spirali* 42, e in *Dinamismo plastico* 52 I di Boccioni, sono fondamentali per definire la nuova struttura compositiva delle immagini pittoriche, la loro disposizione spaziale e l'effetto sulla percezione temporale di chi le osserva.

Discorso diverso, invece, per la riflessione sulla tecnica da impiegare per l'arte sacra meccanica, che viene così definita con i lemmi *luce* 179, *scoppiante* 179 e *solidità* 179.

Accanto a questi ultimi {M₃}, la parola *ambienti* 179 e la polirematica [*costruzione ambientale*] 179 offrono un interessante spunto di riflessione. Se la prima era già presente nei cosiddetti manifesti di fondazione, per identificare, come anche in questo caso, sia l'ambiente generico della vita urbana sia quello più specifico futurista, la seconda ci spinge a guardare più avanti. Fillia impiega, per la trasfigurazione pittorica dell'idolo meccanico «bicicletta», un'intuizione che sarebbe stata decisiva per l'evoluzione dell'arte futurista, con ricadute oltre che nei successivi manifesti, anche al di là del Futurismo. Forse si è dinnanzi alla prima

⁹⁹ L'affermazione iniziale non introduce solamente ai principi di un'arte sacra meccanica ma anche alla precisa coscienza di agire secondo un'interpretazione unica, assestandosi pericolosamente sul versante del pensiero unico del regime fascista, nel momento in cui questo si stava affermando. Come evidenziato da De Felice «il regime fascista nacque sul piano costituzionale solo tra il dicembre '25 e il gennaio '26 e si perfezionò alla fine del '26 [...]: fu però con il 3 gennaio '25 e con la fine di possibilità alternative, sia politico-generaliste sia interne al fascismo, che questo cominciò ad assumere il carattere di un regime politico particolare e senza precedenti» (DE FELICE 1995, p. 167).

attestazione dell'idea di un'opera ambientale, sicuramente debitrice di Boccioni e della scenotecnica prampoliniana, ma fino ad allora estranea al lessico artistico futurista.

E i preannunciati risultati plastici erano difatti poi immessi nel flusso temporale che da Boccioni risaliva fino a Prampolini, in una cronistoria dove si dichiarava, con un linguaggio puntuale e diretto, di essere giunti a un'altra estetica da quella originaria e che quindi i fondatori erano stati *superati* 179 {M₄}.

L'importanza di questo manifesto, nell'evoluzione dell'arte futurista, consiste inoltre nel dare definitivamente ragione alle note programmatiche già espresse da Prampolini nel 1923, quando aveva sottolineato la necessità di un nuovo orientamento spirituale¹⁰⁰.

In *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M, a tre anni di distanza, la metafisica della macchina, ora sacralizzata, non era in contrapposizione alle teorie di Novecento che vertevano sulla ripresa della tradizione e sui valori trascendenti e spirituali dell'arte¹⁰¹. Con la loro rinnovata spiritualità, mera ripresa del teosofismo di inizio secolo¹⁰², Futurismo e Novecento si ponevano nelle arti quali riprese complementari, non antitetiche, di due diversi miti: il mito dell'antico e il mito della modernità¹⁰³. Si era così sullo stesso piano concettuale che il fascismo propagandava, considerando che lo stesso Marinetti in *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista* 157 II, aveva riportato un discorso di Mussolini che dichiarava:

Io affermo che Roma può diventare centro industriale. [...] Il Colosseo, il Foro romano sono glorie del passato: ma noi dobbiamo costruire le glorie del presente e del domani. (157)

Vi era quindi da un lato l'esaltazione del progresso tecnico e industriale e dall'altro si vestiva di 'abiti classici' la propria ideologia imperialista.

3.4. *Marciare non marciare: volare*

Dopo il 1926 i futuristi si dovettero confrontare con le politiche culturali del regime e con il fatto di essere a loro volta artisti inquadrati entro precise dinamiche espositive ufficiali¹⁰⁴. Questa istituzionalizzazione, inoltre, verteva sull'italianità dell'arte futurista, una caratteristica peculiare agli stessi manifesti, se si considera che nei 214 analizzati, il lemma *Italia* ricorre per ben 409 volte e l'aggettivo *italian** per altre 457 volte. Marinetti, però, al tempo stesso era poco accondiscendente ad ammainare definitivamente la bandiera *rossa* 3 dell'avanguardismo.

¹⁰⁰ Già in *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L del 1923 si era omessa qualsiasi rivendicazione anarcoide e anti-istituzionale, rispetto ai primi manifesti, lasciando sottaciuto il nesso logico tra ordine meccanico e ordine sociale. Per questi aspetti si veda BERGHAUS 1996.

¹⁰¹ Il nuovo orientamento spirituale del Futurismo è forse ciò che aveva giustificato la partecipazione di Balla, Depero e Prampolini nel gennaio del 1926 alla Prima Mostra del Novecento Italiano, svoltasi nel Palazzo della Permanente di Milano.

¹⁰² Per approfondire il rapporto tra esoterismo e Futurismo si veda PASI 2010.

¹⁰³ Su questa congiuntura culturale del cosiddetto 'ritorno all'ordine', tra mito della macchina e mito dell'antico, si veda PONTIGGIA 2008.

¹⁰⁴ Nella nuova organizzazione fascista, dalle mostre sindacali si accedeva alla Quadriennale d'Arte Nazionale romana che sarebbe stato il primo passo verso la Biennale di Venezia, attraverso nomine, concorsi e commissioni colluse con gli apparati governativi. L'aumento costante degli artisti che, anche per poco tempo, aderirono al movimento si spiegherebbe quindi come un'adesione a un Futurismo passepartout che, grazie a Marinetti, permetteva un accesso privilegiato e protetto al sistema dell'arte fascista e che di conseguenza poteva accrescere anche la circolazione delle riviste futuriste e quindi dei manifesti in esse contenuti. Si vedano, di uno stesso autore, SALVAGNINI 2000 e SALVAGNINI 2018.

L'italianità del Futurismo non era solo un'ipotesi ideologica, ma si era estesa fisicamente sul territorio nazionale, rivalutando quindi il rapporto tra centro e periferia.

A Mantova, per esempio, già nel novembre 1924, sul numero unico di «Marciare non marciare», a firma di Carlo Ascari, comparve l'articolo *Italianizzare attraverso l'arte*, che rivendicava il ruolo pedagogico dell'arte futurista nell'educare gli italiani alla modernità e alla stessa italianità¹⁰⁵.

E se l'italianità si identificava con il fascismo, il sillogismo era ovvio. Sulla stessa rivista, un redazionale, dal titolo *Futurismo e Fascismo*, sintetizzava il manifesto *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani. Manifesto al governo fascista* 157 II.

Considerando che le adesioni al movimento erano giunte fin dalla Sicilia, si prenda come altro esempio il caso del giovane affiliato Pippo Rizzo che sarebbe diventato uno dei maggiori interpreti del Futurismo meridionale. Nel 1927 sul «Giornale di Sicilia», un suo breve intervento, programmaticamente intitolato *Stile futurista*, affermava l'italianità dello stile futurista, ponendolo come complementare alle ricerche novecentiste ma allo stesso tempo come un'estetica rispondente alle necessità del fascismo:

E se *stile italiano* si vuol cercare oggi attraverso le reminiscenze neo-classiche primitive, impressioniste ecc. semplicemente nel futurismo si troverà lo stile italiano [...] il futurismo oggi può vantarsi di avere dato all'Italia *lo stile futurista*. Noi futuristi abbiamo la ferma convinzione che non ci potrà essere più fascistica espressione d'arte del futurismo poichè esso in arte è ciò che il fascismo è in politica [...]¹⁰⁶.

L'attestazione di una simmetria arte-politica¹⁰⁷, sempre da leggersi nel rapporto tra centri maggiori e gangli periferici del Futurismo, nei fatti si appoggiava alle recenti partecipazioni degli artisti futuristi alle esposizioni collettive del Novecento, adesioni che si erano verificate su un piano meramente convenzionale.

Nel dicembre 1928, a Mantova, per esempio, si tenne la *Mostra d'Arte Futurista, Novecentista, Strapaesana*¹⁰⁸, organizzata dall'Opera Nazionale Dopolavoro: pur se degradata a livelli di provincialismo intellettuale nella vana *querelle* tra Stracittà e Strapaese, l'italianità dell'arte futurista era garantita¹⁰⁹.

Altro esempio è il volume *Arte futurista italiana 1909-1929* redatto dal pittore Rizzo nell'aprile del 1929 a Palermo, per celebrare l'acclamazione di Marinetti ad Accademico d'Italia. L'opera racchiudeva interventi eterogenei; si ricordano di Marinetti *Perché Marinetti ha tradotto Tacito* 191 II, di Enzo Benedetto *L'arte della réclame* 192 II e di un anonimo – o forse dello stesso Rizzo – *Quadro sintetico del Futurismo italiano e delle Avanguardie artistiche* 193 II.

La particolarità di quest'ultimo manifesto è l'operazione di sintesi realizzata nei confronti di tutta la storia e la teoresi dell'arte futurista, dalle origini allo sviluppo macchinistico, attraverso lemmi e polirematiche apparsi fino ad allora nei manifesti, che possiamo quindi definire come le parole chiave: *arte*, [*vita esplosiva*], *italianità*, *antigravioso*, *modernolatria*, [*religione della novità*], *originalità*, *velocità*, *intuizione*, [*splendore geometrico*], [*estetica della macchina*], *eroismo*, *fisicofollia*, [*immaginazione senza fili*], [*sensibilità geometrica*], [*parole in libertà*], [*solidificazione dell'impressionismo*], [*centro del quadro*], [*dinamismo plastico*], [*stati d'animo*], [*linee forza*],

¹⁰⁵ ASCARI 1924.

¹⁰⁶ RIZZO 1927.

¹⁰⁷ Pur se periferici, questi episodi giustificano il presente progetto dell'Accademia della Crusca, poichè è innegabile che da nord a sud anche il Futurismo contribuì all'ammodernamento della lingua italiana proprio attraverso i manifesti.

¹⁰⁸ ESPOSIZIONI FUTURISTE 1979, 11.

¹⁰⁹ Sulla situazione dell'arte italiana nel passaggio tra anni Venti e anni Trenta si vedano FALQUI 1959a, FALQUI 1959b e BENZI 2013.

[*trascendentalismo fisico*], [*pittura astratta*], *compenetrazione*, *simultaneità*, *macchina*, [*luce elettrica*], [*a sorpresa*], *oggetti*, [*danza parolibera meccanica*], *tattilismo*, [*complesso plastico*] e [*vita simultanea*].

Era evidente che un lessico futurista non poteva prescindere più dai suddetti lemmi, il cui uso si imponeva a quegli artisti che volevano essere interlocutori attivi sul fronte della mitopoiesi di una modernità italiana.

Diverso era l'atteggiamento nei centri del Futurismo. A Milano, nell'ottobre del 1929, divenuto Accademico d'Italia, Marinetti intervenne nell'*Introduzione al catalogo della mostra "Trentatre Artisti Futuristi"*¹¹⁰ 193 II, a difesa del primato futurista nella *querelle* strapaese-stracittà. La nutrita schiera di espositori, che comprendeva il neonato gruppo milanese, capeggiato da Bruno Munari¹¹¹, venne presentato con il già noto piglio polemico marinettiano:

Oggi il Fascismo vincitore esige un'assoluta disciplina politica mentre il Futurismo vincitore esige un'infinita libertà creatrice, ciò forma un complementarismo armonioso. Mentre prepariamo il balzo in avanti noi interveniamo nelle polemiche di stracittà e strapaese col Primo Dizionario Aereo, al grido di stracielo! (193)

Nell'ottica del fondatore, quindi, più che simmetria vi era una complementarità tra fascismo e Futurismo e grazie alla sua esternazione polemica è possibile ricavare il dato interessante della citazione del *Primo Dizionario Aereo* che Marinetti aveva redatto con Azari e pubblicato pochi mesi prima. Si desume che la sua funzione sarebbe stata di imporre una nuova estetica aviatoria; secondo una consolidata prassi pubblicitaria, Marinetti sembra offrire questa anticipazione per preparare il pubblico a un nuovo manifesto: il *Manifesto dell'Aeropittura Futurista*.

4. Terzo periodo. Seconda rifondazione dell'arte futurista. 1929-1934

4.1. Prospettive a volo meccanico

Agli archi neoclassici, alle fabbriche di mattoni rossi, alle visioni urbane con ingegneri-costruttori e interni di sapore metafisico, i futuristi sostituirono ali, carlinghe e piste di decollo e atterraggio, spazi immensi e prospettive azzardate in picchiata.

La ricerca di un indicatore che fosse assolutamente originale e allo stesso tempo che si ricollegasse all'intero ventennio del Futurismo si concretizzò nel prefisso «aero». Tutto poteva essere riscritto per mezzo di tale prefisso e cambiare di senso, e rifondare ancora una volta l'arte futurista.

Il 22 settembre 1929 su «La Gazzetta del Popolo» di Torino, a firma del solo Marinetti, venne lanciato *Prospettive del volo e aeropittura, manifesto di una nuova arte aeropittorica*, pubblicato poi nel 1931, su «Il Giornale della Domenica», nell'articolo di Tato, con il titolo *La prima affermazione nel mondo di una nuova arte italiana: l'aeropittura. Un manifesto di Marinetti*.

Se nei primi studi sul Futurismo degli anni Trenta questo manifesto era stato considerato quasi per intero frutto della penna di Marinetti¹¹², recentemente¹¹³ è stata ricostruita la sua genesi, attribuendone la primogenitura a Mino Somenzi nel 1928, mentre a Marinetti un successivo adattamento.

¹¹⁰ ESPOSIZIONI FUTURISTE 1979, 12.

¹¹¹ Per la recente rilettura in ambito critico e storiografico del periodo futurista di Munari si veda BRUNO MUNARI 2012.

¹¹² RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO 1980, p. 564.

¹¹³ DURANTI 2001.

Aeropittura. Manifesto futurista 262 II N, pubblicato in «Futurismo», il 12 novembre 1933¹¹⁴ e in francese su «Stile Futurista», nell'agosto 1934, sottoscritto da Balla, Benedetta Cappa, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Tato ed anche da Somenzi, sarebbe quindi frutto della manipolazione diretta di Marinetti. Questo dato è utile per capire come il manifesto fosse stato letteralmente smembrato e assemblato nella versione marinettiana.

Il manifesto si apre con una cronistoria delle intuizioni in seno al Futurismo nei diversi campi, con l'impiego di un lessico in continuità con i precedenti manifesti: *aviatore* 262, *esaltazione* 262, *sintesi* 262, *superamento* 262 e *velocità* 262 {N₁}.

I lemmi selezionati ricorrono anche in altri manifesti, con l'esclusione di *aeropittura* 262 e *aeropoiesia* 262, che rappresentano l'elemento di novità. E *aeropoiesia* 262 rivela una possibile interpolazione successiva al 1929, poiché questo termine Marinetti lo impiega solo nel 1931.

Situazione simile per i lemmi riguardanti la parte del testo dedicata a esporre i principi di questa nuova arte: *assoluta* 262, *astratta* 262, *ideale* 262, *libertà* 262 e *[nuova realtà]* 262 {N₂}.

Anche in questo caso sono pochi i lemmi in discontinuità con quelli dei precedenti manifesti. Tralasciando la polirematica *[nuova spiritualità]* che è in continuità con *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M, il lemma composto *extra-terrestre* 262, *trasfigurare* 262 e la polirematica *[prospettive aeree]* 262 sono elementi di novità decisivi per l'evoluzione dell'arte meccanica e, da ora in poi, 'aerofuturista' (quest'ultimo neologismo è propriamente di Somenzi). Sono elementi non presenti nel testo originale di Somenzi, fatta eccezione per la vicinanza tra *[prospettive aeree]* 262 e *[prospettive aerodinamiche-artistiche]*¹¹⁵, e che rivelano l'attento lavoro teorico svolto da Marinetti, in particolar modo nell'anticipare l'idea di *[paesaggio cosmico]*, come in *Lo sviluppo dell'aeropittura* 194 II, affermando che «si giungerà presto a una nuova spiritualità plastica extra-terrestre» 262, e quindi anticipando la nuova dimensione aerospaziale del ventennio successivo.

Le parti propriamente tratte dal testo di Somenzi, invece, si ritrovano negli aspetti tecnici dell'aeropittura, tra i quali spiccano *armonia* 262, *colore* 262, *forme* 262, *sintesi* 262 e *volo* 262 {N₃}.

Marinetti, tuttavia, aveva ripreso polirematiche fondamentali per la tecnica dell'arte meccanica, come *[complesso plastico]* 262 ed *[elementi plastici]* 262, e introdotto altre novità: il lemma composto *visione-ventaglio* 262, che riesce mirabilmente a sintetizzare la prolissa descrizione tecnico-visiva di Somenzi, e il lemma, ancor più decisivo, *policentrico* 262. Questo si poneva alla fine di una serie di neologismi dal boccioniano *poliritmico* ai prampoliniani *polidimensionale* e *poliespressivo* – in *L'atmosfera scenica futurista* 164 II del 1924 –, alla polirematica *[complesso plastico polimaterico]* 169 impiegata da Benedetta Cappa nel già citato intervento del 1924. Con *policentrico* 262 si poteva così creare un doppio rapporto dinamico, tra osservatore e piano pittorico osservato, in continuità e allo stesso tempo come superamento del porre lo spettatore al centro del quadro, come era stato dichiarato in *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C del 1910.

Allo stesso modo il nuovo 'aerofuturismo' richiedeva, accanto a vecchi soggetti già ampiamente discussi nei precedenti manifesti, nuovi soggetti aerei che venivano così verbalizzati {N₄}: *acciaio* 262, *aeroplano* 262, *atmosfera* 262, *elica* 262, *paesaggi* 262, *[prospettive aeree]* 262, *spirali* 262 e *[velocità aeree]* 262.

¹¹⁴ Occorre segnalare che nel *corpus* Caruso questo manifesto appare nella sua versione del 1933, con un titolo diverso, e non in quella originale del 1929 né tanto meno nella versione del 1931, quando venne ristampato in catalogo alla *I Mostra di aeropittura*, tenutasi a Roma (CRISPOLTI 1980, p. 565). Questo potrebbe essere un caso di studio da cui partire per comprendere, ai fini non solo del progetto *I Manifesti del Futurismo*, come sia venuto a formarsi lo stesso *corpus* Caruso, caso che ci si riserva di trattare in altra sede.

¹¹⁵ DURANTI 2001, p. 221.

Con queste integrazioni lessicali¹¹⁶ si entrava in una seconda fase di rifondazione dell'arte futurista perché si era trovata una tecnica tutta pittorica per costruire il paesaggio, a patto di combinare le nuove prospettive aeree con la tradizione paesaggistica; di contro al paesaggismo novecentista, si aveva l'aeropittura per via di un montaggio, senza soluzione di continuità, di frammenti del paesaggio, visti da terra e quindi orizzontali, e frammenti aerei, panoramici e verticali.

Per meglio comprendere tale strategia visiva basti citare il seguente passo:

5. tutte le parti del paesaggio appaiono al pittore in volo: a) schiacciate b) artificiali c) provvisorie d) appena cadute dal cielo. (262)

Ulteriore prova a sostegno di questa strategia si ricava da un confronto col *Manifesto tecnico della letteratura futurista* 26 I che Marinetti aveva lanciato nel maggio 1912. In esso all'aeroplano, come oggetto tecnologico e simbolico, si collegava una visione del volo in cui le componenti meccaniche erano trasfigurate per dettare le regole delle nuove parole in libertà, secondo modalità compositive e scelte iconografiche, poi trasferite nell'aeropittura futurista:

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inermità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. [...] Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano. [...] Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione, sintesi analogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali. (26)

In effetti, rispetto al 1912, l'aeropittura rappresentava un mondo nuovo¹¹⁷, tecnologicamente avanzato e allo stesso tempo in stile futurista, con un linguaggio rinnovato, 'aereo', o meglio aviatorio, in parallelo al *Primo dizionario aereo italiano (futurista)* della primavera del 1929.

I prestiti dal dizionario aereo sono palesi: *planare, tuffare, impennare, virare, picchiare, lanciare, decollare, a spirale, linea di volo, velocità, curvatura, inclinare, roteare*¹¹⁸.

La prima attestazione del neologismo *aeropittura* 262 è nella mostra che si tenne nel febbraio 1931, presso la Galleria La Camerata degli artisti di Roma, e intitolata: *I Mostra di Aeropittura dei Futuristi*¹¹⁹, occasione in cui venne presentato anche il *Manifesto dell'Aeropittura Futurista*.

Altra attestazione, che non è allo stato degli studi verificabile, sarebbe occorsa nel testo di presentazione a una mostra che potrebbe essersi svolta tra la fine del 1930 e gli inizi del 1931, forse a Torino. Gli artisti partecipanti, Fillia, Oriani, Rosso, Diulgheroff, Pozzo, Saladin, Alimandi, Zucco, Vignazia, sottoscrissero un manifesto in continuità con quello del 1929¹²⁰.

¹¹⁶ In senso più generale, quindi, i lemmi e le polirematiche contenuti in *Aeropittura. Manifesto futurista* 262 II N riportavano principalmente a *La pittura futurista. Manifesto tecnico* 12 I C, a *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G, e infine ai due *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L e *Arte sacra meccanica. Manifesto futurista* 179 II M, mostrando come da parte di Marinetti e dei nuovi gregari del Futurismo vi fosse una continua relazione con i manifesti di fondazione, pur concedendo a Somenzi la primogenitura dell'«aerofuturismo».

¹¹⁷ Sulla recente rivalutazione in senso positivo dell'aeropittura ulteriori studi sono stati presentati in *FUTURISMO!* 2009 e in *POST ZANG TUMB TUUM* 2018, oltre che nella mostra americana *IN VOLO* 2003; sull'inedito ruolo teorico dell'aviatore Giulio Douhet si veda E. BRAUN 2014.

¹¹⁸ Si evince così che il *Primo dizionario aereo italiano (futurista)* poteva già aver fornito un nuovo materiale lessicale che sarebbe poi confluito nel successivo *Prospettive del volo e aeropittura, manifesto di una nuova arte aeropittorica*. Per le definizioni in gergo tecnico aviatorio si veda MARINETTI-AZARI/STEFANELLI 2015, pp. 93, 120, 65, 124, 90, 69, 53, 110, 71, 122-123, 53, 66, 102.

¹¹⁹ CRISPOLTI 1980, p. 565.

¹²⁰ Il dato è riportato in *ASPETTI DEL SECONDO FUTURISMO TORINESE* 1962; segnalato da Luciano Caruso, che però, per rigore filologico, ha incluso nel *corpus* Caruso dei manifesti la versione pubblicata nel febbraio 1932, su «La Città Nuova», con il titolo *Lo sviluppo dell'aeropittura* 194 II.

La ristampa¹²¹ del medesimo testo – privo di titolo, che quindi potrebbe essere stato aggiunto successivamente per ragioni editoriali nel 1932 – era stata antologizzata nel catalogo della *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia*, tenutasi presso la Galleria Pesaro di Milano nell'ottobre-novembre del 1931¹²².

Nell'*incipit* del testo dei futuristi torinesi si ha diretto riferimento al manifesto del 1929:

Il “Manifesto dell’Aeropittura Futurista” (1929) indica la possibilità di un nuovo stato d’animo del pittore che dal volo ritrae sensazioni ed ispirazione non confrontabili ad alcuna tradizione. (194)

A seguire, l’impiego della polirematica [*stato d’animo*], aggettivato con *nuovo*, è il filo rosso dell’aeropittura con i manifesti di fondazione. Ancora gli artisti torinesi chiudevano il cerchio – e il manifesto – con riferimenti precisi all’arte meccanica:

Le nostre opere devono perciò realizzare: — i «nuovi simboli» dell’epoca moderna, tradotti in immagini plastiche; — i «paesaggi cosmici» che si rivelano a noi con il superamento di ogni valore terrestre; — gli «organismi aerei spirituali» che rappresentano plasticamente le nuove divinità e i nuovi misteri creati dalle macchine. (194)

Questo manifesto e gli altri che sono stati i primi tentativi di elaborazione teorica dell’‘aerofuturismo’ rientravano in una campagna pubblicitaria che, nei consueti metodi marinettiani, oltre alle arti visive, introdusse il prefisso «aero» in altri campi dell’estetica futurista, per una rifondazione di tutte le arti, ma con una minima produzione di manifesti rilasciati tra la prima metà degli anni Trenta e i primi anni Quaranta¹²³.

4.2. *Uno slancio in avanti*

Nello stesso periodo la missione degli intellettuali fascisti di essere i costruttori della nuova Italia passava per l’architettura¹²⁴, che stava progressivamente assorbendo le energie ideali ed economiche del governo fascista. Il coinvolgimento diretto di Mussolini e l’intero entourage di Marcello Piacentini avrebbero progressivamente – al di là delle istanze razionaliste e moderniste di architetti come Terragni – plasmato le città italiane nelle forme di un classicismo fascista.

Nella ricerca del consenso, considerando che la figura di Antonio Sant’Elia riuniva l’artista futurista e il martire della patria, Marinetti ambiva ancora una volta ad affermare il primato futurista sulla nuova direzione estetica della cultura fascista. Se Boccioni era diventato

¹²¹ CRISPOLTI 1985, pp. 17-18.

¹²² *ESPOSIZIONI FUTURISTE* 1979, 21, pp. 14-17.

¹²³ Pur considerando solo i manifesti inclusi nel *corpus* Caruso e in cui tale prefisso è parte del titolo, si ricorda solo un caso, a sé stante, segnalato in STEFANELLI 2015: il 10 febbraio 1931, sul giornale «Impero Italiano» di Roma, venne probabilmente pubblicato il *Primo Manifesto futurista d’Aeropoiesia*, firmato da Elmo D’Avila e Alfredo Trimarco. A firma del solo Marinetti, *Il Teatro futurista Aeroradiotelevisivo* 201 II apparve nell’aprile 1931, mentre *L’Aeropoiesia. Manifesto futurista ai poeti e agli aviatori* 218 II nel 30 ottobre 1931. Seguirono testi di carattere programmatico: *Aerovita* 264 II di Mino Somenzi e *Aeromusica: la musica e il volo* 264 II di Alceo Toni, entrambi del 1933; *L’aeromusica futurista* 277 III nel maggio 1934; Si ebbero poi *Manifesto Futurista dell’architettura aerea* 270 III firmato da Marinetti, Mazzoni e Somenzi, e *Manifesto futurista [dell’Aeromusica] sintetica geometrica e curativa* 278 III, firmato da Marinetti con Aldo Giuntini, entrambi del 1934. Poi sembrerebbe scemare l’interesse per tutto ciò che fosse ‘aereo’ e solo a distanza di anni, ritorna in tempi ‘sospettissimi’ in *Aeropittura futurista italiana* 308 III di Tullio Crali del 1940-1941; il *Manifesto d’aeropittura futurista. Maringuerra* 302 III e *56 aeropoetiche aeropittoriche esaltazioni della nostra guerra* 303 III, entrambi del 1941. *L’Aerosilografia* 306 III di Renato Di Bosso e *La poesia aeroica femminile* 311 III di Maria Goretti, entrambi del 1941.

¹²⁴ Per un approfondimento si veda NICOLOSO 2008.

il nune tutelare delle arti visive, lo stesso era Sant'Elia per l'architettura, e ancora ne rappresentava il massimo raggiungimento storico per il Futurismo.

Tra le diverse iniziative per le celebrazioni di Sant'Elia si ricordano: la *Mostra delle opere dell'architetto futurista comasco Sant'Elia*, a Como, e la *Mostra futurista Architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, a Milano, rispettivamente inaugurate nel settembre e nell'ottobre del 1930¹²⁵.

Nel testo in catalogo per quest'ultima mostra, Marinetti tornava sulla *querelle* contro il Novecento italiano che, come testimoniato da Edoardo Persico nel gennaio 1930¹²⁶, cominciava il proprio declino nei favori del regime¹²⁷.

Marinetti, da parte sua, rinsaldava i legami tra l'aeropittura e i propri precedenti scritti teorici, esaltando la macchina e il dinamismo moderno:

Mentre i pittori modernisti d'Italia e dell'estero boccionizzano di movimento o cezannizzano di volume la realtà fotografica, i pittori futuristi italiani, [...] dopo aver conquistato l'estetica della macchina, la pittura dello stato d'animo, e il dinamismo plastico, sentono che occorre uno slancio in avanti¹²⁸.

In linea con quest'ultima dimostrazione dell'italianità del Futurismo, Marinetti aveva ribadito nel manifesto – sottoscritto con Fillia, intitolato *Contro l'esterofilia. Manifesto futurista alle signore e agli intellettuali* 205 II e pubblicato su «La Gazzetta del Popolo» del 24 settembre 1931 – tutta la sua avversione per gli innesti di tendenze culturali stranieri sull'ambiente italiano. Ancora Persico, però, nella sua richiesta di coerenza tra opere esposte e manifesti futuristi, ci svela un'inedita contraddizione tra quest'ultimo manifesto e l'aeropittura esposta a Milano, alla *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia* nell'ottobre del 1931. L'intellettuale torinese afferma va che

A Marinetti non poteva capitare un infortunio maggiore: uscire con un'invettiva così clamorosa contro il gusto europeo, ed essere costretto a farsi banditore dell'aeropittura che è, in fondo, un pasticcio mal drogato di stili e di mode straniere. [...] Alla Galleria Pesaro, nelle opere dei pittori futuristi abbiamo cercato invano un segno della “paternità” di Boccioni, e invano quella di Sant'Elia nelle costruzioni scenografiche di Prampolini¹²⁹.

Guardando al catalogo della suddetta mostra, tuttavia, si può cogliere lo slancio in avanti preconizzato da Marinetti nell'intervento di Prampolini, che riscriveva l'evoluzione dell'arte futurista in chiave di aeropittura, da Boccioni in avanti, ma introduceva un elemento nuovo, dichiarando il concretizzarsi di una nuova sensibilità:

Noi pittori futuristi [...] siamo entrati con l'aeropittura nella piena sensibilità aerea. [...] La pittura emigra dalla superficie, e il quadro dalla cornice. La scultura emigra dal blocco plastico e dai piani ausiliari¹³⁰.

A questo si allineava, nello stesso catalogo, anche un breve intervento del gruppo futurista milanese (Munari, Andreoni, Duse, Manzoni, Gambini, Bot) che asseriva come nell'opera si dovesse «dare alla materia colore, uno scheletro di elementi solidi e compatti nel quale poter vivere le nostre emozioni»¹³¹.

¹²⁵ *ESPOSIZIONI FUTURISTE* 1979, 16-17.

¹²⁶ In PERSICO/PONTIGGIA 2001, p. 48.

¹²⁷ Per una prima riflessione sulle alterne vicende del Novecento, in sede storiografica, si veda BOSSAGLIA 1982.

¹²⁸ CRISPOLTI 1985, pp. 10-12.

¹²⁹ In PERSICO/PONTIGGIA 2001, p. 98.

¹³⁰ In CRISPOLTI 1985, pp. 17-18.

¹³¹ *Ini*, p. 25.

A loro volta, i lemmi qui impiegati erano un precipitato lessicale di una proposta estetica marinettiana che sarebbe maturata attraverso gli apparati scenografici ed effimeri nelle celebrazioni del 1932 per il decennale del regime.

Prampolini, già in *Principi di emotività scenografica novissima* 96 I del 1917, si era basato, impiegando il lemma *atmosfera* 96, sulla concezione della velocità e della tecnica, insita nel mondo contemporaneo, per un connubio tra architettura, pittura e scenotecnica:

Vedremo così le dinamiche architetture della scena emanare incandescenze cromatiche che [...] desteranno inevitabilmente nello spettatore nuove sensazioni, nuovi valori emotivi. (96)

Nel tempo il binomio intellettuale tra Marinetti e Prampolini, nel campo della scenotecnica e dell'architettura, dopo il 1923 era proseguito fino a trovare uno straordinario punto di accordo nel 1927.

Nel gennaio 1927 Marinetti era intervenuto in *Per la inaugurazione della esposizione futurista alla Casa del Fascio* 182 II, tenutasi a Bologna, affermando, in linea con la scenotecnica prampoliniana, la necessità di una dimensione parietale per l'arte, non più costretta negli angusti limiti fisici della tela. Aspetto che poi tornò prepotentemente nella presentazione della *Mostra futurista Architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, in cui Marinetti spiegò che tale slancio avrebbe dovuto concretizzarsi a livello architettonico poiché le «simultaneità organizzate, sotto forma di quadro o di complesso plastico polimaterico, sono dei nuovi corpi vivi formati di pezzi d'universo concreto o sognato»¹³².

Nella citazione, in cui compare il neologismo *polimaterico*, si anticipava una nuova direzione dell'arte futurista nelle collaborazioni con gli architetti, che sarebbe stata riproposta, infine, nel 1927 da Prampolini in *Scenosintesi plastica dinamica* 189 II, e in *L'atmosfera scenica futurista. Manifesto tecnico* 216bis II, lanciato nel giugno 1932. Con quest'ultimo manifesto, la scenotecnica sarebbe stata alla base della cosiddetta 'plastica murale'¹³³, permettendo a Prampolini, nel corso del 1932, di assumere un ruolo guida nella nuova rifondazione del Futurismo a cui si erano associati futuristi di prima e seconda generazione.

4.3. Un popolo di santi e di aviatori

Assistendo ai prodromi del dibattito sull'arte murale degli anni Trenta¹³⁴, i futuristi rivendicavano per la propria arte il ruolo di arte di Stato, ma per raggiungere tale scopo era necessario un ulteriore superamento dei principi di fondazione: superare il sospetto di materialismo e, dopo i Patti Lateranensi del 1929, di ateismo e anticlericalismo.

L'anticlericalismo di Marinetti era già noto dal 1914, quando pubblicò il romanzo in versi *L'Aeroplano del Papa*¹³⁵, a cui erano seguiti altri attacchi da parte del movimento futurista contro il Vaticano. Marinetti in *La nuova religione-morale della velocità* 81 I, del maggio 1916, aveva anticipato ancora immagini ed espressioni confluite poi nell'aeropittura:

Velocità aerea odio della terra (misticismo perpendicolare) ascensione spiralicale dell'io verso il nulla-Dio = Aviazione¹³⁶. (81)

¹³² *Ivi*, p. 11.

¹³³ Sul rapporto tra scenotecnica e architettura in Prampolini si veda PRAMPOLINI FUTURISTA 2006.

¹³⁴ Sull'arte murale in Italia negli anni Trenta si veda E. BRAUN 2004 e per la partecipazione futurista il più recente GOLAN 2014.

¹³⁵ «O Papa, carceriere della terra, o sorcio mostruoso delle fogne del cuore, vecchio scarafaggio nutrito d'immondizie, pistillo osceno nella corolla d'una veste talare [...]» (MARINETTI 1914, p. 74).

¹³⁶ Si ricordano più duri attacchi in *Contro il Papato e la mentalità cattolica, serbatoi di ogni passatismo* 134 II del 1919 e del 1931, a firma di Settimelli, Rosai, Chiti, Maurizio e B. Rosai, *Svaticanamento* 203 II, in cui si accusa direttamente

Nelle coeve strategie del Futurismo¹³⁷, tuttavia, Marinetti sembrò abiurare quanto dichiarato in precedenza, quando nel giugno del 1931, con Fillia, firmò il *Manifesto dell'arte sacra futurista 202 II O*¹³⁸.

Con grande abilità intellettuale, Marinetti e Fillia passarono dallo specifico dell'arte sacra meccanica e della metafisica della macchina alla più generica apertura dell'arte sacra futurista a un trascendentale religioso¹³⁹; e riuscirono a integrare aeropittura e religione cattolica per mezzo di una semplice comparazione tra la legge di simultaneità visiva, già in *Mostra futurista Architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, il volare e la conseguente vicinanza al paradiso cristiano.

Oltre a definire «i dogmi simultanei del culto cattolico, come la Santa Trinità, l'immacolata Concezione e il Calvario di Dio» 202, questa conversione – o forse l'influenza della religiosità di Fillia sul materialismo di Marinetti – era espressa nei principi dell'arte futurista, con i lemmi *[arte sacra] 202*, *rinnovamento 202* e *superiore 202* {O₁}.

Tra i consueti lemmi ricorrenti appare il lemma *bombardamenti 202* che, nel contesto del manifesto, introduce a un'inconsueta sincretesi tra istanze artistiche, religiose e martiriologiche della Prima guerra mondiale. Un discorso che sembrava in continuità con la coeva direzione del governo fascista nel riformare architettonicamente e ideologicamente i sacrari e gli ossari dedicati ai caduti della grande guerra, fascistizzati come precursori del regime di Mussolini¹⁴⁰. Non mancava una breve polemica diretta contro ogni possibile ritorno alla tradizione iconografica cristiana, attraverso un lessico che conteneva elementi di discontinuità con il passato: *mistica 202* e *[religione cattolica] 202* {O₂}.

Come emerge da questi lemmi, vi è un'opposizione lessicale e semantica tra ciò che è stato il *realismo 202* nell'*[arte sacra] 202* e la *mistica 202* futurista, come *trasfigurazione 202* della *[religione cattolica] 202*. Il riverbero di tale polemica procedeva attraverso una riflessione sull'arte sacra futurista sia nei suoi aspetti tecnici, con lemmi quali *compenetrati 202*, *simultaneità 202* e *trasfigurazione 202* {O₃}; sia nei suoi vecchi e nuovi soggetti, con parole e polirematiche, in parte anche inedite: *acciaio 202*, *cattolico 202*, *costruire 202*, *magica 202* e *sintesi 202*.

Le polirematiche *[cattedrali futuriste] 202*, *[centrale elettrica] 202*, *[estetica della macchina] 202*, *[stati d'animo] 202*, *[vita meccanizzata] 202* e *[vita aerea] 202*, che coprono l'intero arco delle invenzioni futuriste, ora si rispecchiano in lemmi alquanto tradizionali: *angeli 202*, *calvario 202*, *cattolico 202* e *santi 202*, dimostrando l'aggiornamento linguistico della spiritualità futurista, ma svelando un'altra aporia tra la tradizione religiosa e la cosiddetta religione del nuovo.

Altra contraddizione che precipita nel lessico impiegato è l'accostare le antitetiche figure di Dottori e di Severini, per le loro opere sacre e murali, al fine di esaltare l'aeropittura attraverso una cronistoria i cui lemmi centrali sono *meravigliose 202* e *rinnovare 202* {O₅}.

Chiosando, infine, con delle immagini potentemente e volutamente giocate sulla complementarità tra patriottismo e fede cattolica, Futurismo e arte sacra:

Soltanto gli artisti futuristi elettrizzati di ottimismo, colore e fantasia [...] possono oggi precisare in un'opera d'arte sacra la beatitudine del Paradiso, superando nei nervi dei combattenti cattolici l'infinita gioia paradisiaca della nostra immensa vittoria di Vittorio Veneto. (202)

Pio XI di aver tradito lo Stato Fascista. Con quest'ultimo si confermava l'inaffidabilità del movimento futurista a diventare arte di regime e, ovviamente, mal si accordava con la direzione del Concordato e la volontà di Mussolini di reggere tale *concordia ordinum*.

¹³⁷ Per una maggiore comprensione delle strategie editoriali futuriste in ambiente romano si veda VIRGILIO 2007.

¹³⁸ Diversamente dalla data del manifesto, la versione del *corpus* Caruso è quella riprodotta nel catalogo della mostra *Aeropittura Arte Sacra Futurista*, tenutasi a La Spezia, nel novembre 1932.

¹³⁹ Sul rapporto tra Futurismo e religione negli anni Trenta si veda ARTE SACRA E FUTURISMO 2009.

¹⁴⁰ Per un approfondimento si veda NICOLOSO 2009.

Si assiste così a un avanzamento della proposta futurista nell'ambito di una commistione tra sacro e profano, tra spirituale e architettonico, che avrebbe avuto ulteriore sviluppo teoretico con Fillia in *Spiritualità futurista* 195 II¹⁴¹, e, un anno più tardi, nell'ottobre 1932, quando avrebbe pubblicato *L'Architettura Sacra Futurista* 219 II. Infine, si ricorda l'affondo di Futur. (probabilmente Mino Somenzi) con *Arte e Religione* 243 II a favore del connubio tra Futurismo e arte sacra, nel febbraio 1933.

In consonanza con questo mutato clima culturale, un esempio viene ancora da Persico, quando nel luglio del 1930 su «Il Rosai» aveva affermato che «un'estetica italiana può trovare soltanto nella dottrina cattolica la liberazione dalle ideologie straniere, e rappresentare la realtà di un Paese capace di sottomettersi alla vita della nazione»¹⁴².

Oltre a constatare un tentativo di integrazione tra arte italiana e religione cattolica, non così lontano da quello cercato nel *Manifesto dell'arte sacra futurista* 202 II O, si può osservare però che nel succitato brano il lemma *liberazione* e la polirematica [*vita della nazione*] hanno dei corrispettivi nel lessico futurista.

Rispetto alla marinettiana [*vita nazionale*], comparsa nel *Manifesto del partito politico futurista* 114 II e in *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani* 157 II, la parola *liberazione*, nel suo afflato messianico, la si trova in *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* 142 II I e impiegata da Boccioni nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E, oltre che da Prampolini in *Bombardiamo le Accademie ultimo residuo pacifista* 115 II.

Dal lessico di Persico, quindi, si può cogliere la presenza di un comune sostrato linguistico e retorico cui partecipava il Futurismo, che andrebbe indagato con attenzione, perché offrirebbe una lettura in controtela dei manifesti.

4.4. Teoria del montaggio futurista

Sul versante del riconoscimento internazionale dell'aeropittura e del suo terzo protagonista, Enrico Prampolini, vi sono due esempi che ne illustrano l'ascesa. Il primo è la mostra *Enrico Prampolini et les aéropeintres futuristes italiens*, presso la Galerie de la Renaissance, di Parigi, nel marzo 1932, che nel titolo rivendicava la leadership prampoliniana. Il secondo è la sua consacrazione ufficiale, e con la sua quella dell'aerofuturismo, pochi mesi dopo in occasione della XVIII Biennale di Venezia. Nella sezione intitolata *Mostra dell'Aeropittura e della pittura dei futuristi italiani* a Prampolini e Depero fu conferito l'onore di poter esporre in sale personali.

Nelle strategie pubblicitarie futuriste, la partecipazione alla Biennale vide in concomitanza la pubblicazione del fascicolo «Artecrazia» (supplemento alla neonata rivista romana «Futurismo», diretta da Somenzi) che, nel luglio del 1932, fu dedicato all'aeropittura.

Un riconoscimento importante per Prampolini giunse successivamente da Anton Giulio Bragaglia quando questi pubblicò *Le origini della aeropittura* sul romano «Il Giornale della Domenica» del 21 maggio 1933: una cronaca dell'aeropittura che ne avvalorava il ruolo di guida poiché bisogna «riconoscere che dopo l'impulso dato dai primi aeropittori Prampolini ha offerto all'aeropittura un potente contributo non soltanto come produzione di quadri, quanto anche come rinnovazione della ideologia»¹⁴³.

A suffragare il generoso giudizio di Bragaglia, nella presente trattazione, si ricorda l'intervento di Prampolini, *L'Aeropittura. Valori spirituali della plastica futurista* 219/223 II, pubblicato in due puntate sui numeri 4 e 5 di «Futurismo», rilasciati entrambi nell'ottobre 1932.

¹⁴¹ Contenuto in *Fillia pittore futurista*, di cui Marinetti aveva scritto l'introduzione; si veda MARINETTI 1931.

¹⁴² In PERSICO/PONTIGGIA 2001, pp. 60-61.

¹⁴³ BRAGAGLIA 1933, p. 46.

Se l'opera polimaterica si basava sul montaggio di elementi nello spazio e nel tempo, allo stesso modo la disposizione di parole e idee, a un'attenta analisi del testo di Prampolini, rivela una precisa strategia del montaggio, già vista con Marinetti¹⁴⁴.

Nella prima parte, a una consueta introduzione che funziona da cronistoria segue, senza soluzione di continuità, la parte centrale di *L'arte meccanica. Manifesto futurista* 159 II L del 1923. A quest'ultimo è letteralmente incollata la parte finale del testo, lievemente riveduto, che Prampolini aveva presentato in catalogo alla mostra milanese del 1931.

Di conseguenza non si hanno novità concettuali né tanto meno lessicali se non nella parte introduttiva, quindi l'unica originale del 1932, che offre una ripresa dell'intervento del 1923, *Note programmatiche. Orientamento spirituale contro ogni reazione*, in cui compariva la polirematica [*orientamento spirituale*]:

il dinamismo plastico ha sfociato nel trascendentalismo fisico. L'astrazione plastica futurista è entrata, in tal modo, in una nuova fase di orientazione spirituale. (223)

Questo manifesto, tuttavia, era strategicamente funzionale a porre Prampolini e la sua arte meccanica all'origine dell'aeropittura. In linea con la sua proposta, lo sviluppo del polimaterismo in plastica murale per Prampolini avrebbe coinciso con la realizzazione degli allestimenti effimeri per le celebrazioni, a Roma, dell'Esposizione della Rivoluzione Fascista nell'ottobre del 1932¹⁴⁵.

La celebrazione del Futurismo come arte dell'epoca fascista, tra la fine del 1932 e durante il 1933, si ebbe su «Futurismo»¹⁴⁶ quando furono di volta in volta ripubblicati sia i manifesti passati sia interventi attuali di carattere tecnico e teorico, a voler rimarcare la continuità storica tra Futurismo e fascismo. Su «Futurismo» nel novembre 1932, per esempio, Tato in *20 anni di gloriose battaglie futuriste* 226 II espose l'entusiastica cronistoria del Futurismo e del suo legame col fascismo.

Un altro articolo di Prampolini, sullo stesso numero e intitolato *Futurismo arte della rivoluzione fascista*, ipotizzava che la nuova civiltà artistica italiana poteva essere educata con il nuovo sviluppo spirituale del Futurismo:

Anche qui come altrove elementi plastici e grafici dimostrano con l'eloquenza delle cifre e lo sviluppo statistico impressionante per la redenzione della nostra terra, ricchezza nazionale. Complessa «Visione futurista», di quella «arte futurista» così esuberante di possibilità plastiche, pittoriche e architettoniche, da aprire nuove vie e nuovi orizzonti, a tutti quegli artisti italiani non futuristi, che in questa mostra si sono futuristizzati per esprimere ed esaltare artisticamente le ardite e gloriose gesta di fede e di passione della Rivoluzione fascista¹⁴⁷.

In tal modo sembrava non tanto che il Futurismo in generale fosse divenuto un'ancella dell'ideologia fascista, quanto invece fosse l'aeropittura a venire promossa come sua interpretazione mistica futurista; e ciò avveniva in un particolare momento in cui sembrava vitale¹⁴⁸ per le diverse tendenze dell'arte in Italia – dal classicismo (come nel caso del gruppo

¹⁴⁴ Un metodo compositivo probabilmente debitore alla tecnica del collage fotografico, già presente nel manifesto *La fotografia futurista* (197), firmato nell'aprile del 1930 da Marinetti e Tato, ma pubblicato solo nel gennaio 1931 su «Futurismo».

¹⁴⁵ La partecipazione futurista aveva rinnovato il modo di realizzare gli apparati effimeri per la propaganda di regime ma allo stesso tempo gli artisti futuristi erano chiamati a una manifesta e decisa adesione al fascismo. Per un approfondimento si veda SCHNAPP 2003.

¹⁴⁶ Per un approfondimento del ruolo politico e culturale di Somenzi si veda anche THOMPSON 2014.

¹⁴⁷ L'articolo si trova sulla stessa pagina di quello di Tato, ma da Caruso non è stato incluso nell'antologia.

¹⁴⁸ Per il rapporto spesso controverso tra movimenti artistici e politiche culturali del regime fascista si veda anche ANNI '30 2012, pp. 14-17.

Novecento) al Futurismo, dall'Espressionismo torinese e romano all'avvento dell'astrattismo geometrico del Milione – difendere le proprie posizioni dalle ingerenze del regime.

Sulla base dello studio lessicale fin qui condotto, quindi, sembrerebbe possibile osservare due linee dell'aerofuturismo: una mistico-cattolica che ebbe in Fillia il proprio rappresentante e l'altra mistico-macchinistica con Prampolini. Entrambe stavano portando a compimento la trasfigurazione futurista dell'universo in un continuo gioco di montaggio, scambio e sovrapposizione, tra parole e immagini¹⁴⁹.

4.5. *Un'insuperabile fantasia ottimista*

A suggello, invece, di quanto qui è stato addotto per illustrare la rifondazione dell'arte futurista, vi è un ultimo manifesto che recuperava la dimensione tecnica nei contenuti come nel titolo.

Munari con Carlo Manzoni, Regina Bracchi, Ricas e Gelindo Furlan apportarono quello che probabilmente si può definire l'ultimo contributo all'evoluzione dell'aeropittura: il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P, pubblicato su «Sant'Elia» (nuovo titolo di «Futurismo») il 1° marzo 1934. L'8 marzo, durante una serata alla Galleria delle Arti di Milano, Munari, portavoce del gruppo milanese, ne diede pubblica lettura.

Rispettando la struttura generale dei manifesti precedenti, la polemica, in nome di Sant'Elia, si dirigeva contro un generico passatismo e un pubblico insensibile, adoperando tra i principali termini *moltitudine* 275, *passatisti* 275 e *trasmettere* 275 {P₁}.

Considerando il lemma *gravità* 275, qui riferito a Newton, in rapporto per esempio alle prime macchine inutili, sospese in aria, di Munari¹⁵⁰, ritorna la relazione tra arte e scienza, già evidenziata, in continuità con i manifesti di fondazione.

D'altra parte, la più recente arte meccanica era alla base dei loro principi artistici, che vengono qui espressi, in una puntuale ripresa lessicale dai precedenti manifesti pur se con alcuni elementi di novità, dai singoli lemmi e dalle polirematiche *fantasia* 275, *forza* 275, *macchina* 275, [*nuova arte*] 275, [*nuova sensibilità*] 275 e *polimaterici* 275 {P₂}.

In questo manifesto, per la prima volta alcuni futuristi impiegavano il lemma *fascista* 275, non in senso complementare al Futurismo, come visto finora, ma per indicare un preciso e nuovo flusso principale di pensiero, un salto evolutivo dove quel rapporto irrisolto di Marinetti, forse, aveva trovato soluzione.

Munari e gli altri ammettono una consapevole partecipazione alla cultura del regime, da non intendersi dettata da mero opportunismo, quando affermano che la propria intelligenza si era «svilupata in clima fascista» 275.

Questa è un'ulteriore ragione per cui il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P, a un livello antropologico, è ormai sintomo di una collusione umana e quotidiana con l'ideologia del fascismo. Si poneva alle spalle il cosiddetto periodo eroico del Futurismo avanguardista,

¹⁴⁹ Nei primissimi anni Trenta, i collage di Munari, quasi come corrispettivo grafico delle pitture di Prampolini, rivelano un convitato di pietra: il Surrealismo francese. Quest'ultima tendenza, se a tratti era vicina alla Metafisica italiana, era invece completamente agli antipodi del Futurismo, pur se recentemente è stata posta in dialogo con l'arte futurista, quale suo potenziale bacino di idee da cui attingere – senza ovviamente dichiararlo – grazie alla mediazione di Prampolini. Si veda PANZERA 2014. Tuttavia, più che di influsso surrealista – che è rintracciabile guardando a certe opere di Prampolini degli anni Trenta – sarebbe opportuno riportare il lessico degli artisti futuristi nell'alveo della Metafisica: ciò che vien meno proprio del Surrealismo – se si considera nella versione ortodossa di Breton – è la sfiducia nella ragione cosciente. Fillia e Prampolini propongono valori spirituali consci e interpretabili razionalmente.

¹⁵⁰ Per la genesi e lo sviluppo delle macchine inutili di Munari si veda ANTONELLO 2009.

ma sulla base delle continuità lessicali, per esempio con *distruggiamo* 275, *gioia* 275, *giovani* 275 e *potenza* 275, ne manteneva ancora vivi certi riverberi¹⁵¹.

Su questo punto basti considerare, per esempio, il lemma *giovani* 275 rispetto alla connotazione futurista originaria e la sua collisione con la mistica fascista attorno alla metà degli anni Trenta. Quest'ultima dottrina, nata in ambiente milanese, era stata fondata da giovani e diretta ai giovani¹⁵², per la loro educazione morale. I futuristi e Marinetti hanno spesso impiegato il suddetto lemma che ricorre per 157 volte, a cui si aggiungano *giovane* per 31 volte e *gioventù* per altre 20 volte. Si osserva perciò una collisione lessicale tra la connotazione futurista del lemma «giovane» e il suo impiego nella teoria della mistica fascista.

Sempre nel manifesto, la trasfigurazione della macchina, con la polirematica [*sensò meccanico*] 275, riunisce gli aspetti gioiosi e vitalistici, sul modello giocoso e pedagogico di Depero, con le aperture metafisiche del mondo meccanico di Prampolini. Una commistione che si riscontra anche nelle parole che descrivono i possibili soggetti di un mondo trasfigurato dall'artista: *aeroplano* 275, *architettura* 275, *sportivo* 275 e *stratosfera* 275 {P₃}.

Tra i lemmi, si guardi a *massa* 275 che suggerisce un importante fattore di discontinuità con il lemma *folia* 3, apparso fin dal manifesto di fondazione. Se quest'ultimo indicava un insieme disorganico di individui, ora *massa* 275 indica un agglomerato indistinguibile ma ordinato di macchine – gli aeroplani – ed esseri umani. Siamo nella contemporaneità di un regime totalitario che educa la massa e non più la folia.

Una nuova sensibilità, quindi, per una nuova plastica che avrebbe dovuto sviluppare diverse tecniche che sono pienamente espresse nella loro portata innovativa con *combinazioni* 275, [*complessi plastici*] 275, *miracoli* 275, [*progetti di paesaggio*] 275, *ritmi* 275, *sorpresa* 275 e *tattili* 275 {P₄}. Con il lemma *combinazioni* 275 e la polirematica [*progetti di paesaggio*] 275, il metodo di montaggio, evidenziato nei precedenti manifesti, ora ha un'efficace trasposizione artistica con la scomposizione e ricostruzione di frammenti paesaggistici.

Altra novità, che fonde insieme i [*complessi plastici*] 275 e il *polimaterico* 275, consiste nel suggerire costruzioni ambientali per emozionare lo spettatore, novità in cui è dichiarato il debito con *Il Tattilismo* 147 II.

Marinetti aveva immaginato la costruzione di luoghi tattili:

In queste camere tattili avremo pavimenti e muri formati da grandi tavole tattili. Valori tattili di specchi, acque correnti, pietre, metalli, spazzole, fili leggermente elettrizzati, marmi, velluti, tappeti che daranno ai piedi nudi dei danzatori e delle danzatrici un piacere variato. (147)

Con l'aeroplastica, invece, Munari e gli altri riunivano ancora una volta le idee di Boccioni del *Manifesto tecnico della scultura futurista* 24 I E e l'aeropittura, le cui pitture erano già policentriche, ma i giovani artisti milanesi andavano oltre Boccioni, grazie anche a Marinetti, per anticipare l'idea di ambiente – con *ambienti aeroplastici termici tattili olfattivi*¹⁵³, come si desume dai seguenti passi:

¹⁵¹ Il lessico futurista di fondazione si è irraggiato oltre il 1918 – considerando il periodo intermedio di stallo e poi la sua ripresa a intermittenza tra il 1923 e il 1929. Il *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P potrebbe appartenere quindi a una nuova 'specie', che andrebbe studiata attraverso la comparazione con il lessico fascista, per comprenderne pienamente l'evoluzione; per il cosiddetto periodo eroico si veda *FUTURISMO & FUTURISMI* 1992, p. 14.

¹⁵² Nel discorso di Armando Mussolini un paragrafo si intitolava *Perché il Fascismo si è rivolto ai giovani*, e venne tenuto il 29 novembre 1931 per l'inaugurazione dell'anno accademico 1931-1932; si veda MARCHESINI 1976, pp. 196-197; inoltre, per il mito della giovinezza nel Futurismo si veda SBORGI 1997.

¹⁵³ Un'anticipazione che Lucio Fontana avrebbe concretizzato nel 1949 con *Ambiente spaziale a luce nera* ma di cui sono ancora poco approfonditi i debiti verso Prampolini. Si veda a tal riguardo PUGLIESE 2014.

per mezzo dei nostri plastici polimaterici noi vogliamo dare a chi guarda la possibilità di entrare a far parte della nostra opera come trovandosi in aeroplano fa parte del paesaggio in cui vola. [...] questa nuova sensibilità ha bisogno per esprimersi di una manifestazione al di là della pittura e della scultura, che contenga, in sintesi, del cinema (senso cinepanoramico), del ritmo, della materia, dell'aria e dello spazio. (275)

Il gruppo milanese in questo manifesto attuava un preciso collegamento e allo stesso tempo aggiornamento della nuova sensibilità dei primitivi futuristi che, già definita da Prampolini come «aerea» nel testo in catalogo alla *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia* dell'ottobre-novembre del 1931, ora si poneva al di là dei generi artistici. Questa idea avrebbe avuto un fecondo sviluppo grazie a Munari.

Il giovane artista milanese, in questo periodo, si rivelò una figura trainante che non fu solo un 'aerofuturista' ma divenne uno dei collaboratori più originali della rivista «L'ala d'Italia»¹⁵⁴, organo dell'aviazione italiana, innovando l'impaginazione e lo stile della rivista¹⁵⁵.

In continuità con l'impiego del lemma *polimaterico* 275, si ricorda che Prampolini, nella primavera del 1934, pubblicò su «Stile Futurista» l'intervento *Al di là della pittura verso i polimaterici* 281 III, che già nella prima parte del titolo adottava una ripresa lessicale e concettuale, come già visto, dal *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista* 275 III P. Secondo Prampolini, dalle iniziali idee di Boccioni sull'ambiente e sull'atmosfera futurista, da cui astrarre elementi fisici e ideali per realizzare l'oggetto-opera, si passava a formulare un'interessante equivalenza tra polimaterico e ambiente: l'opera poteva essere un ambiente polimaterico su scala architettonica. Un passaggio avvenuto grazie all'essere i futuristi dei «costruttori» e alla domanda «di che natura sarà questo avvento alla composizione e alla pittura murale?» (281), egli risponde che «dobbiamo guardare oltre, senza ritorni, all'ideale della nostra civiltà meccanica ricca e potente di espressioni suggestive. Noi italiani siamo per istinto dei costruttori» (281).

Suggerimenti queste ultime forse dettate dalla scenotecnica e dagli allestimenti effimeri di propaganda e che trovarono punti di contatto nella pittura murale teorizzata da Fillia, sullo stesso numero della rivista, in *Plastica murale* 279 III. Fillia rintracciava un importante cambiamento nell'estetica della pittura murale grazie alla *Mostra della Rivoluzione fascista* e nel suo rapporto con l'architettura, quando scriveva:

la nuova architettura vuole una pittura che sia la sintesi della modernità, che contenga le forze e le bellezze di tutta l'organizzazione civile. Una pittura che riveli alla nostra sensibilità le profondità e i misteri della nostra epoca, creando le immagini plastiche del nostro tempo. (279)

Entrambi i testi non suggerivano innovazioni tecniche per evoluzione dell'arte futurista. Piuttosto si potevano considerare come approfondimenti sul tema 'aereo', partecipando, Fillia, alla fortunata stagione dell'arte pubblica e murale del regime fascista; mentre Prampolini anticipava il più corposo e completo libello intitolato *Arte polimaterica* 323 III, edito nel 1944, che a sua volta sarebbe stato il ponte verso il futuro della pittura informale italiana¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Per la recente esegesi dell'attività di Munari rispetto all'editoria italiana del ventennio fascista si veda il recente contributo di SCHNAPP 2017.

¹⁵⁵ L'azione teoretica di Munari, però, si sarebbe sviluppata in particolar modo dagli anni Cinquanta in poi. Le sue idee finora sono state studiate attraverso i loro significati, ma come evidenziato da Margherita Zanoletti, ci si dovrebbe soffermare di più sui significati, sul lessico impiegato, che a un'attenta analisi potrebbe riservare collegamenti 'a distanza' nel tempo e nello spazio con i manifesti futuristi. Si veda ZANOLETTI 2017.

¹⁵⁶ Il passaggio di Prampolini alla temperie artistica dell'Informale è illustrato in PRAMPOLINI DAL FUTURISMO ALL'INFORMALE 1992.

Dopo il 1934 lo slancio ottimistico nel considerarsi «costruttori» avrebbe dovuto confrontarsi con importanti cambiamenti sociali e politici, poiché la tempesta che si sarebbe scatenata contro l'arte moderna cominciava a profilarsi all'orizzonte.

Il connubio tra fascismo e nazionalsocialismo non evitò ai futuristi di diventare i primi bersagli della propaganda contro l'arte moderna definita «degenerata», quando già nel febbraio del 1934, ad Amburgo e a Berlino, la mostra *Aeropittura futurista italiana* venne attaccata dai nazisti¹⁵⁷. Il principio della fine.

Evento simbolico, perché avrebbe coinciso con il progressivo rallentamento dell'evoluzione dell'arte futurista che, come si è voluto dimostrare attraverso l'analisi lessicale dei manifesti redatti tra il 1910 e il 1934, nel decennio seguente avrebbe continuato a muoversi con una velocità decrescente fino ad arrestarsi del tutto con la morte di Marinetti nel dicembre 1944.

Conclusioni

Dall'analisi intratestuale e intertestuale effettuata attraverso singoli lemmi e polirematiche contenuti nei manifesti, redatti, firmati e pubblicati dal 1910 al 1934, procede una prima considerazione: lo sviluppo lessicale della teoretica e prassi nelle arti visive futuriste segue un modello che nel suo dipanarsi mantiene linee sia di continuità sia di discontinuità tra i manifesti di fondazione e quelli successivi.

Le linee di continuità e discontinuità tra i manifesti analizzati si articolano in più livelli (principi, polemiche, cronistorie, tecniche e soggetti) che sono così sintetizzabili:

1) nel corso di ventiquattro anni vi sono comuni tipologie lessicali tra i manifesti, ma vi sono discontinuità nell'impiego di medesimi termini. Solo in *Ricostruzione futurista dell'universo* 75 I G i principali lemmi artistici qui rintracciati compaiono quasi tutti, confermando il fatto che sia un manifesto cardine per la chiusura della stagione di fondazione ma, allo stesso tempo, punto di inizio per gli sviluppi successivi;

2) in molti casi, in considerazione dell'area geografica, tra centro e periferia, i manifesti presentano delle differenze riguardo ai temi trattati; per esempio, il tema della macchina e della tecnica sembra più sentito tra Milano e Torino (da considerare inoltre, in quest'ultima città, la presenza di una forte classe operaia, come riscontrabile nei principi del locale gruppo futurista), mentre predomina, ma anche in questo caso non in senso assoluto, l'aspetto strettamente tecnico-artistico e politico tra Firenze e Roma. Diversamente avviene nei centri periferici, dove le nuove idee giungono spesso tardivamente, e si tende a normalizzare e codificare le istanze più innovative avanzate dagli artisti futuristi;

3) dai manifesti degli anni Venti e degli anni Trenta si evince che vi è un possibile rapporto proporzionale tra l'aumento degli espositori aderenti alle esposizioni futuriste e la circolazione dei manifesti stessi. Ciò porterebbe a supporre che forse erano gli stessi artisti gregari a costituire una parte importante del pubblico a cui erano destinate la teoria e la prassi futurista;

4) in rapporto con le inconcludenti polemiche lanciate prima contro i metafisici e poi contro i novecentisti, si osserva la comparsa di alcuni particolari vocaboli, come *realtà*,

¹⁵⁷ Sulle esposizioni di aeropittura in Germania si veda BRESSAN 2010, pp. 442-451; per gli attacchi all'arte moderna in Italia e in Germania negli anni Trenta e Quaranta è fondamentale lo studio di CRISPOLTI-HINZ-BIROLI 1974.

trasfigurazione, spiritualità, che spostano l'asse ideologico dei futuristi dal materialismo iniziale a una visione metafisica o altrimenti definibile *spirituale*. Tale passaggio è riscontrabile, negli anni Trenta, in un linguaggio misticizzante che accomuna la cultura fascista e la mistica futurista;

5) nei manifesti analizzati, firmati dal solo Marinetti o da questi insieme a suoi occasionali collaboratori, nonché i restanti sottoscritti dagli altri futuristi, si può osservare che due sono le principali proposte teoretiche: la prima è tesa verso una trasfigurazione della realtà, come in *Fillia*, che si concretizza nella ricerca di uno *stile* futurista; la seconda è materialista, come nel caso di Prampolini, che da un punto di vista tecnico-artistico tragherà l'eredità del Futurismo oltre il ventennio fascista, verso le sperimentazioni degli anni Cinquanta. Stesso discorso dicasi per Munari, il quale impiegò il lessico futurista fin qui riscontrato nel *Manifesto del Macchinismo*, che espose nel 1952 e che riprese indubbiamente i toni metafisici dell'arte meccanica di Prampolini.

Si evince, tuttavia, che dopo il 1934 non si ha più alcuna innovazione sensibile ma al massimo variazioni lessicali sullo stesso tema.

Una seconda considerazione è in merito al ruolo di Marinetti – e non solo del suo lessico – il quale se inizialmente era *a latere* delle idee di Boccioni e degli altri, col passare degli anni, intervenne direttamente anche nel campo delle arti visive, come in *Aeropittura. Manifesto futurista* 262 II N. Questa considerazione, quindi, trovando conferma in una ricognizione lessicale, per quanto limitata, getta nuova luce sull'azione marinettiana nella codificazione della pittura 'aerofuturista'.

Nonostante la parzialità del presente saggio, è possibile avanzare una considerazione finale: studiando nella sua completezza il *corpus* Caruso, si potrebbe definirlo un ipertesto attraverso cui 'navigare' da un manifesto all'altro, che in prospettiva coinvolgerebbe una galassia di costellazioni lessicali, sospesa tra le parole e le immagini.

APPENDICE LESSICALE

{A} *FONDAZIONE E MANIFESTO DEL FUTURISMO* (3):
Marinetti 1909

{A}

accademie · acciaio · aeroplano · aggressivo · allegro · ammirazione · antico · archeologico · ardire · armato · arsenali · arte · artista · assoluto · assurdo · audacia · automobile · avventurosi · bellezza · [bellezza nuova] · calvarii · cantare · capitali · moderne · carte · celesti · cimiteri · città · cofano · combattere · coraggio · corsa · creata · creazione · cupo · dannosa · demolite · desiderio · dilemma · disgusto · disprezzare · distruggere · ebbrietà · elettrico · elica · entusiasta · entusiastico · esaltare · esplosivo · esprimere · fantasmi · fatalmente · febbrile · ferro · fervore · figure · folla · forte · forze · frenetico · fronte · fulgore · fumi · fuoco · furia · futurismo · futuristi · gesto · gioia · giovani · guerra · idee · ideale · immagine · immobilità · infernali · ingegno · instancabile · inutile · io · Italia · lavoro · letteratura · liberare · libri · linee · locomotiva · logica · lotta · luce · macchina · magnificenza · manifesto · matematica · menti · mercato · metalliche · misterioso · mistico · mitraglia · monotona · morto · movimento · musei · nero · noia · [nostra sensibilità] · notte · notturno · nuovo · odore · officina · oggi · opera · orgoglio · ottone · palazzi · palpitante · parole · passato · pazzia · pazza · pesante · piacere · piano · piroscalo · pittori · poesia · poeta · polifoniche · ponte · possente · professori · profonde · pubblici · pugno · quadro · rete · ribellione · rivoluzioni · rossa · rotaie · ruggente · rumore · ruote · salto · scoppierà · scultori · senso · sentire · sforzo · silenzio · slancio · sogno · spazio · specie · stazione · sublime · superarsi · sussultare · tele · temerità · tempo · tenebre · terra · tramvai · ubbriachi · uccidere · vecchio · vedere · velocità · veramente · verità · vetri · vibrante · viltà · violento · violenza · vita · vittoria · vivo · volante · volare · volo · volontà

{B} *MANIFESTO DEI PITTORI FUTURISTI* (11):
Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini 1910

{B₁}

adesione · *arte* (3) · [artista creatore] · atmosfera · *audacia* (3) · *combattere* (3) · conquista · *coraggio* (3) · critici · *dannosi* (3) · *demolire* (3) · *desiderio* (3) · *disprezzare* (3) · *distruggere* (3) · elastiche · *entusiastica* (3) · *esaltare* (3) · *espressione* (3) · fanatica · *figure* (3) · forma · *futurismo* (3) · futuro · *giovani* (3) · *guerra* (3) · *ideali* (3) · ideale · imitazione · incosciente · *magnificenza* (3) · manifestazione · materia · materiali · novità · odierna · *oggi* (3) · *orologio* (3) · originalità · *palpitante* (3) · *pazzia* (3) · politico · *profondi* (3) · progresso · religiosa · ribellarsi · *ribellione* (3) · ribolle · risorgimento · scienza · sofferenza · specialisti · *vittoriosa* (3) · sfolgoranti · *temerario* (3) · trionfante · tumultuosamente · umanità · verginità · *violento* (3) · violentissima · violenti · *vita* (3) · vitale

{B₂}

accademie (3) · accademico · accademismo · analfabeti · *antico* (3) · antiche · antichi · *archeologo* (3) · balordi · banalità · canaglia · cartellonista · cerebrale · cialtrona · *cimiteri* (3) · corrosivo · decoratori · falsificatori · formalismo · ignoranti · imbavagliare · *immobile* (3) · impotenti · lenone · mummie · *musei* (3) · nauseati · necrofilia · ossessione · *passato* (3) · pedantismo · pigrizia · *professori* (3) · prostituzione · restauratori · ripugnante · ritrattisti · sciatti · spregevole · stomachevole · sepolcri · sfregiatori · snobistica · sudicio · superficiale · superficialità · tarlato · tirannia · tradizionale · tradizione

{B₃}

alcolizzato · apache · *capitali* (3) · cocotte · dreadnought · *ferree* (3) · *frenetica* (3) · ignoto · meravigliosi · navigatori · nottambulismo · *officine* (3) · *rete* (3) · *tenebrose* (3) · *terra* (3) · transatlantici · *velocità* (3) · vita · contemporanea · *viveur*

{C} LA PITTURA FUTURISTA. MANIFESTO TECNICO (12):
Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini 1910

{C₁}

accademica (3)(11) · *accademici* (11) · *antico* (11) · avvenirismo · barocchismo · concetto · costruzione · *cupa* (3) · fanatica · grottesca · *impotente* (11) · *letteratura* (3) · *luci* (3) · mediocrismo · modello *musei* (3)(11) · moltiplicano · natura · *notte* (3) · *nuovo* (3) · *oggi* (3) · *patinume* (11) · penombra · pensiero · *pittori* (3) · *pittura* · *quadri* (3) · *ribellioni* (3)(11) · scultura · sintesi · smidollato · *snobistica* (11) · superficiale · tecnico · *tele* (3) · *tenebre* (3)(11) · *tradizionale* (11) · *tradizione* (11) · umano · virtuosismo

{C₂}

allegre (3) · *assoluto* (3) · *atmosfera* (11) · [*bellezze nuove*] (3) · *combattere* (3)(11) · [dinamismo universale] · *elettrici* (3) · emotiva · *espressione* (3)(11) · idee (3) · illuminata · individuale · interpretazione · intuire · liberi · [libertà individuale] · luce (3) · [*moltiplicata sensibilità*] (3) · musica [*nostra sensibilità*] (3) · [nostro tempo] · [nuova conoscenza] · [*nuova sensibilità*] (3) · *oggi* (3)(11) · originalità (11) · *passato* (3)(11) · *pazzi* (3) · [pittore moderno] · pittorico · *poesia* (3)(11) · *potenza* (11) · primitivi · [quadro moderno] · rapido · *ribellione* (3) · ricerca · rinnovamento · *scienza* (11) · *sensibilità* (3) · spettatore · universale · *verità* (3) · *vita* (3)

{C₃}

arcaismo · azzurro · *cantare* (3) · *corsa* (3) · *creare* (3) (11) · deformano · *figura* (3) · *gesto* (3) · *immagine* (3) · *linea* (3) · *luce* (3) · luminose · materialità · moto · *movimento* (3) · polifonia · [potenza visiva] · *quadro* (3) · retina · roseo · *rosso* (3) · [sensazione dinamica] · *spazio* (3) · spontaneità · verde · [verso libero]

{C₄}

grottesca · illuminata · *incessantemente* (11) · [lampada elettrica] · medianici · miracoli · *nottambulismo* (11) · paesaggi · pallore · *pittore* (3) · raggi X · [sensazioni pittoriche] · simboli · *spazio* (3) · strada · *terra* (11) · *tram* (3)(11) · trionfali · umano · *vedere* (3) · [vestito moderno] · vetrina · *vibrazioni* (3) · [vibrazioni universali] · visioni · *vita* (3)(11)

{D} PREFAZIONE AL CATALOGO DELLE ESPOSIZIONI DI PARIGI, LONDRA, BERLINO, BRUXELLES,
MONACO, AMBURGO, VIENNA, ECC. (22):
Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini 1910

{D₁}

descrizione · fasci · *folla* (3) · gaiezza · *ignoto* (11) · malattie · movimento · *pittore* (3)(11) · pittorica · *pittura* · plastici · *psicologia* (11) · pugni · *quadro* (3) · *rumorosi* (3) · [sensazioni plastiche] · sentimenti · *simboli* (12) · sintomi · sommossa · stabilità · [stati d'animo] · *tram* (3)(11)(12) · *vedere* (3) · [*vibrazioni universali*] (12) · *vive* (3)

{D₂}

aerea · *ambiente* (11) · armonia · *arte* (3) · artificiale · astratto · azione · caotico · colore · concezione · continuità · costruzione · *creare* (3)(12) · dipingere · disegnare · [emozione estetica] [emozione plastica] · fasci · *figura* (12) · forme · *forze* (3) · fusione · *gesto* (3)(12) · illogiche · impressionista · *inutile* (3) · leggerezza · *liberati* (3) · *linea* (3)(12) · [linee-forze] · lineari · *luce* (3)(12) · macchie · meravigliosi · moderno · *moltiplicano* (12) · *nuovo* (3) · oggetti · personalità · *piacere* (3) · *pittura* (12) · *quadro* (12) · rapide · reale · realtà · ritmo · scena · scomposizione · sensazione · sentimento · simultaneità · sintesi · smembramento · sparpagliamento · spettatore · [stati d'animo] · suoni · *tela* (3) · tendenza · urto · varietà · *vedere* (3) · *vibranti* (3) · vibrazione · *violenza* (3) · vista · volumi

{D₃}

forza (3) · analogie · *arte* (3) · [arte italiana] · *assoluto* (3)(12) · *astratti* (12) · avanguardia · classica · concezione · *corsa* (3) · *desiderio* (3)(11) · disonorato · [dinamismo plastico] · dipingiamo · dissentiamo · *emotiva* (12) · emozione · epoca · *esaltiamo* (3) · *espressione* (11)(12) · *esprimere* (3) · esteri · estetiche · evoluzione · *fervore* (3) · *folla* (3) · follia · linee-forze · *giovani* (3) · *idea* (3) · impressionismo · incessantemente · individuale · inebbricante · infinito · ingegneria · intensificare · interpretiamo · intuizione · *liberare* (3) · libere · libertà · linee-forze · lirismo · *logica* (3) · *lottare* (3) · *manifesto* (3)(12) · *matematica* (3) · meraviglioso · *misteriose* (3) · moderna · mondiale · *movimento* (3) · musica · musicalmente · natura · naturale · [*nostra sensibilità*] (3) · *nuova* (3) · nuove · oggetto · *oggi* (3) · personaggi · *pittori* (3) · *pittura* · *pittura-futurista* · politico · *ponte* (3) · primitivismo · *primitivi* (12) · progetto · prospettiva · *pubblico* (3) · *quadri* (3) · realistici · realizzare · realizzato · ricerca · ricerche · rinnovarsi · [rivoluzione artistica] · sensazioni · *sensibilità* (3) · *sentiamo* (3) · significato · simultaneità · sintesi · sociali · spettatore · spirituale · stile · sviluppo · *tela* (3) · umano · *volontà* (3)

{D₄}

accademia (3)(11) · *accademica* (11)(12) · *accademismo* (11) · *antichi* (3) · *arte* (3)(11)(12) · artistico · astratto · *assurdo* (3) · attuale · *avveniristico* (12) · classica · concezione · *costruzione* (12) · dipingere · *disgustarci* (3) · energicamente · eroismo · *esposizioni* (11) · *espressioni* (11) · *esprimere* (3) · *estetiche* (11) · *forme* (11) · ilarità · *immobile* (3) · impressionista · *intellettuale* (11) · *Italia* (3) · italiani · letargo · *linee* (3) · lirismo · manifestazione · materiali · *mercantilismo* (3) · *modello* (12) · modernità · *natura* (12) · nausea · novatore · obbrobriosamente · *oggetti* (11) · *oggi* (3)(11)(12) · ostinazione · *parole* (3)(11) · passatista · *passata* (3)(11) · personale · *pittori* (3)(11)(12) · pittoriche · *pittura* (11)(12) · *ponte* (3) · posa · *possente* (3) · *quadri* (3)(12) · reale · reazione · *rumorosa* (3) · scultura · *scuole* (11) · *soggetto* (11) · specie · statici · *sussultanti* (3) · teatro · *tradizionale* (11)(12) · tradizionalismo · *tradizione* (11)(12) · trasmessi · tumulto · *uccidere* (3) · *vedere* (3) · *veramente* (3) · *verità* (3) · *viltà* (3) · visione · vista · *vita* (3)

{D₅}

arte (3) · creatore · critici · critico · esposizioni · [esposizione futurista] · manifestazione · *manifesto* (3)(12) · meravigliose · moderno · *movimento* (3) · oggetti · *pittore* (3) · *pittura* · [pittura futurista] · *poeta* (3) · polemiche · prefazione · proclamò · *pubblico* (3) · *quadri* (3) · rapidamente · rinnovata · rivista · [sensazione dinamica] · *superati* (3) · teatro · [trascendentalismo fisico] · [verso libero]

{E} *MANIFESTO TECNICO DELLA SCULTURA FUTURISTA* (24):
Boccioni 1912

{E₁}

accademico (11)(12) · anacronismo · arcaico · *arte* (3)(11)(12)(22) · *artista* (3)(11) · *balorda* (11) · barbara · *barocchismo* (12) · borghesi · bronzo · cattedrali · *classico* (22) · *concetto* (12) · *concezione* (22) · conferenza ·

contemporanei · convinzione · copia · costruire · costruttiva · *creare* (3) · decadenza · decorativamente · decorativo · *disgusto* (3)(22) · disinteressato · economico · effeminata · eroe · eroico · esecuzione · *esposizioni* (11)(22) · *estetiche* (11)(22) · fantocci · fidiaco · *figura* (3)(24) · fisionomia · *forma* (11)(22) · formule · frammentario · funzione · generazione · geniali · goffaggine · gotiche · goticume · grecizzante · *grottesca* (12) · *ideale* (3) · *idiozia* · *ilarità* (22) · imbecillaggine · imitazione · immediatezza · impressionismo · *impressionistiche* (22) · incomprendimento · industrializzato · informe · *ingegno* (3) · ingegnosità · inquieta · ispirazione · *liberarsi* (3)(11) · lirico · marmo · *metalliche* (3) · michelangiotteschi · *modernità* (22) · moderni · moderno · *monotona* (3) · monumenti · *morta* (3)(11) · mostri · mostruoso · muscoli · *noia* (3) · [nostra epoca] · [*nostro tempo*] (3) · *nuovo* (3)(11)(12)(22) · nuova · *obbrobrioso* (22) · *oggetti* (11)(22) · *oggi* (3)(11)(12)(22) · *opere* (3)(11) · orrore · *palazzini* (3) · peccati · pensiero · *pittorico* (22) · *pittura* (11)(12)(22) · plagiaria · plastica · poetico · presente · prezzo · primitivi · *professorume* (3)(11) · *profondo* (3) · rabbiosa · rapida · ricerche · riproduzione · rivoluzionaria · *rivoluzione* (3) · *rosso* (3)(11) · rozzezza · sagome · *scultori* (3) · scultoria · *scultura* (12) · selvaggi · *sensibilità* (3) · *senso* (3) · sensuale · severità · *sintesi* (12) · sintetico · sintetizzati · *smidollato* (12) · *soggetti* (11)(22) · *specie* (22) · spettacolo · spirituale · *statue* (11) · stile · *sublime* (3) · tagliapietre · *tecnico* (12) · tedesco · temere · *tradizione* (11)(12)(22) · *tradizionale* (11)(12)(22) · tradizionalmente · *veramente* (3)(22) · veristica · vigliaccheria · *visione* (22)

{E₂}

aboliti · *acciaio* (3) · *analogie* (22) · *arte* (3)(11)(12)(22) · *artista* (3) · *assoluto* (3)(12)(22) · cemento · concetto · *coraggiosamente* (3) · *costruzione* (22) · *crea* (3) · *creazione* (3) · *distuggere* (3)(11) · [elementi plastici] · *emotiva* (12)(22) · *emozione* (22) · *espressione* (3)(11)(12)(22) · *fervore* (3)(22) · *figura* (3)(11) · figurativo · fusioni · gotici · *idee* (3)(12)(22) · imitare · infinitamente · *infinito* (22) · lavoro · letteraria · *liberazione* (3) · *logica* (3)(22) · *matematicamente* (3)(22) · *moderna* (22) · monumenti · muscolare · *musica* (12)(22) · [*nostro tempo*] (3)(12) · [nuove forme] · [nuova plastica] · [nuova realtà] · *nuove* (22) · *nuova* (22) · [occhio futurista] · oggetto · *opera* (3) · piani · *pittura* (12) · plastica · *poesia* (3)(12) · *ponte* (22) · *profondi* (3)(11) · propugnare · *primitiva* (12)(22) · *quadri* (3)(22) · realtà · *ricerche* (12)(22) · ricostruzione · rinascenza · *rinnovamento* (12) · *rinnovarsi* (22) · *scultori* (3) · scultorie · scultore · [scultura futurista] · *sensibilità* (3)(12)(22) · *soggetti* · spirito · spontanea · statua · *stile* (22) · *tempo* (3) · *umano* (22) · *universale* (12) · *verginità* (11) · veristica · *verità* (12)(22) · *visione* · *vive* (3)(12)

{E₃}

abolizione · *acciaio* (3) · *ambiente* (11)(22) · analitico · arabesco · architettoniche · architettonico · architettonici · *armonia* (22) · *arte* (3)(22) · *assoluta* (3) · astrattamente · *astratto* (22) · atmosferici · avversione · avviluppante · bassorilievo · bianco · bronzo · cartone · cemento · colorato · colorazione · combinazioni · compenetrazione · composizione · *concezione* (22) · *continuità* (22) · *costruzione* (22) · *creare* (3)(12)(22) · creano · creta · crine · cuoio · decorativi · dinamica · [elementi plastici] · *elica* (3) · *espressioni* (3) · *ferro* (3) · *figura* (3) · forme · *forza* (3)(22) · gesso · grigio · *immobile* (3) · impressionismo · *impressionista* (22) · intaglia · intersecazione · intuitiva · [intuizione creativa] · *leggerezza* (22) · legno · *libro* (3) · *linee* (3)(12) · *linee-forze* (22) · linea-forza · *luce* (3)(12)(22) · [luce elettrica] · *macchinario* (3) · manifestazione · masse · *matematici* (3) · materia · meccanicamente · *metallo* (3) · *misteriose* (3) · mobili · *movimento* (3) · muscolare · *nero* (3) · *oggetti* (22) · *oggi* (3) · *opera* (3) · paesaggio · *palpitante* (3) · pennellata · *piani* (22) · pittorici · [pittura futurista] · plasticamente · plastica · *realtà* (22) · reticolati · rinnovati · ritmica · ritmo · rovesciato · scultorio · scultura · [scultura d'ambiente] · semitoni · sensibile · *sensibilità* (3) · simultaneamente · *sintesi* (22) · sistematico · soggetto · *spazio* (3)(12) · specchi · statica · statua · stile · stoffa · strada · telaio · *tendenze* (22) · traduzione · *urto* (22) · [*verso libero*] (12) · vetro · *vibrazione* (3)(22) · *violenza* (3)(22) · vivace · *viva* (3) · *volumi* (22)

{E₄}

acciaio (3) · *automobile* (3) · *città* (3) · costruite · *disprezzati* (3) · *elica* (3) · *furia* (3) · geometrici · gesso · lampada · *linee* (3) · meccanico · minatore · moderno · modernissima · moto · oggetti · *orologio* (3) · piano · pittorico · plasticamente · *plastici* (22) · ritmo · *ruota* (3) · ruote-dentate · scaricatore · severità · significato · *simboli* (12) · sistematico · *soggetti* · stantuffo · statua · *strada* (12)(22) · tradizionale · valvola ·

verità (3) · [vita contemporanea] · *volante* (3)

{E₅}

artistico · catalogo · creare · *creato* (3) · cronometrica · [*esposizione futurista*] (22) · [immaginazione senza fili] · impressionismo · *ingegni* (3) · intuitivamente · *io* (3) · italiano · linee-forza · *manifesto* (3) · prefazione-manifesto · materia · metrica · *moderno* (22) · modernissima · [musica futurista] · [parole in libertà] · *pittura* (22) · [*pittura futurista*] (22) · plastiche · [poesia futurista] · *poeta* (3)(22) · *prefazione* (22) · *quadri* (3) · *rinnovata* (22) · ritmo · scultore · *scultori* (3) · scultura · sintassi · *superati* (3)(22) · tecnico · tirannia · tradizione · [*trascendentalismo fisico*] (22)

{F} LA PITTURA DEI SUONI, RUMORI E ODORI. MANIFESTO FUTURISTA (42):

Carrà 1913

{F₁}

arte (3)(11)(12)(22)(24) · *artisti* (3)(24) · *creato* (3)(24) · delirio · dipingere · *disprezziamo* (3) · enarmonie · [equivalenze plastiche] · *forze* (3) · fotografia · *infinita* (22)(24) · *intuire* (12) · [mondo meccanico] · *natura* (12)(22) · *nuove* (3)(22)(24) · *odori* (3) · [pittori futuristi] · *pittorico* (12) · [pittura-stato d'animo] · *plastica* (24) · *pittore* (3)(22) · *potenza* (12) · *quadri* (3)(22) · *rumore* (3) · rumorosa · *sensazioni* (22) · *sensibilità* (3)(12)(22)(24) · [sensibilità pittorica] · *sentiti* (22) · silenzio · sonora · *soggetti* (24) · [spirito plastico puro] · statico · suono · tattile · *trascendentalismo* (22)(24) · *ubriachi* (3) · visivo

{F₂}

arabesco (24) · architettura · *armonia* (22)(24) · *astratti* (22)(24) · *azzurri* (12) · *caotico* (22) · *colore* (22) · *compenetrazione* (24) · *continuità* (22)(24) · *costruire* · *costruzioni* (22)(24) · *creato* (3)(12)(22)(24) · *dinamica* (24) · *dinamico* (24) · *distuggere* (3) · *distruzione* (3) · equivalenti · equivalenze · *esplosione* (3)(24) · *espressioni* (3)(24) · *forme* (22)(24) · *forma* (22)(24) · *forza* (3)(22)(24) · *grigi* (24) · intensità · *materie* (24) · *misterioso* (3) · *morte* (3) · *movimento* (12)(22)(24) · musicale · naturale · *odori* (3) · *opera* (3)(24) · [gialli-ottoni] · gialli · gialli-zafferano · perfetta · *pittore* (3) · *pittura* (12)(22) · plastica · *polifonici* (3)(12) · prospettiva · quadratura · *realtà* (22)(24) · *ritmico* (24) · *roseo* (12) · *rosso* (3)(12) · *rumori* (3) · *sensazioni* (22) · *senso* (3) · *simultaneità* (22)(24) · soggettiva · *spazio* (3)(12)(22) · [*stato d'animo*] (22) · *strade* (24) · *suoni* (22) · *tela* (3)(22) · *tempo* (3) · totale · turchini · *urto* (22)(24) · *verde* (12) · *vibrazione* (3)(22)(24) · *vista* (22) · *volumi* (22)(24) · vortice · zig-zag

{F₃}

astratto · benzina · cinematografo · clown · colori · fantastico · forme · [forme dinamiche] · [forza-ambiente] · *fuochi* (3) · *gioia* (3) · *mente* (3) · *metalliche* (3) · [mondo meccanico] · *movimento* (22) · *odori* (3) · *officine* (3)(11) · [pittori futuristi] · [pittura stato d'animo] · *plastici* (22)(24) · porti · *rumori* (3) · *rumorose* (22) · salti · *scoppiante* (3) · sentite · sonore · spirale · spirali · spiritico · sportivo · [*stati d'animo*] (22) · statiche · [*stazione ferroviaria*] (3) · suoni · teatro · *tempo* (3) · turbina · turbine · universale · *velocità* (11)(12)(22) · violento · [vita moderna] · *volontà* (3)

{F₄}

anarchico · antigraziosa · architettura · [arte dei rumori] · colore · *esposizione* (3) · [immaginazione senza fili] · impressionisti · *io* (3) · *luci* (3) · musica · [musicista futurista] · onomatopoeie · [parole in libertà] · *rivolta* (3) · sistematico · sobbalzi · [stati d'animo] · strada · sviluppo

{F₅}

accademica (3)(11)(12)(22)(24) · *accademico* (11)(12)(22)(24) · *arte* (3)(11)(12)(22)(24) · *audace* (3) · *balordo* (24) · *banale* · *composizioni* · *concetto* (12)(24) · *costruzione* (12)(22) · *fatalmente* (3) · *femminile* · *forma* (11)(22)(24) · *fotografia* · *funzioni* (24) · *grazioso* · *impressionista* · *post-impressionisti* · *intellettuale* (11)(22) · *intuire* · *mania* · *melodrammi* · *odori* (3) · *pittori* (3)(11)(12)(22) · *pittoricamente* · *pittorico* (22)(24) · *pittura* (11)(12)(22)(24) · [pittura futurista] · *plastica* (24) · *reazione* (22) · *ricerche* (24) · *rivoluzione* (3) · *rumori* (3) · *senso* (3) · *sentimentale* · *silenzio* (3) · *sintesi* (12)(24) · *sistematico* · *statica* · *suoni* · *tele* (3)(11)(12) · *tendenza* · *umane* (12) · *veristi* · *violentemente* (3) · *vomitano*

{G} RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO (75):

Balla, Depero 1915

{G₁}

aggressione · *ambiente* · *analogie* (22)(24) · *architetto* · *arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42) · *arte-azione* · *artificiale* · *assolute* (3)(12)(22)(24) · *astratto* (22) · *attuale* · *automaticamente* · [complesso plastico] · *conflagrazione* · *coraggio* (3)(11) · *costruttore* · *creata* (3)(24)(42) · *creazioni* (3)(24) · *danzante* · *emozione* (22)(24) · *entusiasmo* (3)(11) · [equivalenti astratti] · *espressione* (3)(11)(12)(22)(24) · *fantastici* · *felicità* · *fisica* · *fisico* · *forme* (11) · *linee-forze* (22) · [forze creatrici] · *fusione* (24) · *futurismo* (3)(11) · [futurismo italiano] · *futuristi* (3)(12) · [genio italiano] · *giocattoli* · [giocattolo futurista] · *giochi* · *gioia* (3) · *giovane* (3) · *guerra* (3) · *immaginativo* · *infinitamente* (24) · *instancabile* (3) · *intuire* (12)(42) · *intuitivo* · *intuizione* (22) · [scoperta-invenzione] · *invenzioni* · *ispirazione* · *istintivo* · *lirica* · *lotta* (22) · *magia* · *manifesto* (22) · *meravigliosa* (22) · *motore* · [plastico-motorumorista] · *nuovo* (3)(22)(24)(42) · [nuova realtà] · *oggetto* · (22)(24) · *ottimismo* · *penetrazione* · *pericolosi* · *piani* (24) · *plastica* (24)(42) · *proiezione* · *realizzare* (22) · *ricostruire* · *ridere* · *rumorose* (42) · *scienze* (11)(12) · *scoppi* (3) · *sensibilità* (3)(12)(22)(24) · *spazio* (3) · *stile* (22)(24) · [stile futurista] · *totale* · *universo* · *volontà* (3)(22)

{G₂}

arte (3)(11)(12)(22)(24)(42) · *artista* (3)(11)(24) · [artista passatista] · *cretine* · *giocattoli* · *grottesca* (12)(24) · *imitazione* (24) · *immobili* (3) · *manifestazioni* · *oggetto* (11)(22)(24) · *passatista* (22)

{G₃}

[arte dei rumori] · *catalogo* · [complesso plastico] · *costruire* · [dinamismo plastico] · [esposizione futurista] (22)(24) · *forze* (3) · *futurismo* (3) · *futurista* (3) · *impressionismo* (24) · *intonarumori* · *manifesto* (3)(12)(22)(24) · *metallici* · *onomatopee* (42) · *parolibero* · *piano* · *pittura* (22)(24) · [pittura futurista] (22)(24) · *prefazione* (22)(24) · *quadri* (3)(22)(24) · *ricerca* · *rumori* (3) · *scultura* (24) · [scultura futurista] · *sintesi* · *solidificazione* · [splendore geometrico] · *suoni* · *tecnico* · *tela* (3) · *valutazione* · *velocità* (3)

{G₄}

aerei · *astrattismo* · *astratto* (22)(24) · [pirotecnico-plastico-astrotte] · *atmosfera* · *autonomo* · *azione* (22) · *carte* (3) · *cartone* (24) · *celluloide* · *chimica* · *cinematografo* · *colorati* (24) · *colorazione* (24) · *colore* (22)(42) · *compenetrazione* (24)(42) · [complesso plastico dinamico] · [complessi plastici] · [complesso plastico] · *costruiamo* · *costruiremo* (42) · *costruttivo* · [costruzione materiale] · *dinamico* (24)(42) · *drammatico* · *elasticità* · [elementi astratti] · [espressione dinamica] · *ferro* (3)(24) · *forma* (22)(24)(42) · *fumi* (3) · *fuoco* · *individui* · *lampade* · *libro* (3)(24) · *luce* (3)(12)(22)(24) · *luminosissimo* · *luminosi* · *meccanici* · *meccaniche* · *meraviglie* (22) · *metallici* (3) · *metalliche* (3) · *miracolo* · *moto* (3)(12) · [fono-moto-plastica] · [moto assoluto] · [moto relativo] · *musicali* · *notte* (3) · *onomatopee* · *pirotecnica* · *plastica* (24)(42) · [plastico-motorumorista] · *profonda* (3) · *proiettili* · *réclame* · [reti metalliche] · *rumori* (3)(42) · *rumoreggiante* (3) · *rumoreggiano* (3) · *scomposizione* (22) · *scoppiante* (3) · *scoppieranno* (3) · *scoppi* (3) · *sensi* (3)(42)

· *simultaneamente* (24) · *simultaneità* (22)(42) · *simultanea* · *sistematica* (24) · *slancio* · *sorprese* · *specchi* (24) · *sport* · [*stati d'animo*] (22)(42) · *stoffe* (24) · *suono* (22)(42) · *trasformabile* · *universo* · *velocità* (3) · [vestito trasformabile] · *vetro* (24) · *volatile* · [volume dinamico] · *volumi* (22)(24)(42)

{G₅}

aeroplano (3) · *aggressivi* (3) · *automobile* (3)(24) · *automobili* (3)(24) · *capricci* · *città* (3)(24) · *edificio* · *linee-forze* (22) · [grande guerra] · *intuito* · *leve* · *magico* · *metallico* (3)(42) · *nostalgia* · *oggetti* (11)(24)(42) · *paesaggi* · [paesaggio astratto] · [plastico-rumorista] · *profonda* · [realità brutale] · *rumori* (42) · *spirale* (42) · [*stati d'animo*] (22)(42) · [stile rumorista] · *universo* · *vedere* (3)(12)(22) · *velocemente* · *velocità* (3)(11)(42) · [*vibrazioni universali*] (12)(22) · *volante* (3)(24)

{H} MANIFESTO DEL COLORE (116):
Balla 1918

{H₁}

colore · *dinamica* · *esposizione* · [*genio italiano*] (75) · *italiana* · *pittura* (12)(22)(24) · *pittura-futurista* (22) · [*ascoppio*] (3)(75) · *statico* (42) · *tipico*

{H₂}

arte (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75) · *avanguardiste* · *effeminamento* (24) · *funerario* · *semi-futuriste* · *pseudo-futuriste* · *grazioso* (42) · *grigio* · *impotenza* (11)(12) · *passatista* (22)(75) · *pessimista* · *pittorica* (22)(24)(42) · *pittura* (11)(12)(22)(24)(42) · *riproduzione* (24) · *sensazioni* (3) · *tendenza* (42)

{H₃}

aerea (22)(75) · *audace* (3) · *colore* (22)(42)(75) · *dinamico* (24)(42) · *elettricamente* (3) · *forte* (3) · *interventista* · *pittura* (22)(42) · [*pittura futurista*] (24) · *simultaneità* (22)(24)(42)(75) · *sorpresa* (75) · *violenta* (3)(22)(24)

{I} CONTRO TUTTI I RITORNI IN PITTURA. MANIFESTO FUTURISTA (142):
Dudreville, Funi, Sironi, Russolo 1920

{I₁}

antichi (3)(11)(12)(22) · *arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(116) · *assurdo* (3)(22) · *avanguardista* (116) · *banali* (11)(42) · *cerebralità* (11) · *cervello* · *colore* · *contemporanei* (24) · *coscienza* · *costruzionismo* · [costruzione plastica] · [costruzioni plastiche] · *epoche* · *forme* (11)(22)(24)(42) · *frammentario* (24) · *futurismo* (3) · *futuristi* (3) · *geometrico* · *imitano* · *imitare* · *imitazione* (24)(75) · *intelligente* · *intensità* · *Italia* (3)(11)(22) · *italiana* (22)(24) · *letterario* · *letteratura* (3)(12) · *liberazione* (3)(11)(24) · *lirica* (24) · *magico* · *mediocre* (12) · *mediocrità* (12) · *metafisico* · *misterioso* · *modelli* (12)(22) · *monotonia* (3)(24) · *musei* (3)(11)(12) · *nebuloso* · *novatore* (22) · *oggetti* (11)(12)(22)(24)(75) · *oggi* (3)(11)(12)(22)(24) · *ordine* · *passato* (11)(22) · *pittura* (11)(12)(22)(24)(42)(116) · *pittori* (3)(11)(12)(22)(42) · *plagiaria* (24) · *plastica* (24)(42) · *pomposa* · *potenza* · *polemiche* · *primitivi* (24) · *profondo* (3)(24) · *pubblico* (3) · *quadro* (3)(12)(22) · *realità* · *ricerche* (24)(42) · *ricostruire* · *ritmica* · *rozzezza* (24) · *sensibilità* (3)(24) · *sensi* (3)(24)(42) · *sforzo* (3) · *sintesi* (12)(24)(42) · [sintesi plastica] · *sintetica* (24) · *sintetizzati* (24) · *spettatore* · *stile* (24) · *tempo* (3)(11) · *tradizione* (11)(12)(22)(24) · *trascendentalismo* (24) · *turbine* · *vedere* (3)(22) · *vibrazione* (3) · *visione* (22)(24) · *vita* (3)(22) · [vita artistica]

{I₂}

bellezza (3) · *coraggio* (3)(11)(75) · *costruttori* (75) · *distruzione* (3)(11)(24) · *emozione* (22)(24)(75) · *forma* (3)(11) · *forme* (3)(75) · *futurismo* (3)(11)(75) · *futuristi* (3)(12)(75) · *futurista* (3) · [*genio italiano*] (75) · [*genio novatore*] · *guerra* (3)(11)(75) · *ideali* (3)(11) · *illusoria* · *innovatori* · *italiana* (3)(116) · *libertà* (3)(22) · *logica* (22)(24) · *mistero* (3) · *nuovi* (3)(22)(24)(42)(75) · *oggetto* (22)(24)(75) · *opera* (3)(24) · *originali* · *penetrazione* (75) · *piani* (24)(75) · [*pittori italiani*] · *pittura* (12)(22)(24)(116) · *plastica* (24)(42)(75) · *plasticamente* · *potentemente* · *quadro* (3)(22)(24)(42) · *razza* · [*razza italiana*] · *ricerche* (12)(22)(24) · *sensibilità* (3)(12)(22)(24)(42)(75) · *sintesi* (22) · *sintetica* · *spasmodiche* · *stile* (22)(24)(75) · *veramente* (3) · *verso* (12)(24) · *vitale* (3)(11)

{I₃}

analitica (24) · *analitiche* (24) · *architettonicamente* (24) · *colore* (22)(42)(75) · *compenetrazione* (24)(42)(75) · *costruite* (42)(75) · *costruzioni* (22)(24)(42) · *deformazione* · *deformazioni* · *dinamiche* (24)(42)(75) · *forme* (3)(22)(24)(42)(75) · *forma* (3)(22)(24)(42)(75) · *forte* (3)(22) · *linea-forza* (22)(24)(75) · *natura* · *nuova* (3)(22) · *oggetto* (22)(24) · *pittorico* (24) · *plastico* (24)(42)(75) · *primitivi* · *quadro* (3)(12)(22) · *ricerche* · *ritmico* (24) · *ritmo* (22)(24) · *scomposizione* (22)(75) · *simultaneità* (22)(42)(75) · *sintesi* (22)(24) · *tipica*

{I₄}

artistiche · *figure* (3) · [*forme reali*] · *magico* (75) · *meccanica* (24) · *modernità* · *pittura* (22) · *plastici* (22)(24)(42) · *quadro* (3) · *visioni* (12)(42)

{I₅}

arte (3)(22) · *artistiche* (24) · *avanguardia* · *creò* (3)(24) · *cubista* · [*dinamismo plastico*] (75) · *europea* · *futurismo* (3)(75) · *italiana* (3)(24) · *libertà* (3) · *lotta* (3) · *moderna* (22)(24) · *pittura* (22)(24)(75) · *quadri* (3)(22)(24)(75) · *sensazioni* (3) · *sintetica* · *superati* (22)(24) · *sviluppo* (42) · *tempo* (3) · *tipiche* · [*valori plastici*]

{L} L'ARTE MECCANICA. MANIFESTO FUTURISTA (159):
Paladini, Pannaggi, Prampolini 1923

{L₁}

aereo · *analogie* (22)(24)(75) · *ardente* · *arte* (3)(12)(22)(24)(42)(75) · [*arte meccanica*] · [*arti plastiche*] · *artista* (3)(24) · *artisti* (3)(42) · *atmosfera* (11)(12) · *bellezza* (3)(142) · *canto* (3) · *classica* (22) · *collettiva* · *colore* (116) · *compenetrazione* · *concezione* (22) · *corsa* (3)(22) · *costruiti* · *creare* (3)(24) · *creatori* · [*dinamismo plastico*] (22) · *disinteressata* · [*elementi meccanici*] · *elettroni* (3) · *epoca* (22) · *eroica* · *estetica* (22) · [*estetica futurista*] · *evoluzione* (22) · *fedele* · *forma* (11)(75)(142) · [*forza creatrice*] (75) · *funzione* · *futurismo* (3)(11)(75)(142) · *futuristi* (3)(12)(75)(142) · *futurista* (3)(142) · *ideale* (3)(11)(142) · *imitare* (24) · *individui* · *ingegneria* (22) · *istinto* · *istinti* · *istintivo* (75) · *legno* · *letteratura* (3) · *macchina* (3) · *magnificenza* (3)(11) · *meccanicamente* · *meccanizzati* · *mistero* (3)(142) · *morale* · *motore* (75) · [*nuova estetica*] · [*nuove necessità*] · [*nuova plastica*] (24) · [*nuova religione*] · [*nuova sensibilità*] (3)(12) · *nuovo* (3)(22)(24)(75) · *oggetti* (22)(24)(75)(142) · *oggi* (3)(11)(12)(22) · *originali* (142) · *pittore* (3)(22) · *plastica* (24)(42)(75)(142) · *potenti* · *prodotti* · *progetto* (22) · [*religione del nuovo*] · *ritmo* · *scientifica* · *selvaggio* · [*senso meccanico*] · *sentiamo* (3)(22) · *spirito* (24) · [*spirito italiano*] · *stile* (22)(24)(75)(142) · *sviluppo* (22) · *tecnica* · *tipicamente* · *umano* (22)(24) · *vecchio* · *virilmente* · [*vita spirituale*]

{L₂}

acciaio (24) · *aeroplano* (3)(75) · *aeroplani* (3) · architetture · *arsenali* (3) · *automobile* (3)(24) (75) · *avventurosi* (3) · *[bellezza nuova]* (3) · *bulloni* · *[capitale moderna]* (3) · [centrali elettriche] · *cinematografo* (42) · *danza* · *dinamiche* · *esplosivo* (3) · *esuberante* · *fantastiche* (42) · *ferro* (3)(11) · *fervore* (3) · *folle* (3)(22) · *forze* (3)(42) · forze-meccaniche · *fotografia* · *frenetica* (3)(11) · *gas* · [genio umano] · *gioie* (3)(42) · *gru* · *guerra* (3) · *illuminata* (12) · infinite · ingranaggi · intervento · *locomotive* (3) · *lucenti* (3) · *luminosi* · *macchina* (3) · *meccanico* (24) · *meccaniche* · *mitraglia* (3) · *molecole* · *motore* · [motore a scoppio] · *notturmo* (3) · *obice* · *officine* (3)(11)(42) · *oggetto* (24)(75) · *oggi* (3)(11) · *ozono* · *palpitanti* (3) · *penetrazione* · *piroscafo* (3) · *ponte* (3) · *pulegge* · *ritmo* (24) · *ritmi* · *rumori* (3)(42)(75) · *[ruote dentate]* (24) · *sentiamo* (3) · *simboli* (12)(22)(24) · *sirene* · *solidità* · *spiraleggiano* · *spirito* (42) · *stantuffo* (24) · *tram* (3)(12)(22) · *travolgente* · *tubi* · [tubo metallico] · *umano* (12) · *umani* · *valvola* (24) · *veloci* (3) · *vibrante* (3) · *vita* (3) (11)(12)

{L₃}

[arte meccanica] · *artisti* (3)(11)(24)(75) · *collettività* · *costruttivamente* · *equilibrata* · *estetica* (22)(24) · *geniali* (24) · *geometriche* (142) · *italiani* (22)(24)(142) · *lirica* (142) · *macchina* (3) · *mediocre* (142) · *miti* · *opere* (3)(11)(24) · *organicità* · *pittura* (11)(12)(22)(24)(42)(116)(142) · *prodotti* · *realizzarono* · *scientifico* · *solidità* · *superficiale* (11)(12) · *tedeschi* · [vecchia sensibilità] · *vecchia* (3)(11)

{L₄}

composizioni (24) · [costruzioni plastiche] · *creazione* (3) · [elementi meccanici] · *espressivo* (3) · *macchina* (3) · [materiale espressivo] · *meccanica* (75) · *ritmo* (22)(24)(142) · *spirituale*

{L₅}

[*arte dei rumori*] (42)(75) · *assoluta* · *aviatore* · *battaglia* · *battaglie* · *canteremo* (3) · *canto* · *città* (3) · *cofano* (3) · *concetto* · *costruzione* · *crea* (3)(24)(142) · *dinamica* · *dinamica-sinottica* · *elettrici* (3) · *eroismo* · *esaltazione* (3) · [*esposizione futurista*] (22)(24)(75) · *futurista* (3)(75) · *futuriste* · *galleria* · *gesticolazione* (3) · *idee* (3) · *intonarumori* (75) · *Italia* (3) · *letteratura* (3) · *libera* (3) · *macchina* (3) · *macchinismo* · *magica* · *manifesto* (3)(12)(22)(24)(75) · *manifesti* · [manifesto futurista] · *meccanica* · *meccanico* · *meccanismo* · *modernolatria* · *moto-rumore* · *musicista* · [nuove architetture] · *odore* (3) · *opere* (3) · [opera futurista] · *parola* (3) · [*parole in libertà*] (24)(42)(75) · *parolibero* (75) · *pensiero* · *pittore* (3)(22)(42) · [pittore futurista] · *pittura* (22)(24)(75)(142) · [plastica futurista] · [plastica moderna] · *plastici* · *poema* (3) · *potenza* · *realizzare* · *realizzate* · *ricerche* (75) · [ritmi meccanici] · *rivista* (22) · *rotaie* (3) · *ruggente* (3) · *moto-rumore* · *scoppia* (3) · *scultura* (24)(75) · *simultaneità* · [splendore geometrico] · *tecnico* (24)(25) · *tram* (3) · *uccidiamo* · [uomo moltiplicato] · *velocità* (3)(75) · [*verso libero*] (22) · *vittoria* (3) · *volo* (3)

{M} ARTE SACRA MECCANICA. MANIFESTO FUTURISTA (179):
Caligaris, Curtioni, Fillia 1926

{M₁}

ambiente (22)(75) · *arte* (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(159) · [arte futurista] · [arte sacra] · *assoluto* (3)(12)(22)(24)(75) · *atmosfera* (11)(12)(159) · *azione* · [complesso organico] · *costruiti* · *costruzioni* (24) · *creazione* (3)(24)(75) · [*dinamismo plastico*] (22) · *epoca* (22) · *eroici* (159) · *espressive* (3) · *espressiva* · *estetica* (22)(159) · *fatalmente* (3) · *forma* (11)(75)(142)(159) · *funzione* (159) · [idolo meccanico] · *individuale* (12)(22) · *interpretiamo* (22) · *interpretazione* (12) · *lavoro* (3)(24) · *macchina* (3)(159) · *meccanica* · *meccanico* (42) · *moderna* (22)(24) · *morale* (159) · *motore* (75)(159) · *movimento* (22)(24) · *nuova* (3)(22)(24)(42)(75)(159) · [nuova morale] · [*nuova sensibilità*] (3)(12)(159) · *originalità* (11)(12) · *oggetti* (22)(24)(75)(142)(159) · *oggi* (3)(11)(12)(22)(159) · *opera* (3)(24)(142) · *originali* (142)(159) · *pensiero* · *percezione* · *pittore* (3)(22)(159) ·

pittura (12)(22)(24)(116)(142) · *potenti* (159) · *pubblico* (3)(22) · *quadri* (3)(22)(24)(42)(142) · [quarta dimensione] · [religione della velocità] · *ricerche* (12)(22)(24)(142) · *sensazioni* (22)(42) · [forze sensibili] · [sensibilità meccanica] · *sensi* (3) · sensuale · sensualità · *sentito* (3)(22)(159) · *spirito* (24)(159) · *spirituale* (22)(159) · spiritualizzazione · superemotivi · superiore · superiorità · superumano · *sviluppo* (22)(159) · tecnica · *tempo* (3)(24) · *umano* (22)(24)(259) · umana · *velocità* (3) · *vita* (3)(11)(12) · [vita moderna] · *vive* (3)(12)(24) · *volontà* (3)(22)(75)

{M₂}

aeree · apparecchio · *architettura* (159) · atmosfera · *automobile* (3)(24)(75)(159) · azzurri · bicicletta · concezione · *descrizione* (22) · *elica* (3)(24) · *forze* (3)(42)(159) · *forze-meccaniche* (159) · furibonde · fusoliera · grattacielo · guidatore · idoli · [idolo meccanico] · [idoli meccanici] · *immobilità* (3) · infinite · infinito · intensità · linotype · [luce elettrica] · *luminosi* (159) · *macchina* (3)(159) · [macchina del freddo] · *meccanica* (142) · *meccaniche* (159) · *motori* (159) · *movimento* (3)(22)(42) · multicolore · *oggetti* (24)(75) · *oggi* (3)(11)(159) · personale · pilota · *plastiche* (22)(24)(42)(142) · *potenza* (12) · presente · *quadro* (3)(22)(142) · rappresentazioni · reali · realizzato · realizzazioni · [*ruote dentate*] (24)(159) · [sensibilità meccanica] · sintesi · *spirale* (42)(75) · spirituale · superiore · timoni · toni · *travolgente* (159) · *turbina* (42) · *veloce* (3)(159) · verde · *violentemente* (3) · visiva · *volo* (3)(11) · vortice

{M₃}

[costruzione ambientale] · *ambienti* (11)(12)(24) · *arte* (3)(22)(24) · [*complesso plastico*] (75)(24)(42)(142) · *creano* (3)(12)(22)(24)(42) · *cupo* (3) · *espressivo* (3) · *forma* (22)(24)(42)(75)(142) · forza-luce · funzionamento · *gialli* (42) · *immobilità* (3) · *luce* (3)(12)(22)(24)(75) · *macchina* (3)(159) · meccanicamente · *oggi* (3)(24) · *paesaggio* (24) · *quadri* (3)(12)(22)(142) · rosa · *rosso* (3)(12)(42) · *scoppiante* (3)(75) · *sensazioni* (22)(42) · sensualità · sgargianti · solidità · *velocità* (3)(75) · volumi (22)(24)(42)(75)

{M₄}

artisti (3) · *costruzione* (159) · estetica · organicamente · [*pittura futurista*] (22)(24)(75) · *plastici* (159) · *quadro* (3)(22)(24)(75)(142) · *realizza* (159) · spaziale-cromatica · *superati* (3)(22)(24)(142) · *valutazione* (75)

{N} AEROPITTURA. MANIFESTO FUTURISTA (262):

Balla, Benedetta Cappa, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi, Tato 1929/1933

{N₁}

aeropittura · *aeroplano* (3) · *aeroplani* (3) · aeropoesia · *artista* (3)(179) · *aviatore* (159) · aviatorio · carlinga · concezione · *crea* (3)(24)(142)(159) · *esaltazione* (3)(159) · *futurista* (3)(75)(159) · *idee* (3)(159) · lirica · [*musicista futurista*] (42) · *opere* (3)(159) · *pittore* (3)(22)(42)(159) · *pittura* (22)(24)(75)(142)(159) · popolo · precisa · prospettiva · *pubblico* (3)(22) · *quadro* (3)(22)(24)(75)(142)(179) · *realizza* (159)(179) · realizzeranno · *sintesi* (75) · *superamento* (3) · *sviluppo* (42)(142) · *velocità* (3)(75)(159) · [verso libero] · *volo* (3)(159)

{N₂}

arte (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(159)(179) · *assoluta* (3)(12)(22)(24)(75)(179) · *astratta* (22)(75) · avanguardisti · *desiderio* (3)(11)(22) · *dinamica* (116) · *dipingere* (22)(42) · extra-terrestre · *forme* (11)(75)(142)(159)(179) · *futurista* (3)(12)(75)(142)(159) · *ideale* (3)(11)(142)(159) · *immobile* (3) · *libertà* (3)(22)(142) · moltiplicazione · *moto* (3) · novatori · [*nuova realtà*] (24)(75) · [nuova spiritualità] · *nuova* (3)(22)(24)(42)(75)(142)(159) · *plastici* (24)(42)(75)(142)(159) · [prospettive aeree] · *quadro* (3)(22)(24)(42)(142)(179) · *spazio* (3)(75) · *tempo* (3)(24)(179) · trasfigurare · *volo* (3)

{N₃}

aeropittura · *armonia* (22)(24)(42) · *artificiali* (22) · *aviatore* · *celeste* · *colore* (22)(42)(75)(116)(142) · [*complesso plastico*] (75)(179) · *continuità* (22)(24)(42) · *costruiti* (142) · *crea* (3)(12)(22)(24)(42)(179) · *dinamica* (24)(42)(75)(116) · [*elementi plastici*] (24) · *fantasia* · *forme* (22)(24)(42)(75)(142)(179) · *forma* · *fumi* (3)(75) · *misterioso* (3)(42) · *movimento* (3)(12)(22)(24)(42) · *perfetta* (42) · *piani* (22)(24) · *pittore* (3)(42) · *policentrico* · *ritmo* (22)(24)(142)(159) · *simultaneamente* (24)(75) · *sintesi* (22)(24)(142) · *sintetizzare* · *toni* (179) · *velocità* (3)(75)(179) · *verdi* (12)(42) · *visione-ventaglio* · *vista* (3)(22)(42) · *volo* (3)

{N₄}

acciaio (24)(159) · *aeroplano* (3)(75)(159) · *apparecchio* (179) · *artistico* (142) · *atmosfera* (179) · *aurora* · *automobile* (3)(24)(75)(159)(179) · *aviatore* · *colorati* · *composizione* · *elica* (3)(24)(179) · *ferro* (3)(159) · *forma* (42) · *fusoliera* (179) · *impetuoso* · *infinito* (159)(179) · [*luce elettrica*] (179) · *motore* (159)(179) · *numero* · *paesaggi* (75) · *picchiata* · *pittore* (3)(12)(22) · *prospettive* · [*prospettive aeree*] · *quota* · *rapide* · *realtà* · *ruota* (3)(24) · *sensazioni* · *sensibile* · *senso* (3) · *sintetizzate* · *slancio* (3) · *sorvoliamo* · *spettacoli* · *spirale* (42)(75)(179) · *splendore* · *terra* (3)(11)(12) · *tipici* (116) · *traiettoria* · *trasfigurate* · *treno* · *vedere* (3)(12)(22)(75) · *veloci* (159)(179) · *velocità* (3)(11)(12)(75) · [*velocità aeree*] · *visionario* · *visione* · *visioni* (12)(42) · *vive* (3)(22) · *volante* · *volo* (3)(11)(179) · *volume*

{O} MANIFESTO DELL'ARTE SACRA FUTURISTA (202):

Fillia, Marinetti 1931/1932

{O₁}

[*arte sacra*] (179) · [artisti futuristi] · *bombardamenti* · *collettivo* (159) · *creare* (3)(24)(42)(75)(159) · *dilemma* (3) · *dipingere* (22)(42) · *elettrizzati* (3) · *energie* · *eroicamente* · *esprimere* (22) · *evoluzione* (22)(159) · *fantasia* · *futurismo* (3)(11)(75)(142)(159) · *generazioni* · *illimitata* · *immaginazione* · *morire* (3) · *originalità* (11)(12) · *ottimismo* (75) · *perigliosa* · *rinnovamento* (12)(24) · *rinnovarsi* (22)(24) · *sistematici* (142) · *spazio* (3)(75) · *splendore* · *superiore* (3)(179) · *tempo-spazio*

{O₂}

arte (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(116)(142)(179) · [*arte sacra*] (179) · *azione* · *capolavori* · *mistica* (3) · *pittori* (3)(11)(12)(22)(42) · *quadri* (3)(11)(22)(142) · *realismo* · [*religione cattolica*] · *tradizionalisti* (22)

{O₃}

cantare (3)(12) · *cittadini* · *compenetrati* (24)(42)(75)(142) · *dinamismo* · *dipingere* (22) · [*luci elettriche*] (24) · *miracoli* (75) · *potenza* · *rosso-giallo* · *simultaneità* (22)(42)(75)(116)(142) · *trasfigurazione*

{O₄}

acciaio (3)(24)(159)(262) · *angeli* · *armato* (3) · *bianco-azzurro* · *calvario* · [*cattedrali futuriste*] · *cattolico* · *cattolici* · *cemento* · [*centrale elettrica*] · *costruire* (24) · *dinamismo* (159) · *dogmi* · [*estetica della macchina*] · *fulgore* (3) · *gas* (159) · *geometrico* (24) · *infernali* (3) · *infinito* (159)(179)(262) · *magica* (75)(142) · *multiforme* · *nervi* · *opere* (3) · *plasticamente* (24) · *realizzato* (179) · *santi* · *simultanei* · *sintesi* (179) · *spazio* (3)(12) · [*stati d'animo*] (22)(42)(75) · *superare* (3) · *tele* (3) · *tempo* (3)(42) · *veloci* (3)(159)(179)(262) · [*vita aerea*] · [*vita meccanizzata*] · *vittoria* (3)

{O₅}

intensità · lussuoso · maestri · *meravigliose* (22) · oggi (3) · originale · *pittura* (22)(24)(75)(142)(159)(262) ·
rinnovare (22)(24) · sacre

{P} *MANIFESTO TECNICO DELL'AEROPLASTICA FUTURISTA* (275):
Furlan, Manzoni, Munari, Regina, Ricas, Furlan 1934.

{P₁}

arte (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(116)(142)(179)(202) · *artisti* (3)(11)(24)(75)(159) · *creare* (3)(24) · gravità ·
logica (3) · moltitudine · [nature morte] · *passatisti* (3)(24)(75)(116) · *pubblico* (3)(142) · *sensibile* (3) ·
trasmettere (22)

{P₂}

arte (3)(11)(12)(22)(24)(42)(75)(159)(179)(262) · artistico · autonoma · *distruggiamo* (3)(11)(24) · *ebbrezza*
(3) · *emozione* (22)(24)(75)(142) · *espressione* (3)(11)(12)(22)(24)(75) · *fantasia* (202) · fascista · *forza* (3)(42) ·
futurista (3)(12)(75)(142)(159)(262) · *gioia* (3)(75) · *giovani* (3)(11)(22) · *invenzione* (75) · *Italia* (3) · *macchina*
(3)(159)(179) · *manifestazione* (11) · *materia* (11) · materiale · motore · [nuova arte] · [nuove forme] ·
[nuova sensibilità] · *nuove* (3) · nuovo · oggi (3) · *parola* (3) · polimerici · politica · potenza · progetto ·
ricostruzione · [senso meccanico] · *sentono* (3) · spirito · *volare* (3)

{P₃}

aeroplano (3) · *architettura* (159)(179) · città (3)(24)(75) · colore (42) · fervore (3)(159) · massa · *meccanico*
(24)(142)(159)(179) · *nuove* (3) · nuovi · polimerico · [progetti di paesaggio] · *realtà* (262) · *senso* (3)(262)
· *spazio* (3)(12)(202) · sportivo (42) · stratosfera · *terra* (3)(11)(12)(262) · vola · *volo* (3)(11)(179)(262) · *volume*
(262)

{P₄}

Arte (3)(22)(24)(179) · *combinazioni* (24) · [complessi plastici] (75)(179)(262) · *creare*
(3)(12)(22)(24)(42)(179)(262) · *estetica* (22) · *fantasia* (262) · *fasci* (22) · *inutili* (3)(22) · *luminose* (12) · *materia*
(24)(42) · *miracoli* (75)(202) · olfattivi · *opera* (3)(24)(42) · [progetti di paesaggio] · *pittura* (22)(42)(116) ·
plastico (24)(42)(75)(142) · polimerico · *ritmi* (22)(24)(142)(159)(262) · *scultura* (24) · *senso* (3)(42)(75) ·
sintesi (22)(24)(142)(262) · *sorpresa* (75)(116) · *spazio* (3)(12)(24)(42) · tattili · tattilismo · *volo* (3)(262)

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

ASCARI 1924

C. ASCARI, *Italianizzare attraverso l'arte*, «*Marciare non marciare*», numero unico, 1924, pp.n.nn.

BOCCIONI 1914

U. BOCCIONI, *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*, Milano 1914.

BRAGAGLIA 1933

A.G. BRAGAGLIA, *Le origini della aeropittura*, «*Il Giornale della Domenica*», 21 maggio 1933, pp. 41-48.

CARRÀ 1916

C. CARRÀ, *Parlata su Giotto*, «*La Voce*», 3, 31 marzo 1916, pp. 162-174.

CARRÀ 1919a

C. CARRÀ, *Contributo ad una nuova arte metafisica*, «*Noi*», 3, gennaio 1919, pp. 19-20.

CARRÀ 1919b

C. CARRÀ, *Il rinnovamento della pittura in Italia. Avvertenza preliminare*, «*Valori Plastici*», fasc. 11-12, 1918-1919(1919), pp. 1-3.

CARRÀ 1919c

C. CARRÀ, *Pittura metafisica*, Firenze 1919.

CECCHI 1973

E. CECCHI, *Pesci rossi*, introduzione di G. De Robertis, Firenze 1973 (edizione originale Firenze 1920).

CROCE 1908

B. CROCE, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, «*La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*», 6, 1908, pp. 321-340.

ESPOSIZIONI FUTURISTE 1977

Esposizioni futuriste (1912-1918). Ventisei cataloghi originali, a cura di P. Pacini, 1-26, Firenze 1977.

ESPOSIZIONI FUTURISTE 1979

Esposizioni futuriste (1914-1933). Integrazioni (1913-1914). Ventisei cataloghi originali, a cura di P. Pacini, 1-26, Firenze 1979.

FILLIA 1931

FILLIA, *Architettura di Stato*, «*L'Ambrosiano*», 16 febbraio 1931.

FUTURISTE 2009

Futuriste. Letteratura. Arte. Vita, a cura di G. Carpi, Roma 2009.

GABO–PEVSNER 1974

N. GABO, A. PEVSNER, *The Realistic Manifesto*, in *THE TRADITION OF CONSTRUCTIVISM* 1974, pp. 3-11 (edizione originale *Realisticheskii Manifest*, Mosca 1920).

I MANIFESTI DEL FUTURISMO 1914

I Manifesti del Futurismo lanciati da Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, De Saint-Point, Apollinaire, Palazzeschi, a cura di F.T. Marinetti, Firenze 1914.

I MANIFESTI DEL FUTURISMO 1919

I Manifesti del Futurismo, a cura di F.T. Marinetti, I-IV, Milano 1919.

LA PASSIONE FASCISTA 1926

La passione fascista nell'arte di G. Balla, «L'Impero», 17 marzo 1926, p. 3.

MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1990

Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo. 1909-1944, a cura di L. Caruso, I-IV, Firenze 1990.

MARINETTI 1914

F.T. MARINETTI, *L'Aeroplano del Papa. Romanzo profetico in versi liberi*, Milano 1914.

MARINETTI 1931

F.T. MARINETTI, *Fillia pittore futurista*, Torino 1931.

MARINETTI 1933

F.T. MARINETTI, *L'architettura di Sant'Elia e la pittura murale*, «Quadrivio», 2, 13 agosto 1933, p. 3.

MARINETTI–AZARI/STEFANELLI 2015

F.T. MARINETTI, F. AZARI, *Primo dizionario aereo italiano (futurista)* (Milano 1929), introduzione di S. STEFANELLI, Sesto Fiorentino 2015 (riproduzione anastatica).

MARINETTI/DE MARIA 1968

F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Milano 1968.

MORASSO/OSSOLA 1994

M. MORASSO, *La nuova arma (la macchina)* (Torino 1905), introduzione di C. OSSOLA, Torino 1994.

NUOVI ARCHIVI DEL FUTURISMO 2010

Nuovi archivi del Futurismo, a cura di E. Crispolti, Roma 2010.

PANNAGGI–PALADINI 1922

I. PANNAGGI, V. PALADINI, *Manifesto dell'arte meccanica futurista*, «La Nuova Lacerba», 20 giugno 1922, p. 7.

PAPINI 1948

G. PAPINI, *Passato remoto 1885-1914*, Firenze 1948.

PERSICO/PONTIGGIA 2001

E. PERSICO, *Destino e modernità. Scritti d'arte (1929-1935)*, a cura di E. PONTIGGIA, Milano 2001.

PRAMPOLINI 1917

E. PRAMPOLINI, *Picasso*, «Noi», 1, giugno 1917, pp. 6-7.

PRAMPOLINI 1922a

E. PRAMPOLINI, *L'estetica della macchina e l'introspezione meccanica*, «De Stijl», 7, 1922, pp. 102-105.

PRAMPOLINI 1922b

E. PRAMPOLINI, *The Aesthetic of the machine and Mechanical Introspection in Art*, «Broom», 3, ottobre, 1922, pp. 235-237.

PRAMPOLINI 1923

E. PRAMPOLINI, *Note programmatiche. Orientamento spirituale contro ogni reazione*, «Noi», s. 2, 3-4, 1923, p. 3.

PRAMPOLINI 1934

E. PRAMPOLINI, *L'architettura dell'Italia fascista*, «Stile Futurista. Estetica della Macchina. Rivista mensile arte-vita», 1, 1934, pp. 7-9.

PRAMPOLINI/LISTA 1992

E. PRAMPOLINI, *Carteggio futurista*, a cura di G. LISTA, Roma 1992.

RIZZO 1927

P. RIZZO, *Stile futurista*, «Il Giornale di Sicilia», 15-31 maggio 1927, p. 1 (consultato in Beinecke Digital Collections, Mixed Material; <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4183348> <4 maggio 2018>).

SARFATTI 1919

M. SARFATTI, *L'Esposizione futurista a Milano. Terzo ed ultimo articolo*, «Il Popolo d'Italia», 15 aprile 1919 (consultato in Beinecke Digital Collections, Marinetti's Scrapbooks, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4145493> <4 maggio 2018>).

SARFATTI 1920

M. SARFATTI, *Achille Funi*, Catalogo della mostra, Milano 1920, pp.n.nn. (consultato in Beinecke Digital Collections, Marinetti's Scrapbooks, <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4147209> <4 maggio 2018>).

SARFATTI 1933

M. SARFATTI, *Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo*, «Architettura», gennaio 1933, pp. 1-17.

SEVERINI 1918

G. SEVERINI, *La Pittura d'Avanguardia*, «Noi», 2, febbraio 1918, p. 15.

SINTESI DEL FUTURISMO 1968

Sintesi del Futurismo. Storia e documenti, a cura di L. Scrivo, Roma 1968.

SOFFICI 1914

A. SOFFICI, *Arthur Rimbaud*, Firenze 1914.

SOFFICI 1958

A. SOFFICI, *Principi di un'estetica futurista*, in *Archivi del Futurismo*, a cura di M. Drudi Gambillo, T. Fiori, Roma 1958, pp. 557-589 (edizione originale *Primi principî di una estetica futurista*, Firenze 1920).

SOFFICI 1976

A. SOFFICI, *Paul Cézanne*, in A. Soffici, *Scoperte e massacri*, introduzione di C.L. Ragghianti, Firenze 1976, pp. 30-39 (edizione originale del saggio in «Vita d'Arte. Rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna», 6, 1908; edizione originale della raccolta *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte*, Firenze 1919).

STEINER 1923

G. STEINER, *Stati d'animo disegnati*, Milano 1923.

THE TRADITION OF CONSTRUCTIVISM 1974

The Tradition of Constructivism, a cura di S. Bann, New York 1974.

VAN DOESBURG 1919a

T. VAN DOESBURG, *L'arte nuova in Olanda (I)*, «Valori Plastici», fasc. 4-5, 1919, pp. 18-19.

VAN DOESBURG 1919b

T. VAN DOESBURG, *L'arte nuova in Olanda (II)*, «Valori Plastici», fasc. 6-10, 1919, pp. 22-24.

VAN DOESBURG 1920

T. VAN DOESBURG, *L'arte nuova in Olanda (III)*, «Valori Plastici», fasc. 1-3, 1920, p. 20.

Letteratura secondaria

ANNI '30 2012

Anni '30. Arte in Italia oltre il fascismo, Catalogo della mostra, a cura di A. Negri, S. Bignami *et alii*, Firenze 2012.

ANTONELLO 2009

P. ANTONELLO, *Beyond Futurism: Bruno Munari's Useless Machines*, in *FUTURISM AND THE TECHNOLOGICAL IMAGINATION* 2009, pp. 315-336.

ANTONIO SANT'ELIA 2015

Antonio Sant'Elia. Manifesto dell'architettura futurista. Considerazioni sul centenario, a cura di F. Purini, L. Malfona, M. Manicone, Roma 2015.

ANTONIO SANT'ELIA 2018

Antonio Sant'Elia e l'architettura del suo tempo, Atti del convegno internazionale (Firenze 2-3 dicembre 2016), a cura di E. Godoli, Firenze 2018.

ARTE MODERNA IN ITALIA 1967

Arte moderna in Italia 1915-1935, Catalogo della mostra, a cura di C.L. Raghianti, Firenze 1967.

ARTE MOLTIPLICATA 2013

Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi et alii, Milano 2013.

ARTE SACRA E FUTURISMO 2009

Arte sacra e Futurismo: un incontro ad alta quota, Catalogo della mostra, a cura di G. Buccellati, Mantova 2009.

ASPETTI DEL SECONDO FUTURISMO TORINESE 1962

Aspetti del secondo Futurismo torinese. Cinque pittori ed uno scultore: Fillia, Mino Rosso, Diulgheroff, Oriani, Alimandi, Costa, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, A. Galvano, Torino 1962.

BACK TO THE FUTURISTS 2013

Back to the Futurists. The Avant-Garde and its legacy, a cura di E. Adamowicz, S. Storchi, Manchester 2013.

BENZI 2013

F. BENZI, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013.

BERGHAUS 1996

G. BERGHAUS, *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction. 1909-1944*, Providence-Oxford 1996.

BERGHAUS 2009

G. BERGHAUS, *Futurism and the Technological Imagination Poised between Machine Cult and Machine Angst*, in *FUTURISM AND THE TECHNOLOGICAL IMAGINATION* 2009, pp. 1-40.

BIROLI 2008

V. BIROLI, *I manifesti del futurismo: un manifesto di fondazione*, in *Manifesti del futurismo*, a cura di V. Birolli, Milano 2008, pp. 213-230.

BOCCIONI A MILANO 1982

Boccioni a Milano, Catalogo della mostra, a cura di G. Ballo, Milano 1982.

BOSSAGLIA 1982

R. BOSSAGLIA, *Il Novecento di Sironi, il muralismo, il clima novecentista*, in *Gli Anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, Catalogo della mostra, a cura di N. Bortolotti, Milano 1982, pp. 79-104.

E. BRAUN 2004

E. BRAUN, *L'architettura e i muri*, in *Sironi. La grande decorazione*, Catalogo della mostra, a cura di A. Sironi, Milano 2004, pp. 39-44.

E. BRAUN 2014

E. BRAUN, *Shock and Awe: Futurist Aeropittura and the Theories of Giulio Doubet*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 269-285.

M. BRAUN 2014

M. BRAUN, *Giacomo Balla, Anton Giulio Bragaglia, and Etienne-Jules Marey*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 95-101.

BRESSAN 2010

M. BRESSAN, *Der Sturm e il futurismo*, Mariano del Friuli 2010.

BRUNO MUNARI 2012

Bruno Munari. My futurist past, Catalogo della mostra, a cura di M. Hájek, L. Zaffarano, Cinisello Balsamo 2012.

BRUNO MUNARI 2017

Bruno Munari. The Lightness of Art, a cura di P. Antonello, M. Nardelli, M. Zanoletti, Oxford-Berna 2017.

CALVESI 1966

M. CALVESI, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Milano 1966.

CANTIMORI 1985

D. CANTIMORI, *Tre saggi su Jünger, Moeller van den Bruck, Schmitt*, Roma 1985.

CARUSO 1990

L. CARUSO, *Taccuino di viaggio (glosse, note, appunti sul Futurismo italiano)*, in *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1990, I.

CRESTI 2013

R. CRESTI, *Lo spettro nella macchina. Due saggi sul futurismo*, Filottrano 2013.

CRISPOLTI 1971

E. CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1971.

CRISPOLTI 1985

E. CRISPOLTI, *Aeropittura futurista aeropittori*, Catalogo della mostra, Modena 1985.

CRISPOLTI 1986

E. CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Roma-Bari 1986.

CRISPOLTI–HINZ–BIROLI 1974

E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1974.

DA COSTA MEYER 2014

E. DA COSTA MEYER, *Drawn into the Future: Urban Visions by Mario Chiattonne and Antonio Sant'Elia*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 141-155.

DE FELICE 1995

R. DE FELICE, *Le interpretazioni del fascismo*, Roma-Bari 1995.

DEL PUPPO 2000

A. DEL PUPPO, *“Lacerba” 1913-1915. Arte e critica d'arte*, Bergamo 2000.

DEL PUPPO 2012

A. DEL PUPPO, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata 2012.

DI CRISTINA 1998

U. DI CRISTINA, *Piccolo Dizionario del Futurismo: costruito sulla base di documenti, manifesti e scritti dei futuristi*, Palermo 1998.

DIZIONARIO DEL FUTURISMO 1992

Dizionario del Futurismo, a cura di P. Hultén, in *FUTURISMO & FUTURISMI* 1992, pp. 409-614.

DIZIONARIO ESSENZIALE DEL FUTURISMO 1973

Dizionario essenziale del futurismo, a cura di L. Cabutti, (supplemento a «Bolaffi Arte», 33, 1973), Torino 1973.

D'ORSI 2009

A. D'ORSI, *Il futurismo tra cultura e politica. Reazione o rivoluzione?*, Roma 2009.

DURANTI 2001

M. DURANTI, *Genesi e interpretazioni del Manifesto dell'aeropittura*, in *FUTURISMO 1909-1944* 2001, pp. 213-221.

DYNAMO 2013

Dynamo. Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013, Catalogo della mostra, a cura di S. Lemoine, Parigi 2013.

FALQUI 1959a

E. FALQUI, *Al tempo della gazzarra fra Strapaese e Stracittà. Per una cronistoria della rivista "900,,*, «La Fiera Letteraria», 29, 1959, pp. 1-2.

FALQUI 1959b

E. FALQUI, *Per una cronistoria della rivista "900,,. La polemica di Strapaese e Stracittà*, «La Fiera Letteraria», 30, 1959, p. 3.

FERGONZI 2014

F. FERGONZI, *The Question of «Unique Forms»: Theory and Works*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 127-135.

FINIZIO 1993

L.P. FINIZIO, *Dal Neoplasticismo all'Arte Concreta 1917-1937*, Roma-Bari 1993.

FOSSATI 1977

P. FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino 1977.

FOSSATI 1981

P. FOSSATI, *«Valori Plastici» 1918-22*, Torino 1981.

FRAQUELLI 2014

S. FRAQUELLI, *Modified Divisionism: Futurist Painting in 1910*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 79-89.

FUTURISM AND THE TECHNOLOGICAL IMAGINATION 2009

Futurism and the Technological Imagination, a cura di G. Berghaus, Amsterdam 2009.

FUTURISMO, CULTURA E POLITICA 1988

Futurismo, cultura e politica, Atti del convegno (Venezia 15-16 maggio 1986), a cura di R. De Felice, Torino 1988.

FUTURISMO & FUTURISMI 1992

Futurismo & Futurismi, Catalogo della mostra, a cura di P. Hultén, Milano 1992 (edizione originale Milano 1986).

FUTURISMO. I GRANDI TEMI 1998

Futurismo. I grandi temi 1909-1944, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, F. Sborgi, Milano 1998.

FUTURISMO 1909-1944 2001

Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura..., Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 2001.

FUTURISMO! 2009

Futurismo! Da Boccioni all'aeropittura, Catalogo della mostra, a cura di S. Roffi, Cinisello Balsamo 2009.

GENTILE 2009

E. GENTILE, "La nostra sfida alle stelle". *Futuristi in politica*, Roma-Bari 2009.

GIACHERO 1997

L. GIACHERO, "Il grande multiplo sforzo futurista di sintetizzare l'anima", in *FUTURISMO. I GRANDI TEMI* 1998, pp. 53-57.

GIGLI 2018

E. GIGLI, *Fascist Fervor in the Art of Giacomo Balla*, in *POST ZANG TUMB TUUM* 2018, pp. 62-69.

GOLAN 2014

R. GOLAN, *Slow Time: Futurist Murals*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 317-325.

GREENE 2014

V. GREENE, *The Opera d'Arte Totale*, in *ITALIAN FUTURISM* 2014, pp. 211-219.

IL DIZIONARIO DEL FUTURISMO 2001

Il dizionario del futurismo, a cura di E. Godoli, I-II, Firenze 2001.

IL FUTURO DEL FUTURISMO 2007

Il futuro del futurismo. Dalla "rivoluzione italiana" all'arte contemporanea. Da Boccioni a Fontana a Damien Hirst, Catalogo della mostra, a cura di G. Di Pietrantonio, M.C. Rodeschini Galati, Milano 2007.

ILLUMINAZIONI 2009

Illuminazioni. Avanguardie a confronto. Italia - Germania - Russia, Catalogo della mostra, a cura di E. Coen, Milano 2009.

I MANIFESTI FUTURISTI 2001

I manifesti futuristi. Arte e lessico, a cura di S. Stefanelli, Livorno 2001.

IN VOLO 2003

In volo. Futurist aeropainting / Aeropittura futurista, Catalogo della mostra, a cura di A. Fiz, Cinisello Balsamo 2003.

ISGRO 2014

M. ISGRO, "A Futurism of Place": *Futurist Travel and the European Avant-Garde, 1910-1914*, in *ITALIAN FUTURISM 2014*, pp. 136-139.

ITALIAN FUTURISM 2014

Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the universe, Catalogo della mostra, a cura di V. Greene, New York 2014.

LA PITTURA METAFISICA 1979

La pittura metafisica, Catalogo della mostra, a cura di G. Briganti, E. Coen, Vicenza 1979.

LE MAPPE DEL FUTURISMO 1973

Le mappe del Futurismo, a cura di E. Crispolti, (supplemento a «Bolaffi Arte», 33, 1973), Torino 1973.

MARCHESINI 1976

D. MARCHESINI, *La scuola dei gerarchi. Mistica fascista: storia, problemi, istituzioni*, Milano 1976.

MESSINA 1994

M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino 1994.

MILAN 2009

S. MILAN, *L'antiphilosophie du futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne 1909-1944*, Losanna 2009.

NEGRI 1982

A. NEGRI, *La città della produzione*, in *BOCCIONI A MILANO 1982*, pp. 77-80.

NEGRI 2007

A. NEGRI, *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925*, Milano 2007 (edizione riveduta e ampliata di *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925 e l'invenzione della Neue Sachlichkeit*, Segrate 1999).

NICOLOSO 2008

P. NICOLOSO, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008.

NICOLOSO 2009

P. NICOLOSO, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 2009.

PANNAGGI 1995

Pannaggi e l'arte meccanica futurista, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Milano 1995.

PANSERA 1998

M.T. PANSERA, *L'uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, Roma 1998.

PANZERA 2014

L. PANZERA, *Celestial Futurism and the "Parasurreal"*, in *ITALIAN FUTURISM 2014*, pp. 326-329.

PASI 2010

M. PASI, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento*, in *Esoterismo. Storia d'Italia. Annali 25*, a cura di G.M. Cazzaniga, Torino 2010, pp. 569-598.

POGGI 2014

C. POGGI, *Ivo Pannaggi: Meccano-Futurista, Constructivist, Proletarian*, in *ITALIAN FUTURISM 2014*, pp. 235-239.

PONTIGGIA 2008

E. PONTIGGIA, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano 2008.

POST ZANG TUMB TUUUM 2018

Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics: Italia 1918-1943, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 2018.

PRAMPOLINI DAL FUTURISMO ALL'INFORMALE 1992

Prampolini dal Futurismo all'Informale, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, R. Siligato, Roma 1992.

PRAMPOLINI FUTURISTA 2006

Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931, Catalogo della mostra, a cura di D. Fonti, Milano 2006.

PUGLIESE 2014

M. PUGLIESE, *"Pour la première fois en Italie et dans le monde". L'Ambiente spaziale a luce nera et ses rééditions*, in *Lucio Fontana. Rétrospective*, Catalogo della mostra, a cura di C. Kazarian, S. Gokalp, Parigi 2014, pp. 165-173.

RICOSTRUZIONE FUTURISTA DELL'UNIVERSO 1980

Ricostruzione futurista dell'universo, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Torino 1980.

ROVATI 2011

F. ROVATI, *Carrà tra futurismo e metafisica*, Milano 2011.

ROVATI 2013

F. ROVATI, *Umberto Boccioni. Beata solitudo sola beatitudo*, Milano 2013.

RUSSELL 1989

C. RUSSELL, *Da Rimbaud ai postmoderni. Poeti, profeti e rivoluzionari*, Torino 1989 (edizione originale *Poets, Prophets, & Revolutionaries. The Literary Avant-garde from Rimbaud through Postmodernism*, Oxford 1985).

SALARIS 1992

C. SALARIS, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze 1992.

SALARIS 1996

C. SALARIS, *Dizionario del futurismo. Idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*, Roma 1996.

SALVAGNINI 2000

S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000.

SALVAGNINI 2018

S. SALVAGNINI, *Art in Action. The organization of Italian Artistic Culture*, in POST ZANG TUMB TUUM 2018, pp. 78-87.

SANGUINETI 1997

E. SANGUINETI, *La parola futurista*, in FUTURISMO. I GRANDI TEMI 1998, pp. 37-41.

SBORGI 1997

F. SBORGI, "I più anziani fra noi hanno trent'anni". Il "mito" della giovinezza e della contemporaneità nella cultura figurativa futurista, in FUTURISMO. I GRANDI TEMI 1998, pp. 29-35.

SCHIAFFINI 2002

I. SCHIAFFINI, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Cinisello Balsamo 2002.

SCHNAPP 2003

J.T. SCHNAPP, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa-Roma 2003.

SCHNAPP 2017

J.T. SCHNAPP, *The Little Theatre of the Page*, in BRUNO MUNARI 2017, pp. 115-132.

SELVAFOLTA 1982

O. SELVAFOLTA, *La città dei servizi*, in BOCCIONI A MILANO 1982, pp. 81-86.

STEFANELLI 2015

S. STEFANELLI, *Il mito dell'aeroplano: una storia italiana*, in MARINETTI-AZARI/STEFANELLI 2015, pp. V-XL.

STEFANELLI 2017

S. STEFANELLI, *Il futuro nel Futurismo*, «Biblos», s. 3, 3, 2017, pp. 79-99.

THOMPSON 2014

S. THOMPSON, *Futurism, Fascism, and Mino Somenzi's Journals of the 1930s: Futurismo, Sant'Elia, and Artecrazia*, in ITALIAN FUTURISM 2014, pp. 256-259.

VERCELLONI 1971

V. VERCELLONI, *Macchinolatria e modernolatria di Mario Morasso*, Bologna 1971.

VIRGILIO 2007

M. VIRGILIO, *La politica culturale del movimento futurista negli anni Trenta. Il caso di «Futurismo», «Sant'Elia», «Artecrazia»*, Roma 2007.

ZANOLETTI 2017

M. ZANOLETTI, *Word Imagery and Images of Words: Bruno Munari the Writer*, in BRUNO MUNARI 2017, pp. 193-226.

ABSTRACT

Sulla base dell'antologia composta da Luciano Caruso dei manifesti del Futurismo – indicizzati nel progetto promosso dall'Accademia della Crusca e dalla Fondazione Memofonte onlus – è stato possibile osservare nelle arti visive l'evoluzione del linguaggio verbale e la riflessione teorica, in seno al più vasto campo d'azione dell'estetica futurista. Nel periodo di tempo che corre dal 1910 al 1934, nei tredici manifesti selezionati, dal *Manifesto dei pittori futuristi* al *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, si possono registrare riprese, coincidenze e collisioni lessicali, non solo interne ai manifesti stessi, ma anche in comparazione con alcune pubblicazioni coeve. Altro aspetto che si evince dall'osservazione dei testi dei diversi autori è la loro reciproca interrelazione che si innerva sulle creazioni poetiche e letterarie di Marinetti. È possibile portare alla luce le linee di continuità e discontinuità lessicali che si irradiano lungo i manifesti, inquadrando il loro evolversi mediante quattro principali periodi che dalla fondazione, attraverso una fase di transizione, giungono a due momenti di rifondazione della teoresi artistica futurista. Dai primi manifesti degli anni Dieci all'aeropittura degli anni Trenta, Marinetti e gli artisti futuristi, autoproclamatisi «i primitivi di una nuova sensibilità», hanno progressivamente elaborato un lessico tipicamente futurista.

On the basis of the anthology of the futurist manifestos composed by Luciano Caruso – indexed in the project promoted by Accademia della Crusca and Fondazione Memofonte onlus – it has been possible to observe the evolution of verbal language and theoretical reflection in visual arts, within the broader scope of futurist aesthetics. In the period of time running from 1910 to 1934, in the thirteen selected manifestos, from the *Manifesto dei pittori futuristi* to the *Manifesto tecnico dell'aeroplastica futurista*, we can inventory lexical references, coincidences and collisions, not only internal to the manifestos themselves, but also in comparison with other coeval publications. Another aspect that emerges from the observation of the manifestos is their interrelationship innervated on the Marinetti's poetic and literary creations. In the futurist artistic theory, furthermore, we could bring to light the lines of continuity and discontinuity that radiate along the manifestos, by framing their development through four main periods: after the first foundation, going through a transitional phase, we can consider the *arte meccanica* and the *aeropittura* as two moments of only one process of refoundation. From the early manifestos of the 1910's to the later ones in the 1930's, Marinetti and the futurist artists, as they have self-proclaimed «i primitivi di una nuova sensibilità» (the primitives of a new sensibility), have progressively invented a typically futurist lexicon.

ARTE & LINGUA

LA LETTERA DI DOMENICO LAMPSONIO A TIZIANO VECELLIO: STUDIO E NUOVA EDIZIONE

Nel 1997, in uno studio sulla carriera italiana di Cornelis Cort, Evelina Borea sottolineava l'interesse del piccolo gruppo di lettere inviate dall'amatore d'arte vissuto a Liegi, Domenico Lampsonio, a Giorgio Vasari, al pittore Tiziano Vecellio e a Giulio Clovio. «Queste lettere – scriveva Borea – meriterebbero un'edizione unitaria commentata, in quanto documenti fondamentali per la storia dell'incisione riproduttiva»¹.

Quello che proponiamo qui è un primo passo in questa direzione, con un *focus* su una delle due lettere più importanti di questo *corpus*, ossia quella inviata da Lampsonio a Tiziano il 13 marzo 1567.

1. Il contesto

Originario di Bruges, dove era nato nel 1532, Lampsonio occupava allora l'incarico di segretario particolare del principe vescovo di Liegi. Dopo essere stato al servizio di Reginald Pole, tra il 1554 e il 1558, e aver assunto la funzione di segretario sotto il regno di Robert de Berghes², lavorava da tre anni per il successore di quest'ultimo, Gérard de Groesbeek. La professionalità, la vasta cultura e le competenze linguistiche del Lampsonio (conosceva il fiammingo, il francese, l'italiano, lo spagnolo, il latino e il greco) furono indubbiamente molto apprezzate, dal momento che egli fu mantenuto nelle sue funzioni anche dal vescovo successivo, Ernesto di Baviera. Lampsonio rimase a Liegi fino alla morte, sopraggiunta nel 1599.

Nonostante il peso di un incarico come quello da lui ricoperto, in un'epoca scossa da crisi politiche, sociali e religiose (alle quali per altro si fa riferimento nella lettera a Tiziano), Lampsonio poté dedicarsi alla poesia e alla pittura³, contribuendo alla formazione di Otto van Veen, detto Vaenius o Venius (1557-1626), pittore e dotto che, più tardi, sarebbe diventato uno dei maestri di Rubens. Lampsonio era stato iniziato alla pittura dall'artista liegese Lambert Lombard, al quale dedicò una importante biografia. Proprio la *Lamberti Lombardi Apud Eburones, Pictoris Celeberrimi Vita* (Bruges 1565), vero e proprio trattato nel quale Lampsonio espone un punto di vista originale sulla pittura, rivela un'altra faccia della sua attività, quella di storiografo e teorico dell'arte⁴. Anticipando di diversi decenni l'opera di Karel Van Mander (l'autore del celebre *Schilder-Boeck*, pubblicato nel 1604), egli fu infatti pioniere degli scritti sull'arte nei Paesi Bassi, pubblicando anche una raccolta di ritratti di artisti accompagnati da elogi in versi, le *Pictorum Aliquot Celeberrimum Germaniae Inferioris Effigies* (Anversa 1572)⁵.

Questo aspetto importante della sua attività è illustrato inoltre da cinque lettere, nelle quali Lampsonio affronta questioni estetiche e artistiche⁶. Accanto a quella da noi editata⁷,

¹ BOREA 1999.

² Questo incarico gli fu affidato nel 1558, alla morte di Reginald Pole.

³ Di Lampsonio ci è pervenuto un solo dipinto, un *Calvario* conservato nella chiesa di San Quintino a Hasselt. Cfr. al riguardo, tra l'altro, ALLARD 1992; KAIRIS 2011, pp. 185-189.

⁴ Sulla *Lombardi Vita* di Lampson, cfr. HUBEAUX-PURAYE 1949; NATIVEL 2001; *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 45-60, in traduzione italiana basata sul testo francese di PURAYE 1950, pp. 72-73; cfr. anche DOMINIQUE LAMPSON 2018.

⁵ Sulle *Effigies*, cfr. MEIERS 2006.

⁶ Sulle riflessioni teoriche del Lampsonio sull'arte, cfr. soprattutto BECKER 1973; MELION 1991, pp. 143-145, 150-153. Sulla riflessione di Lampsonio a proposito dell'incisione riproduttiva, cfr. MELION 1993, in particolare pp. 55-57.

⁷ Rovigo, Biblioteca dei Concordi, ms. Conc, 379, fasc. 81.

infatti, ci sono pervenute due altre missive, datate rispettivamente 1564 e 1565⁸, indirizzate a Giorgio Vasari, nonché una lettera del 1570⁹ destinata a Giulio Clovio, pittore di fiducia del cardinale Alessandro Farnese a Roma. L'ultima sua lettera, del 1589¹⁰, è invece diretta all'umanista francese Lodovicus Demontiosus (Louis de Montjosieu)¹¹.

Con la *Lombardi Vita* e le *Effigies*, queste lettere valgono a Lampsonio la fama di grande rappresentante della letteratura artistica rinascimentale.

La missiva che editiamo è una raccomandazione che Lampsonio inviò a Tiziano a favore di un bulinista originario di Hoorn, Cornelis Cort (1533-1578). Di un anno più giovane di lui, Cort aveva debuttato con successo ad Anversa, città in cui la produzione di immagini a stampa si era affermata in maniera spettacolare e dove egli aveva lavorato al servizio di Hieronymus Cock (1518-1570), il più importante editore di incisioni dei Paesi Bassi. In questo modo Cort aveva potuto scoprire l'arte di Giorgio Ghisi, un incisore mantovano vissuto ad Anversa tra il 1550 e il 1555, che aveva realizzato per Cock delle stampe da Raffaello. Nel 1565, Cort tentava di farsi conoscere a Venezia. Un suo primo soggiorno nella città dei Dogi gli aveva consentito di fare un'eclatante dimostrazione del suo talento, con l'esecuzione di sei magnifiche incisioni da Tiziano, le stesse alle quali Lampsonio allude nella lettera¹². Benché Cort avesse lasciato Venezia per Roma, Lampsonio sperava che Tiziano gli rinnovasse la fiducia; la sua iniziativa fu infatti efficace, dal momento che l'incisore fece un secondo soggiorno a Venezia durante gli anni 1570 e 1571-1572, imponendosi come il migliore specialista della riproduzione per incisione delle opere del Vecellio¹³. In seguito, Cort fece ritorno a Roma e vi rimase fino alla fine della sua vita¹⁴.

Nel frattempo, nel 1570, Lampsonio aveva di nuovo preso la penna per promuovere l'attività del suo amico, rivolgendosi questa volta a Giulio Clovio, poiché sperava che questi persuadesse il cardinale Farnese, suo protettore, di affidare a Cort la riproduzione di tutti gli affreschi che Michelangelo aveva realizzato a Roma, nonché di altre opere di artisti eccellenti. La sua iniziativa non era del tutto disinteressata: l'insieme avrebbe potuto comporre, pensava,

⁸ Della lettera del 1564 non si conservano originali; quella del 1565 si trova a Firenze, Archivio di Stato, Carteggio degli Artisti, II, V, n. 2.

⁹ Brescia, Biblioteca Queriniana, C. IV, I.

¹⁰ L'Aia, Koninklijke Bibliotheek [Biblioteca Reale], ms. 79 C 5.

¹¹ Va detto che si tratta di frammenti di una più vasta corrispondenza purtroppo dispersa. Si sa infatti che Lampsonio scambiò altre lettere con Vasari e Tiziano e che trattò di questioni d'arte nella sua corrispondenza con Antonio Moro, con il Filandro e con i fratelli Zuccaro (PURAYE 1950, pp. 72-73). Le cinque lettere superstiti sono spesso citate nella letteratura sull'arte rinascimentale, sia sulla base di edizioni lontane nel tempo sia, soprattutto in ambito francofono, attingendo alla traduzione approntata da Jean Puraye (PURAYE 1950, pp. 83-92). La lettera del 1565 indirizzata a Vasari è stata pubblicata da Karl Frey (FREY 1930, pp. 158-162). Quella del 1567, indirizzata a Tiziano, è stata pubblicata per la prima volta da Johann Wilhelm Gaye (GAYE 1840, pp. 242-244), poi in altre edizioni segnalate (cfr. *infra*, paragrafo 3). La missiva del 1570 indirizzata a Clovio è stata editata da Ugo da Como (DA COMO 1930, pp. 180-183); quella del 1589, al Montjosieu, da Jan Hendrik Hessels (HESSELS 1887, scheda n. 163, pp. 380-392). Queste edizioni — a eccezione di quella della missiva a Montjosieu — sono state la fonte del citato volume *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, rispettivamente pp. 36-40 (a Vasari), pp. 117-120 (a Tiziano), pp. 126-133 (a Clovio). La missiva del 1564 indirizzata a Vasari, invece, ci è nota solo attraverso la pubblicazione fattane dal pittore aretino nella seconda edizione delle *Vite* (per la quale cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, VI, pp. 228-229; d'ora in poi *Vite* 1550 e *Vite* 1568).

¹² Durante questo soggiorno, sembrerebbe che Cort abbia vissuto nella casa di Tiziano, secondo la testimonianza dello storiografo Carlo Ridolfi (RIDOLFI/VON HADELN 1914-1924, I, pp. 202-203).

¹³ Per quanto concerne le date precise di questo secondo soggiorno, cfr. CHIARI MORETTO WIEL 2007, in particolare pp. 180, 183, nota 59.

¹⁴ Cort aveva soggiornato anche a Firenze (1569-1570), dove aveva ricevuto delle commissioni da Cosimo I e dalla corte ducale (*THE NEW HOLLSTEIN* 2000, I, p. XXIX). In Italia Cort lavorava come incisore libero professionista (*THE NEW HOLLSTEIN* 2000, I, p. XXVII), mentre a Roma molte sue opere furono pubblicate da Antonio Lafreri. Per una panoramica sull'attività di Cort cfr. soprattutto BIERENS DE HAAN 1948; SELLINK 1994; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000. Per la sua attività romana, cfr. soprattutto BOREA 1999; WITCOMBE 2008, pp. 169-301 e *passim*.

un volume le cui tavole sarebbero state corredate da commenti in versi che proponeva di comporre personalmente¹⁵. Non sappiamo se Clovio tentò di esaudire la sua richiesta, ma è certo che questo ambizioso progetto non venne mai realizzato. In quel momento, comunque, la reputazione di Cort non era più da fare, giacché tutte le porte gli erano ormai aperte: durante i tredici anni trascorsi in Italia, l'incisore lavorò non solo sulle opere di Tiziano, ma anche su quelle di altri maestri italiani morti o ancora vivi, come Raffaello, Taddeo e Federico Zuccaro, Giulio Clovio, Girolamo Muziano, Federico Barocci e Giovanni Stradano.

Lampsonio, invece, non ebbe mai l'opportunità di recarsi in Italia, con suo grande rammarico. La conoscenza precisa e approfondita della pittura italiana gli veniva dalla lettura delle *Vite* di Vasari e di altri scritti sull'arte, oltre che dalla consultazione di riproduzioni incise che gli pervenivano a Liegi¹⁶. Questa sua competenza, coniugata con delle vedute critiche molto personali, dovette suscitare la stima dei suoi corrispondenti italiani. Così, nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari pubblicò la lettera ricevuta dall'amico liegese nel 1564, inserendola tale quale nel capitolo dedicato ai pittori fiamminghi¹⁷. Certo, il contenuto della lettera era molto lusinghiero per lui, dal momento che Lampsonio vi spiegava con entusiasmo il profitto che aveva tratto dalla lettura delle *Vite*, grazie alle quali non solo aveva potuto conoscere la pittura italiana, ma, a suo dire, aveva addirittura imparato il toscano. Si capisce perché Vasari vedesse in lui un «uomo di bellissime lettere e molto giudizio in tutte le cose»¹⁸. È ancora al corrispondente liegese che lo storiografo aretino fa riferimento quando celebra i meriti di Lambert Lombard, citando come fonte di informazione la *Lombardi Vita* che Lampsonio gli aveva mandato. Infine, Vasari menziona il suggerimento datogli dal liegese di scrivere «tre trattati della scultura, pittura et architettura con disegni di figuri, per dichiarare secondo l'occasione et insegnare le cose dell'arti»¹⁹.

Degli scambi epistolari, che in quel momento dovettero essere numerosi tra i due, solo una lettera è rimasta conservata, la 'nostra'. Questa missiva ha un elemento in comune con le altre due spedite a Tiziano (1567) e a Clovio (1570): tutti e tre i documenti, di grande interesse storico, abbondano in considerazioni sulle incisioni di dipinti, sul *savoir-faire* richiesto per questa pratica e sulla qualità dei risultati attesi. A questo proposito, merita di venire evidenziato un dato che non sembra essere stato rilevato finora: le riflessioni vergate da Lampsonio nella lettera a Vasari del 1565 e in quella a Tiziano del 1567 sono anteriori alla pubblicazione del primo trattato sistematico sull'arte dell'incisione, quello che Vasari inserì nelle *Vite* del 1568. In altri termini, sono questi i documenti più antichi che enunciano i criteri di apprezzamento specifici per l'incisione da riproduzione²⁰.

¹⁵ Lampsonio aveva fatto una proposta simile a Vasari nella sua lettera del 1565, in cui incoraggiava l'aretino a concepire una serie di scene dell'Antico e del Nuovo Testamento, sul modello delle scene religiose incise a suo tempo da Dürer. Cfr. BURY 2001, p. 13; GREGORY 2012, p. 312.

¹⁶ I suoi scritti testimoniano una conoscenza approfondita delle *Vite* di Vasari (nell'edizione del 1550). Lampsonio, per altro, possedeva (o aveva visto) alcune incisioni e forse anche dei dipinti. Comunque sia, nella sua lettera a Clovio egli scrive di aver ereditato dal cardinale Pole un piccolo tondo con una Sacra Famiglia, dipinto da Clovio stesso.

¹⁷ *Vite* 1568, pp. 228-229.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 229. Al suggerimento di Lampsonio Vasari rispose precisando che il suo obiettivo non era di insegnare l'arte, ma piuttosto di diffondere la conoscenza degli artisti e del loro lavoro.

²⁰ Vasari parla brevemente dell'incisione in *Vite* 1550, in particolare nelle vite di Mantegna e di Raffaello (sull'argomento STOLTZ 2012, pp. 3-8). È però nella seconda redazione (*Vite* 1568) che dedica una trattazione dettagliata a questa tecnica, nella vita di Marcantonio Raimondi. Senza alcun dubbio, nell'intervallo tra le due edizioni fu Vincenzio Borghini, che aveva collezionato delle incisioni fin dal 1552, a incoraggiarlo in questa direzione (in proposito cfr. GREGORY 2012, pp. 7-61 e *passim*). Secondo Sharon Gregory, nel 1566 e in seguito, Borghini acquistò delle stampe di Cort (*ivi*, p. 53), ed è precisamente in quel periodo che l'incisore olandese arrivò a Roma (marzo 1567 al più tardi, secondo la lettera di Lampsonio). La promozione che Lampsonio tentò di procurargli non fu certamente senza effetto sul successo che riscosse poco dopo.

Queste lettere danno la misura dell'importanza delle stampe tratte da opere di artisti: esse assicuravano loro un'ampia diffusione, facendoli conoscere ad amatori che vivevano lontano e ai quali era pertanto precluso l'accesso agli originali. Le tecniche di incisione, comparse nel secolo precedente, offrivano la possibilità di realizzare queste riproduzioni in un gran numero di esemplari. Il loro impiego a tale fine aveva conosciuto un successo enorme, ma la qualità dei risultati restava molto diseguale. Eppure, dei *cognoscenti* si mostravano sempre più esigenti in materia, e Lampsonio era proprio fra questi²¹. La lettera da lui inviata a Vasari nel 1565 è al riguardo giustamente celebre: Lampsonio vi evoca infatti la pessima qualità delle incisioni tratte da opere di maestri italiani. Egli rimpiange che non «una sola opera del divino Michelangelo sia copiata e messa in stampa che vaglia un pelo», fustigando «questi intagliatoruzzi di tre quattrini, ignoranti e nati per vituperio non solamente degli eccellenti artefici, (l'opere delli quali guastano e storpiano sì fieramente), ma eziandio di tutta l'Italia»²². Nutrito dei giudizi che i teorici italiani formulavano sull'arte, Lampsonio teneva a rappresentarsi correttamente le opere che questi autori commentavano; per lui, la riproduzione doveva permettere di apprezzarne pienamente le particolarità stilistiche e il valore estetico. Era dunque animato da questa convinzione quando prese contatto con Tiziano nel 1567.

Lampsonio non aveva mai incontrato il pittore veneziano, ma aveva per lui grandissima deferenza, come testimoniato dalle formule vocative con le quali gli si rivolge. Come è precisato nella lettera, il liegese immaginava l'artista a partire dall'autoritratto, inserito nel suo *Trionfo della Santa Trinità* accanto alle effigi di personaggi del calibro di Carlo V e Filippo II²³. È probabile che Lampsonio avesse visto le opere di Tiziano conservate nella collezione della reggente dei Paesi Bassi, o in quella del cardinale Antoine Perrenot di Granvelle, e che quindi l'ammirazione da lui espressa fosse sincera²⁴. Ma a suo avviso le stampe di Cort erano di una tale sensibilità, di un tale virtuosismo nella modulazione di ombre e luci, che egli riteneva di poter gustare attraverso esse le qualità pittoriche degli originali. Il che ci dà la misura di quanto le riproduzioni fedeli potessero concorrere alla fama di un artista.

Tiziano non era poco sensibile ai vantaggi di una tale diffusione, al punto che egli seguì personalmente, e molto da vicino, la confezione di riproduzioni incise delle sue opere²⁵. Si tratta di un'iniziativa nuova per l'epoca, giacché solitamente erano gli editori ad assicurare il controllo dell'operazione e a trarne profitto. Raffaello era stato l'iniziatore di questa pratica, grazie a una fruttuosa collaborazione con Marcantonio Raimondi: questi, infatti, aveva mostrato di avere un talento fuori dal comune nel trasporre *in graphice* le opere dell'Urbinate. Attraverso la lettura delle *Vite*, Lampsonio era stato informato di questo precedente, in cui vedeva un esempio da imitare, e Cort aveva a suo avviso le competenze necessarie per offrire a Tiziano servizi paragonabili a quelli resi da Raimondi a Raffaello. Il suo consiglio fu messo in pratica, come si è detto: Cort, che aveva precedentemente inciso composizioni di Tiziano,

²¹ Questa stessa esigenza viene espressa anche nelle lettere dei corrispondenti di Christophe Plantin (cfr. MELION 1993, pp. 50-53).

²² FREY 1930, pp. 158-162. Su questa lettera cfr. GREGORY 2012, pp. 32, 311. Lampsonio ritorna sul problema della riproduzione delle opere di Michelangelo nella lettera a Clovio (in proposito cfr. GREGORY 2012, p. 156, nota 35). Per un approccio più generale alla questione, cfr. BARNES 2010, pp. 29-32.

²³ Nella lettera a Tiziano Lampsonio aveva indicato che questa composizione (Madrid, Museo del Prado, inv. P00422) meritava d'essere riprodotta. Sull'incisione che ne fece Cort, cfr. soprattutto MAURONER 1941, scheda n. 6, p. 53; SELINK 1994, scheda n. 59; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, scheda n. 82, p. 40; M.A. Chiari Moretto Wiel, scheda n. 102, in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, p. 411.

²⁴ L'identificazione dei dipinti di Tiziano visibili nei Paesi Bassi (e forse nel principato di Liegi) nel XVI secolo meriterebbe uno studio approfondito. Sulla questione cfr. MEIJER 1999. Le opere commissionate dalla governatrice dei Paesi Bassi, Maria d'Ungheria, erano state inviate in Spagna certamente prima del ritorno di Lampsonio dall'Inghilterra, nel 1558 (cfr. TISCHER 1994; *TIZIANO* 2003, pp. 214-217).

²⁵ Per una rassegna recente sulla questione, con bibliografia aggiornata, cfr. CHIARI MORETTO WIEL 2007, pp. 176-177.

lavorò nuovamente a stretto contatto con lui, trasferendosi a Venezia a tale scopo, negli anni 1570/1571-1572²⁶.

Le incisioni di Cort su Tiziano ebbero grande diffusione e la lettera di Lampsonio testimonia della rapidità con cui circolarono fuori d'Italia. Il 13 marzo 1567, quando scriveva al Vecellio, l'umanista conosceva già l'incisione tratta dal *Trionfo della Santa Trinità*; si noti che il pittore aveva ottenuto il privilegio dalle autorità veneziane solo un mese prima, il 4 febbraio²⁷.

L'esportazione di incisioni era assicurata da mercanti come Niccolò Stopio, specializzato nel commercio di opere d'arte e di antichità tra l'Italia e il nord dell'Europa; proprio grazie a lui era pervenuta a Liegi la serie delle sei incisioni che Cort aveva realizzato da Tiziano. Lampsonio evoca anche un Bolognese che doveva fornire a Hieronymus Cock altre stampe, a conferma, se ce ne fosse bisogno, del ruolo di Anversa come piattaforma di questi scambi, su scala europea²⁸.

Per concludere, va detto che il documento qui presentato è certo un'eloquente testimonianza della ricezione a nord delle Alpi dell'artista veneziano, che suscitò una viva ammirazione e fu coperto di gloria. Ma la lettera rivela anche che gli incisori di riproduzioni, lungi dall'essere oscuri manovali al servizio di artisti e stampatori, potevano godere di una loro propria reputazione; le competenze e il talento richiesti per il loro lavoro erano riconosciuti e valorizzati dagli appassionati d'arte. E infatti Cort ebbe molto successo, in ragione del suo straordinario virtuosismo, ma senza dubbio anche grazie all'appoggio di Lampsonio²⁹.

Infine, più in generale, scopriamo qui tutto un mondo dell'arte in piena espansione, in cui nuovi attori giocano ormai, non meno di mecenati e committenti, un ruolo essenziale nella promozione degli artisti e delle loro opere: mercanti e loro emissari, stampatori di incisioni, incisori specializzati nelle riproduzioni, infine *connaisseurs*, come Dominique Lampson³⁰.

2. Il documento

La lettera di Lampsonio è un originale conservato a Rovigo, come si è detto, nella Biblioteca dei Concordi³¹. Costituita da un bifoglio piegato tre volte orizzontalmente e una verticalmente, essa è dotata di indirizzo e reca alla c. 2v³² una traccia di sigillo rosso. La carta è ben conservata, se non fosse per un pezzetto triangolare mancante nel margine esterno inferiore della c. 2 (senza lacune del testo, poiché in corrispondenza di parti non coperte dalla scrittura) e per qualche macchia di umidità, di cui una rende poco leggibile l'indirizzo (a c. 2v).

²⁶ THE NEW HOLLSTEIN 2000, I, pp. XXX, XXXIII, nota 25; CHIARI MORETTO WIEL 2007, in particolare pp. 177-181.

²⁷ M.A. Chiari Moretto Wiel, scheda n. 102, in TIZIANO. L'ULTIMO ATTO 2007, p. 411.

²⁸ In proposito cfr. SELLINK 2004.

²⁹ Potrebbe stupire il fatto che Cort non sia mai menzionato in *Vite* 1568. La lacuna si spiega con il fatto che al momento in cui Cort arrivò in Italia, mentre Lampsonio organizzava quella che potremmo chiamare una 'campagna mediatica' in suo favore, l'opera di Vasari era già sotto i torchi presso i Giunti di Firenze (GREGORY 2012, pp. 42-43).

³⁰ Christopher L.C.E. Witcombe ha condotto uno studio notevole sulla questione, concentrandosi sugli incisori e gli stampatori attivi a Roma (WITCOMBE 2008).

³¹ Cfr. *supra*, nota 7. Pochissime sono le informazioni riguardanti il modo in cui la missiva potrebbe essere arrivata ai Concordi. Tutto quel che si sa è che essa faceva parte del lascito di Luigi Ramello (1782-1854), che fu professore e rettore del Seminario vescovile di Rovigo, socio dell'Accademia dei Concordi, più volte presidente della stessa Accademia, studioso di storia patria, epigrafia e numismatica. Dobbiamo queste informazioni alla cortesia della dott.ssa Michela Marangoni, che ringraziamo sentitamente.

³² Le pagine non sono numerate; per comodità abbiamo inserito noi questa numerazione, che nell'edizione verrà indicata tra parentesi quadre in corrispondenza del cambio pagina, preceduta dalla doppia barra obliqua (/ /).

L'aspetto del documento è curato, con una scrittura chiara e regolare, che solo in pochi punti mostra delle esitazioni: una cassatura (r. 39³³), due integrazioni nei margini (rr. 28 e 55) e un'aggiunta nell'interlinea (r. 7). Lo specchio di scrittura è ampio³⁴, i margini ben definiti; il mittente non ha badato al risparmio della carta, dato che gran parte della c. 2 è bianca, come pure tutta la c. 2v, che contiene solo l'indirizzo. Al testo della lettera propriamente detta fanno seguito un *post scriptum*, la sottoscrizione e la firma; queste due ultime prendono uno spazio molto ampio rispetto alla spaziatura delle righe adottata nel resto della missiva, ma si tratta ovunque di un'unica mano, che ha anche connotati da calligrafo³⁵.

Dall'esame approfondito dell'aspetto materiale di questo documento emergono alcuni elementi funzionali alla lettura e alla comprensione del testo, come l'importanza del mittente, che usa molta carta e che concede uno spazio inconsueto alla propria firma, o come la cura formale nella confezione del documento, che risulta a tutti gli effetti una 'bella copia', all'altezza del prestigio riconosciuto al destinatario e dello scopo che Lampsonio si prefiggeva di raggiungere scrivendo.

Proprio l'esame paleografico della lettera fa emergere un'interrogazione circa l'autografia di questa e delle altre lettere in italiano, attribuite generalmente alla mano dell'umanista liegese, senza che tuttavia sia mai stata fatta una disamina della questione. Va detto, infatti, che nulla ci permette di affermare, soltanto a partire dalla missiva in questione, che lo scrivente sia proprio Lampsonio, anche se la mano della lettera a Tiziano è identica a quella della missiva inviata dal liegese a Giulio Clovio e a Giorgio Vasari; è vero inoltre che la firma è identica in tutti e tre i documenti. Poiché secondo Puraye³⁶ e Gaye³⁷ la missiva al Vasari sarebbe autografa, sarà necessario paragonarne la scrittura – e con essa quella delle missive a Tiziano e Clovio – ad altri documenti lampsoniani, al fine di stabilirne con certezza l'autografia. Si potrebbe essere tentati di accostare queste mani a quella che compare nelle pagine dedicate a Lampsonio nel *Liber amicorum* di Otto Venius, di cui un esemplare è conservato nella Bibliothèque Royale de Bruxelles³⁸. In questa raccolta di ritratti curata dal van Veen stesso, in corrispondenza dell'effigie del suo precettore, Lampson appunto, compaiono alcune scritture: la dicitura «Dominicus Lampsonius» proprio sotto il ritratto, seguita da un distico in latino, poi, alla pagina successiva, alcune righe anch'esse in latino³⁹. Se l'attribuzione di queste righe alla mano di Lampsonio è stata più volte affermata⁴⁰, un'analisi più attenta della grafia non consente di stabilirne con certezza la corrispondenza con quella delle due lettere a Tiziano e Clovio, né con quella inviata a Vasari: è certo che firma e testi in latino del *Liber* sono stati vergati dalla stessa persona, ma alcune divergenze nei legami tra le lettere, visibili soprattutto nella firma, fanno propendere per una paternità diversa rispetto alle missive. Né soccorre a dirimere la questione un altro celebre documento, in cui si è creduto di ravvisare la scrittura di Lampsonio: si tratta di un poema elogiativo scritto sulla pagina di guardia di un esemplare

³³ La numerazione delle righe si riferisce all'edizione qui posta in Appendice.

³⁴ Rispettivamente: c. [1]: 270×170 mm (31 righe); c. [1v]: 260×160 mm (30 righe); c. [2]: 90×155 mm (10 righe, esclusa la firma). La lettera misura 420×300 mm, l'aspetto complessivo è molto simmetrico.

³⁵ Dobbiamo questa specificazione al collega Antonio Ciaralli, che ha avuto la gentilezza di esaminare i documenti a nostra disposizione e di regalarci un'accurata perizia paleografica, di cui riportiamo qui i risultati. A lui va il nostro più sentito ringraziamento; a noi, invece, incombe la responsabilità delle conclusioni qui di seguito esposte.

³⁶ PURAYE 1950, p. 84, nota 2.

³⁷ GAYE 1840, p. 173.

³⁸ KBR, HS II 874 ms., consultabile in facsimile (*ALBUM AMICORUM DE OTTO VENIUS* 1911 (KBR, III 16786A ms.). In proposito cfr. BRACKE 2005, scheda n. 50, pp. 128-129; *ALBA AMICORUM* 1990, scheda n. 11, p. 40; DE SCHEPPER 1979, pp. 101-107.

³⁹ La trascrizione si trova in VISSCHERS 1853, p. 9, e in PURAYE 1950, p. 59.

⁴⁰ Affermano con sicurezza l'autografia lampsoniana delle scritture del *Liber*: VISSCHERS 1853, p. 9; CASIER-BERGMANS 1922, p. 76; PURAYE 1950, pp. 58-59.

delle *Vite* di Vasari, conservato nella Bibliothèque Royale di Bruxelles⁴¹, che è caratterizzata da una grafia molto diversa, con tutta probabilità settecentesca⁴². Infine, le differenze grafiche rispetto alla lettera indirizzata da Lambert Lombard a Vasari il 27 aprile 1565⁴³ sono tali da escluderne l'attribuzione alla mano di Lampson, supponendo che l'artista liegese abbia fatto ricorso all'amico segretario per scrivere in italiano.

Nell'intento di reperire documenti sicuramente attribuibili alla mano di Lampsonio, che potessero fungere da cartina di tornasole per accertare l'autografia delle lettere in italiano, abbiamo effettuato qualche ricerca nell'Archivio di Stato di Liegi, che conserva, tra altri documenti, la corrispondenza di Gérard de Groesbeeck, il principe-vescovo di cui Lampsonio fu segretario⁴⁴. Tra le lettere inviate dal principato di Liegi, di cui l'Archivio conserva gli originali, spiccano alcune indirizzate a Laevinus Torrentius (1525-1595), l'importante filologo originario di Gand che fu arcidiacono di Brabante e vicario generale di Liegi dal 1557 al 1587, prima di diventare vescovo di Anversa (1587-1595). Tre di queste missive in latino, tutte spedite da Liegi e datate 30 gennaio, 7 febbraio e 19 marzo 1573, recano la firma di Domenico Lampsonio. Da queste lettere si evince una certa familiarità tra Lampsonio e Torrentius; il segretario non esita infatti a inframmezzare le sue frasi con parole in greco, che instaurano tra i due un vero e proprio gioco verbale, non sempre facile da decifrare; Lampsonio, poi, indica più volte a Torrentius di aver riferito al principe il contenuto di sue lettere precedenti. È evidente, quindi, che il segretario ha vergato personalmente queste missive, la cui scrittura è uniforme, firma compresa, e interamente sovrapponibile a quella delle lettere a Tiziano e a Clovio – non a quella a Vasari. Qui di seguito solo qualche saggio di lettere o intrecci di lettere, che ci paiono provare l'uguaglianza delle scritture.

«eb»:

Lettera a Clovio	AECPL 1	AECPL 2	AECPL 3	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari
					

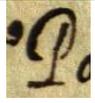
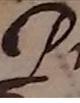
⁴¹ KBR VH 22345, pagina di guardia. L'autografia è ad esempio affermata nel catalogo della Biblioteca Hulthemiana, che recensisce i libri offerti da Charles van Hulthem alla Bibliothèque Royale di Bruxelles: VOISIN-VAN DER MEERSCH 1837, pp. 616-617, n. 22345. PURAYE 1950, p. 37, sostiene che le due correzioni presenti su questa pagina siano correzioni d'autore, ma nulla autorizza tale affermazione, tanto è poco il materiale scrittoria su cui basare una seria indagine. Anche in *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 30, 34, nota 1, si afferma che il poemetto è autografo. In realtà, risulta dubbiosa anche l'appartenenza del volume a Lampsonio; neanche le postille contenute nell'esemplare (p. 149, in italiano; pp. 638-639, 971, in latino, di una mano diversa da quella della p. 149) sembrano di sua mano (cfr. le conclusioni a nostro avviso definitive dell'articolo di TULLIO CATALDO 2017; Tullio Cataldo fornisce del poema un'utile edizione e una traduzione alle pp. 357-359).

⁴² *Ivi*, p. 363. È invece frutto di errata attribuzione la paternità riconosciuta al Lampsonio del manoscritto conservato all'Università di Liegi (ms. 781, contenente una cronaca di Liegi, dalle origini fino al regno di Gérard de Groesbeck), che certamente è stato concepito e vergato dal fratello del Nostro, Nicolas (cfr. PURAYE 1950, p. 73).

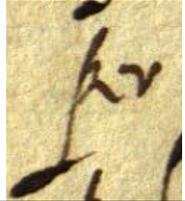
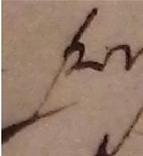
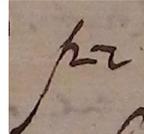
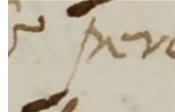
⁴³ Firenze, Archivio di Stato, Carteggio di Artisti, II, V, n. 3, Lettere da/a Giorgio Vasari dal 1554 al 1573, cc. 162-164v. HELBIG 1892, pp. 389-397 (ripresa con traduzione francese in DENHAENE 1990, pp. 318-319).

⁴⁴ Si tratta dei faldoni relativi al Conseil Privé de la Principauté de Liège (d'ora in poi AECPL), dossier n. 196. I documenti sono ordinati per data; per comodità nostra, assegniamo alle lettere un numero da 1 a 3, che ne riflette la collocazione cronologica. Per queste ricerche, ringraziamo vivamente il dott. Renaud Adam e la dott.ssa Margherita Fantoli, dell'Università di Liegi.

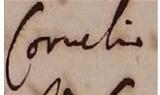
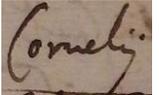
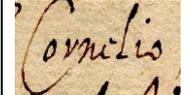
«P» maiuscola:

Lettera a Clovio	AECPPPL 1	AECPPPL 2	AECPPPL 3	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari
					

«per»:

Lettera a Clovio	AECPPPL 1	AECPPPL 3	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari
				

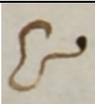
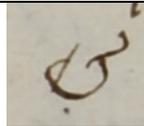
«Cornelio»:

Lettera a Clovio	AECPPPL 1	AECPPPL 3	Lettera a Tiziano
			

Ora, è difficile ipotizzare una delega di scrittura in una corrispondenza privata, scritta a nome proprio dal segretario liegese; pertanto si può a buon diritto ritenere che la mano che ha vergato i sei documenti sia proprio quella di Lampsonio⁴⁵, e che quindi siano le lettere a Tiziano, a Clovio e a Vasari quelle autografe, mentre quella inviata dal Lombard a Vasari sarebbe stata trascritta da qualcun altro.

Si vedano in proposito i seguenti campioni, che ci paiono dimostrare la diversa paternità delle grafie⁴⁶.

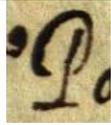
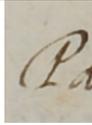
«eb»:

Lettera a Clovio	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari	Lettera Lombard a Vasari
			

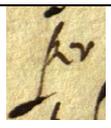
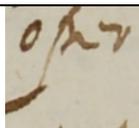
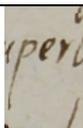
⁴⁵ Questa constatazione viene corroborata anche da altri due documenti, conservati nella medesima filza dell'Archivio di Stato di Liegi, recanti esattamente la stessa scrittura: missive (del 27 e del 31 gennaio 1573) scritte a Torrentius per conto del principe vescovo e provviste di due poscritti firmati «Dominicus Lampsonius».

⁴⁶ Sulla base di questa ricognizione, ci pare di poter affermare che è autografo anche l'esemplare manoscritto della *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita* (Arezzo, Archivio Vasari, cod. LXV, n. 35, cc. 93-102) che venne spedito da Lampsonio a Vasari (cfr. PURAYE 1950, p. 89, nota 1). In questo caso, però, ci riserviamo il beneficio del dubbio, dato che non ci è stato possibile accedere all'Archivio e dato che l'analisi è stata condotta su una pessima riproduzione in microfilm.

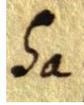
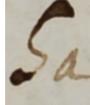
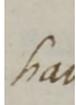
«P» maiuscola:

Lettera a Clovio	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari	Lettera Lombard a Vasari
			

«per»:

Lettera a Clovio	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari	Lettera Lombard a Vasari
			

«ha»:

Lettera a Clovio	Lettera a Tiziano	Lettera a Vasari	Lettera Lombard a Vasari
			

Correlata alla questione dell'autografia è quella della qualità linguistica della lettera. Naturalmente, non sarebbe impossibile pensare che Lampsonio si sia fatto tradurre o aiutare da qualche italiano presente alla corte liegese. Lascia infatti perplessi l'affermazione secondo la quale la sua conoscenza dell'italiano sarebbe stata acquisita con la lettura attenta delle *Vite* vasariane⁴⁷. È però vero che non mancano indizi di una reale conoscenza dell'italiano da parte di Lampsonio, risalente già agli anni in cui aveva frequentato il Palazzo Lambeth a Londra, dal 1554 al 1558⁴⁸. Più tardi, pare che sia stato proprio Lampsonio a incoraggiare e aiutare Philippe de Maldeghem a tradurre i sonetti di Petrarca in francese⁴⁹.

Retoricamente, Lampsonio insiste, alla fine della lettera a Tiziano, sul fatto che essa è «male composta et scritta» (r. 72), indicandone la causa nell'agitazione suscitata a Liegi dai «settarii seditiosi, guastatori di ogni arte et gentilezza» (rr. 73-74). Si tratta, ovviamente, di falsa modestia, giacché sia la 'scrittura' che la 'composizione' dell'epistola sono molto curate. Non si ravvisano errori imputabili alla copia 'in bella' – che invece sono frequenti, ad esempio, nella lettera in italiano di Lombard. L'italiano di Lampsonio riflette pienamente la norma letteraria, con alcuni sporadici tratti specifici: si registrano *migliore* (r. 5) e *meiglior* (r. 8), senza la chiusura

⁴⁷ Lampsonio lo avrebbe scritto a Vasari, secondo la lettera da questi riportata nell'edizione torrentiniana delle *Vite*; cfr. *Vite* 1568, pp. 860-861. Lombard afferma nella lettera al Vasari che al Lampsonio «non manca la cognitione della lingua greca, né latina; el toscano parla et scrive che pare habbia praticato l'Italia tutta la vita sua» (sulla lettera di Lombard a Vasari, cfr. *supra*, nota 43).

⁴⁸ TULLIO CATALDO 2017, p. 348, riporta un passo della lettera di Alvise Priuli a Gianfrancesco Stella (databile intorno al 21 gennaio 1555), nel quale Lampsonio viene designato come «nato et bel ingegno italiano».

⁴⁹ *Le Petrarque en rime françoise avecq ses commentaires traduit par Philippe Maldeghem seigneur de Leyschot*, Bruxelles 1600; nell'introduzione si legge che Lampsonio avrebbe consigliato al traduttore: «Et ne recule pas, car lorsqu'aucune chose / S'offre que tu n'entends, moy je ferai ta glose» (cit. in PURAYE 1950, p. 32).

toscana della *-i* protonica; *bona* (r. 69) non dittongato; la forma verbale *pareno* (r. 44); *i studiosi* (r. 63)⁵⁰. La tenuta sintattica della lettera, l'assenza di forzature del periodo e la varietà lessicale sono ulteriori prove dell'abilità linguistica e retorica del suo autore.

⁵⁰ Cfr. VIGNALI 1990, p. 72: «l'uso di [...] *li* (o *ì*) davanti a *j*, *s* impura e *z* è normale nei testi settentrionali fra Quattro e Cinquecento, a tutti i livelli di scrittura». Anche la forma *pareno* si ritrova, secondo il Corpus OVI, in testi padani o settentrionali (cfr. anche *ivi*, pp. 104-105). Si noti che *bona* e *dozzena* (r. 61; ma potrebbe essere un francesismo) sono forme attestate in testi settentrionali, il che ricondurrebbe, sulla base di un fascio di indizi (*pareno*, *i stucchi*, *dozzena*, *migliore*, *bona*), non di una prova, a una qualche influenza settentrionale sull'italiano del Lampsonio.

DOMINIQUE LAMPSON A TIZIANO VECELLIO
Liegi, 13 marzo 1567

Segnatura: Rovigo, Biblioteca dei Concordi, ms. Conc, 379, fasc. 81. Bifoglio piegato orizzontalmente in quattro parti, con indirizzo e traccia di sigillo al f. 2v.

Edizioni anteriori: GAYE 1840 (d'ora in poi solo GAYE), pp. 242-244 (testo ripreso anche in *LETTERA DI DOMENICO LAMPSONIO* 1858); TIZIANO. *LE LETTERE* 1976, pp. 239-241 (si basa su questa edizione anche la traduzione francese di PURAYE 1950, pp. 90-92); *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001 (d'ora in poi SCIOLLA-VOLPI), pp. 117-120; TIZIANO. *L'EPISTOLARIO* 2012 (d'ora in poi PUPPI), pp. 288-291 (con riproduzione fotografica; questa edizione riprende a sua volta L. Trevisan, scheda n. 99, in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, pp. 409-410).

Su questa lettera si veda altresì BIERENS DE HAAN 1948, pp. 229-231; MEIJER 1999, pp. 503-505.

Per la nostra edizione si è seguito il criterio della leggibilità nel rispetto della grafia, con le poche consuete eccezioni: scioglimento delle abbreviazioni (indicate tra parentesi tonde solo in corrispondenza dell'indirizzo), distinzione tra *i* e *j*, punteggiatura, segmentazione delle parole, maiuscole e paragrafatura secondo l'uso moderno. In apparato a piè di pagina sono segnalati dubbi della trascrizione e scarti di questa edizione rispetto a quelle precedenti. In nota a fine testo, invece, sono indicati riferimenti bibliografici e osservazioni sui contenuti della missiva. I segni tipografici utilizzati nell'apparato sono le parentesi unciniate invertite (>...<, impiegate per indicare lettere cassate) e gli apici (^...^, impiegati per indicare parole o lettere inserite nell'interlinea o nei margini).

[1] Molto eccellente et magnifico Signor mio osservandissimo. Ho havuto da messer Nicolò Stopio¹ nostro quelle sei eccellentissime pezze d'inventione di Vostra Signoria intagliate dal nostro Cornelio², le quali sono, in quanto all'inventione et disegno, simili a tutte l'altre cose di Vostra Signoria, cioè divine, et in quanto all'intaglio, migliori, al mio giuditio, che quante delle vostre mai siano state intagliate (per quante n'habbia viste), dico anche che la Nonciata del Caraglia³, per ciò che la mano di Cornelio è assai più ardita et veloce et dà miglior gratia ai panni et a quelle selvatichezze de' paesaggi vostri, tra li quali è una unica cosetta al mondo quel paesetto deserto et romitoso di San Ieronimo⁴, il quale, con grandissimo piacere, m'imagino quale possa esser stato colorito dalla felicissima mano di Vostra Signoria, in sorte che la figura del San Gieronimo sia stata grande quanto il vivo, come io mi persuado che Vostra Signoria habbia fatto. Et infatti Vostra Signoria ha di gran lunga tolto il vanto a tutti i nostri Fiaminghi in paesaggi, nella qual parte di pittura (poiché, in quanto alle figure, restavamo vinti da voi altri signori italiani) credevamo tener il campo.

Monsignor Reverendissimo mio padrone, il vescovo et principe di Liege⁵, ha preso grandissimo piacere a veder queste stampe, et non fussero gli estremi travagli et frangenti nei quali, per conto della rebellione d'alcuni suoi subditi⁶, sotto pretesto di religione, si ritrova, haverebbe testificato ciò con un'amorevole lettera a Vostra Signoria, alla molta et unica virtù della quale egli è affettionatissimo. Et ha, come ancor io, inteso con simil piacere che Cornelio debba di breve tornar a Venetia, et di più intagliar delle cose che Vostra Signoria ha messe in ordine per la sua tornata. E' sarebbe pur una bella cosa che Vostra Signoria gli facesse rintagliare quel suo bellissimo Adoni con la Venere⁷, ché quelle due stampe di questa historia, le quali qui inanzi sono state intagliate, non satisfanno niente del mondo all'honor et riputatione di Vostra Signoria. Et piacesse a Dio che venisse fantasia a Vostra Signoria di fargli intagliar perfettamente, con la perfettione et le bellezze che si vede nelle figure delle dette sei stampe, quel bellissimo trionfo di Christo⁸, quella brava conversione di San Paulo⁹, la Natività di Nostro Signore¹⁰ et, per un bisogno, quella presa di Sansone¹¹ et quella nostra Donna con Sant'Anna, Gioseppe, un'altra donna, Christo puttino et due angeli¹², et, perché non, ancora la detta Nonciata, essendoci che dire ai panni et sete delle figure, per colpa et difetto d'intelletto fondato del Caraglia, et gravezza // [1v] di mano. Ho visto poi certe pezze di un martirio di San Lorenzo¹³ di inventione di Vostra Signoria, che diceva eccellentemente. Ma che vo raccontando io certe cose vostre, dove, dovunque mette Vostra Signoria la sua divina mano, dà vita et spirito ad ogni cosa? Havendo tolto fin qui (al veder mio) il vanto a tutt'i pittori stati da molti secoli in qua, nel saper veramente veramente imitar et esprimere il vivo et le sue bellezze, a tale che i vostri colori pareno non già solamente naturali, ma anco non so che di più di divino, augusto et immortale! Io spero di poter conseguire per via d'Anversa ancora sei copie delle dette stampe, poiché Monsignor mio ha voluto quelle mandate da Vostra Signoria per sé, havendomi detto messer Ieronimo Coco¹⁴, pittore et stampatore di disegni in rame, già padrone di Cornelio, che un Bolognese gli ha detto di portarne circa il maggio prossimo in

Anversa, havendo fatto conventione con Vostra Signoria di venderne lui solo.

55 Io concluderò questa lettera con affettionatissimi ringratiamenti che Vostra Signoria, a beneficio della bellissima arte di pittura, la quale io amo tanto svisceratamente, et ad eterno suo honor et fama habbia dato ordine accioché uscissero in stampe queste bellissime sue inventioni. Et con caldissimi prieghi che, inanzi ch'ella sia chiamata da Nostro Signore Dio a contemplar con gli occhi della mente la sua immortale Essenza, la quale Vostra Signoria ne ha con l'ultima stampa delle dette sei tanto bene
60 espressa, come se l'havesse vista faccia a faccia, voglia et possa lasciarci ancora almanco qualche dozzena delle più belle cose sue, intagliate dalla bella mano del nostro Cornelio, acciò le possiamo qua giù goder con grata memoria dei benefici che l'arte et i studiosi et amatori di quella hanno et haveranno ricevuto da Vostra Signoria. Alla quale
65 riverentemente raccomandandomi, et basciando quella sua effigie che appare nella stampa sudetta sotto l'Imperatore Carlo et il Re Filippo¹⁵, in vece della sua divina et artefice mano, prego Nostro Signore // [2] Dio darle una vecchiezza ancora a molti anni facile et gioconda, con bona et acuta vista et ogni bene, prosperità et contento. Di Liege, alli 13
70 di marzo 1567.

[POST-SCRIPTUM]: Vostra Signoria, per cortesia sua, mi perdoni che questa lettera sia sì male composta et scritta, ché i presenti terribilissimi garbugli ne' quali questi settarii seditiosi, guastatori di ogni arte et gentilezza, hanno messo et tuttavia di più in più mettono questi poveri
75 paesi, per i quali io mi trovo involto in mille molestissimi intrichi, non mi hanno permesso far altrimenti.

Della rarissima virtù et arte di Vostra Signoria
Servidore, anzi schiavo,

Domenico Lampsonio

80 [INDIRIZZO]: [2v] All'ecc(ellentissi)mo et molto mag(nifi)co Titiano / da Cadore Pittore [...] Ill(ustrissim)o/A Ven(et)ia

- 5 migliori SCIOLLA–VOLPI
7 che ^{la} (*aggiunto nell'interlinea*) nunciata SCIOLLA–VOLPI
8 miglior GAYE 1840, SCIOLLA–VOLPI
12-13 de San Geronimo PUPPI
14 lunga GAYE
15 Fiamminghi SCIOLLA–VOLPI
15 quale parte GAYE, SCIOLLA–VOLPI
16 figure GAYE
21 ribellione SCIOLLA–VOLPI
22 amorevol GAYE
24 simile SCIOLLA–VOLPI
26 e *sarebbe* GAYE, SCIOLLA–VOLPI, È *sarebbe* PUPPI
27 faceste GAYE, SCIOLLA–VOLPI
27 ritagliare PUPPI
27 Adone SCIOLLA–VOLPI
28 quelle due ^{stampe} di qu(es)ta historia^{ta} (*aggiunto nel margine di sinistra, con richiamo*)
33 Paolo GAYE, SCIOLLA–VOLPI
38 poi *omesso in* GAYE, SCIOLLA–VOLPI
37-38 dal Caraglia PUPPI
38-39 del martirio SCIOLLA–VOLPI
39 martirio di S. >Lor< (*cassato*) Lorenzo
42 pitori PUPPI
45 di più divino SCIOLLA–VOLPI
47 perché Monsignor PUPPI
55 svisceratamente ^{et} (*inserito nel margine destro*) ad eterno; ad eterno SCIOLLA–VOLPI
56 acciò uscissero SCIOLLA–VOLPI
56 stampa PUPPI
58 in contemplar GAYE, SCIOLLA–VOLPI
62 qua più GAYE, SCIOLLA–VOLPI, PUPPI
65 raccomandandomi GAYE, SCIOLLA–VOLPI, PUPPI
69-70 13 marzo SCIOLLA–VOLPI
76 altra mente GAYE, PUPPI
78 servitore PUPPI
78 schivo PUPPI
80-81 *indirizzo omesso in* GAYE, SCIOLLA–VOLPI; PUPPI *lo colloca in testa alla lettera*.
80 Per l'indirizzo si è scelto di rendere visibile lo scioglimento delle abbreviazioni e si è lasciato l'uso originario delle maiuscole.

¹ Nicolò Stoppio († 1570): negoziante e intermediario originario di Aelst, trasferitosi a Venezia. Era specializzato nel commercio di libri, manoscritti, strumenti musicali, opere d'arte, antichità e oggetti di lusso, di cui fu uno dei principali fornitori per la Baviera, in concorrenza con il celebre mercante d'arte Iacopo Strada. Contribuì al formarsi della collezione del duca Alberto V di Baviera, con l'aiuto di Hans Jacob Fugger, con il quale intrattenne una fitta corrispondenza. Stoppio reclutava anche musicisti e artigiani strumentisti per la corte di Monaco. Al riguardo, cfr. VON BUSCH 1973; FROSIEN-LEINZ 1983; JANSEN 1987.

² Cornelis Cort (1533-1578): incisore olandese di grande fama. Lavorò al servizio dello stampatore Hieronymus Cock ad Anversa, poi si trasferì in Italia nel 1565, conseguendo una brillante carriera. Dal 1567 e fino alla sua morte abitò a Roma, ma fece due soggiorni a Venezia per lavorare con Tiziano: una prima volta prima del trasferimento a Roma, nel 1565-1566, poi negli anni 1570/1571-1572. Così si impose come il miglior riproduttore di Tiziano, surclassando gli incisori italiani delle opere del maestro veneziano. Per una rassegna recente sulla vita e le opere di Cort, cfr. SELLINK 1994; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000.

³ Gian Iacopo Caraglio (1505 ca.-1565): incisore, orafo e medaglista italiano. Operò a Roma nel terzo decennio del secolo, poi a Venezia dal 1527 al 1537, periodo durante il quale incise delle opere di Tiziano. Dal 1539 al 1565, anno della sua morte, fu al servizio del re di Polonia Sigismondo I. Caraglio incise opere di artisti italiani celebri come Raffaello, Rosso, Michelangelo e Tiziano. L'incisione dell'*Annunciazione*, realizzata secondo il dipinto di Tiziano destinato a Santa Maria degli Angeli di Murano, è datata al 1537 da Michelangelo Muraro e David Rosand (*TIZIANO E LA SILOGRAFLA* 1976, p. 35).

⁴ Il *San Girolamo* fa parte delle sei incisioni che Cort eseguì negli anni 1565-1566 insieme al *Trionfo della Santa Trinità*, alla *Diana e Callisto*, al *Ruggiero che libera Angelica*, al *Prometeo* e alla *Maddalena* (*THE NEW HOLLSTEIN* 2000, I, p. XXXIII, nota 26; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, schede nn. 82, 120, 132, rispettivamente p. 40, p. 162, p. 194; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, III, schede nn. 189, 190, 192, rispettivamente p. 75, p. 78, p. 85). Cfr. anche CHIARI MORETTO WIEL 1995; CHIARI MORETTO WIEL 2007, in particolare pp. 178-180; della stessa autrice, schede nn. 97 e 101, sempre in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, rispettivamente pp. 407-408 e pp. 410-411.

⁵ Gérard de Groesbeek (1517-1580): principe-vescovo di Liegi (1564-1580).

⁶ Nel 1567 diverse città del principato episcopale di Liegi furono scosse da sommovimenti calvinisti, provocati da una forte crisi economica e dall'emulazione per la rivolta iconoclasta dei Paesi Bassi. A Hasselt in particolare, in gennaio, i calvinisti avevano dimesso le autorità municipali e devastato molte chiese. Un mese dopo, Gérard de Groesbeek assediò la città, che capitò il 13 marzo 1567 (VENNER 1989).

⁷ Tiziano eseguì una serie di dipinti ispirati alle *Metamorfosi* di Ovidio per Filippo II, di cui fa parte *Venere e Adone* (Madrid, Museo del Prado, inv. P00422). Il mercante Stoppio (cfr. *supra*, nota 1) visitò la bottega di Tiziano quando l'opera era in fase di conclusione (cfr. HOPE 1998). Lampsonio evoca due incisioni attribuite a Martino Rota e a Giulio Sanuto (MAURONER 1941, pp. 55-57).

⁸ Lampson si riferisce a una xilografia in più blocchi di invenzione di Tiziano. Il *Trionfo di Cristo* (o *Trionfo della Fede*) è stato ristampato più volte, in Italia e nelle Fiandre. Cfr., tra gli altri, BURY 1989; Manfred Sellink, scheda n. 31, in *IL RINASCIMENTO A VENEZIA* 1999, pp. 254-255.

⁹ La *Conversione di San Paolo* fu eseguita intorno agli anni 1515-1520 da un incisore non ancora identificato. Muraro e Rosand ne imputano la paternità a Ugo da Carpi (cfr. *TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1976, scheda n. 13).

¹⁰ La *Natività* potrebbe corrispondere all'*Adorazione dei pastori* incisa da Giovanni Britto (Johannes Breit) sul modello della tela che Tiziano inviò a Francesco Maria della Rovere nel 1532-1533 (*TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1976, scheda n. 55).

¹¹ Il *Sansone e Dalila* fu inciso da Niccolò Boldrini intorno al 1545 (*TIZIANO E LA SILOGRAFIA* 1976, scheda n. 48).

¹² L'opera designata da Lampsonio con il titolo di *Cristo puttino e due angeli* corrisponde molto probabilmente al *Matrimonio mistico di Santa Caterina da Siena*, inciso da Boldrini.

¹³ Va notato che la bella incisione di Cort dal *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano non fu eseguita prima del 1571 (*THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, scheda n. 126, p. 176; cfr. anche *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, schede nn. 127 e 128, rispettivamente p. 177 e p. 178). Allo stato attuale delle ricerche, si può prudentemente supporre che Lampsonio conoscesse questa composizione attraverso un primo stadio della stampa. Si sa dell'esistenza di due versioni del dipinto da cui l'incisione deriva, ma pare impossibile che Lampson abbia potuto vederle. Una delle due tele, che si trova oggi nella chiesa dei Gesuiti a Venezia, era situata all'epoca nella chiesa dei Crociferi. La seconda, una copia autografa della prima, rispondeva a una commissione di Filippo II per l'Iglesia Vieja dell'Escorial, dove si trova ancora oggi. Su questo problema cfr. M.A. Chiari Moretto Wiel, scheda n. 107, in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, pp. 414-416 (con bibliografia completa).

¹⁴ Hieronymus Cock (1518-1570): pittore, incisore e stampatore di Anversa. La sua stamperia «Aux quatre vents» fece di Anversa la capitale della produzione e della diffusione dell'immagine a stampa nel XVI secolo, accanto a Venezia, Roma e Parigi. Cfr. RIGGS 1977; *HIERONYMUS COCK* 2013; «SIMIOLUS» 2017.

¹⁵ Lampsonio riconosce l'autoritratto di Tiziano posto sotto la famiglia imperiale spagnola, nell'incisione del *Trionfo della Santa Trinità* (*La Gloria*), realizzata nel 1566. La stampa riproduce il dipinto oggi conservato al Museo del Prado a Madrid (inv. P00432). Cfr. anche VAN DER SMAN 1999, pp. 154-155; *THE NEW HOLLSTEIN* 2000, II, scheda n. 82, p. 40; M.A. Chiari Moretto Wiel, scheda n. 102, in *TIZIANO. L'ULTIMO ATTO* 2007, p. 411 (con bibliografia completa).

BIBLIOGRAFIA

ALBA AMICORUM 1990

Alba Amicorum. Vijf eeuwen vriendschap op papier gezet: het Album amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden, a cura di K. Thomassen, L'Aia 1990.

ALBUM AMICORUM DE OTTO VENIUS 1911

Album amicorum de Otto Venius. Reproduction intégrale en fac-similé, avec introduction, transcription, traduction, notes, a cura di J. van den Gheyn, Bruxelles 1911.

ALLARD 1992

D. ALLARD, *Calvarie (1576) Dominicus Lampsonius*, Bruxelles 1992.

BARNES 2010

B. BARNES, *Michelangelo in Print. Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Farnham 2010.

BECKER 1973

J. BECKER, *Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Dominicus Lampsonius*, «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 24, 1973, pp. 45-61.

BIERENS DE HAAN 1948

J.C.J. BIERENS DE HAAN, *L'œuvre gravé de Cornelis Cort graveur hollandais 1533-1578*, L'Aia 1948.

BOREA 1999

E. BOREA, *Roma 1565-1578: intorno a Cornelis Cort*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, Atti del convegno internazionale (Bruxelles 24-25 febbraio 1995), a cura di N. Dacos, «Bollettino d'Arte» (supplemento a 100, 1997), 1999, pp. 215-230.

BRACKE 2005

W. BRACKE, *Album Amicorum d'Otto Venius*, in *Cent trésors de la Bibliothèque royale de Belgique*, a cura di P. Delsaerdt, J.M. Duvosquel et alii, Bruxelles 2005.

BURY 1989

M. BURY, *The 'Triumph of Christ', after Titian*, «The Burlington Magazine», 131, 1989, pp. 188-197.

BURY 2001

M. BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, Catalogo della mostra, Londra 2001.

CASIER-BERGMANS 1922

J. CASIER, P. BERGMANS, *L'art ancien dans les Flandres (région de l'Escaut)*, III. *Le milieu, vues de villes, la vie: vie religieuse, vie civile, vie intellectuelle, vie corporative*, Bruxelles 1922.

CHIARI MORETTO WIEL 1995

M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Tiziano giovane attraverso gli occhi dei suoi incisori dal XVI al XVII secolo*, in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, Milano 1995, pp. 161-168.

CHIARI MORETTO WIEL 2007

M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *L'ultimo Tiziano, tra disegno e incisione*, in TIZIANO. L'ULTIMO ATTO 2007, pp. 171-183.

DA COMO 1930

U. DA COMO, *Girolamo Muziano*, Bergamo 1930.

DA VAN EYCK A BRUEGHEL 2001

Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio, a cura di G.C. Sciolla, C. Volpi, Torino 2001.

DENHAENE 1990

G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anversa 1990.

DE SCHEPPER 1979

M. DE SCHEPPER, *Alba Amicorum in de Koninklijke Bibliotheek te Brussels*, in *Handelingen der Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 33, 1979.

DOMINIQUE LAMPSON 2018

Dominique Lampson, Vie de Lambert Lombard (1565) (Cahiers d'Humanisme et de Renaissance, 152), a cura di C. Nativel, Parigi 2018, in corso di stampa.

FREY 1930

K. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, Monaco 1930.

FROSIEN-LEINZ 1983

H. FROSIEN-LEINZ, *La creazione dell'Antiquarium nella Residenza di Monaco e lo sviluppo della collezione di antichità da Alberto V (1550-1579) a Massimiliano I (1598-1651)*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, Atti del convegno (Roma 14-17 novembre 1979), a cura di A. Lo Bianco, Roma 1983, pp. 357-374.

GAYE 1840

J.W. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, III. 1501-1672*, Firenze 1840.

GREGORY 2012

S. GREGORY, *Vasari and the Renaissance Print*, Farnham 2012.

HELBIG 1892

J. HELBIG, *Lambert Lombard: peintre et architecte*, «Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie», 31, 1892, Bruxelles 1892, pp. 351-454.

HESSELS 1887

J.H. HESSELS, *Abrahami Ortelii Epistulae, Ecclesiae Londino-Batavae Archivum*, I, Cambridge 1887.

HIERONYMUS COCK 2013

Hieronymus Cock. The Renaissance in Print, Catalogo della mostra, a cura di J. van Grieken, J. Van der Stock, G. Luyten, Yale 2013.

HOPE 1998

C. HOPE, *Hans Mielich at Titian's Studio*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LX, 1997(1998), pp. 260-261.

HUBEAUX–PURAYE 1949

J. HUBEAUX, J. PURAYE, *Dominique Lampson, Lamberti Lombardi [...] vita. Traduction et notes*, «Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art», 18, 1949, pp. 53-77.

IL RINASCIMENTO A VENEZIA 1999

Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, Catalogo della mostra, a cura di B. Aikema, B.L. Brown, G. Nepi Scirè, Milano 1999.

JANSEN 1987

D.J. JANSEN, *Jacopo Strada et le commerce d'art*, «Revue de l'Art», 77, 1987, pp. 11-21.

KAIRIS 2011

P.-Y. KAIRIS, *Entre Lambert Lombard et Gérard Douffet: la génération perdue. Les peintres à Liège autour du règne d'Ernest de Bavière (1570-1620)*, in *L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin*, a cura di G. Xhayet, R. Halleux, Turnhout 2011, pp. 135-233.

LETTERA DI DOMENICO LAMPSONIO 1858

Lettera di Domenico Lampsonio, poeta e pittore da Bruggia, a Tiziano Vecellio, in data 13 marzo 1567, a cura di E.A. Cicogna, Venezia 1858.

MAURONER 1941

F. MAURONER, *Le incisioni di Tiziano*, Venezia 1941.

MEIERS 2006

S. MEIERS, *Portraits in Print: Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and "Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies"*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1, 2006, pp. 1-16.

MEIJER 1999

B.W. MEIJER, *Tiziano e il Nord*, in *IL RINASCIMENTO A VENEZIA 1999*, pp. 498-505.

MELION 1991

W.S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago-Londra 1991.

MELION 1993

W.S. MELION, *Theory & Practice. Reproductive Engravings in the Sixteenth-Century Netherlands*, in *Graven Images: the Rise of Professional Printmakers in Antwerp and Haarlem 1540-1640*, Catalogo della mostra, a cura di T. Riggs, L. Silver, Evanston 1993, pp. 47-69.

NATIVEL 2001

C. NATIVEL, *La tradition latine dans la pensée de l'art: la Lamberti Lombardi [...] vita (1565) de Dominique Lampson*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIV^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (Limoges, 25-28 août 1998)*, Parigi 2001, pp. 555-566.

PURAYE 1950

J. PURAYE, *Dominique Lampson. Humaniste 1532-1599*, Bruges 1950.

RIDOLFI/VON HADELN 1914-1924

C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* (Venezia 1648), a cura di D.F. VON HADELN, I-II, Berlino 1914-1924.

RIGGS 1977

T.A. RIGGS, *Hieronymus Cock (1510-1570): Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of 'the four winds'*, New York-Londra 1977.

SELLINK 1994

M. SELLINK, *Cornelis Cort. Constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt – Accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland*, Catalogo della mostra, Rotterdam 1994.

SELLINK 2004

M. SELLINK, *De markt voor grafiek in Antwerpen: De zestiende en zeventiende eeuw*, in *Copyright Rubens. Rubens en de Grafiek*, a cura di N. Van Hout, Gand 2004, pp. 150-155.

«SIMIOLUS» 2017

«Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art», XXXIX, 3, 2017.

STOLTZ 2012

B. STOLTZ, *Disegno versus Disegno stampato: printmaking theory in Vasari's Vite (1550-1568) in the context of the theory of disegno and the Libro de' Disegni*, «Journal of Art Historiography», 7, 2012, pp. 1-20 (rivista consultabile on-line: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/stoltz.pdf>).

THE NEW HOLLSTEIN 2000

The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Cornelis Cort, a cura di M. Sellink, H. Leeftang, I-III, Rotterdam 2000.

TISCHER 1994

S. TISCHER, *Tizian und Maria von Ungarn. Der Zyklus der "pene infernali" auf Schloß Binche (1549)*, Francoforte-Berna-New York 1994.

TIZIANO 2003

Tiziano, Catalogo della mostra, a cura di M. Falomir, Madrid 2003.

TIZIANO E LA SILOGRAFIA 1976

Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento, a cura di M. Muraro, D. Rosand, Venezia 1976.

TIZIANO. LE LETTERE 1976

Tiziano. Le lettere (dalla silloge di documenti tizianeschi di Celso Fabbro), a cura di C. Gandini, Pieve di Cadore 1976.

TIZIANO. L'EPISTOLARIO 2012

Tiziano. L'epistolario, a cura di L. Puppi, con postfazione di C. Hope, Firenze 2012.

TIZIANO. L'ULTIMO ATTO 2007

Tiziano. L'ultimo atto, Catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Milano 2007.

TULLIO CATALDO 2017

S. TULLIO CATALDO, *Vasari et Lampson: nouveaux aspects de la réception de Vasari dans les Flandres*, in *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVII^e siècles*, a cura di C. Lucas Fiorato, P. Dubus, Ginevra 2017, pp. 347-372.

VAN DER SMAN 1999

G.J. VAN DER SMAN, *Incisori e incisioni d'Oltrape a Venezia nella seconda metà del Cinquecento*, in *IL RINASCIMENTO A VENEZIA* 1999, pp. 150-159.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VENNER 1989

J.G.C. VENNER, *Beeldenstorm in Hasselt 1567. Achtergronden en analyses van een rebellie tegen de Prins-Bisschop van Luik*, Leeuwarden-Maastricht 1989.

VIGNALI 1990

L. VIGNALI, *La lingua di Jacopo Caviceo nel Peregrino (Parte seconda: l'aspetto morfologico)*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», XL, 1990, pp. 69-148.

VISSCHERS 1853

P.J. VISSCHERS, *Vrienden-album van Otho Vaenius, naer een latynsch handschrift der XVI eeuw*, Anversa 1853.

VOISIN–VAN DER MEERSCH 1837

A. VOISIN, P.C. VAN DER MEERSCH, *Bibliotheca Hulthemiana ou Catalogue Méthodique de la riche et précieuse collection de livres et des manuscrits délaissés par M. Ch. van Hulthem*, III, Gand 1837.

VON BUSCH 1973

R. VON BUSCH, *Studien zur deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, phil. Diss., Tübingen, Fachbereich Altertums- und Kulturwissenschaft der Universität, Tübingen 1973.

WITCOMBE 2008

C.L.C.E. WITCOMBE, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Turnhout 2008.

ABSTRACT

L'articolo si focalizza sulla celebre lettera inviata da Liegi, il 13 marzo 1567, dall'umanista Domenico Lampson a Tiziano Vecellio. Del documento viene fornita una nuova edizione fondata sul rispetto rigoroso dell'originale, nonché un approfondito commento storico-artistico e un'analisi paleografica. In questo modo si aggiungono elementi di novità alla lettura di questa importante testimonianza degli scambi sull'arte tra Nord Europa e Italia nel Cinquecento, attraverso contatti epistolari e riproduzioni stampate.

This paper focuses on the famous letter that the humanist Dominique Lampson sent, from Liege, on March 13th 1567, to Titian. It provides a new edition of the letter in strict compliance with the original document as well as an extensive art history comment and a paleographical analysis. In doing so, it aims at fostering a fresh reading of this important testimony to the artistic exchanges between Northern Europe and Italy in the 16th century, through epistolary relationships and printmaking.

INTERNI ED ESTERNI PARIGINI NE *IL MARCHESINO PITTORE* DI DE PISIS

«E le *Memorie del marchesino?*», gli chiede Quarantotti Gambini. «Devo scriverle, devo scriverle... Ne dovrebbe venire un libro vasto... vasto».
(NALDINI 1991, p. 244)

1. *de Pisis a Parigi: tra vita privata e ufficialità*

Negli anni 1925-1939 de Pisis, vive, come molti intellettuali e artisti a lui contemporanei, la sua stagione parigina. Parigi è a quell'epoca il baricentro della vita culturale europea: sono presenti altri immigrati di lusso come Hemingway, Henry Miller, Picasso, Joyce; è morto da poco Amedeo Modigliani (1920). De Pisis si lascia alle spalle l'esperienza irripetibile della pittura metafisica che proprio nella sua città, Ferrara, era nata. Dalla quale aveva cominciato a prendere le distanze nel suo periodo romano, insieme con illustri pittori suoi compagni di strada, aderendo alla rivista «Valori Plastici» di Mario Broglio. Iniziava a «nuotare in una vasca più grande»¹, alla luce di una nuova riflessione intorno all'opera di pittori del passato, primi fra tutti i Seicentisti.

Parigi è una tappa fondamentale nel suo percorso artistico, in cui la pittura, stimolata anche dalle visite ai musei e dal notevole successo via via raggiunto, subisce un'impennata rispetto alla scrittura, che pure lo accompagnerà per tutta la vita e alla quale riserverà enormi ambizioni. De Pisis si trova a vivere in una moderna metropoli, nella quale entra in contatto con esponenti illustri della cultura e dell'arte europea, e che gli spalanca le porte della pittura moderna («Parigi è davvero il gran porto della pittura moderna – Il Louvre è museo da sbalordire!»²), regalandogli il successo che merita. Frequenta un gruppo di pittori italiani: Tozzi, Campigli, Severini, Savinio, de Chirico, Paresce, che, con l'intento di valorizzare l'arte italiana, si sono dati il nome di *Les Italiens de Paris*³.

*Il Marchesino Pittore*⁴ documenta la vita parigina dello scrittore-pittore dal 1925 al 1932: le passeggiate per le vie di Parigi e per i Lungosenna, coi loro *bouquinistes*; la ricerca ossessiva di giovani efebi per farne dei modelli-amanti – ora che la sua omosessualità è venuta fuori senza più freni –; la contemplazione di interni, veri o immaginari, attraverso le finestre illuminate; le visite ai musei, le letture di autori eccelsi come Proust e Racine; la nostalgia acuta della «mammina santa» che è morta. E ancora, le briciole di pane per i passerotti, la tenerezza per un rospo o per un usignolo incontrati sul suo cammino; la bambola per una bambina malata – una qualunque, a caso, all'ospedale –; la felicità ritrovata, una sera di Pentecoste, sul davanzale della finestra, davanti alle «pensée gialle e viola» e al «timo delicato». È, la sua, una dimensione essenzialmente privata, spesso crepuscolare, in cui non c'è eco del successo come pittore e, come dicevamo, della mondanità⁵ della vita parigina.

¹ CARRÀ 1964, p.n.n.

² F. de Pisis, *Lettere a un'amica. 50 lettere a Olga Signorelli (1919-1925)*, cit. in LAMBERTI 2012, p. 423.

³ Sui quali mi limito a ricordare il recentissimo FERRARIO 2017; in particolare, per quanto riguarda de Pisis, le pp. 96-99.

⁴ L'edizione presa in esame è la prima, del 1969, con prefazione di Sandro Zanotto (DE PISIS 1969), poi ripubblicato come *Le memorie del marchesino pittore* nel 1989 (DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 1989). D'ora in poi i riferimenti a DE PISIS 1969, salvo casi particolari, verranno segnalati solo con il titolo del capitolo. Ringrazio di cuore Nicoletta Maraschio per i preziosi consigli durante la stesura di questo saggio.

⁵ Documentati invece nelle lettere a Comisso del 1931: «Il mio successo alla mostra italiana al Club americano è stato netto e indimenticabile. E le cose mie non àn certo sfigurato accanto a quelle di de Chirico (molti dicono

La forma è quella di un diario in terza persona (ma ci sono anche dei passaggi alla prima), nell'ambito di una frammentarietà che è una costante stilistica depisisiana. L'amore per la letteratura è dichiarato:

Era rientrato verso mezzanotte, ma s'era messo al tavolo e aveva scritto certe prosette con gusto [...]. Scrivere, scrivere, a che pro? [...] Eppure che gioia talora a gettare sulla carta, la grafia stentata sul foglio bianco, una immagine, una voce che si fa «duce nell'intelletto»⁶.

In contemporanea con un'insofferenza per la pittura che non è sfuggita all'attenzione di Zanotto:

Il pittore un corno! Sì, sì, non dico che il colore, i colori, anche quelli che si maneggiano sulla tavolozza, non possano dar gioia e non me l'abbiano data tante volte. Non dico che nel proprio mestiere non si possano 'trovare delle belle soddisfazioni', ma in genere io detesto la pittura, le tele, i cartoni dipinti che anneriscono, che la polvere vela, che acquistano fatalmente una espressione splenetica e sconcertante⁷.

E già in una lettera del 1926 affermava:

Io sono soprattutto un poeta e un filosofo e, se avrò la costanza e il tempo di fissare sulla carta *ce qui passe dans mon cœur* (Stendhal), sarò anche romanziere fra i pochi del nostro secolo. Ma possiedo (a parere di buoni giudici) doni di pittore e colorista nato⁸.

Al grande scrittore francese è dedicato un brano de *Il Marchesino Pittore: Stendhal*, appunto; che, a quanto dicono i curatori sulla base di appunti dello scrittore, era da lui considerato il più grande scrittore dell'Ottocento⁹ ed era oggetto di desiderio di emulazione: «diventare il più grande scrittore europeo»¹⁰.

Rispetto a *La Città dalle Cento Meraviglie*, descrizione *sui generis* della città natale, dominata dal silenzio e dal vuoto, c'è qui una dimensione affabulatoria inframmezzata da spezzoni di dialogo nei quali de Pisis attinge al francese (e qualche volta al dialetto: alcune pagine del diario sono, ad esempio, ambientate in Cadore, dove raggiungeva la sua mamma in vacanza), che a detta degli studiosi non padroneggiò mai completamente, ma che comunque è sufficiente a dare una patina di color locale, presente anche in alcuni vocaboli del narrato. Qualche prestito, ad apertura del libro e in ordine di pagina: *bureau de poste, chauffeur, atelier, paletot, menu, habitués, crevettes, restaurant, réclames, demoiselle, cabinet de travail*¹¹ mostrano un atteggiamento non certo ossequente rispetto alla politica linguistica del fascismo¹². Ricorrenti, dicevamo, le battute in francese nei dialoghi. Si veda, tra i molteplici esempi:

«*Bonsoir, monsieur! Vous allez mieux?» «Bonsoir, madame! Oui... Oui... mieux».*

“Pisis est mieux!”» (DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 1988, p. 115), «Passo un ottimo periodo di vita parigina e la mia fama come per miracolo si espande e poi meraviglie su meraviglie» (*ivi*, p. 117).

⁶ *Amore, Amore*, pp. 128-129.

⁷ *A una madre*, p. 204; la citazione è evidenziata da Zanotto nella prefazione all'opera, p. 11.

⁸ Lettera a Torriano del 1926, cit. in LADOGANA 2012, p. 35, nota 105.

⁹ DE PISIS 1969, p. 22, nota 2.

¹⁰ ZANOTTO 1996, p. 245.

¹¹ Si tratta di francesismi diffusi; de Pisis li corsivizza in quanto non li sente del tutto assimilati alla lingua italiana.

¹² Famosa, del resto, l'intervista rilasciata a Pierre Lagarde in cui dichiara la sua estraneità ad esso: «Io non sono più fascista. [...] Il mio temperamento è lontano dalla politica. Avrei potuto sollecitare un posto brillante, ma ho preferito vivere a Parigi» (P. Lagarde, *Avec M. Filippo de Pisis qui a préféré la France à l'Italie*, «Comœdia», 15 novembre 1927, cit. in FERRARIO 2017). Proprio a causa di questa intervista de Pisis rischiò il ritiro del passaporto.

La padrona da principio l'aveva chiamato l'*américain*. «*Vous êtes italien...? Vraiment, on ne dirait pas*». «*Pourquoi?*» aveva domandato con la sua voce melliflua. «*Mais, je ne sais pas... Les italiens ont souvent un autre type...*»¹³.

Il Marchesino Pittore sarà pubblicato solo nel 1969, quasi quarant'anni dopo la sua scrittura.

2. Presenze, tra pittura e scultura

Le preferenze pittoriche di de Pisis sono ampiamente presenti e inscritte nel tessuto linguistico de *Il Marchesino Pittore*. Come del resto appare dalla sua pittura e da altre sue testimonianze scritte. Vorrei ricordare l'amore per il Rinascimento e il Seicento, italiano e non, l'approdo ai francesi, da Delacroix agli Impressionisti e a Matisse: cosa fin troppo nota¹⁴; e presente anche in quell'altro diario degli anni nella capitale francese contenuto nelle lettere di quel periodo a Comisso. Nelle quali de Pisis così si esprimeva, in un continuo riportare la realtà ai suoi artisti prediletti:

Sopra la superficie lucida di un vecchio mobile francese, nel fondo di un *Goblin* dalle delicate *nuances* grigie e azzurre, un mazzo di fiori in un vaso di terra italiana, pare un *Manet* in natura¹⁵.

Mi pare di [...] vedere le tue mani tizianesche (il Cristo della Moneta, il Card. Consalvo!)¹⁶.

Ho messo delle piantine nuove nei vasi del mio verone [...] un geranio rosso Vermeer, una begonia rosa dentifricio... altre piantine leggiadre¹⁷.

[...] parlavo a un bagnino con una cinta rossa e una camicina di reticella bianca. Faceva pensare a Goya e alla Spagna. L'ò embarché come modello¹⁸.

Tanti pittori, insomma, nominati ne *Il Marchesino* fanno parte a tutti gli effetti della biografia e della pittura di de Pisis. Solo qualche esempio: la *Natura morta con scultura* (1927), che riproduce il *Mercure inventant le caducée* di Chapu, la *Grande natura morta con la lepre* e la *Natura morta marina con aragosta* ispirate a Delacroix, *Il bue squartato* (1928), che fin nel titolo riprende una celebre composizione di Rembrandt¹⁹, la *Natura morta col quadro del Greco* (1926).

Quasi nume tutelare della scrittura di de Pisis è, dunque, un folto stuolo di pittori e scultori i cui nomi ricorrono spesso ne *Il Marchesino Pittore* (e non si può notare la differenza rispetto alla parsimonia in tal senso de *La Città dalle Cento Meraviglie*). Sono, dicevamo, soprattutto maestri del Rinascimento e del Seicento, fino ad arrivare a esponenti dell'Ottocento, in buona parte francese, frutto delle frequentazioni parigine. Nell'ordine della prima occorrenza nel testo: (Benozzo) Gozzoli, Rembrandt, Cimabue, Lorenese, Canova, Michelangelo, Donatello (per l'esattezza, «Battista donatelliano»), Chapu, El Greco, Daumier, Giorgione, Corot, Hubert Robert, Giorgione, Cellini, Giovanni Bellini, Degas, Padovanino, Botticelli, Perugino, Boucher, Borromini, Guercino, Rubens («una calda luce rubensiana»),

¹³ *La famigliola*, pp. 112-113.

¹⁴ Arcangeli parla, a proposito dei suoi interessi pittorici, di un «grande ponte secolare da Tiziano a Matisse» (ARCANGELI 1951, p. 31).

¹⁵ DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 1988, p. 99 (i corsivi sono suoi).

¹⁶ *Ivi*, p. 107.

¹⁷ *Ivi*, p. 110.

¹⁸ *Ivi*, p. 111.

¹⁹ Cfr. LAMBERTI 2012, pp. 424-426.

Delacroix²⁰, Fragonard, Latour, Mazzoni, Gemito, Tiepolo (precisamente, l'aggettivo *tiepolesche*), Goya, Manet, Tiziano, Doré, Santi («vecchio decoratore bolognese»). Senza dimenticare i contemporanei e compagni di strada de Chirico e Savinio. Impossibile non notare l'insistenza su Rembrandt, le cui suggestioni avevamo notate fin dai tempi de *La Città dalle Cento Meraviglie*²¹, Botticelli, Delacroix, Daumier.

È interessante vedere come, in un numero ridotto di casi, questi artisti entrino nel racconto attraverso la semplice evocazione di qualche loro opera:

Davanti in fila contro il muro, delle cartoline illustrate, *il ritratto di san Francesco di Cimabue, un paesaggio a disegno del Lorenese, un particolare della tomba di Canova ai Frari con il bel genio ignudo, oltre a una figura di Michelangelo alla Sistina nuda e procace*²².

Più in alto sulla parete la fotografia di *una dolce statua greco-francese del Chapu, Mercurio*²³.

Al Louvre, c'è *un paesaggetto croceo di Hubert Robert*, al Musée des arts décoratifs ce n'è *uno piccolo adorabile del Corot con questo soggetto* [Castel Sant'Angelo]²⁴.

Non seppe resistere alla tentazione di comprare *questa Sacra Famiglia del Giorgione*²⁵.

Ma nella stragrande maggioranza dei casi i diversi artisti e la loro cifra stilistica rappresentano un paradigma visivo in cui sistemare, dandole bellezza e pregnanza, la realtà che lo scrittore si trova davanti:

Più avanti incontrava la donna [...] con Ennio, il mirabile bimbo di tre anni, biondo, carnoso, la zizzerina *degn*a di un fratino di Benozzo attorno alla faccetta illuminata dagli occhi verdini; stasera è vestito di rosso, rosso nazareno²⁶.

Mirabile nella luce grigia argento del primo pomeriggio era la figura del vecchio fra l'ala del cappello rotondo sbertucciato e le pieghe iperboliche della sciarpa: una faccia cadaverica con la barba lunga grigiastra, le mani in parte paralizzate, giallastre, martoriate, si agitavano adesso in una specie di danza delicata e nervosa [...]. «Mirabile, mirabile», ruggiva il marchesino fra sé... *Pensò a Rembrandt*. [...] Questo vecchio il marchesino lo sentiva dipinto dal grande fiammingo in un momento di estro e di felicità e perciò lo amava di più²⁷.

²⁰ Una predilezione per questo pittore, come per Manet, è documentata in RAIMONDI 1952, pp. 16-17.

²¹ SALIBRA 2017, p. 215.

²² *Hôtel Orsingher*, pp. 54-55. Annota LAMBERTI 2012, p. 424: «Gli accostamenti disinvolti sono in parte un gioco mnemonico e in parte una posa: così se il santo di Cimabue rimanda al francescanesimo dannunziano, con una chiusa blasfema [...], onnipresente e fondante è la componente erotica dei nudi maschili ad apparentare il neoclassicismo (de Pisis sarà solito citare i “tocheti de paradiso” dei modelli di Canova) alla greccità manierata di Chapu e infine all'Acquaiolo del Gemito».

²³ *Hôtel Orsingher*, p. 59.

²⁴ *Montmartre*, p. 79.

²⁵ *Ini*, p. 80 (in corsivo nel testo solo il titolo della composizione; si tratta di una cartolina, come quella del S. Sebastiano qui di seguito).

²⁶ *Anima e corpo*, p. 36.

²⁷ *Il Rembrandt*, p. 231. Nella stessa pagina l'antonomasia *il grande fiammingo*. In un passo successivo dello stesso frammento: «Pensò al biondino dalla camicia rosa e dalla *casquette* nocciola che doveva venire al *métro* Bac alle cinque. Steso su di lui avrebbe pensato al vecchio, no a Rembrandt, agli ori *fiamminghi*» (p. 232). L'aggettivo è vivo nell'idioletto dell'autore, che scrive anche di un «interno *fiammingo*», in cui l'aggettivo ha una valenza metaforica (perché stiamo parlando di Parigi). Ma già ne *La Città dalle Cento Meraviglie* la pittura fiamminga era stata più d'una volta evocata: «ossuti ritratti *fiamminghi*» (DE PISIS s.d., pp. 102-103), «penso a certi scuri quadri *fiamminghi*» (*Pagine del manoscritto non utilizzate nell'edizione a stampa*, in DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 2009, p. 139).

[...] il marchesino in rue des Saints-Pères vide venirgli incontro un cavallo bianco con il collo curvo e la lunga criniera spumeggiante. *Si sarebbe detto scappato da una tela di Delacroix*²⁸.

Siamo all'interno di una relazione di similarità, realizzata attraverso segmenti come *degnò di* («il suo viso *degnò di un ritratto potente di Rembrandt*²⁹»), *da* («Vide il bel corpo *da san Sebastiano quattrocentesco*, mollemente abbandonato sul letto³⁰»), *alla* più il nome dell'artista («una specie di berretto di velluto nero *alla Rembrandt*³¹ – dove il particolare dell'abbigliamento del grande pittore olandese è dovuto ai suoi innumerevoli autoritratti –, «largo volto gesuitico *alla Daumier*³²»), *si sarebbe detto* («*si sarebbe detto un ritratto del Greco*³³»; confrontare anche poche righe dopo: «Quello *che pareva un ritratto del Greco*»), *pensò a* e simili («*compariva, cielo azzurrino irrealè, una specie di battello aereo che aveva fatto pensare al marchesino alle pitture del suo amico de Chirico*³⁴, «il cocchiere in tuba e in livrea nera, funerea, ottocentesca, *che fa pensare a Daumier*», «Il marchesino *pensò a Michelangelo, al Davide, a certe figure di giovani della Sistina*³⁵, «Questa suora pittrice *faceva pensare a Goya, a certe stampe curiose del settecento, alla monaca di Monza*³⁶»), con la variante *gli aveva ricordato* («Quella testa *gli aveva ricordato certe sculture neoclassiche. Il ritratto del Cicognara del Canova bianco freddo, visto fin da bambino nella cella severa della certosa della sua città*³⁷). Ricorrendo in alcuni casi a differenti e più particolari modalità comparative:

Ecco, avesse potuto distendersi nudo nel lettino [...]. Nudo e bianco e in compagnia di un angiolino (Maurice il telegrafista, le sue gambe avevano avuto *qualche misteriosa parentela coi fiori, il Botticelli, il Fragonard*) [...]³⁸.

Oh purezza del ginocchio! [...] Grazia del passo. *Invochi chi vuole i san Sebastiano toscani, Donatello, eccetera eccetera*³⁹.

Se finora abbiamo osservato come dalla figura umana si trascorra al paradigma artistico, raramente possiamo constatare il verificarsi dell'opposto: l'immagine artistica che evoca un'amata figura umana in carne e ossa. Così è nel caso del S. Sebastiano ammirato in una cartolina esposta in una cartoleria di Boulevard Saint Michel, dove è la nudità del santo a evocare quella di uno dei giovani amanti dello scrittore:

*C'è una dolcissima figura di san Sebastiano. Guardandolo, pensava al corpo dell'olandese. Il braccio carnoso, il torace pieno, di atleta greco, il bel collo leggermente ripiegato, e la bocca semiaperta nel volto largo. [...] La purezza della spalla rotonda, marmorea*⁴⁰.

Non è la prima volta che incontriamo, in questa esemplificazione, la figura di S. Sebastiano, vera e propria icona pittorica, più volte rappresentato dallo stesso de Pisis

²⁸ *Il bardo*, p. 235.

²⁹ *La buona azione*, p. 49.

³⁰ *La camera magica*, p. 24.

³¹ *La suora copista*, p. 248.

³² *Un cardinale*, p. 180.

³³ *Tutti neri*, p. 63.

³⁴ *Fotografia da baraccone*, p. 66.

³⁵ *Mani dorate*, p. 205.

³⁶ *La suora copista*, p. 249.

³⁷ *Sabato santo*, p. 148.

³⁸ *I gigli*, p. 188.

³⁹ *Un angelo*, p. 261.

⁴⁰ *Montmartre*, p. 80. Si veda ancora – ma qui entriamo nell'ambito degli apporti dell'arte greca, da me trattata più avanti –: «[...] dall'altra parte una cartolina con *l'Apollo Sauroctono* (l'aveva comprata pensando a Tony)» (*Il leone*, p. 225).

(Raimondi riporta nel suo apparato iconografico un *S. Sebastiano* del 1934, uno del 1938 e uno del 1942)⁴¹.

In alcuni casi lo scrittore ci pone davanti a un rapporto, più che di similarità, di identità (che nel primo degli esempi è però subito spostato verso la comparazione dal segmento successivo «e meglio»):

E disponendosi a entrare nel lettuccio bianco in un angolo della camera, ripensò al bel giovanetto che aveva posato nudo per lui [...]. *L'acquaiolo di Gemitto*, e meglio. Quegli occhi, e la traccia delle vene azzurrine sotto la pelle trasparente e le gambe affusolate un po' acerbe ma già possenti⁴².

Arrivare fino a quello [*bouquiniste*] che ha i begli occhi chiari, e forse non lo sa, e le labbra colorite sotto i piccoli baffi: *il santo del Padovanino*⁴³.

Ma il suo sguardo si è posato su una figura e prima d'averla ben vista già ha sentito un piccolo urto dentro il petto. «È lui, è lui, *il Botticelli*»⁴⁴.

Quante teste d'angeli! Del Botticelli, del Perugino, del Boucher, e il marchesino pensò che infine le linee fondamentali di quelle teste erano tutte uguali, la pupilla grande nell'iride ridente in sordina, più glauca, il nasetto un po' appallottolato ma disegnato, le labbra arcuate di sopra piene, adorabili vergature di sotto, l'ovale un po' quadrato, il mento dolce, la fronte più piatta, più concava sotto un ciuffetto biondo bruno castano⁴⁵.

Rideva amaro con una specie di smorfia e gli occhi sfavillavano a lato del naso ricurvo. *Testa di san Girolamo del Guercino*⁴⁶.

Il pensiero tornò «come farfalla assetata sul fiore prediletto» alla faccia del piccolo Roger steso sul letto in penombra. Bionda, rosea, ridente. [...] Davvero una testa d'angelo: un angelo un po' birichino del settecento, un angelo profano, *una testa a pastello, scuola francese del secolo decimottavo, Fragonard, Latour*⁴⁷.

Caro Italo dal bel sorriso, *la testa del Greco, tipo di Azzecagarbugli con gorgiera* [...]⁴⁸.

Un'immagine vista attraverso i vetri si trasforma in un «vecchio pastello di un imitatore di Degas»⁴⁹, come «da donna in nero» è «davvero *una tela vivente di Manet*»⁵⁰. E si veda, nell'esempio che segue, l'uso del performativo *chiamare*:

Oh il primo riso di Primo sulla strada larga, che corre la gran valle verde in una sera d'estate così lontana ormai! Curvo, scamicciato sull'incudine e il ferro rovente fuori dalla baracchetta con la mascalcia di campagna. E *lo aveva chiamato Giovanni Bellini*⁵¹.

⁴¹ RAIMONDI 1952, pp.n.nn.

⁴² *Hôtel Orsingher*, p. 60.

⁴³ *Gli orologi*, p. 135.

⁴⁴ *Cberubini e serafini*, p. 160.

⁴⁵ *Ivi*, p. 162.

⁴⁶ *Il presagio*, p. 175.

⁴⁷ *Dagli al ladro*, p. 209.

⁴⁸ *Il leone*, p. 225.

⁴⁹ *L'aria di Parigi*, p. 118.

⁵⁰ *Abbandonarsi*, p. 256.

⁵¹ *La famigliola*, p. 114.

Un caso a parte è quello della citazione, in cui l'*auctoritas* di grandi artisti del passato serve a legittimare l'erotismo del marchesino:

Ha disegnato vagamente il lino, ma poi con una specie di tripudio agrodolce ecco sotto il ciuffo bruno di pelo in basso sotto l'ombelico disegna «i bei genitali», come dice il Cellini⁵².

Chiamarli «tocheti de Paradiso»⁵³ come il vecchio Canova che amava certe statue greche⁵⁴.

3. Inquadrature

Quello della finestra o della porta aperte rappresenta un *topos* della pittura occidentale, già teorizzato nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti; fondamentale nell'organizzazione dello spazio pittorico e della distribuzione della luce al suo interno. È particolarmente presente nella pittura del Seicento (in special modo fiamminga, a cominciare da Vermeer e de Hooch), ma anche nelle settecentesche figure affacciate di Murillo e di Goya, arrivando fino a pittori novecenteschi come Picasso, de Chirico, Magritte. Per il quale ultimo la finestra è spesso appoggiata a un cavalletto, più che mai evidente quadro nel quadro⁵⁵. Meno rappresentata in pittura rispetto alla visione su esterno è quella proiettata all'interno, presente, talvolta, in Magritte, e soprattutto in Hopper⁵⁶. Si vedano quadri come *Room in New York*, del 1923, che mostra un giovane che legge davanti alla finestra aperta, in una stanzetta sulle cui pareti fanno bella mostra dei quadri, mentre una donna sta seduta a un pianoforte e ne pigia un tasto, o *Finestre di Notte*, eseguito nel 1928, con una giovane donna in sottoveste, ritratta di spalle, nell'atto di chinarsi, nell'intimità della sua camera catturata all'interno di una finestra illuminata⁵⁷.

La finestra compare in molte opere di de Pisis, così come compare una parete con dei quadri. Ad esempio, nella *Bottiglia tragica* (1927), ricordo di un'aggressione subita in casa propria da parte di sconosciuti che lui stesso aveva invitato, c'è un interno con una natura morta e una finestra coi vetri chiusi che guarda sul palazzo di fronte. Quest'ultimo tema è in *Fiori alla finestra* (1938), *Natura morta con bottiglia* (1950), *Natura morta a Brugherio* (1950), con gli alberi che si vedono distintamente da dietro i vetri.

In una prima tipologia di esempi del nostro *Marchesino* la visione viene proiettata *al di fuori* di una finestra, su uno spazio esterno:

In quelle dolci giornate di ottobre (il cielo aveva certe chiarezze d'ametista e di perla) verso sera sentiva una fiacchezza invincibile, [...] allora rimontava i sette piani, si ritrovava nella sua cameretta con la finestra alta che guardava su Parigi⁵⁸.

⁵² *Montmartre*, p. 86.

⁵³ L'equazione efebo-angelo è molto presente nel testo: in particolare Jean l'olandese, come chiarisce una nota, è «l'angelo del ponte», vicino per associazione d'idee «a quelli bianchi del ponte di Castel Sant'Angelo» (*ivi*, p. 79).

⁵⁴ *I gemelli*, p. 228. L'esempio è riportato in LAMBERTI 2012, p. 427, come «vagheggiamento erotico nell'attesa della visita di due gemelli».

⁵⁵ L'opposto avviene in *Natura morta au faisan* (1932) di de Pisis, in cui un quadro posato su un tavolino, dove giace morto il fagiano, crea l'illusione di una finestra aperta.

⁵⁶ A proposito del quale mi sento solo di dire, in merito a possibili influssi sul Nostro, che era passato anche lui più volte per Parigi alcuni anni prima di de Pisis, dal 1906 al 1910.

⁵⁷ Si ritiene abbia ispirato, tra gli altri capolavori cinematografici, anche *La finestra sul cortile* di Hitchcock, di qualche decennio successivo a *Il Marchesino*, in cui un voyeurismo in qualche modo somigliante a quello del nostro personaggio spinge il protagonista a spiare al di là delle finestre di fronte e a scoprire un delitto.

⁵⁸ *Dolci giornate di ottobre*, p. 65.

«Certamente amate la musica [...] Oh i notturni di Chopin, le sere d'estate! Il nero lucido pianoforte vicino a una grande finestra che guardi sopra il parco, il vento gonfia un poco le tende bianche...»⁵⁹.

Il tema della finestra aperta sull'esterno era già presente ne *La Città dalle Cento Meraviglie*:

*Dalla finestra lontana, losanga aperta sul reale, al di là, vedevo, solida visione incantatrice, la strisciolina bianca della casa coi rettangoli neri in fila delle finestre e il coperchio scuro rosso del tetto e sopra il cielo verde. Era un tuo quadro, de Chirico*⁶⁰.

In questa giornata incerta, [...] sopra i parallelepipedi d'ocra delle case che *si vedono dalla mia finestra*, il cielo sul tramonto si è fatto color di pervinca [...] con tenui nubi argentate⁶¹.

Ma nella stragrande maggioranza degli esempi de *Il Marchesino Pittore* lo sguardo del protagonista, spesso a partire dalla propria finestra, fruga nelle finestre degli edifici di fronte, i cui interni sono restituiti in alcuni casi al lettore con una ricchezza di particolari che non esito a definire visionaria, onirica, completamente libera da qualsiasi intento realistico. Le immagini si dispongono come in un quadro, viste a partire *da una porta, socchiusa o aperta, di là dalla porta a cristalli, attraverso una finestra bassa o Dentro un'altra finestra più bassa*⁶²: quest'apertura nel suo linguaggio viene geometricamente schematizzata nella figura del rettangolo, che vedremo nel corso dell'esemplificazione. Gli interni rubati dallo sguardo del protagonista sono descritti con una tecnica che fa pensare alle scatole cinesi: dentro la finestra un interno; dentro l'interno un quadro; dentro il quadro, talvolta, un'altra finestra o un altro quadro. In ogni caso con una precisa suddivisione della spazialità evidenziata da indicatori di luogo:

L'occhio cercava in alto, al secondo piano di una casa bianca illuminata, sotto il cielo scuro con le stelle. Si vedeva *dal rettangolo*⁶³ l'interno, il parallelepipedo di una camera chiara; *alla parete davanti*, delle carte geografiche con i bastoni neri tortili in cima per tenerle tese [...]; contro un'altra parete, teste di gesso, un vecchio barbuto (Socrate? Euripide?), un *écorché*, una Atena. La faccia in ombra, ne proiettavano una precisa *sul muro*; e *nel centro* una tavola rotonda con tre gambe; *più in basso*, appoggiate su un piano che sfuggiva alla visuale, delle campane di vetro custodivano apparecchi di precisione, bilance o microscopi; *più in fondo* una macchina misteriosa. Forse *nel fondo* era una cattedra. Tutte le sere, il marchesino pittore restava là, come dominato da una forza misteriosa. Che era infine, *l'interno di una camera illuminata, e una finestra aperta nella notte*⁶⁴

Il marchesino aveva intravisto un'altra volta *da una finestra* questa saletta misteriosa che restava quasi sempre chiusa. [...] Il suo aspetto magico pareva essere turbato dalla luce, dalla tavola, dai commensali, eppure la tragicità pareva ancora più forte. Alle pareti coperte di una carta rosso ardente con fiori e frutti liberty neri e oro, eran appesi *quadri* medianici, con figure simboliche, e fra i quadri dei bastoni incrociati, d'ebano con cordoni neri attorcigliati a spirali e grandi fiocchi funerei pendenti [...]. Alcuni [collari da cavallo] con un gran corno *davanti*. In un *quadro* sotto vetro con cornice nera, una oleografia dai colori sbiaditi di cielo verdino, di gialli rossi stridenti: si vedeva una specie di processione di ometti legnosi in tuba [...]. La processione attraversa un ponte su un gran fiume che scorre, case rigide con *finestre* attonite. *In testa alla processione* due figure pare portino un cataletto. *In alto* sul cielo la figura di un santo in piedi con paludamenti vescovili e mitria, *ai lati* due angeli neoclassici volanti reggono un gran cartello che si accartoccia. In un altro *quadro* una figura di un vecchio barbuto con un turbante in capo, una specie di

⁵⁹ *Abbandonarsi*, p. 255.

⁶⁰ DE PISIS s.d., p. 114.

⁶¹ *Ivi*, p. 150.

⁶² Rispettivamente in *Hôtel Saint-Georges*, p. 170; *Un banchetto*, p. 74; *"Cabarets" a Montmartre*, p. 143; *Il Rembrandt*, p. 230; *"Cabarets" a Montmartre*, p. 145; *La suora copista*, p. 250.

⁶³ Un altro esempio con questa metonimia cara allo scrittore è in *Partire*, p. 183.

⁶⁴ *La camera magica*, pp. 23-24.

Garibaldi biblico. I suoi piedi poggiano su minuscole città: l'immagine di chiese gotiche, con ricchi campanili [...] ⁶⁵.

E di là dai rettangoli delle finestre le camere isteriche che celano le lacrime e i sospiri degli uomini. *Da una finestra* si vedeva seduta a una tavola rotonda con un vaso di fiori una grassa madama pacifica. Teneva in mano una capace tazza bianca e vi appressava di tanto in tanto le labbra con una compiacenza rattenuta, la larga faccia incipriata si voltava tratto tratto a guardar fuori ⁶⁶.

Anche questa modalità prospettica si riscontra ne *La Città dalle Cento Meraviglie*:

Attraverso ai vetri della porta giallastra di una osteria ho visto in un piatto bianco, rigato d'azzurro, tre mele grosse venate di rosso sulla tovaglia grossolana ⁶⁷.

Dalle fessure delle tende rosse guardo dentro alle osterie, penso a certi scuri quadri fiamminghi e decompongo figure e ombre... ⁶⁸.

Altre volte la visione galleggia in superficie, non penetra nella profondità della stanza. Alcune figure sono inquadrare dalla cornice della finestra o della porta, dalla quale vengono fuori affacciandosi, o rispetto alla quale si trovano su un piano immediatamente arretrato:

Nel rettangolo luminoso della finestra passavano e ripassavano le coppiette. [...] *Da una finestrina sotto il tetto s'era affacciata una ragazza* ⁶⁹.

[...] in alto, *da una finestra quadra inferriata, si affaccia un orribile ceffo* con occhi sanguigni e il torso nudo e un fazzoletto rosso sangue attorno al collo. [...] Ecco il biondino russo compare con il volto incipriato ridente, gli occhi chiari, *sul rettangolo della porta* ⁷⁰.

Aspetta che *una finestra si apra e si presenti un po' titubante una testina bionda o bruna* o gli basta di contemplare una finestra illuminata in alto, *dietro la tenda bianca un'ombra che passa* ⁷¹.

Dietro quest'ossessiva equiparazione a quadri di porte e finestre, dietro questa spazialità frantumata, accanto al voyeurismo del marchesino, non possiamo non notare un'acuta sensibilità pittorica.

4. *Forme e figure*

Nel paragrafo che precede abbiamo appena incontrato l'immagine del rettangolo, che nell'ambito delle geometrie piane privilegiate ne *Il Marchesino Pittore* è la figura dominante, quasi sempre riferita a finestre e porte, usata sia al singolare che al plurale ⁷², e in un caso riferita alla torre di un campanile:

⁶⁵ *Un banchetto*, p. 74.

⁶⁶ *Partire*, p. 183.

⁶⁷ DE PISIS s.d., p. 162.

⁶⁸ *Pagine del manoscritto non utilizzate nell'edizione a stampa*, in DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 2009, p. 139.

⁶⁹ *Un ballo*, p. 38.

⁷⁰ *Hôtel Saint-Georges*, pp. 171-172.

⁷¹ *Finestra misteriosa*, p. 242.

⁷² Si incontrano più volte nel corso della nostra esemplificazione le finestre come «rettangoli»: al paragrafo 3, p. 299; paragrafo 5, p. 304; paragrafo 6, p. 308. Ma il termine è più volte presente anche al singolare, ad esempio sempre al paragrafo 3, p. 299.

Di là da alcune frasche nere, su un tetto spuntava il campanile della chiesa, con un occhio nero su un *rettangolo* giallino, illuminato da una luce riflessa e la cuspide nera aguzza⁷³.

Sporadicamente ci imbattiamo in un pentagono (anzi in un «pentagono curioso»), riferito alla forma di una chiesa⁷⁴, tanto frequente per descrivere la forma della pianta di Ferrara ne *La Città dalle Cento Meraviglie*; più volte in cerchi e dischi:

Più avanti, su un tetto nero compariva il *disco* luminoso di un orologio sotto la cuspide acuta di un campaniletto, il *disco* pareva rotolare dolcemente come su una china; si sentivano suonare delle campane⁷⁵.

Gli occhi del marchesino posavano con una specie di trepidazione sopra i *cerchi* bianchi in fila di diverse grandezze, più alti, più bassi⁷⁶.

Compare anche il generico *cornice*, in relazione a quadri, fotografie, più raramente finestre:

Nella *cornicetta nera* gli aveva sorriso la testa di Giovanni⁷⁷.

Quando fu seduto al suo tavolino sotto la nuova lampada che faceva più luce, il suo sguardo si posò davanti sulle fotografie infilate nella *cornice* dorata della specchiera, sul caminetto di marmo nero⁷⁸.

Come anche compare il termine specialistico, d'ambito architettonico, *cuspidè*⁷⁹, appena visto negli esempi che precedono. Qualche parallelepipedo residuo ci riconduce alle ammalianti atmosfere di pagine precedenti dell'autore⁸⁰. Abbiamo già trovato all'interno di una citazione più lunga: «Si vedeva dal rettangolo l'interno, il *parallelepipedo* di una camera chiara»⁸¹. E ancora:

Lo scalpiccio dei quattro zoccoli [...] arrivava all'orecchio del marchesino attutito dalla distanza come da una musica dolcissima, da una specie di *carillon* magico e possente. Tendeva l'orecchio ansioso a percepire, ad assaporare questo suono. Onde di mare, cavalli marini, bianchi azzurri scalpitanti contro un cielo di Grecia nel vuoto *parallelepipedo* di camere metafisiche dalle pareti di quarzo di abbacinante splendore⁸².

Mi fa salire e mostra il suo letto, [...] un largo letto contro la parete scura sotto una finestra sprangata e il letto nel *parallelepipedo* magico di una camera cieca [...]⁸³.

⁷³ *Un ballo*, p. 38.

⁷⁴ *Ritorno alla pianura*, p. 212.

⁷⁵ *La camera magica*, p. 24; cfr. anche «un *disco* biancheggiante» in *Rue du Temple*, p. 25.

⁷⁶ *Gli orologi*, p. 133.

⁷⁷ *Cberubini e serafini*, p. 161.

⁷⁸ *Il leone*, p. 225.

⁷⁹ I tre vocabolari concordano sul carattere specialistico in senso architettonico; citando il *GDLI*: «Elemento di forma piramidale, caratterizzato dall'accentuato verticalismo della forma terminale, che corona il fastigio di una facciata, di una cupola, o di altre parti dell'edificio». Il *PILLIN* evidenzia l'uso letterario del termine, da Comisso a Mazzantini.

⁸⁰ SALIBRA 2017, pp. 218-219.

⁸¹ Qui, paragrafo 3, p. 299.

⁸² *Il pretino*, p. 71.

⁸³ *Bellino*, p. 197.

La sfera compare in più di un caso nell'accezione di 'lancetta dell'orologio' (presente in tutti i vocabolari, tra i quali il *GRADIT* lo dà come comune); appare, sporadicamente, come figura della geometria solida nella descrizione di un interno: «Attorno, celati da cortinaggi, antri misteriosi, una scala che sale al parapetto, una *sfera* di vetro sfaccettata»⁸⁴.

Siamo qui lontani dall'exasperazione volumetrica che abbiamo riscontrato ne *La Città dalle Cento Meraviglie*. Le geometrie investono, insomma, più i perimetri che i volumi, a cominciare dalla «camera *ottagonale*» già ricordata, che prende il posto dei parallelepipedi più volte evocati in pagine anteriori a questo scritto: «Dalla cameretta alta di place Saint-Sulpice il velluto era passato nella camera *ottagonale* di rue Bonaparte»⁸⁵.

Qualche altro aggettivo. Abbiamo già incontrato nel corso degli esempi sia «l'*ovale* un po' *quadro*» delle «teste d'angeli» contemplate dal marchesino, le loro «labbra arcuate»⁸⁶, sia ancora *quadro* e, più raramente, *quadrangolare* riferiti alla finestra o, meglio, alla sua «cornice»⁸⁷. Se nel caso appena ricordato *ovale* è aggettivo sostantivato, in più occorrenze troviamo un uso propriamente aggettivale:

La contemplava come da una specola, dal finestrino *ovale* allungato del *cabinet* dove c'era il gran catino per lavarsi, un fornellino a gas, i piani con le tazze, le bottiglie dei profumi, le spazzole, i pettini e le scarpe⁸⁸.

In quest'aiola *ovale* di teneri cespi violacei e bianchi una rete di fili verdi a mandorle di sorprendente regolarità⁸⁹.

Rotondo è frequente. Abbiamo già incontrato infatti, ad esempio, «tavola rotonda»⁹⁰; il «cappello *rotondo*» è quello del vecchio dall'aura rembrandtiana⁹¹. *Rotondo* connota però anche caratteristiche somatiche del corpo maschile, a cominciare dalla spalla «*rotonda*, marmorea» del S. Sebastiano di una foto⁹². Ma può essere riferito anche al mento o al collo:

Sotto la bocca rosea, d'atleta antico, il mento breve, *rotondo*, con la fossetta profonda, il mento possente⁹³.

Ogni volta che passava davanti alle grandi vetrine del negozio di colori gettava un'occhiata dentro per vedere la testa dal bel profilo, dal collo *rotondo*, testa del tipo «atleta» della scultura greco-romana⁹⁴.

Al di là di queste raffigurazioni geometriche, talvolta le parvenze umane sono restituite attraverso uno stilema descrittivo che, pur nel mondo colorato e sonoro di Parigi, ci riconduce alle atmosfere ferraresi; è quello del pupazzo, del manichino, o dell'automa:

Restò così a guardare i monaci. [...] Si sarebbe detto *girassero attorno a un perno come certi pupazzi vestiti in tragici baracconi da fierà*⁹⁵.

⁸⁴ *Hôtel Saint-Georges*, p. 168.

⁸⁵ *Gamba di aragosta*, pp. 97-98 (cfr. anche *Figura nera*, p. 111; *Amore, Amore*, p. 131; *Sabato santo*, p. 151; *Cherubini e serafini*, p. 160 ecc.).

⁸⁶ Paragrafo 2, p. 297. Un'altra occorrenza di *ovale* come sostantivo è presente ne *Il padre*, p. 243.

⁸⁷ «Che luce, nel cielo alto sui tetti, entro la *cornice nera quadrangolare!* Che pace nella corte!» (*La tanto cervata*, p. 51).

⁸⁸ *Fare all'amore*, p. 124.

⁸⁹ *Cherubini e serafini*, p. 160; un altro esempio è in *Ritorno alla pianura*, p. 215.

⁹⁰ Qui, paragrafo 3, pp. 299, 300.

⁹¹ Qui, paragrafo 2, p. 295.

⁹² Qui, paragrafo 2, p. 296.

⁹³ *La famiglia*, p. 113.

⁹⁴ *La testa greco-romana*, p. 252.

Il ragazzo teneva alto su un braccio *una specie di pupazzo bianco*, una mantellina di lana, ma non era un pupazzo, era un bambino. [...] Il giovane papà se ne accorse, pareva contento, forse sapeva che il suo bambino, vestito così, [...] *pareva una bambola*⁹⁶.

Gli pareva di aver perso il contatto con la realtà e che il giovane signore seduto in mezzo a quella gente che mangiava non fosse che *un automa, un ritornante*⁹⁷ o forse *un simbolo*⁹⁸.

Sotto l'atrio, il suo occhio come al solito si volse ai vetri misteriosi della portineria. Vide *una specie di manichino femminile*. Due spalle bianche un po' strette, un collo bianco sotto una cervice bruna, due braccine, la vita sottile di vespa, un bustino un po' grigio, un po' *mauve*. [...] La portiera, doveva essere la portiera⁹⁹.

Nel caso di *Figura nera* compare un *alter ego* spettrale, dominato dalla sottrazione – il colore nero che sembra aver divorato i connotati umani, l'occhio mancante –:

Un gran *paletot* nero che pareva attaccato ad un gigantesco attaccapanni invisibile, largo in alto come una croce [...]. Tutta l'alta figura dentro il paletot nero che cadeva come una cappa mortuaria, *aveva un movimento di rotazione come attorno a un perno centrale*. [...] Sotto la fronte ossuta un'occhiaia vuota, orribile [...]. Da tante cose era distratto il marchesino, ma il suo pensiero tornò più volte, forse torna ancora, come una specie di ossessione, all'*uomo nero dall'occhiaia vuota*. Mistero della realtà, della vita. Se il marchesino avesse detto che un po' del suo essere era stato donato, commutato con l'ignoto signore, chi lo avrebbe capito? [...] Il *signore nero* gigante non visto, forse si affacciava certe notti (si sarebbe affacciato una notte), un meriggio grigio, allo specchio della camera ottagonale, lo sguardo del solo occhio vivo, avrebbe errato spaurito fra le pareti, e poi sarebbe scomparso come l'ombra di una nuvola¹⁰⁰.

Già ne *La Città dalle Cento Meraviglie* avevamo notato simili presenze inquietanti, a cominciare dall'«uomo nero»¹⁰¹. E anche qui, ne *Il Marchesino*, le statue sembrano assistere allo scorrere della vita degli uomini:

A lato della porta, *due grandi statue*, figure di donne con panneggi drappeggiati, l'atteggiamento composto in una specie di malinconia. [...] L'aspetto della vecchia chiesa, chiusa dalle *statue dal sorriso impercettibile sui volti in ombra*, gli pareva lo consolasse. [...] Troneggia nella penombra una *bianca statua classica*: il magnifico nudo di un semidio o di un eroe [...] E poi i ricordi vari si intrecciarono e si confusero. L'interno prezioso di una chiesa a Milano, dove andava a vedere certi fiori di un rosa malato sull'altar maggiore fra *due angeli di bronzo dorato*, curvi in posa lasciva e melodrammatica¹⁰².

La *statua scura di Enrico IV* sopra il bel cavallo, la gorgiera e la barba, sui tetti della Samaritaine, delle intravature rosse, [...] in basso i pescatori impenitenti con le canne gialle¹⁰³.

⁹⁵ *Tutti neri*, p. 63.

⁹⁶ *Il bambino*, pp. 72-73.

⁹⁷ Solo il *GDLI* attesta: «Che ritorna dall'aldilà come fantasma» e cita Bacchelli. Interessante l'uso della parola in ambito futurista, anche se con l'accezione diversa di «passatista». Assente col significato che qui interessa nel *PILLIN*.

⁹⁸ *Un banchetto*, p. 75.

⁹⁹ *L'aria di Parigi*, pp. 117-118.

¹⁰⁰ *Figura nera*, pp. 109-111.

¹⁰¹ *SALIBRA* 2017, pp. 219-220.

¹⁰² *Rue du Temple*, p. 25.

¹⁰³ *L'aria di Parigi*, p. 121.

Si interna nel giardino del Luxembourg. [...] un bimbetto biondo s'è appoggiato alla panchina con il cerchio, e nella gran vasca ci sono i battelli con le loro vele bianche. Le *statue* in pose idilliche vegliano dall'alto¹⁰⁴.

5. Colori

Potremmo sottoscrivere anche per la scrittura de *Il Marchesino* quanto ha affermato Massimo Carrà per la pittura degli anni parigini: «La sua tavolozza ora è violenta, ora tutta sugli accordi più delicati: quei grigi, quei bruni, quelle accensioni improvvise di rosso, quegli azzurri che voluttuosamente digradano nei bianchi rosati»¹⁰⁵; in accordo, peraltro, con quanto precedentemente osservato da Solmi:

È, il suo, un colore evocativo di storia e sentimento «italiano» direi stendhaliano: dopo la serie dei grigi e dei verdi-chiari tipici del suo soggiorno ad Assisi, l'accordo famoso dei verdi-poltrona, coi rossi cardinalizi, papali romaneschi. E i viola coi verdi, coi rossi, coi rosa di carne, ricavati dall'ombra delle antiche case romane, dei domicili abbandonati. Rossi e verdi che, come una predestinazione egli riscoprirà, appena giunto a Parigi, nel suo Delacroix¹⁰⁶.

Nella tavolozza di de Pisis sono fondamentali il bianco, il grigio¹⁰⁷ e il nero, ma ravvivati da accesi cromatismi ottenuti attraverso un ricco corredo di aggettivi che individuano tonalità, saturazione, luminosità.

In quei primi giorni di gennaio era il signore *nero* incontrato lungo le scale e sul marciapiede del *métro*. Un gran *paletot nero* [...], dei pantaloni *scuri*, due lunghe scarpe *neri*, [...] in una grande mano guantata di *nero* un ombrello che pareva il doppio del normale¹⁰⁸.

[...] il cielo si era rasserenato, un bel cielo *perlaceo*, *ardente* con una leggera sfumatura di *viola*, una fascia d'*oro caldo* sulle case alte *grigie* con il tetto di lavagna spiovente e i rettangoli delle finestre in fila [...], in fondo alla strada [...] dopo certe baracche di operai italiani, coperte di lamiera *rugginosa quasi rossa*, si vedevano gli alberi *verdissimi* di un boulevard e passare fra i tronchi *neri*, delle figure *neri*, un'automobile *nera* coi fanali *gialli* accesi, una facciata *più chiara, quasi bianca* con una striscia di tetto rosso, le finestre aperte con le tende *bianche*¹⁰⁹.

Dove si veda la *gradatio* doppia ascendente: «rugginosa quasi rossa» e discendente: «più chiara, quasi bianca». Su alcune di queste connotazioni torneremo in seguito.

Tra questi aggettivi (talvolta sostantivati), qui dati in ordine alfabetico, colpisce il ricorso a parole che si discostano dal linguaggio comune, in quanto rare, o in quanto legate all'ambito letterario o comunque specialistico¹¹⁰. Sono aggettivi come *carnicino*, che qui mi piace citare in un esempio che testimonia anche il gusto scenografico di de Pisis:

La magia di questa camera ottagonale a un secondo piano di rue Bonaparte, quando la luce viene a mancare e s'attarda sul marmo grigio del camino con la *glace sans tain*, sulla grande conchiglia rosa *carnicina* (quante volte il marchesino l'ha dipinta nelle sue nature morte marine!) sull'altra

¹⁰⁴ *Cherubini e serafini*, p. 159.

¹⁰⁵ CARRÀ 1964, p.n.n.

¹⁰⁶ SOLMI 1946, p. 14.

¹⁰⁷ In particolare sulla presenza del grigio e di alcune sue sfumature URBANI 2001.

¹⁰⁸ *Figura nera*, p. 109.

¹⁰⁹ *Il guardaroba*, p. 173.

¹¹⁰ Marche d'uso che, seppur non con perfetta uniformità, ritroveremo nei vocabolari.

conchiglia più piccola zebrata dentro la bottiglia di vetro di Murano portata da Fiera di Primiero [...]»¹¹¹.

E poi ancora *cinereo* («dido *cinereo*»¹¹²), *gridellino* («occhi *gridellini*»¹¹³), *mauve* (corsivo d'autore, come quasi sempre nei prestiti dal francese: «un bustino un po' grigio, un po' *mauve*»¹¹⁴), *olivigno* («faccia *olivigna*»¹¹⁵). Abbiamo già incontrato nel testo *croceo* («Al Louvre, c'è un paesaggetto *croceo* di Hubert Robert»¹¹⁶), *cerulo* («Il suo sguardo *cerulo* sul volto bruno»¹¹⁷) e *glauco* («da pupilla grande nell'iride ridente in sordina, *più glauca*» degli «angeli di Botticelli»¹¹⁸).

Numerosi gli alterati: *-astro* («barba *grigiastra*», replicato successivamente¹¹⁹; «tela *giallasta*», «volto *giallastro*», «mani [...] *giallastre*»¹²⁰), «Sulla piazzetta era la statua *verdastra* del filosofo»¹²¹, *-iccio* («tre figure bianche su uno sfondo *verdiccio*»¹²²), *-ino* («fustagno *azzurrino*», «un

¹¹¹ *Sabato santo*, p. 150. Solo il *GRADIT* («di colore roseo, simile a quello della carnagione umana»), ne segnala il basso uso, fornendo nel *PILLIN* alcuni esempi, tra i quali il più interessante è quello tratto da Sanvitale, che parla di «conchiglia *carnicina*» – mentre il *SABATINI COLETTI* e il *GDLI* non danno nessuna connotazione, pur con una esemplificazione letteraria, il secondo, che va dal *Ricettario fiorentino* a Cecchi. Essendo questo secondo aggettivo al femminile, non mi sembra che «rosa *carnicina*» rientri nella categoria dei composti. L'esempio non è sfuggito all'analisi di Urbani, che evidenzia come in questo periodo de Pisis dipinga molte nature morte con conchiglie.

¹¹² *Gamba di aragosta*, p. 100; comune per il *GRADIT* – ma nel *PILLIN* si segnalano tuttavia numerosi esempi tratti da scrittori, da Palazzeschi alla recente Mazzantini –, è dato però come letterario nel *SABATINI COLETTI* e nel *GDLI*, che riporta attestazioni di scrittori vicini al Nostro come Panzini e Bacchelli.

¹¹³ *La buona azione*, p. 47. «petali *gridellini*» è in «*Venite adoremus*», p. 102. *Gridellino*, nella definizione del *GRADIT* «di colore viola pallido, con sfumature tra il grigio e il rosa»; è dato come non comune solo nel *SABATINI COLETTI*; il *GDLI* cita un autore molto caro a de Pisis: Pascoli; il *PILLIN* segnala solo un esempio tratto da Primo Levi.

¹¹⁴ *L'aria di Parigi*, p. 118; il corsivo è dell'autore. Registrato come esotismo nel *GRADIT*, è per il *SABATINI COLETTI* di ambito specialistico («Nel linguaggio della moda, di colore violaceo come quello dei fiori di malva»). Tardivamente registrato dal *GDLI* solo nel *Supplemento* 2004, con esemplificazione a partire da D'Annunzio; il *PILLIN* dà pochi esempi novecenteschi: La Capria, Citati, Siciliano.

¹¹⁵ *La buona azione*, p. 50. «*olivastro*», di basso uso per il *GRADIT*, è documentato nel *PILLIN* con un esempio per noi interessante tratto da Comisso, anche se di qualche decennio successivo al Nostro; è segnalato come letterario nel *SABATINI COLETTI*, con una tradizione plurisecolare testimoniata dal *GDLI* che arriva fino all'amico e conterraneo Bacchelli.

¹¹⁶ Qui al paragrafo 2, p. 295. «un alone *croceo*» ritorna nel testo a p. 257 (*Il martirio*); «Un paesaggio *croceo*» era già ne *La Città dalle Cento Meraviglie* (DE PISIS s.d., p. 68). «Di colore giallo-arancio, come lo zafferano», nella definizione del *SABATINI COLETTI*, è dato come letterario da tutti e tre i vocabolari, tra i quali il *GDLI* riporta attestazioni letterarie che vanno da Ugurgieri e Boccaccio fino a dei versi di de Pisis. È attestato nel lessico di Longhi (si utilizza qui il repertorio *LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE*).

¹¹⁷ *Montmartre*, p. 82. Letterario per tutti e tre i vocabolari da me consultati, tra i quali il *GDLI* lo attesta come voce dotta, con un'esemplificazione inerente agli ultimi due secoli, in cui spiccano i nomi significativi di Pascoli e Palazzeschi: l'uno «maestro», l'altro amico di de Pisis, grande estimatore dei suoi versi; il *PILLIN* ha invece solo un'attestazione, di molto successiva, di Bufalino. Presente nel lessico di Roberto Longhi (*LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE*).

¹¹⁸ *Cherubini e serafini*, p. 162. Cfr. anche «gli olivi bassi martoriati *glauchis*» (*I gigli*, p. 184); «il *glauco* sguardo leggermente splenetico» era già ne *La Città dalle Cento Meraviglie* (DE PISIS s.d., p. 91). «di colore celeste tendente al verde, ceruleo: occhi *glauchis*» lo chiosa il *GRADIT*, secondo il quale il termine rientra nell'italiano comune, e nel *PILLIN* lo stesso termine riporta comunque una decina di attestazioni novecentesche. È presente invece come letterario nel *SABATINI COLETTI* e nel *GDLI*, che ne rileva l'origine dotta, con una esemplificazione che parte da Guido delle Colonne.

¹¹⁹ Rispettivamente, *La camera magica*, p. 22; *Il Rembrandt*, p. 231.

¹²⁰ Rispettivamente, *Tutti neri*, p. 63; *Un cane*, p. 168; *Il Rembrandt*, p. 230.

¹²¹ *Le gigantesse*, p. 238.

¹²² *La tela di Savinio*, p. 123.

azzurriño chiaro [della cameretta]», che è anche un composto¹²³, «rettangolo giallino», «maschera di cera giallina», «casa giallina»¹²⁴, «occhi verdini», «cielo verdino», «pasta verdina»¹²⁵).

Anche alcuni composti testimoniano il desiderio dello scrittore di aderire il più possibile ai colori della materia visiva che si trova davanti. A volte il composto risponde alla ricerca di un *timbro* preciso: «velluto rosso amaranto»¹²⁶, «camicia rosso sangue»¹²⁷, «i crisantemi rosso sangue e giallo oro» (nel caso della seconda connotazione siamo nell'ambito della luminosità: «colore giallo lucente» nella definizione del Sabatini), «stasera è vestito di rosso, rosso nazareno»¹²⁸, «carta [da parati] rosso ardente», «Il panno rosso ardente della camicia»¹²⁹.

Altrove il riferimento è piuttosto alla *saturatione*, cioè a una maggiore o minore intensità cromatica: «Squisito il bianco del ramo fiorito contro il giallo stinto della parete»¹³⁰, «Un sole improvviso era sbocciato, verde tenero e gemme degli alberi, grigio prezioso il cielo»¹³¹, «frassini verde fondo»¹³², «il verde intenso quasi liquido [del tronco]», «al verde intenso di uno dei giovani ippocastani»¹³³, «cielo azzurro intenso»¹³⁴.

¹²³ Rispettivamente, *Nature morte*, p. 42; *Fotografie*, p. 270.

¹²⁴ Rispettivamente, *Un ballo*, p. 38; *La buona azione*, p. 46; *Tutti neri*, pp. 62, 63. *Giallino* è presente anche in *Montmartre*, p. 85, riferito al «bel torso del San Sebastiano» di una cartolina.

¹²⁵ Rispettivamente, *La camera magica*, p. 25, ripetuto in *Anima e corpo*, p. 36; *Un banchetto*, p. 74; *Gamba di aragosta*, p. 100.

¹²⁶ *La dolce metà*, p. 31.

¹²⁷ «Cabarets» a *Montmartre*, p. 143, ma riferito anche a «fazzoletto», in *Hôtel Saint-Georges*, p. 171, in un esempio già visto; di seguito nel testo riferito anche ai crisantemi.

¹²⁸ *Anima e corpo*, p. 36. Qui all'interno di una *reduplicatio*. Il *GDLI* e il *GRADIT* riportano questo termine in riferimento al colore: «di colore rosso simile al colore della tunica di Cristo al Calvario», citando – il primo – unicamente il nostro esempio.

¹²⁹ *Un banchetto*, p. 74; «Cabarets» a *Montmartre*, p. 44. Il sostantivo «rosso ardente di un garofano» è tra i *Frammenti*, pubblicati in appendice al nostro testo de *Il Marchesino Pittore*, p. 276. «Rosseggiante, di colore acceso, vivace» spiega il *GDLI* che riporta parecchi esempi, a cominciare da Giamboni e Boccaccio fino a due citazioni per noi interessanti tratte da Palazzeschi e de Pisis, quest'ultimo in versi («un bel viola ardente»). Diversamente, il *PILLIN* al lemma *rosso* non fornisce alcuna attestazione di *rosso ardente*, e, più in generale, al lemma *ardente* non ne dà alcuna testimonianza di abbinamento ad aggettivi di colore. Non stupisce, in definitiva, che alla voce *ardente* il *GRADIT* ne evidenzia il basso uso se attribuito a un colore – dando come esempio proprio «rosso ardente» –, e che quest'uso sia del tutto ignorato dal *SABATINI COLETTI*.

¹³⁰ *I gigli*, p. 188.

¹³¹ *La noia*, p. 139. La seconda connotazione sarà ovviamente considerata nell'ambito della luminosità, qui di seguito.

¹³² *Anima e corpo*, p. 37. Solo il *GDLI* dà il significato di «intenso, carico» alla voce *fondo* (nel significato aggettivale), attestato per il Novecento (Campana, Ungaretti, Quarantotti Gambini). Accezione che troviamo negli altri due vocabolari alla voce *profondo* e che anzi il *GRADIT* esemplifica proprio con *verde profondo*. Troviamo più volte la *lectio facilior* riferita a più colori – ma non al verde – negli scritti di Roberto Longhi: «marrone profondo», «blu profondo», «colori di smalto profondo» (*LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE*).

¹³³ *La camera magica*, p. 22; un altro esempio di aggettivo sostantivato è in *Hôtel Orsingher*, p. 55: «al verde intenso di uno dei giovani ippocastani».

¹³⁴ *Tutti neri*, p. 62. È frequente il caso, più che di composti tra parole che ricoprono lo statuto paritario di aggettivi, di coppie costituite da un aggettivo sostantivato che indica un colore e un aggettivo vero e proprio che predica, del colore, una specifica sfumatura o gradazione: «fiori di un rosa malato» e «un drappo di seta di un azzurro stinto e come irreali», entrambe in *Rue du Temple*, p. 26; «Le foglie tenere di un verde metallico di una cucurbita», *Un ballo*, p. 39; «una bottiglia di un verde marino», *L'aria di Parigi*, p. 119; «un fiorellino di un viola pallido», *La tanto cercata*, p. 51; «sul velluto di un bell'amaranto stinto», *Gamba di aragosta*, p. 98; «certe foglie lanceolate di un verde cupo», *I gigli*, p. 183; «sul prato di un verde intenso» e «col becco di un bel giallo vivo», entrambe in *Abbandonarsi*, p. 253. A proposito di *malato* riferito a colore, trovo un'attestazione solo nel *GDLI* con l'evidente significato di «sbiadito, smorto», con un'esemplificazione che da Tarchetti arriva fino al de Pisis del nostro esempio.

Altra connotazione ricercata da de Pisis attraverso i composti è quella della *luminosità/opacità*¹³⁵: «piante verde elettrico»¹³⁶, «grigio prezioso il cielo»¹³⁷, «porte bianco-sporche»¹³⁸, «tinta a olio bianco sudicio alle pareti»¹³⁹.

Sul crinale saturazione-luminosità si possono collocare, a mio avviso, composti come *grigio argento e grigio perla*, entrambi predicati del cielo¹⁴⁰ (si veda anche «luce grigia argento»¹⁴¹), in cui è difficile distinguere la componente della pienezza da quella della brillantezza coloristica¹⁴².

Di fronte a questi colori, tanto intensamente ricercati e così attentamente tradotti in parole, vale la pena di ricordare che, all'opposto, ritroviamo anche ne *Il Marchesino*, ma con frequenza assai minore che ne *La Città dalle Cento Meraviglie*, anche la luce incolore che li regnava: «aria incolore», «pomeriggio incolore»¹⁴³. Tuttavia, se l'universo ferrarese appariva immerso in un'atmosfera notturna o crepuscolare, e dominato dal bianco, dal grigio e dal nero, in questo testo troviamo un universo colorato; e colorato senza nulla concedere alla vaghezza. Si veda l'abbondanza, oltre che di alterati, anche di composti, tesi all'individuazione di una sfumatura precisa. E, del resto, il citatissimo passo di una lettera a Comisso del 1930: «Ho messo delle piantine nuove nei vasi del mio verone [...] un geranio rosso Vermeer, una begonia rosa dentifricio...»¹⁴⁴ mostra quanto anche nel linguaggio privato certi accostamenti e certe sottigliezze, parlando di colori, fossero connaturati al nostro pittore-scrittore.

6. *Aggettivi e sostantivi totalizzanti*

Il mondo parigino non è votato al silenzio come quello delle sere ferraresi de *La Città dalle Cento Meraviglie*. Spezzoni di dialogo, anche in francese e qualche volta in dialetto cadorino, vivacizzano il tessuto della scrittura sottraendo ciò che è descritto a una dimensione senza tempo. Rimangono comunque echi della dimensione enigmatica di quel testo precedente, in buona parte agganciati ai frammenti di realtà che il marchesino, inchiodato da una forza misteriosa, contempla nelle finestre di fronte o immagina al di là della vetrata di un ingresso. *Mistero* e soprattutto *misterioso* sono parole-chiave di quest'universo:

All'angolo tra il boulevard Montparnasse e rue de Sèvres c'era di là da un muro di cinta, davanti a una casa grigia, una palazzina romantica, un alberone tondo e compatto, un ipocastano già

¹³⁵ Prescindendo dai composti, non possiamo non notare riguardo alla connotazione della luminosità l'esempio più volte citato (anche al paragrafo 6, p. 309): «Onde di mare, cavalli marini, bianchi azzurri scalpitanti contro un cielo di Grecia nel vuoto parallelepipedo di camere metafisiche dalle pareti di quarzo di *abbacinante splendore*»¹³⁵.

¹³⁶ *Hôtel Saint-Georges*, p. 170; l'aggettivo sostantivato «[il] verde elettrico» è in *Rue du Temple*, p. 25, e in *Hôtel Orsingher*, p. 55.

¹³⁷ *La noia*, p. 139. *GDLI* alla voce *prezioso*: «Lucente, splendente come l'oro e le gemme». Roberto Longhi parla del «granata prezioso della scarsella vescovile» (*LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE*).

¹³⁸ *Hôtel Saint-Georges*, p. 170.

¹³⁹ *Un cane*, p. 168.

¹⁴⁰ *Ini*, p. 167; *Hôtel Saint-Georges*, p. 170.

¹⁴¹ *Il Rembrandt*, p. 230. 'Licenza poetica' nei confronti dell'invariabilità che i due aggettivi dovrebbero avere (SERIANNI–CASTELVECCHI 1988, p. 168, riguardo ad aggettivi di colore composti da aggettivo + nome, tipo *verde bottiglia*).

¹⁴² Il *GDLI* all'esponente *grigioperla* chiosa: «grigio chiaro con riflessi perlacei», che trova riscontro nella definizione del *GRADIT* – alla voce *perla* riporta *grigioperla* senza alcuna definizione – all'esponente *perlaceo*: «un colore lattiginoso e iridescente» (il *SABATINI COLETTI* registra in maniera generica alla voce *grigio*: «Il colore grigio con le sue varie tonalità: *grigio perla*, *grigio fumo*). Qualche differenza anche nell'interpretazione di *grigio argento*: *SABATINI COLETTI* e *GDLI* evidenziano, all'esponente *argento*, la componente della lucentezza, mentre il *GRADIT* parla di «tonalità di colore grigio chiaro».

¹⁴³ *L'aria di Parigi*, p. 118; *Fare all'amore*, p. 124.

¹⁴⁴ DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 1988, p. 110.

verdissimo ad aprile. [...] Pareva intessere dialoghi *misteriosi* con i rettangoli scuri in fila, pareva attendere si affacciasse qualcuno, attendeva con un sottile brivido lungo il tronco rotondo per tutti i rami, fra il verde intenso quasi liquido; forse un'ombra passava di là dai vetri lucidi, un vecchio signore con una candela in mano che illumina la sua faccia scarna, la sua barba grigiastra, una donna con gli occhi sparuti, sotto la fronte alta. [...] Il *segreto*, il *mistero* della realtà, i tempi lontani, i miti eroici, le lontananze insolcate, il riso e le lagrime dei filosofi, le luci dei veggenti, il *mistero* dei corpi, solidi e volatili, le armonie delle forme, le rotazioni degli astri, emblemi e segni figurati parevano uscire da quella finestra aperta nella notte, forse solo per lui che passava a guardare [...] ¹⁴⁵.

Sotto l'atrio, il suo occhio come al solito si volse ai vetri *misteriosi* della portineria. Vide una specie di manichino femminile. Due spalle bianche un po' strette, un collo bianco sotto una cervice bruna, due braccine, la vita sottile di vespa, un bustino un po' grigio, un po' *mauve* ¹⁴⁶.

Il marchesino guardò se nella casa di fronte era illuminata la grande finestra *misteriosa* [...]. La finestra era più alta della sua e *non si poteva vedere che una piccola parte dell'interno* [...]. Sotto il piano *misterioso* di un soffitto di un bianco sporco si vedeva un cuore rosso dipinto su un vetro illuminato d'una lampada, un cuore con raggera. [...] In questa camera dovevano avvenire cose tremende ¹⁴⁷.

Siamo, insomma, davanti a un vero e proprio *topos* narrativo: lo scrittore che aveva definito le case ferraresi, persino quelle a lui note, «cupi parallelepipedi imperscrutabili» ¹⁴⁸, dialoga ancora col mistero – un mistero di oggetti intravisti o visti solo in parte – al di là del quale si celano spesso, appunto, «cose tremende». La finestra che sta davanti al marchesino, illuminata o allineata con le altre in file di «rettangoli», diventa metafora di una realtà arcana e talvolta inquietante. Certamente una linea di continuità collega in questo senso l'ambientazione ferrarese de *La Città dalle Cento Meraviglie* ¹⁴⁹ – nonostante l'allontanarsi del pittore-scrittore dall'esperienza metafisica e il suo aprirsi a nuove suggestioni –, e quella parigina di questo testo.

Frequenti, e talvolta concomitanti rispetto a *mistero* e *misterioso*, anche *magia* e *magico* ¹⁵⁰, impiegati sia per connotare quel bozzolo di seducente energia che è la camera dell'artista:

La *magia* di questa camera ottagonale a un secondo piano di rue Bonaparte, quando la luce viene a mancare e s'attarda sul marmo grigio del camino con la *glace sans tain*, sulla grande conchiglia rosa carnicina (quante volte il marchesino l'ha dipinta nelle sue nature morte marine!) sull'altra conchiglia più piccola zebraata dentro la bottiglia di vetro di Murano portata da Fiera di Primiero [...] ¹⁵¹.

Per ora mi contento di pensarti sull'ottomana nella finta alcova di questa *magica* camera ottagonale, quando di sera le ombre dei fiori nei vasi sul balcone si riflettono nei vetri della finestra, leggere, *un po' misteriose* ¹⁵².

¹⁴⁵ *La camera magica*, p. 22.

¹⁴⁶ *L'aria di Parigi*, pp. 117-118. La stessa citazione è stata da me utilizzata al paragrafo 4, p. 303.

¹⁴⁷ *Finestra misteriosa*, pp. 242-243.

¹⁴⁸ DE PISIS s.d., *Cani*, p. 165.

¹⁴⁹ SALIBRA 2017, pp. 220-224.

¹⁵⁰ Cfr. *infra* nel testo (*La camera misteriosa*) e al paragrafo 3, p. 299, detto della «saletta misteriosa» (*Un banchetto*). Ritrovo molti dei miei esempi in URBANI 2001.

¹⁵¹ *Sabato santo*, p. 150. Anche in questo caso la citazione è già presente nel testo, al paragrafo 5, pp. 304-305.

¹⁵² *Bellino*, p. 202. «Parallelepipedo magico» è definita la camera del montanaro a cui è intitolato questo frammento (*ivi*, p. 197).

La piccola camera da letto a forma di cuore come quella di Baudelaire [...], la cameretta che un vecchio *peintre en bâtiments* con grembialone di tela era venuto a tingere di un azzurrino chiaro, un po' per volta aveva assunto senza troppo sforzo da parte del marchesino quell'aspetto di *magia* che gli era proprio¹⁵³

sia per connotare uno spettacolo esterno o uno stato d'animo:

Quasi ogni notte lo sguardo del marchesino [...] era attratto da due faci in una camera della casa di fronte. [...] Per queste due faci notturne l'interno della camera borghese assumeva un aspetto *misterioso e quasi magico*¹⁵⁴.

Nei silenzi *magici* che il suo cuore attraversava, anime sospese, lontane e vicine, nel tempo e nello spazio, venivano in contatto con esso. [...] Il signore nero gigante non visto, forse si affacciava certe notti [...] un meriggio grigio, allo specchio della camera ottagonale, lo sguardo del solo occhio vivo, avrebbe errato sparito fra le pareti, e poi sarebbe scomparso come l'ombra di una nuvola¹⁵⁵.

Ricordando, con Sergio Solmi, l'uso di attributi come *metafisico* o *medianico* per individuare certe composizioni pittoriche, «fin dal lontano 1916»¹⁵⁶, molto attestati nel testo dedicato a Ferrara, è però da sottolineare che in quest'opera parigina la loro presenza si è quanto mai rarefatta. Si veda il già citato passo dal sapore proustiano in cui lo scalpiccio degli zoccoli dei cavalli evoca «Onde di mare, cavalli marini, bianchi azzurri scalpitanti contro un cielo di Grecia nel vuoto parallelepipedo di camere *metafisiche* dalle pareti di quarzo di abbacinante splendore»¹⁵⁷.

Chi sono, che faccio? Non erano solo i «capogiri *metafisici*» della sua prima giovinezza, un tormento che era durato negli anni, era una specie di estasi lirica, di *trance metafisico* acuito fin quasi all'allucinazione¹⁵⁸.

Alle pareti coperte di una carta rosso ardente con fiori e frutti liberty neri e oro, eran appesi quadri *medianici*, con figure simboliche, e fra i quadri dei bastoni incrociati, d'ebano con cordoni neri attorcigliati a spirali e grandi fiocchi funerei pendenti [...]¹⁵⁹.

«Ritratto medianico» è inoltre il titolo del disegno che i curatori riportano «ad illustrazione del brano "Il leone"»¹⁶⁰: un mix di tratti umani e animaleschi. Tra parentesi quadre si aggiunge: «Si ricordò che altre volte aveva finito quasi di automagnetizzarsi...»¹⁶¹. Termine,

¹⁵³ *Fotografie*, p. 270.

¹⁵⁴ *La camera misteriosa*, p. 245.

¹⁵⁵ *Figura nera*, p. 111. Parte di quest'esempio è anticipata nel testo dalla citazione presente al paragrafo 4, p. 303.

¹⁵⁶ SOLMI 1946, p. 15.

¹⁵⁷ Qui, paragrafo 4, p. 301.

¹⁵⁸ *Asma nervosa*, p. 218; il primo corsivo è dell'autore.

¹⁵⁹ Una citazione più completa è riportata qui al paragrafo 3, p. 299. Questo passo è riportato dal *GDLI*, «Che riguarda o dipende dallo spiritismo, dall'occultismo, dalle facoltà e dalle funzioni del medium», significato per il quale sono citati Svevo, Pirandello, i manifesti del Futurismo; mentre Govoni, amico di de Pisis, è attestato per l'accezione più generica di «magico, affascinante, incantato» e di «trasognato»; significati presenti anche nel *GRADIT*, che evidenzia per la prima accezione – l'unica presente nel *SABATINI COLETTI* – il carattere specialistico, e il basso uso per il significato estensivo. Il *PILLIN* cita alcuni esempi, da Cardarelli ai recenti Magris e Veronesi.

¹⁶⁰ DE PISIS 1969, p. 92. Il disegno è a p. 193.

¹⁶¹ Il passo per intero è il seguente: «Il marchesino guardò davanti a sé, dietro la pendola, con la faccia bianca, rotonda di marmo bianco, e la campana lustra di vetro, vedeva la sua faccia battuta dalle ombre, e gli occhi orribili sotto la fronte immensa, la bocca aveva una forte piega, mancava la criniera. Non volle guardare fisso negli occhi. Si ricordò che altre volte aveva finito quasi per automagnetizzarsi, ebbe paura della notte e del

quest'ultimo, forse d'invenzione, cui fa seguito nel testo anche il sostantivo corrispondente: «E il sonno vero non veniva, ma una sorta di torpore, quasi un'*automagnetizzazione* come talora davanti allo specchio»¹⁶², che ci rimanda anche alle atmosfere ferraresi: «Io mi sentii dentro al parallelepipedo solido-vuoto di una camerina, *magnetizzato* davanti allo specchietto verde»¹⁶³.

7. *Aggettivi e sostantivi della grecità*

Vicino la gamba di aragosta: rossa di sopra, *un rosso d'antica Grecia* con le giunture nere [...]. L'aragosta era stata servita in un piatto d'argento cesellato da un magnifico «puer» altocinto. Le gambe *parevano quelle del «fauno in riposo» di Prassitele*¹⁶⁴.

Nell'esempio già citato, in cui lo scalpiccio degli zoccoli dei cavalli accende nella fantasia del marchesino immagini oniriche, sono evocate «Onde di mare, cavalli marini, bianchi azzurri scalpitanti *contro un cielo di Grecia* nel vuoto parallelepipedo di camere metafisiche dalle pareti di quarzo di abbacinante splendore»¹⁶⁵. Anche ne *Il Marchesino* la Grecia è un archetipo spesso presente alla sensibilità di chi scrive. In particolare, è la definitiva scoperta della bellezza seduttiva del corpo maschile ad essere quasi sempre ammantata di grecità:

Poteva ammirare teneramente un fanciullino e un vecchio, amare una vecchietta e una fanciulla pudibonda, ma il suo cuore vibrava disperatamente solo davanti alla bellezza androgina, alla forma fatta carne nelle spoglie di un giovane maschio, angelo o eroe, Apollo o Endimione, Paride o Davide, Perseo o Charpentier¹⁶⁶.

E in quella meravigliosa scultura che sono per lo scrittore i corpi androgini – spesso dei suoi modelli – da cui è sedotto affiorano spesso precisi riferimenti in tal senso. Si è già notato il trascorrere, nell'uno e nell'altro senso, dalla figura umana all'opera d'arte e dall'opera d'arte alla figura umana (questo secondo caso, più raro, lo ritroviamo nel terzo esempio qui di seguito):

Sotto gli abiti gli occhi attenti del pittore vedevano il bel corpo, come l'aveva contemplato nudo fra le chiare pareti dello studio, la linea del torso *prassitelico*, come aveva visto la notte prima, con la maglietta di lana scollata, contro la parete rossa del forno dove il ragazzo lavorava¹⁶⁷.

Bella, dolce, *degnà di una statua greca* la bocca dell'olandese [...]. E il corpo d'atleta, biondo dorato, *olimpico*¹⁶⁸ sotto i vestiti di fustagno azzurrino, sporco di carbone e le spalle larghe. Arco d'oro. [...] La maschera era appena stanca, un'ombra leggera a lato del naso *greco* sotto gli occhi chiari e

silenzio» (*Il leone*, pp. 226-227). Il *GDLI* riporta, per la forma pronominale di *magnetizzare*, il significato di «Incantarsi, astrarsi in uno stato di rapimento trasognato», producendo un unico esempio depisissiano. Ma sembra più convincente, dato il contesto, la chiosa del *SABATINI COLETTI* allo stesso lemma, presente, come nel *GRADIT*, solo alla forma attiva: «Esercitare l'influsso magnetico nei confronti di qualcuno, ipnotizzarlo». Il significato sembra essere dunque quello di «ipnotizzarsi».

¹⁶² *Mia madre*, p. 265.

¹⁶³ DE PISIS s.d., p. 110.

¹⁶⁴ *Gamba di aragosta*, p. 98.

¹⁶⁵ Qui, paragrafo 4, p. 301; paragrafo 6, p. 309.

¹⁶⁶ L'esempio è tratto da *Figura nera*, p. 109.

¹⁶⁷ *Un ballo*, p. 38. L'esempio è citato dal *GDLI*, subito dopo un'attestazione da Cecchi. *Prassitelico* è presente anche nel *GRADIT*, che lo dà come comune nell'uso estensivo che qui interessa, ma che lo data solo al 1960, cioè alcuni decenni dopo le nostre attestazioni depisissiane.

¹⁶⁸ Di basso uso per «olimpico» secondo il *GRADIT*, ignorato dal *SABATINI COLETTI* e dal *PTLLIN*. Il *GDLI* lo riporta come voce dotta, con pochissime attestazioni a partire da Boccaccio, e, riprendendo il nostro esempio, nel significato specifico di «Che ha corporatura e aspetto atletico e armonioso».

ridenti; sotto il naso *greco*, sopra il mento *prassitelico* brillava come un fiore umido alla luce di una lampada la bellissima bocca¹⁶⁹.

Quando fu seduto al suo tavolino sotto la nuova lampada che faceva più luce, il suo sguardo si posò davanti sulle fotografie infilate nella cornice dorata della specchiera, sul caminetto di marmo nero. Il nudo di Italo su un gran sasso sul lago, in una posa *greca*. [...] dall'altra parte una cartolina con l'*Apollo Sauroctono (l'aveva comprata pensando a Tony)*¹⁷⁰.

In particolare è ricordato il satiro di Prassitele, scultore come abbiamo visto di riferimento per de Pisis, al quale sono paragonati (oltre che il «puer» del piatto dell'aragosta del primo esempio) il «giovane della piccola libreria antiquaria di rue Bonaparte» per la postura delle sue gambe, «una ripiegata col piede dietro il tallone dell'altra»¹⁷¹, e lo stesso marchesino, in posa per una foto ora esposta nella sua camera¹⁷².

8. *Qualche conclusione*

La scrittura di de Pisis si conferma come segnata da una forte impronta pittorica. Acutissima la sensibilità cromatica: termini rari, alterati e composti concorrono all'individuazione di un timbro o di una sfumatura precisi. Un caso esemplare è quello del verde più o meno saturo o più o meno luminoso: e dunque *fondo o tenero, elettrico, metallico, cupo*. Opportunamente, parlando di un quadro di quel periodo – *Cimitero di Cortina* del 1931 – Rita Ladogana annota:

Una sinfonia di verdi si unisce ai neri e alle svariate gradazioni di grigi, ai quali fanno da contrappunto i gialli squillanti e la lucentezza del bianco. Un colore bianco intenso, che De Pisis predilige in diverse altre occasioni, facendogli assumere sempre un peculiare risalto¹⁷³.

Le geometrie si ammorbidiscono rispetto a *La Città dalle Cento Meraviglie*: di rado compare l'immagine del parallelepipedo che ci aveva ammaliati in scritti precedenti dell'autore, mentre domina la figura del rettangolo di porte e finestre. Colpisce nella resa degli spazi il gioco delle scatole cinesi. Da una finestra il marchesino contempla un'altra finestra (o altrimenti dalla strada guarda in alto ai frammenti di vita e di spazio racchiusi da una finestra), al di là della quale un'altra spazialità è scavata da un quadro, e all'interno del quadro talvolta vediamo case con altre finestre. Non ho potuto fare a meno di pensare a un altro illustre ospite di Parigi, Edward Hopper, che ha fatto degli interni 'rubati' un soggetto privilegiato della sua pittura, e a Magritte, con le sue finestre aperte sull'esterno; entrambi esponenti di una pittura enigmatica, nel secondo caso di stampo surrealista, con influssi dechirichiani. Anche se «da finestra che ne inquadra in parte un'altra» faceva parte già del «prontuario» della pittura metafisica, poi teorizzato da de Pisis in anni successivi¹⁷⁴. Rispetto a quell'esperienza, ben rappresentata nella scrittura de *La Città dalle Cento Meraviglie*, permane il senso del mistero, in molti casi collegato a una realtà solo intravista, alla quale lo scrittore si aggrappa – lo abbiamo già visto – mettendo in scena una dovizia di particolari totalmente svincolata da qualunque pretesa di realismo. Pascoli, certo – poeta di riferimento per il nostro autore –, ma anche

¹⁶⁹ *Nature morte*, pp. 41-42.

¹⁷⁰ *Il leone*, p. 225. La citazione è parzialmente anticipata nel testo al paragrafo 4, p. 301, e nella nota 40 (paragrafo 2, p. 296).

¹⁷¹ *I libri e l'amore*, p. 234.

¹⁷² *Fotografie*, p. 270.

¹⁷³ LADOGANA 2012, p. 53.

¹⁷⁴ *La così detta «arte metafisica»*, scritto nel 1938, in DE PISIS 1947, pp. 174-175.

amore per l'esoterismo. Ma diverso è il tono delle due opere: alle allucinate descrizioni de *La Città* segue nell'opera parigina una sia pur esile narratività che procede per frammenti staccati, in linea di massima intercambiabili; e che soprattutto vede sempre di scena un *alter ego* colto nei momenti più intimi, nella sua fragilità e nella sua tenerezza, lontano da quella mondanità che, pure, de Pisis non rifiutava.

Infine mi piace anzitutto ricordare i molteplici richiami fra le immagini de *Il Marchesino* e il mondo pittorico depisiano di quegli anni. Ritroviamo così, fra i dipinti, il S. Sebastiano più volte ricordato come termine di paragone della bellezza maschile (come già visto, Raimondi riporta nel suo apparato iconografico tre S. Sebastiano di poco successivi agli anni de *Il Marchesino*: uno del 1934, uno del 1938 e uno del 1942), la *Natura morta con scultura* (1927) che riproduce il *Mercurie inventant le caducée* di Chapu, la fotografia del quale è nominata nel testo; ma, soprattutto, troviamo tante finestre aperte: come quella che, pur coi vetri chiusi, inquadra le finestre del palazzo di fronte nella *Bottiglia tragica* (1927), o quella che si rivela poi un quadro poggiato sul ripiano dove giace morto il fagiano, nella *Nature morte au faisán* (1932).

Per quanto riguarda l'amore per le opere di altri artisti, abbiamo visto come esse entrino nel racconto, magari sotto forma di fotografie che il marchesino non può trattenersi dal comprare, ad esempio la cartolina della *Sacra famiglia* di Giorgione, o capolavori visti nei musei, come un paesaggio di Corot. Altre volte impreziosiscono con una similitudine o una metafora le immagini della realtà descritta, ad esempio il vecchio che fa pensare a un quadro di Rembrandt, il giovane che «si sarebbe detto un ritratto del Greco». E abbiamo appena visto che la grecità sopravvive anche in questa stagione parigina ed è un paradigma per esaltare la bellezza androgina che l'artista predilige.

La lettura a specchio delle lettere private mostra interessanti sovrapposizioni con i gusti espressi ne *Il Marchesino*. Lo abbiamo visto nelle lettere a Comisso. Ma possiamo, ancora, constatarlo leggendo il repertorio epistolare curato da Bonuglia:

Vorrei condurti una sera a vedere il mirabile S. Sebastiano del Puget. Ho sognato questa gran statua bianca alle volte nel martòro (il dolce strazio) dell'amore¹⁷⁵.

[...] l'ò letta [la tua lettera] per il Boul. S. Germain (alberi verdissimi, pulviscolo d'oro nell'aria, misterioso tramonto alla Delacroix in fondo dopo palazzi grigi e torri) [...]¹⁷⁶.

Con che piacere avrei preso il tè con te oggi insieme a un giovane amico (pare un Andrea del Sarto) [...]¹⁷⁷.

Rileggendo le fondamentali pagine di Sandro Zanotto, non si può non convenire sul fatto che, certo, ne *Il Marchesino Pittore* de Pisis non parla della sua pittura¹⁷⁸ – se non qualche volta per dirne male –, come non parla delle collaborazioni con riviste italiane per le quali scrive note d'arte da Parigi. Aggiungendo subito dopo che il suo essere pittore è nel trasferire sulla pagina quella sensibilità visiva – direi anzi, ossessivamente visiva –, quel gusto esasperato dell'immagine, che lo seguono passo passo nei suoi vagabondaggi parigini, senza lasciarlo un istante.

¹⁷⁵ DE PISIS/BONUGLIA 1966, p. 23.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 39.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 46.

¹⁷⁸ ZANOTTO 1989, p. 290.

BIBLIOGRAFIA

Dizionari e Repertori

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2009.

GRADIT

Grande Dizionario Italiano dell'Uso, a cura di T. De Mauro, I-VI, Torino 1999-2000.

LA LINGUA DELLA STORIA DELL'ARTE

La lingua della storia dell'arte nel XX secolo: Roberto Longhi, a cura di Accademia della Crusca, Fondazione Memofonte, 2017, <http://longhi.accademiadellacrusca.org/index.asp>.

PTLLIN

Primo Tesoro della Lingua Letteraria Italiana del Novecento, a cura di T. De Mauro, Torino 2007.

SABATINI COLETTI

Il Sabatini Coletti. Dizionario della Lingua Italiana, Milano 2007 (edizione on-line 2008).

Studi ed edizioni

ARCANGELI 1951

F. ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, «Paragone», 19, 1951, pp. 27-46.

CARRÀ 1964

M. CARRÀ, *De Pisis*, Milano 1964.

DE PISIS s.d.

F. DE PISIS, *La Città dalle Cento Meraviglie ovvero "I misteri della città pentagona"*, Roma s.d.

DE PISIS 1947

F. DE PISIS, *Prose e articoli*, Milano 1947.

DE PISIS 1969

F. DE PISIS, *Il Marchesino Pittore*, Milano 1969.

DE PISIS/BONUGLIA 1966

F. DE PISIS, *Lettere di De Pisis 1924-1952*, a cura di D. BONUGLIA, Milano 1966.

DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 1988

F. DE PISIS, *Divino Giovanni... Lettere a Comisso 1919-1951*, a cura di B. DE PISIS, S. ZANOTTO, Venezia 1988.

DE PISIS/B. DE PISIS-ZANOTTO 1989

F. DE PISIS, *Le memorie del marchesino pittore*, a cura di B. DE PISIS, S. ZANOTTO, Torino 1989.

DE PISIS/B. DE PISIS–ZANOTTO 2009

F. DE PISIS, *La città dalle 100 meraviglie*, a cura di B. DE PISIS, S. ZANOTTO, Milano 2009.

FERRARIO 2017

R. FERRARIO, *Les italiens. Sette artisti alla conquista di Parigi*, Torino 2017.

LADOGANA 2012

R. LADOGANA, *Filippo De Pisis. Percorsi di vita e arte*, Cagliari 2012, pp. 1-84.

LAMBERTI 2012

M.M. LAMBERTI, *Les promenades péripatéticiennes: appunti su e di Filippo De Pisis al Louvre*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte*». Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 423-429.

NALDINI 1991

N. NALDINI, *De Pisis. Vita solitaria di un poeta pittore*, Torino 1991.

RAIMONDI 1952

G. RAIMONDI, *Filippo de Pisis*, Firenze 1952.

SALIBRA 2017

L. SALIBRA, *Lessico della metafisica in de Pisis: «La città dalle cento meraviglie»*, «*Studi di Memofonte*», 18, 2017, pp. 211-229.

SERIANNI–CASTELVECCHI 1988

L. SERIANNI, A. CASTELVECCHI, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino 1988.

SOLMI 1946

S. SOLMI, *Filippo De Pisis*, Milano 1946.

URBANI 2001

B. URBANI, *Paris vécu et représenté par Filippo de Pisis*, «*Cahiers d'études romanes*», 6, 2001, pp. 179-198.

ZANOTTO 1989

S. ZANOTTO, *Memorie dell'immaginario*, in F. de Pisis, *Le memorie del marchesino pittore*, a cura di B. de Pisis, S. Zanotto, Torino 1989, pp. 285-292.

ZANOTTO 1996

S. ZANOTTO, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza 1996.

ABSTRACT

Negli anni dal 1925 al 1939 de Pisis è a Parigi, città nella quale vive un momento fondamentale del suo percorso artistico, raggiungendo un successo crescente in campo pittorico. *Il Marchesino Pittore* è, in qualche modo, un diario di quegli anni che si arresta al 1932: un diario in terza persona che privilegia gli aspetti privati della vita dello scrittore-pittore, testimoniando anche un immutato amore per la letteratura. La scrittura è, nondimeno, segnata da una forte impronta pittorica, punteggiata com'è da nomi di artisti con i quali de Pisis intrattiene un'intensa familiarità creativa, come Rembrandt e Delacroix; evidente anche la predilezione per determinate inquadrature, con spazi 'rubati', per lo più dalla propria finestra, all'interno delle finestre dei dirimpettai, che trovano riscontro nella sua pittura di quel periodo – le tante finestre aperte, presenti peraltro anche in un'opera letteraria, *La Città dalle Cento Meraviglie* – e un'acuta sensibilità cromatica che si avvale di termini rari, di alterati e composti per l'individuazione di un timbro o di una sfumatura precisi.

Between 1925 and 1939 de Pisis is in Paris, where he experienced a fundamental turn of his artistic career and achieved a growing success as a painter. The *Il Marchesino Pittore* is, in some way, a diary of those years until 1932: a diary in the third person in which the writer-painter focuses on the private aspects of his life and shows his abiding love for literature. His writing is, nevertheless, marked by a strong pictorial imprint, with frequent quotations of names of artists, such as Rembrandt and Delacroix, who particularly influenced his creativity at the time. Also evident is his predilection of specific ways of framing the scenes, in particular of 'stolen' spaces, mostly from his own window towards the windows of the opposite house; this attitude is to be found both in his paintings of that period and in another literary work, *La Città dalle Cento Meraviglie*. The *Il Marchesino Pittore* also shows an acute sensitivity for colours, featured by rare words, which are used in order to define a timbre or a precise nuance.