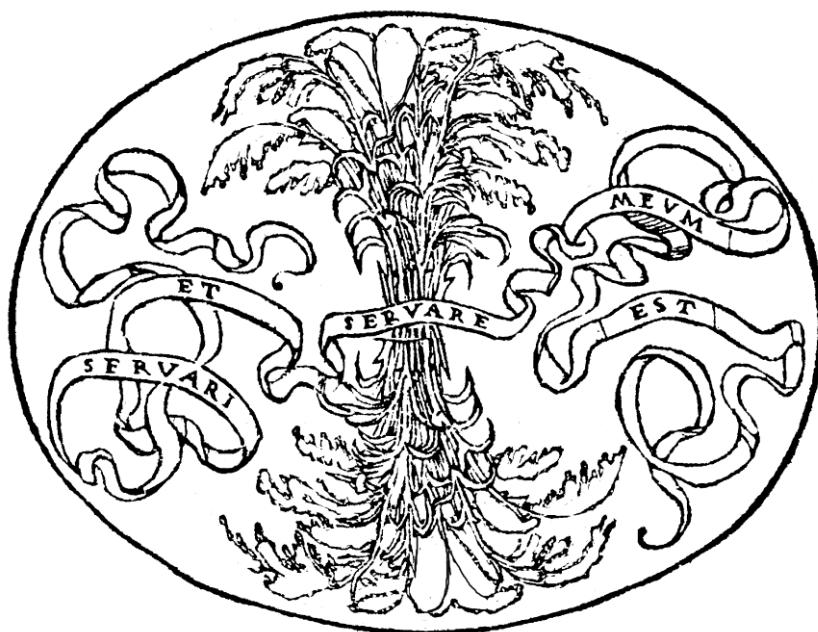


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

13/2014



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni

G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, <i>Editoriale</i>	p. 1
E. Stead, <i>A Flurry of Images and its Unfurling through the «Revue illustrée»</i>	p. 3
V. Pesce, <i>Acquarelli, quadretti, impressioni. «La Riviera Ligure» fra arte figurativa e letteratura</i>	p. 29
E. Miraglio, <i>Pubblicità e promozione industriale fra le pagine de «Il Risorgimento Grafico»</i>	p. 49
A. Botta, <i>Influenze monacensi nella grafica di Alberto Martini: il caso de La bocca de la maschera</i>	p. 80
M.L. Paiato, <i>1913: Aroldo Bonzagni e i disegni per le riviste milanesi «in Tramway giornale per tutti» e «...a quel paese!»</i>	p. 101
G. Bacci, <i>Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo</i>	p. 119
D. Lacagnina, <i>Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza</i>	p. 144
A. Ducci, <i>Il «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» e il dibattito per una moderna storia dell'arte alla Società delle Nazioni</i>	p. 156
T. Casini, <i>Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte</i>	p. 175
D. Viva, <i>Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)</i>	p. 195

F. Ellena, *Testo e immagine nella prima serie di «Arti Visive» (1952-1954). Modelli, obiettivi e strategie di una rivista militante tra arte non figurativa e civiltà del suo tempo* p. 223

G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»* p. 245

V. Russo, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati* p. 262

EDITORIALE

Il presente numero di «Studi di Memofonte» consente di sviluppare una riflessione critica a circa un anno e mezzo dalla partenza ufficiale del progetto Firb «Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni», noto anche con l'acronimo «Capti» (Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations) e liberamente accessibile online (nella doppia versione italiana e inglese) all'indirizzo www.capti.it.

L'obiettivo del progetto portato avanti da Scuola Normale Superiore, Università di Genova, Università di Udine e Università di Siena, in sintesi, è quello di offrire a un pubblico di specialisti (ma non solo) nuove chiavi di accesso alla storia dell'arte contemporanea e in generale alla cultura visiva (e letteraria) contemporanea, coniugando approcci interpretativi diversi e rendendo consultabili materiali altrimenti difficilmente reperibili, siano riviste di inizio Novecento di taglio più ampio («La Riviera Ligure» o «Il Risorgimento Grafico») o di avanguardia della seconda metà del XX secolo («Appia Antica», «L'esperienza moderna», «Azimuth», solo per citarne alcune). Non solo arte 'alta' tuttavia, ma anche episodi artistici ritenuti a lungo 'low', sicuramente a larga circolazione, come il profluvio di illustrazioni (per riprendere le parole di uno degli interventi di questo numero), che arricchì l'editoria tra Otto e Novecento, caratterizzando l'immaginario diffuso di intere generazioni (e in questo senso risultati preziosi vengono dall'estesa digitalizzazione di archivi ricchi come quelli delle case editrici Salani e Giunti, anch'essi ora liberamente consultabili sulla piattaforma del progetto). Dal punto di vista della critica d'arte, uno dei personaggi che più contribuirono alla connessione tra 'high' e 'low' 'culture', nella prima metà del Novecento, fu sicuramente Vittorio Pica, cui è dedicata una sezione specifica nel data base, volta alla ricostruzione della figura del critico attraverso carteggi e materiali bibliografici trascurati o poco conosciuti.

A livello metodologico, grazie al Laboratorio di Documentazione Storico Artistica della Scuola Normale Superiore, è stata creata una piattaforma informatica di dati interrelati, ricercabili attraverso selezioni incrociate, permettendo così di effettuare analisi approfondite, in grado anche di restituire il percorso completo di un documento (ad esempio possiamo seguire *l'Inno all'olivo* dalla sua prima idea nelle lettere tra Pascoli e Novaro, fino alla sua pubblicazione e traduzione grafica ad opera di Plinio Nomellini). Nella schedatura è stato inoltre adottato il sistema dei 'tag', che ha permesso di sviluppare una vera e propria catalogazione sistematica di opere, artisti, letterati, critici, nonché pubblicità di marchi industriali o saggi grafici, contribuendo così a restituire il panorama vario e complesso della cultura italiana novecentesca. A titolo esemplificativo, basti dire che riviste come «Il Risorgimento grafico» o «La Riviera Ligure», per nominare soltanto i casi di periodici di più lunga durata, possono restituire all'utente, al momento, oltre 1.200 articoli schedati e più di 3.000 tag. Tuttavia, una tale capillare ricognizione catalografica viene applicata a tutti i periodici oggetto di indagine, alcuni dei quali già completi online, come i già citati «L'esperienza moderna» e «Azimuth». L'osservatorio sull'arte contemporanea può avvalersi inoltre di riviste di natura differente, come «Marcatré» o «Metro», per giungere alla 'controcultura' degli anni Sessanta e Settanta (con la prima serie completa di «Lotta poetica» online).

Come evidente, il progetto è reso possibile anche dalla sensibilità di varie istituzioni, partner scientifici di assoluto rilievo che hanno accettato di far parte di questa iniziativa, aprendo i loro archivi e rendendosi disponibili a importanti collaborazioni: dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze al Mart di Trento e Rovereto, dall'Archivio Novaro di Genova alle case editrici Salani e Giunti, dalla Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma alla Biblioteca Civica di Rovereto, nonché i vari artisti che hanno acconsentito alla riproduzione del materiale. In ambito internazionale sono poi fondamentali le occasioni di confronto con

istituzioni o enti come il Centre for Editorial and Intertextual Research di Cardiff o il gruppo T.I.G.R.E. (Groupe de Recherche à l'ENS sur le texte et l'image).

Il numero di «Studi di Memofonte» permette non solo di 'fare il punto' all'interno del gruppo di ricerca interuniversitario, presentando i lavori di studiosi strutturati nelle varie unità o comunque facenti parti del comitato scientifico (Évanghelia Stead), ma anche di avviare e fare una prima constatazione riguardante le possibilità di espansione del progetto stesso, ascoltando e accogliendo suggestioni e spunti di riflessione provenienti da personalità esterne, come Alessandro Botta, Tommaso Casini, Annamaria Ducci, Maria Letizia Paiato, Valentina Russo, sottolineando così uno degli obiettivi prioritari, ovvero creare una discussione scientifica che possa coinvolgere in futuro ancora più figure e istituzioni, permettendo di proseguire la ricerca anche oltre il termine previsto dei tre anni (marzo 2016).

Infine, nei vari interventi, abbiamo naturalmente voluto restituire l'idea della complessità e varietà degli approfondimenti in atto, che in questa sede hanno trovato una sintesi argomentativa ma che è possibile seguire in tempo reale sul sito: significativamente, la maggior parte del materiale citato è rintracciabile e consultabile direttamente sulla piattaforma, a testimonianza della forte interrelazione tra il piano informatico e digitale e quello della scrittura saggistica.

A FLURRY OF IMAGES AND ITS UNFURLING THROUGH THE «REVUE ILLUSTRÉE»

A certain Tuesday, most probably 26th March 1889, at half-past one in the afternoon, René Baschet addresses an urgent blue telegram from the studio of the painter and poster-designer E. Charle Lucas to Georges de Porto-Riche, an upcoming poet and playwright. The pressing matter concerns Porto-Riche's long poem *Bonheur manqué* about to be published in the «Revue illustrée» with eight drawings by Lucas, of which only three regrettably are ready at present. Baschet has to make a quick decision, albeit with the agreement of the author. His fairly long telegram provides us with a good insight into the procedures of the *Revue illustrée* and the crucial role of illustration :

Cher Monsieur,

Je suis chez M. Lucas; il n'a fait que trois dessins que je n'aurai jamais même le temps de faire graver pour le prochain n°. Donc me voilà absolument navré, et obligé de vous dire, car je ne puis absolument pas, dans la Revue illustrée faire passer douze pages sans dessins: surtout des vers qui ne remplissent pas la page!

1) Ou reculez encore l'apparition de quinze jours (au 15 avril)

2) Ou, ce que vous m'avez demandé déjà et que j'ai toujours refusé, reprenez votre Manuscrit, c'est à dire, faites un petit volume en profitant de la composition qu'a faite Motteroz – Je lui ferai toute la réclame possible – En résumé je ferai tout ce que vous voudrez. Je n'ai pas eu de chance. J'y ai mis toute la bonne volonté, tout l'enthousiasme possible – je suis désolé.

Vite, par télégramme, fixez-moi sur ce que vous décidez.

Votre, tout dévoué,

René Baschet¹.

Dear Sir,

I am at Mr. Lucas' studio; he has only three drawings done and I'll never even have the time to get them engraved for the next issue. So here I am terribly sorry and forced to tell you, for I absolutely may not publish, in the *Revue illustrée* twelve pages without drawings: especially verse that does not fill up the page!

1) Either you postpone yet again the publication for a fortnight (April 15)

2) Or, as you have already asked me, and as I have always declined, take back your Manuscript, that is, turn it into a small volume taking advantage of Motteroz's layout – I'll advertise it as best I can – In a nutshell I'll do whatever you like. I have been unfortunate. I've pitted all my good will towards it, all the enthusiasm possible – I'm deeply sorry.

Sharpish, by telegram, let me know what you decide.

Yours, very truly,

René Baschet.

The Porto-Riche papers offer further evidence of René Baschet's dedication to meeting an urgent need for images. On the 28th, he is back in Lucas' studio, to retrieve a sixth drawing.

Although this article supplies frequent references to several digitized versions of the «Revue illustrée» from <http://gallica.bnf.fr/>, one should consider these cautiously. They are never in colour as are the originals, and, where black and white applies, level of resolution (dpi) is insufficient. Only the first part of the article has been illustrated with telling plates. In the second part, the reader can use the links provided.

¹ Unpublished manuscript telegram by René Baschet to Georges de Porto-Riche, dated «mardi 1h ½» [26 March 1889], Bibliothèque nationale de France, NAF 24952, Papiers et correspondance de la famille de Porto-Riche, f° 360. All translations in this article are by the author.

On the 29th, he is bound to return in the evening to be sure of the last two (of eight). In the meantime, Porto-Riche seems to have seriously contemplated the option to issue his manuscript as a small volume and was eager to discuss the print-run Baschet would be willing to promote. But even that solution depends, so far as Baschet is concerned, on obtaining the full set of drawings.

Bonheur manqué [*Lost happiness*] by Georges de Porto-Riche is originally a series of 39 versified short letters in everyday speech, addressed by an impecunious yet daring young poet to a married lady to whom he hopes to make love, the kind of easy and naughty composition that would tickle the fancy of good society at the time. They did come out in the mid-April issue of the «Revue illustrée», which, as Porto-Riche was well aware, was a fine showcase. They spread over twelve pages, set in three columns and elegant italics². Chaperoned by eight drawings by E. Charle Lucas, engraved by Boileau, Charpentier, Rousseau and Ruffe, they picture an array of instants of bourgeois public life: at church, at the theatre, at the seaside, in town etc. These minute representations pepper the verses as alternative glimpses of the unaccomplished idyll the poet is shaping. Further, an 87-page volume, of regular in-8 format, is issued by Paul Ollendorff the same year, under the title *Bonheur manqué, carnet d'un amoureux*³. This will run to several editions⁴: it responds to Porto-Riche's desire to make the most of his composition and attract attention both through the illustrated periodical and a volume. However, the latter is finally published without the images, that remain the property and privilege of the «Revue illustrée», who has no connection with the volume. Lucas' fine set goes with the more daring version of the poem the «Revue» publishes: indeed, some of the verse compositions are clearly attenuated in the volume, as comparison confirms⁵. Bold, risky, challenging, images are taunting and thought-provoking at the end of the 19th century. They call for audacious and impertinent texts.

A New Magazine

In 1885, a new type of magazine shoulders its way in amongst Parisian publications. It is simply named the «Revue illustrée», the «Illustrated Magazine», and its scope is to provide the French market with an altogether novel type of periodical, for both Monsieur and Madame. This all-round periodical intended for the bourgeois public, is firmly based on illustration, splendid images and ornament, gradually introducing the use of colour. It offers a large variety of subjects from every day life, picturesque travel, theatre, social and literary events, art exhibitions, illustrated biographies of contemporary men of importance, fashion, jewellery and artfully arranged interiors along with printed music. Every issue takes pride in publishing short stories, novels in instalments, poetry, or entertainment literature, richly illustrated by specially employed artists. The «Revue illustrée» refers also to politics and history. Its front cover frequently welcomes the full-length portrait of a personality active in Parliament, in

² PORTO-RICHE 1889b. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200156p/f344.image> <16/10/2014>.

³ PORTO-RICHE 1889a, republished twice.

<https://archive.org/stream/bonheurmanqucar00ricgoog#page/n11/mode/2up> <22/10/2014>.

Porto-Riche will later claim it to be «*Presque dérobé à l'écrivain par un éditeur impatient*» – «almost snatched away from the writer by an impatient publisher».

⁴ A «new edition» of PORTO-RICHE 1889a is brought out by Ollendorff in 1903, reprinted 1905, 1908 and 1914. Fayard also republishes the collection in 1912. In 1925, *Bonheur manqué* is introduced into Porto-Riche's *Théâtre complet* (Fayard), in 1926-1928 into *Théâtre d'amour* (A. Michel). Ernest Morel had written music for six of the poems, published by Heugel (1906) under the title *Elle et moi* [*She and I*]. The success had been unmistakably triggered by the «Revue illustrée» issue, praised at the time by influential critics Émile Faguet and Jules Lemaitre.

⁵ For example, poem XII, dated «Good Friday», borders on the blasphemous in the «Revue illustrée»; rewritten as a longer version and dated «Palm Sunday», it is perfectly innocuous in the volume.

government (Fig. 1) or in the army, spawning many introductions for the Baschet family into powerful circles. Above all, the «Revue illustrée» aims at becoming the showcase of fashionable and comfortable life-style. Its particular strength, the images, cover an array spanning from insert plates, reproducing works by old, modern or contemporary masters, to a flurry of illustrations, drawings, ornaments, blocks, tailpieces, headpieces, decorative borders or sketches expressly conceived for the literature published alongside. Proof of this is its twofold table of contents: one page dedicated to texts, and twice the length, two pages, sometimes even three, for drawings, engravings and inserts, meticulously credited.

The venture springs from a new-founded trade association of publishers, manufacturers and artists, initiated on the 1st August 1885. Within a year, this becomes a limited company with a capital of 350 000 francs, and issues 200 subscription shares at 500 francs each. The «Revue illustrée» boasts an immediate success without the help of advertising, starting with 8 000 faithful subscribers, and promising «a progressive and regular development». Its principle is simple, effective and proficient: sharing the financial risk and getting the required pictures at the right moment.

Its publisher, Ludovic Baschet, is undeniably a man of images, a former artist, who had worked for some fifteen years as a painter, and had been ruined by the Franco-Prussian war, as reveals an unpublished letter to Monseigneur Dupanloup⁶. Printing on a makeshift machine, Baschet starts publishing in 1876 the «Galerie contemporaine», a weekly portrait series of literary, artistic, government and army personalities. With the help of his family, namely his six young sons, Baschet fixes the portrait of the celebrated man-of-the-day into his printed biography ready to sell. The printing process he uses for the portraits is a woodburytype (*glyptotype*), allowing for copies to be made from an engraved plate by creating a raised surface. It had been invented by Walter Woodbury, and the exclusive French rights bought from the inventor by Goupil. This enterprise has been hailed as a hallmark in French printing and photo-reproductive processes of the 19th century, although it seems difficult to classify⁷. It will gradually give birth to a vast 11-volume portrait-gallery⁸. The «Gallery» prints at 6 000 copies apiece and pays at least 50 francs for a portrait⁹. When collaborators or funding may be scarce, Ludovic Baschet can always draft the biography himself, as in the case of Théophile Gautier, although this specific one could possibly be due to prior knowledge or by deliberate choice¹⁰. The «Gallery» is followed by two profusely illustrated journals, «Musée pour tous» from 1877, and «Paris illustré» from 1883¹¹. It allows Ludovic Baschet to establish himself as an art editor on the boulevards¹², and produce a lengthy string of museum or exhibition catalogues and illustrated sets, all based on iconographic profusion. An extensive list of these publications heads a letter to Nadar dated 4 July 1879, under the motto «*nox mox nunc lux*», *i.e.* «then night, now light», purporting that light, therefore ‘illumination’, *i.e.* illustration, especially through photo-mechanical techniques, is synonymous with life, prosperity and the future. The «Revue illustrée» exemplifies this splendidly from December 1885 onwards. Ludovic Baschet, its publisher from the very beginning, becomes both its editor and publisher from *ca.* June 1887, gradually bringing in his eldest son, René, who will

⁶ Bibliothèque nationale de France, NAF 24674, Lettres à Mgr Dupanloup, f° 337, dated 28 Sept. 1877.

⁷ See SOBIESZEK 1972.

⁸ Cfr. «GALERIE» 1876-1884.

⁹ According to the letter to Mgr Dupanloup quoted above, and a letter by Ludovic Baschet to Anatole France, dated 20 January 1877, Bibliothèque nationale de France, NAF 15430, Papiers Anatole France, f° 215.

¹⁰ Cfr. «GALERIE», vol. II, n. 9.

¹¹ See «MUSÉE POUR TOUS» 1877-1879 and «PARIS ILLUSTRÉ» 1883-1920, partly re-used by «Le Figaro illustré» between 1890 and 1894.

¹² The address of Ludovic Baschet's Librairie d'art is initially 126, boulevard Magenta. He subsequently moves to 125, boulevard Saint-Germain. From vol. IX (December 1889-June 1890), the «Revue illustrée's» address is 12, rue de l'Abbaye.

officially direct the «Revue» from 1889.

René Baschet is personally engaged in procuring images, visiting the artists in order to supply the necessary number of drawings and thus guarantee a successful issue. Proof of this remarkable commitment to the periodical's direction, involving page layout, adjustment of text to image, and vice versa, is obvious even when René Baschet becomes (from 1904) director of «L'Illustration», a title he will gradually turn into the leading illustrated publication in Europe. More than thirty years after his telegram to Georges de Porto-Riche, he addresses the following lines to the painter and illustrator Ferdinand Bac concerning an article by Bac about to be published in «L'Illustration»:

[...]

Je m'aperçois aussi, en faisant la mise en pages que vous n'avez pas dit un mot de l'Ermitage St François. Les 4 dessins de Lambert dont je vous envoie les épreuves sont en tête de votre article. C'est un spécimen de l'architecture du pays au XVIII^e siècle et cela donne raison à votre manière de 'décorer' le littoral méditerranéen.

Pouvez-vous ajouter quelques mots sur cet Ermitage dans les 2 1^{ères} pages de votre article.

Bien affectueusement à vous

R. Baschet¹³.

[...]

I also realize while working on the layout that you haven't said a word about St. Francis' Hermitage. The 4 drawings by Lambert of which I attach proofs figure at the head of your article. It is a specimen of local architecture in the 18th century and this justifies your way of 'decorating' the Mediterranean seascape.

Could you add a few words on this Hermitage in the first two pages of your article.

Very affectionately yours

R. Baschet.

That the periodical's director should show such staunch dedication to illustrated journalism and on his own behalf is rare. Bearing upon the «Revue illustrée»'s and «L'Illustration»'s wealth of images, Baschet's commitment to spreading visual culture and making the most of illustration in periodicals clearly sets new standards. Indeed, despite being a limited venture, the periodical offers many opportunities to exploit images.

The Periodical turned Book

In March 1889, René Baschet's letter to Georges de Porto-Riche underlines two specific features of the periodical's activities: publishing texts without images is unthinkable for the «Revue illustrée» as we have seen; and more importantly, both the authors and the review can recycle the typeset and layout provided by the printer to produce refined or *de luxe* book editions.

Jean-Claude Motteroz, Baschet's typesetter and printer, is known to have participated in founding in 1863 Gabriel Charavay's «L'Imprimerie, journal de la typographie, de la lithographie et des arts accessoires», where he published important articles. He used to lay out his pages in a style as recognizable as that of writers or poets composing texts¹⁴. His motto, «*Tu penses, j'œuvre*» – «You think, I compose», picturing a jubilant garland-whirling putto, prancing on a book, reproduced at the end of the volumes he put into print (Fig. 2), reflects

¹³ Excerpt from an unpublished letter by René Baschet to Ferdinand Bac, dated 24 May 1922, on «L'Illustration» headed paper, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 14145 III, Papiers Ferdinand Bac, f° 112.

¹⁴ THIBAudeau 1910-1911.

See also <http://www.pleinchant.fr/marginalia/2013marginalia/motteroz/pageune.html> <19/10/2014>.

his ambition to equal literary creation by his composition. However, not only fine print-setting, images and ornament made the texts published in the «Revue illustrée» worthy of being turned into slim or portly bibliophile editions. The periodical used a variety of typographic codes in relation to the matter printed. Small print in two columns was dedicated to the more mundane parts and finer, larger typeset to the nobler contributions. Thus, many ‘gatherings’ of the review (*i.e.* printed sheets folded to the format’s requirements), on fine paper often supplied by Draeger, especially those devoted to new texts and their original decoration, did not bear either page numbers or ‘signatures’, which are the small identifying marks at the bottom right-hand side of the front sheet. Free of these telling signs, that would have revealed their inclusion in a serial publication, the gatherings could thus serve as a basis for a readily made volume, detached from the periodical, and put together with slight or even no rearrangements (Fig. 3). Original editions were thus created effortlessly, then marketed and commercialised by the «Revue» itself, by other publishers, or as joint ventures. Needless to say, images were a major advantage in this process, being a selling point the publishers were anxious to make the most of.

Let us look at some of these books and the methods used. They range from the rare to the mass produced yet refined.

An Array of Cases

One of the most impressive is an apocryphal gospel decorated in watercolour by the young Swiss artist Carlos [at the time Carloz] Schwabe, introducing a new era in Art Nouveau illustration. Schwabe has been much studied and praised for his watercolours illustrating *Le Rêve* [The Dream] by Émile Zola between 1892 and 1893¹⁵. These had however been reproduced in the book only in black and white and up to p. 281. In fact, the artist, much delayed, finally unable to carry on the task for health reasons, had to abandon the illustrations, subsequently taken over by Lucien Métivet who finished the volume, striving to match Schwabe’s unique style. The result might be noteworthy, but not half as striking as *L’Évangile de l’Enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ selon saint-Pierre* [The Childhood Gospel of Jesus Christ Our Lord according to Saint Peter], illustrated by Schwabe throughout in the «Revue illustrée» in colour¹⁶. This text, perhaps obscure and weird to modern eyes, is typical of the period and deserves more attention than it has been granted. It is a Syriac legend, composed in Arabic, translated into Latin, copied by Dominicans at Saint-Wolfgang abbey, rediscovered by Catulle Mendès who produced a French version, subsequently published in the «Revue illustrée» both in French and Latin between the 15 September 1891 and the 1st November 1894. The brilliantly illustrated gatherings by Schwabe, who was launching his career at the time, introduce decorative borders using astonishing differentiated floral motifs for nearly each page, alternating with full-page coloured compositions dedicated to individual scenes (Fig. 4). They stand out clearly, in the issues to which they pertain, thanks to fourteen instalments, each of eight pages. Nearly one hundred unusual ornamental borders (Fig. 5) alternate with fourteen full-page uncanny imaginings, mostly Art Nouveau, sometimes expressionistic before even the term was coined (Fig. 6). These helped introduce Schwabe to the select first Rose+Croix exhibition in 1892, made him stylistically known in Paris, and be entrusted with illustrating *Le Rêve*.

¹⁵ Cfr. JUMEAU-LAFOND 1987, JUMEAU-LAFOND 1994, CHAPERON 2001.

See also <http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola/RecepAdap/Schwabe.htm> <1/09/2014>.

¹⁶ Cfr. *L’ÉVANGILE DE L’ENFANCE* 1891-1894. The instalments are of eight pages, *i.e.* two in-4 gatherings, without pagination or signatures. The first one dates from 15 September 1891, the last appears three years later, 1st November 1894.

All gatherings illustrated by Schwabe were specially printed on fine paper by Draeger and Lesieur without page numbers or signatures. At the end of the lengthy venture, grouped together, they were turned into a splendid volume published under the imprint of the «Revue illustrée», and commercialised by Armand Colin in two forms, unbound copies selling for 20 francs, and bound ones for 28¹⁷. A substantial preface by the publishers was added in. In parallel, a *de luxe* edition of a total 150 copies, 50 offering three sets of Schwabe's compositions free of the letterpress, and another 100 two sets, was issued by the Lyons booksellers Bernoux and Cumin¹⁸, specialising in rarities. This remarkable item did not however come out before possibly end 1895, a good year after the illustrated publication in instalments was over and done with in the *Revue*, and the volume announced¹⁹. This could be due to delays in commercial transactions between the Baschet and Colin. Perhaps also to the part played in the «Revue illustrée» by Jérôme Doucet, a writer and fine bibliophile, knowledgeable in the arts, who introduced his own finely decorated texts in the periodical from July 1894 (illustrated songs²⁰) and March 1895 (profusely decorated prose²¹), officially acting as secretary to the periodical from 1897²².

Whatever the precise circumstances of his involvement, there seems to be a major change in the «Revue»'s publishing politics from 1896. The use of colour is more frequent, innovative, and daring forms are introduced, such as an imaginative book-object made from Jean Lorrain's tale *La Princesse sous Verre* [*The Princess Under Glass*], published in the «Revue» on the 1st December 1895²³, and subsequently given an exceptional yet simple form in 1896²⁴. In this case, the printed gatherings lie unbound in a specially made case and are seen through a transparent mica sheet. The «princess», that is, the text, is literally lying «under glass»²⁵.

However, even before such Art Nouveau artefacts in colour came to be, the «Revue illustrée»'s policy also supplied fine volumes in black and white, as in the case of *Forve psychique* by Yveling Rambaud, a pseudonym used by the writer Frédéric Gilbert (1843-1899), unless it is the reverse²⁶.

The latter is a series of six papers based on observation of exceptional psychic phenomena testifying to the importance of spiritualism, an all-inclusive term for magnetism, suggestion, and hypnotism. They respond to a major preoccupation of the time as show hundreds of publications on the subject, including many periodicals²⁷. The six articles in the

¹⁷ L'ÉVANGILE DE L'ENFANCE 1896.

¹⁸ See «Revue illustrée», vol. XVIII, n. 214, 1st November 1894, announcement on advertisement pages, and *Les Livres d'étranges*, «Revue illustrée», vol. XXI, n. 241, 15 December 1895, pp. 35-36; see also Jérôme Doucet, under the pseudonym Montfrileux, MONTFRILEUX 1900, commenting a unique book exhibition by Bernoux, Cumin and Masson in Paris.

¹⁹ *Les Livres d'étranges*, «Revue illustrée», vol. XXI, n. 241, 15 December 1895, pp. 35-36, refers to the volume as having been put together by Colin. The BnF A. 15207 copy is stamped «Dépôt légal Seine n. 5027, 1896» but the book was only obtained by the library following two requests. Opposite the illustrated title page, a medallion affirms «Édition de la Revue Illustrée», but both the cover and the title page mention «Armand Colin et Cie, éditeurs».

²⁰ DOUCET 1894a. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6268131q/f93.image> <22/10/2014>.

²¹ DOUCET 1895. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6263275p/f295.image> and <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6263275p/f305.image> <22/10/2014>.

²² On Doucet's part and his collaboration with Lorrain, see STEAD 2015a.

²³ LORRAIN 1895a.

²⁴ LORRAIN 1896. Advertised by Tallandier as a Christmas gift book.

²⁵ For a detailed description of this, see STEAD 2007 <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-4-p-803.htm> <22/10/2014> and STEAD 2015a.

²⁶ In saying this, I follow the Bibliothèque nationale de France and Otto Lorenz, but other sources state the inverse. The *Annuaire de la presse française* for 1883 gives even both versions within four pages. See < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57280882/f45.image.r=yveling%20rambaud.langFR> > and <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57280882/f49.image.r=yveling%20rambaud.langFR>.

²⁷ Cfr. D'ANDREA 2014, MERELLO 1997.

«Revue illustrée» span from the 1st of January to the 1st December 1888, ending in a splendid number announcing Christmas under a golden cover²⁸. They were illustrated by beautiful black and white wash drawings (*dessins au lavis*) by Albert Besnard, superbly engraved on wood by Frédéric Florian (1858-1926). Most of these are set into the text in various shapes: an introductory vignette, rectangular images engaging two thirds of the sizeable in-4 page (see Fig. 7), an oval picture of a nude granting embodying force to a cautious paragraph, a spirit in flowing outlines enhancing the effect of an ethereal textual apparition. Four of them figure as full-span plates picturing some of the most arresting events (see Fig. 8 & 11). Most of them carry captions taken from the text to which they remain bound, except for three cases, where the absence of a title clearly boosts the image's eerie effect. In three instances too, ornamental letters decoratively introduce a specific part, although these probably belong to Motteroz's stock resources and choice.

The illustrations Albert Besnard lent himself to here are of particular relevance and importance to the part images and their circulation play. Rambaud's text starts by referring to a painter's and engraver's occult experiences, namely James Tissot's participation in William Eglinton's «Dark Séances» in London. The introductory vignette shows a lamp being gradually lowered to attain the «blue light» ideal for the attempted experiences. This twilight refers both to the half-light necessary to a 'dark session', and to *chiaroscuro* rendering of light and shade. In other words, both to the experiment's requirements, and to the artistic technique it lends itself to. Consequently, the black and white engraved plates not only illustrate the word, but also embody a creative choice enhancing the circumstances and in return gaining artistic strength from them. I think it significant that the lamp stands out against a rectangular background very similar to folded sheets, and strongly reminiscent of the constitutive parts of the periodical. The unusual composition heightens the lamp's symbolical reference value. Furthermore, the black and white plates provide a complete role scheme, picturing both male and female incarnations, as the first two clearly show either side of the first opening (Fig. 7). Additionally, the first event represented on a full-page plate leads to the painter's studio, with his easel and painting instruments displayed on a chair (Fig. 8). Interestingly, upon apparition, the ghost, sketched instantly by the artist, duplicates itself, and gives way to the male medium, also portrayed by the painter. Ghosts then appear only to be depicted, and their black and white images become a mute and fascinating show. What is a spectre if not a semblance, an impression, an image in the phantasmagoria set up by the «Revue illustrée»? Likewise, their duplication under the eye of Tissot the artist could well allude to current uses of images at the time, *i.e.* replication and copying. It acts as a visual pun alluding to both subject and manner.

Here we have an illustrated item that shows how images might work both close to the subject they are supposed to elucidate (as illustrations would do for any topic) and as allegories of the part played by images in print. Furthermore, turning Rambaud's six articles into a book accentuates their weirdness.

The book bears the same title as the articles and came out in 1889²⁹. A three-page introduction dated 4 December 1888 by Victorien Sardou has been added. Rambaud's articles were originally dedicated to Sardou, a writer intensely interested in spiritualist phenomena and

²⁸ Cfr. RAMBAUD 1888.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200154x/f48.image>,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200154x/f128.image>,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2001559/f127.image>,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2001559/f227.image>,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2001559/f335.image>,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2001559/f405.image> <12/10/2014>.

²⁹ RAMBAUD 1889.

a fine medium-draughtsman³⁰. His introduction had originally accompanied Rambaud's last instalment in the «Revue»³¹. Rambaud's text has undergone a careful revision in the book, but adjustments are minimal either in expression, section division, or layout, Motteroz having supplied a fine and clear-printed text easy to peruse. No images however bear captions, which figure in a list of engravings at the end of the volume, thus freeing the illustrations from the text. Graphically the pictures duplicate the black and white of the black word printed on white pages, turning the book into a double exercise in black and white³². This is particularly true concerning the full-page plates (see Fig. 8 & 11). Always on the right hand side, they set the volume's tempo at regular intervals. They are practically of the same dimension as the impaginated text, which they magnify and expand.

One tailpiece vignette, taken from the conclusion of Rambaud's fifth article, has been used as a decoration on the title page (Fig. 9). This represents one of the most ghostly presences, of one Katie King, a spirit emanating from Florence Cook in lethargic sleep, according to an episode related in detail by the renowned William Crookes. The third full-page plate gives full rein to the same subject, the white ghost making a strong effect. As for the title page, its pallid ethereal face, enfolded in white, with empty eyes showing a blind or inward gaze, also makes a strong impression on the viewer's senses. The fourth plate discloses another female spectre appearing between two members of the Russian nobility during a session. However, the smaller illustrations are not less effective. One of them is a small plate, absent from the magazine and clearly introduced into the book to increase foreboding. It represents the distorted figure of a young bearded man, arms, hands and legs convulsed, leaning against a wall³³. No explicit passage is to be attached to this scene, identified as a medium in trance thanks only to the caption at the end of the volume. In another case, Besnard's illustration has been bowdlerized in the magazine: it is reduced to its left-hand side, showing a man and his family recognizing in guilty dread something we cannot see. In the book version, the absent part revealed presents us with the unnerving frail spirit of a very young orphan girl appealing to the onlookers. The family we have already seen had given her shelter, then sent her to hospital with a variola disorder. She had died that very morning: the image enacts her return to the living and her pathetic plead (Fig. 10). These are reserved to the smaller print run of the book (*infra*) as opposed to the larger run of the periodical addressed to a much wider public.

The book aptly shows how efficient the illustrated parts of the magazine on such a subject can be: despite photo-mechanical mass reproduction, the illustrations substantially contributed to turning Rambaud's six articles into a prized bibliophilic edition of 500 copies, all numbered by hand³⁴. Ten of these were printed on Japanese paper, with an additional set of the engravings, hand-printed on India paper (*papier pelure*), signed by both the artist and the engraver³⁵. The other 490 copies were printed on vellum. Many of the books produced by the Baschet family were quite as challenging of current categories.

Furthermore, both the book and the magazine articles increased the exposure of the image to the public and boosted circulation. Rambaud praised their unnerving quality in a page on Besnard, included in his *Silhouettes d'artistes*³⁶. Plate two (Fig. 11) leads to the alluring

³⁰ One of the most startling drawings by Sardou was taken on by the surrealists. See D'ANDREA 2007, particularly pp. 102-103, and D'ANDREA 2014, pp. 23n and 334.

³¹ SARDOU 1888. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2001559/f403.image> <22/10/2014>.

³² On the importance of black and white graphics in fin-de-siècle books, see STEAD 2012, p. 335-362.

³³ RAMBAUD 1889, p. 11.

³⁴ See on this aspect the description given in CAILLET 1912-1913, vol. II, p. 162.

³⁵ A copy of this, presented to Albert Besnard by the publisher, is at the Arts Décoratifs library (Rés. J. 497, legs Maciet 1911). It is beautifully bound, bears an original white wash drawing and inscription to J. Maciet, and is signed both by René Baschet and Yveling Rambaud.

³⁶ RAMBAUD 1899, p. 24.

caption «M. Home conjured up a hand which performed a knot in the handkerchief the Empress held in her hand» – «*M. Home fit apparaître une main qui vint nouer le mouchoir que l'Impératrice avait à la main*»³⁷. The impressive scene in the Tuileries Palace, engaging Emperess Eugénie in person, gave it social legitimacy. The same applies to the spectre appearing among the Russian nobles. Both these plates in the periodical bear the indication *Revue illustrée* in small italics centrally below the image, and credit again the artist and the engraver, a sure sign they were also intended for sale separately. In a copy now in the Arsenal library, they have been bound into issues to which they do not belong. Although included in the pagination, they were loose (between gatherings), which explains their freedom. Moreover, an excerpt from the text along with engraved illustrations made its way into a Christmas almanac for 1890, issued by the publisher and printer Dubuisson as a festive supplement to the «*Annales politiques et littéraires*», a popular magazine directed by Adolphe Brisson, often promoting literary texts published elsewhere³⁸. As for the first full-page scene, picturing James Tissot at his easel as he draws the ghost of a lost beloved (see Fig. 8), it was probably inspired by Tissot himself engraving spiritualist wraiths as in his *L'Apparition médianimique (Séance d'Eglinton du 20 mai 1885)*³⁹. This last work is the only insert plate in Papus' *Traité de sciences occultes* (1891), a widely read bible of occultism adorned with cryptic drawings, besides Papus' portrait on his deathbed used as a frontispiece.

Both the books and the «*Revue illustrée*» published by Baschet acted then as a platform efficiently recycling, or, more importantly, spreading images more widely, and supplying a spectacle-hungry public with silent yet visionary scenes. The «*Revue*» could boast no advertising. Its richly illustrated pages were more efficient than any billboard in catching the public eye. They introduced a panoramic visual culture into any home.

This dynamic is further developed as the «*Revue illustrée*» items are circulated through the European press. Although unlikely formalised as a network of periodicals on a more or less permanent basis, the spread of images opened the way for texts into a diversity of publications. They are not always credited and uses vary according to their host periodical's aims and priorities. But they certainly contributed to the unfurling of visual culture.

A (more than) European Circulation

Jean Lorrain's first tale to be published in the «*Revue illustrée*» is one of the best examples of this. It originally appeared as the leading text of the 1st April 1894 issue of the «*Revue illustrée*» under the title *Conte pour le jour de Pâques*⁴⁰ and was inscribed to Catherine and Jean Pozzi, two of the three children of Samuel Pozzi, Lorrain's doctor. It is the beautifully written story of three lost Normandy bells, Clear Voice, Thunderer, and Silver-Tongue (*Claire, la Tonnante et l'Argentine*), miraculously called back on an Easter morning to the village they had

³⁷ Until recently advertised by Bridgman under the title *Daniel Dunglas Home conjuring a hand to knot empress Eugenie's Handkerchief* as a print available at the Bibliothèque des Arts Décoratifs (Paris),

<http://www.bridgmanimages.com/de/asset/488964> <17/10/2014>. However, this belongs to the book, and is not an independent print. The presentation has been changed following my enquiry.

³⁸ See *Almanach de Noël des Annales politiques et littéraires pour l'an de grâce mil huit cent quatre-vingt-dix*, Dubuisson, 1890-1891.

³⁹ Mezzotint, blue printout, 2nd proof, 49,3 × 34,4 cm (1885). Cfr. Michael Justin Wentworth, *James Tissot, catalogue raisonné of his prints*, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 1978, n. 76 ; and Charles Yriarte, *J.-J. Tissot, Eaux-fortes, manière noire, pointes sèches*, Paris, 1886, n. 80.

⁴⁰ LORRAIN 1894.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6361264h/f279.tableDesMati><http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6361264h/f279.image> <16/10/2014>. Collected, under the title *Les Niais de Malhantôt*, in LORRAIN 1895b (includes a supplementary introductory paragraph and is dedicated «To my mother» – «*À ma mère*»). <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82500g/f201.image> <16/10/2014>.

deserted three centuries earlier, thanks to a young visionary girl, Audeberthe, escorted by her lover, the shepherd Aldric Levillain. It is an apt «Easter tale» and its publication in April enhances this. The text was adorned with an opening composition showing Audeberthe grazing her geese at the seaside and dreaming of the lost bells; a richly ornate capital 'L' at the beginning of section II; a half-page composition of Audeberthe and Aldric kneeling on the bank of a forest pond where the newly discovered bells float like big bronze flowers; and a tailpiece of the three of them, joyously chiming away over a medieval column-head decked with grotesques on which rest three birds. The originals were by the painter, draughtsman and poster-designer Eugène Cadel. They had been engraved by Florian and Boileau so as to be printed with the text, as in many other cases in the «Revue illustrée», following an established procedure.

Four weeks later, this same tale, in an abridged English version that cares neither for picturesque details nor Lorrain's lavish style, reappears in «The Westminster Budget», a British illustrated weekly family magazine, one of the many published by George Newnes, and for which Hulda Friederichs would act as full editor from 1896. No credits are given either to the writer, the artist, or the engravers of the French original, and the translation is not signed either. The latter could be by Hulda Friederichs, a linguist and translator, already active in the magazine in 1894⁴¹. The title has been changed into *The Bells: An April Fancy*, sufficiently stirring to draw attention to this sole fiction piece, covering two large twin-column pages within an issue totalling forty-four, of which four pages of ads⁴². Whether the publication has been carried with or without the agreement of the «Revue illustrée» is not yet established. However, while due crediting has been disregarded, the images have been fully and faithfully reproduced, but for the ornamental 'L', which may not belong specifically to this tale but to Motteroz's stock of capital ornaments. Transfer from one cultural area and language to the other may depreciate the value of authorship, or of the text in this case. But it does not apply to the alluring images, that serve as a bait. They have been devotedly recycled, and perhaps paid for.

The opposite scenario can also be observed: scarce regard paid to the image and respect for the text, as shows the comeback of Lorrain's tale in a Canadian review, «La Revue des deux Frances». This rather conservative periodical, hardly devoid of contradictions, was published and printed between 1897 and 1899 in Paris by Alfred Steens, who also disposed of offices in Quebec, Montreal and Lowell (Massachusetts)⁴³. Its double policy was to make French writers known in Canada and Canadian writers recognised in France. «La Revue des deux Frances» faithfully reproduces Lorrain's text five years later, again on a 1st of April, closely respectful of its Easter related spirit⁴⁴. It could well be that this story of sincere faith was rather agreeable to the Canadian clergy then in power. However, only one picture survives, surely the most ordinary and commonplace of all three, the tailpiece, turned into a headpiece, of the three bells chiming. Still, this does not necessarily prove lack of interest for ornament or prominence of text over images. «La Revue des deux Frances» pays ample tribute to Parisian pictures: references to exhibition items, pages dedicated to female fashion, biographies of celebrated personalities with an insert plate in colour – a feature that could well have been modelled on the «Revue illustrée». Moreover, the magnetism and appeal of the «Revue illustrée's» images are confirmed by its recycling of two illustrated songs by Jérôme Doucet, the «Revue illustrée's» secretary, who had amply developed the genre in Baschet's

⁴¹ On «The Westminster Budget» and the role she played in it, see FRIEDERICHS 1911, p. 231-236, and on Hulda Friederichs herself DILLANE 2009 and DILLANE 2012.

⁴² THE BELLS 1894. <http://www.newspapers.com/newspage/34439256/> <11/10/2014>.

⁴³ See PIERSSSENS 2010.

⁴⁴ LORRAIN 1899. [HTTPS://ARCHIVE.ORG/STREAM/LAREVUEDESDEUXFR03PARIUOFT#PAGE/288/MODE/2UP](https://archive.org/stream/LAREVUEDESDEUXFR03PARIUOFT#PAGE/288/MODE/2UP) <16/10/2014>.

review⁴⁵. One of these, *La Chanson du Rouet, Villanelle*, had appeared in the «Revue illustrée» in September 1894, decked with two compositions by Rudaux⁴⁶. «La Revue des deux Frances» reproduces it as an insert in February 1899, the drawings reduced to only one, but in colour, the verse somehow rearranged⁴⁷. The other, *La Chanson de la Fleur*, was originally a single page adorned with a composition by Madeleine Lemaire, then a famous painter of flowers⁴⁸. «La Revue des deux Frances» version expands it into a two-page insert, printed in blue at the very opening of the issue, adding a decorative headpiece in the form of a garland⁴⁹. Additionally, these melancholy yet tender compositions were humorously balanced by Xanrof, illustrated by Louis Lourdey, a regular feature in the «Revue illustrée», also promoted by «La Revue des deux Frances»⁵⁰. We can therefore deduce that the Canadian review is hardly image-shy since it borrows a varied selection from Baschet's stock, to please the eye of its own readers. Selecting a single picture, the most innocuous one, to illustrate Lorrain's tale, could also be explained by the page size (the Canadian page is smaller than the Parisian one) or by profusion of literary matter in that issue, reducing space available.

Whatever the reason, René Baschet was most certainly active in promoting his magazine's copious iconography. Some of the phenomena mentioned are likely consequences of his fostering the magazine's fortunes. Further investigation reveals a Catalan occurrence to be added to the British and Canadian examples. Thus the «Revue illustrée» unfurled both north and south. Its being in Paris is of course vital to the leading role it seems to have played in this more than European circulation.

The Catalan connection leads us to the magazine «Hispania», dedicated to the arts and letters. This was published in Barcelona in Spanish from January 1899 to December 1902 by Hermenegildo Miralles, the clever and enterprising owner of a significant lithographer's and binder's industrial business as well as the promoter of glazed tiles (*azulejos*) in cardboard⁵¹. An important display case of Catalan modernism under the artistic and literary direction of Raimon Casellas, leading art critic and novelist of Catalan modernism, «Hispania» also regularly (and openly) advertised Miralles' tiles. In the Paris 1900 Exhibition, «Hispania»'s quality earned it a medal. The context of the 1900 World Exhibition was of course central to exchanges and the Baschet undertakings played a leading role. One profuse album on the Exhibition's many achievements came from the instalments issued by Ludovic Baschet's «Panorama» in landscape format⁵². One month before this album was completed, in a letter dated 4 November 1900, and sent from Paris by Miralles to Casellas, the owner of «Hispania» intends to make the maximum of his recent prize and ensure ways to publish his magazine as cheaply as possible. He has obviously exchanged with René Baschet on business matters, possibly come to an agreement, but his is also a ruthless strategy prompt to loot and plunder the illustrated magazines in general – for both texts and images. His predatory vocabulary well

⁴⁵ On Doucet's illustrated songs, which form an astonishing ensemble, see STEAD 2015b.

⁴⁶ DOUCET 1894b. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6268131q/f220.image> <22/10/2014>.

⁴⁷ DOUCET 1899.

<https://archive.org/stream/larevuedesdeuxfr03pariuoft#page/n111/mode/2up> <14/10/2014>.

⁴⁸ DOUCET 1898a.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6242589w/f221.image.r=chanson%20de%20la%20fleur.langFR> <18/10/2014>.

⁴⁹ DOUCET 1898b.

<https://archive.org/stream/larevuedesdeuxfr22pariuoft#page/n415/mode/2up> <14/10/2014>.

⁵⁰ Cfr. for instance XANROF 1899,

<https://archive.org/stream/larevuedesdeuxfr03pariuoft#page/192/mode/2up> <18/10/2014>. Taken from XANROF 1896 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63724263/f363.image> <22/10/2014>.

⁵¹ For a synthetic presentation of *Hispania*, see TRENC 2005.

⁵² Cfr. «LE PANORAMA» 1900, [82] p., mainly illustrations. Photographs by the Brothers Neuerdein and Marcel Baschet, a painter and another of Ludovic Baschet's sons. 60 instalments at 60 centimes apiece, the volume to be completed on 10th December 1900. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/baschet1900> <20/10/2014>.

illustrates that commercial exchanges of the time were not averse to underhand practice. Baschet's commercial dealings were not always honoured by others, but circulation also thrived on poaching:

Podemos echar [sic] mano de los clichés de la Revue illustrée de Barchet [transcribed sic for Baschet]. Me los cede a 8 cents: Tengo los clichés de las obras que publicó Verdaguer y a mi regreso veremos cuales son los che mejor podemos encajar en Hispania. He comprado algunas cabezas de muger que podemos encajar como portadas alternando con alguna que otra que encargaremos a gente que nos las dé muy baratas y utilizando alguno de los dibujos que nos quedan. Podemos cojer ideas de revistas extrangeras medio traducidas medio pasteleadas que el amigo Cortón puede guisarnos baratas. Podemos cojer ideas de caricaturas francesas haciéndolas dibujar de nuevo por un artista barato de manera que ni el que les inventó las conozca. [...] Crea V. che espigando con maña en las ilustraciones estrangeras se puede encontrar mucho material que costará poco⁵³.

We can lay hands on the clichés of Barchet's «Revue illustrée» [transcribed sic for Baschet]. He lets me have them at 8 cents: I got the clichés of the works published by Verdaguer⁵⁴ and on my return we will see which are the ones we can best fit into Hispania. I bought some female heads we can fit as covers, alternating with those we can occasionally order from people who give them to us very cheap, and using some of the left-over drawings. We can grab ideas from foreign magazines half-translated half-trafficked our friend Cortón⁵⁵ can cook up for us cheap. We can grab ideas from French caricatures having them drawn anew by a cheap artist so that not even their author could recognize them. [...] Do believe that gleanings slyly in foreign illustrations we can find much material that will cost little.

Whatever Miralles' tricks and trafficking in the following issues of «Hispania», the fact remains that n. 76 of his magazine republishes on the 15th of April 1902 an article on Transvaal by Jean Carrère, richly illustrated by photographs, taken from the 1st March issue of the «Revue illustrée», to which due tribute is paid⁵⁶. Beyond this, who could possibly fathom the extent of his plagiarizing bootlegging? Images are plastic and flexible creations, pliable to extensive uses that know no norms.

Weighing European Visual Culture

Much remains to be done in researching the circulation of images and models across Europe in order to better assess the way a shared visual culture was built⁵⁷. Some uses of images and illustration processes presented here intend to stress how images, commissioned by the «Revue illustrée» to accompany literary texts in the periodical, found their way into the book market. These elegant volumes were based on reproduction processes and built from

⁵³ Published by CASTELLANOS 1983, vol. I, p. 266. Baschet's name is to be corrected and the index entry completed in this book: Miralles refers most certainly to René Baschet.

⁵⁴ Miralles alludes to Àlvar Verdaguer (1839-1915), printer, publisher and bookseller, active in the Verdaguer bookshop, on the Ramblas, an important centre of diffusion of the Catalan Renaissance, at the heart of graphic arts and literary debates.

⁵⁵ Miralles refers to Antonio Cortón (1854-1913), originally from Puerto-Rico, a critic, journalist and politician, extremely active in Madrid periodicals and in the Puerto-Rican Spanish colony. He lived in Barcelona between 1898 and 1905 and was knowledgeable in extra-Hispanic literature. He also served as secretary to the Society of Spanish Authors and Artists. Cfr. LLANAS 2012.

<http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/270222> <15/10/2014>.

⁵⁶ CARRÈRE 1902a, the origin is credited at the end, p. 152 : «(De la «Revue illustrée»)». CARRÈRE 1902a recycles in Spanish CARRÈRE 1902b, using the same photographs but one. Compare

<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/hispania/id/175/rec/78> <8/10/2014> and <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6259350s/f16.image> <22/10/2014>.

⁵⁷ Forthcoming on this, see *L'EUROPE DES REVUES II* 2015.

parts of the review printed on special paper, not paginated, either rearranging the text or the images. A new trade in book-making thus came into life, somewhere between the periodical press and the traditional book trade. This undefined and flexible margin points at changes in established intellectual and business practices. Further evidence shows circulation of images from the Parisian magazine finding their way into English, Canadian and Catalan journals. These indicate, albeit imperfectly, paths of circulation to be further investigated. Remains central the diversity, and the intricacy, of the way fin-de-siècle visual culture stems and grows, using both legal and illegal methods. The unfolding of this flurry of images was not always boosted by *bona fide* means.



Fig. 1: «Revue illustrée», 14th year, n. 2, 1st January 1899, front cover, picturing Paul Delombre, minister of War, private collection

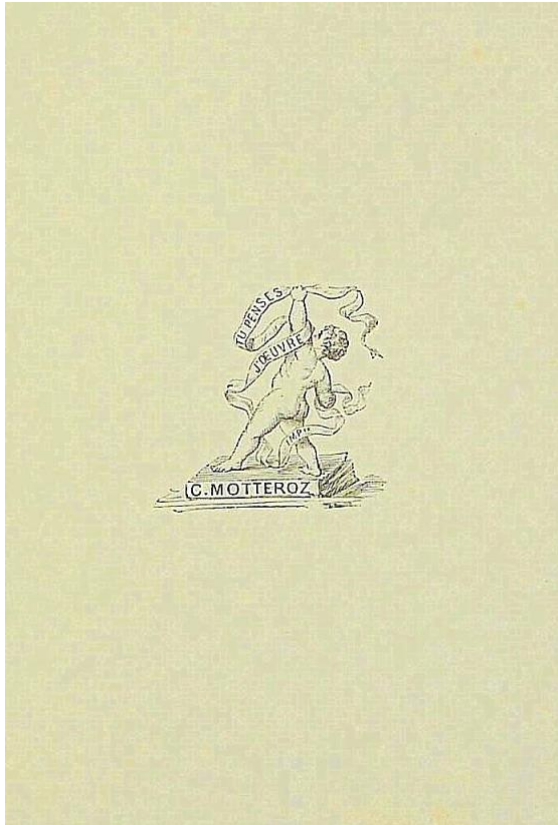


Fig. 2: Jean-Claude Motteroz's trademark and motto «You think, I compose» – «*Tu penses, j'œuvre*», reproduced at the end of a volume published by the «Revue illustrée», private collection



Fig. 3: Jean Lorrain, *Légende d'Amadis et de la fée Oriane*, with compositions by Henry Ballery-Desfontaines silver-decorated by hand, «Revue illustrée», vol. XXII, n. 254, 1st July 1896, detachable gathering without pagination or signature opening the issue, next to the advertisements page, private collection



Fig. 4: Carloz Schwabe, *L'Évangile de l'Enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ selon saint-Pierre*, «Revue illustrée», vol. XIII, n. 147, 15 January 1892, page opening with decorative border on the left and full-page composition on the right. Printed by Draeger and Lesieur, no pagination or signature, private collection

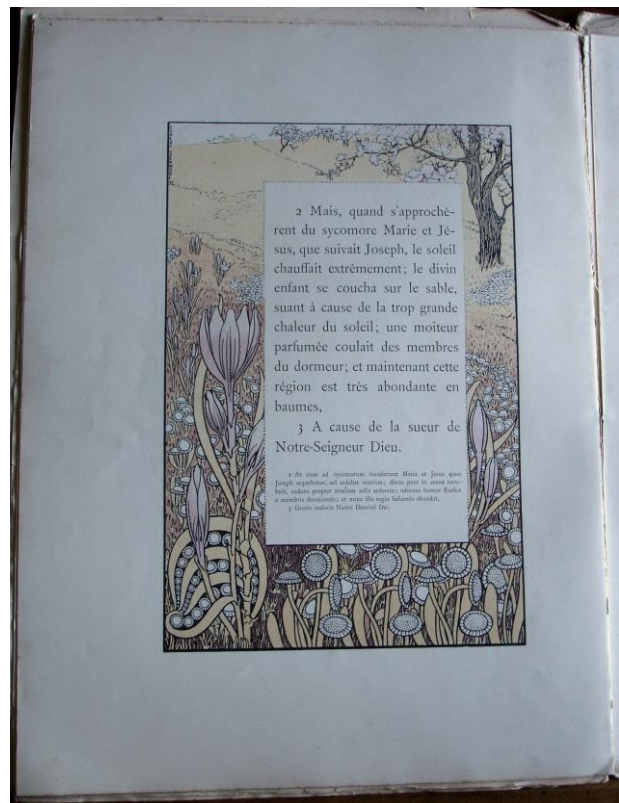


Fig. 5: Carloz Schwabe, *L'Évangile de l'Enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ selon saint-Pierre*, «Revue illustrée», vol. XIV, n. 164, 1st October 1892, original decorative border. Printed by Draeger and Lesieur. Gathering on fine paper, next to a more common part of the periodical, ready to be detached, private collection



Fig. 6: Carloz Schwabe, *L'Évangile de l'Enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ selon saint-Pierre*, «Revue illustrée», vol. XIV, n. 161, 15 August 1892, printed by Draeger and Lesieur. Composition with inserted French and Latin texts picturing the «Spirit of Evil», Art Nouveau merging on expressionism, private collection

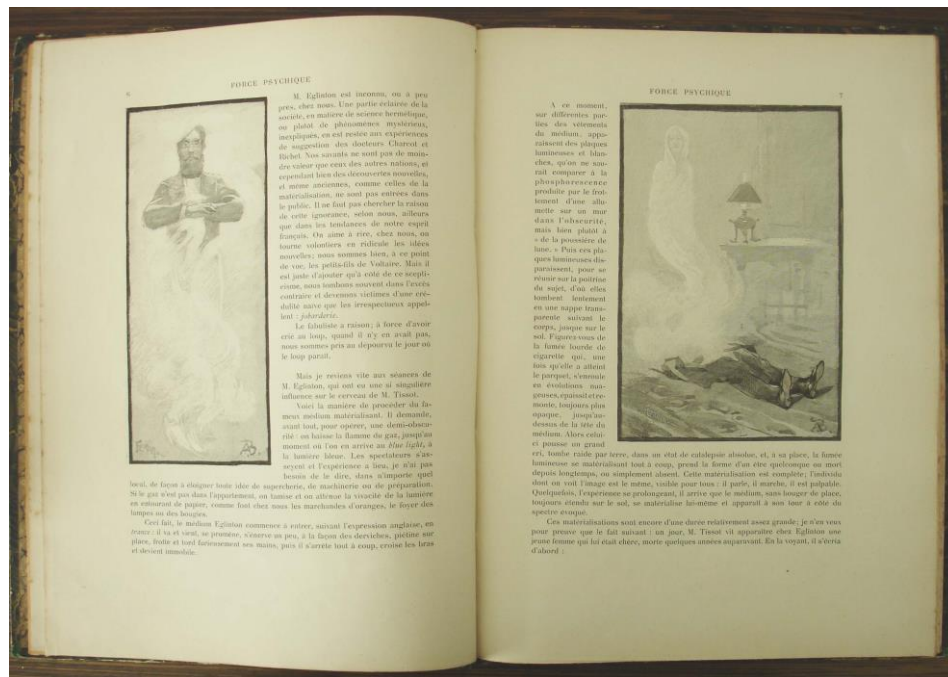


Fig. 7: Yveling Rambaud, *Force psychique*, Paris, Ludovic Baschet, éditeur, 1889, pp. 6-7, first page opening with two illustrations facing one another. Wash drawings by Albert Besnard engraved by Frédéric Florian. The related texts at the end of the volume run: «*À ce moment apparaissent les plaques lumineuses*» and «*La fumée lumineuse prend la forme d'un être*», private collection

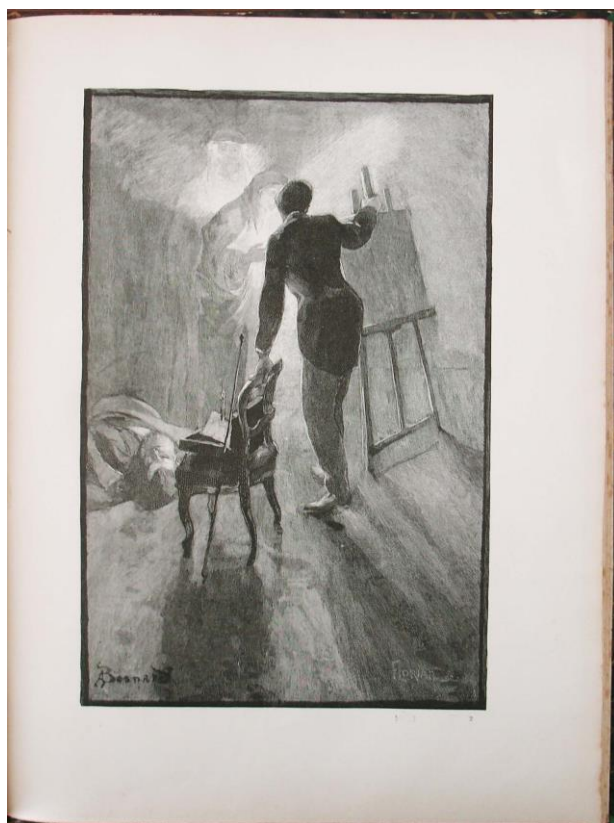


Fig. 8: Yveling Rambaud, *Force psychique*, Paris, Ludovic Baschet, éditeur, 1889, p. 9, full-page illustration showing the painter James Tissot during a 'dark séance'. Wash drawing by Albert Besnard engraved by Frédéric Florian. The related text at the end of the volume runs: «*En la voyant, il s'écria: "C'est bien elle!"*», private collection

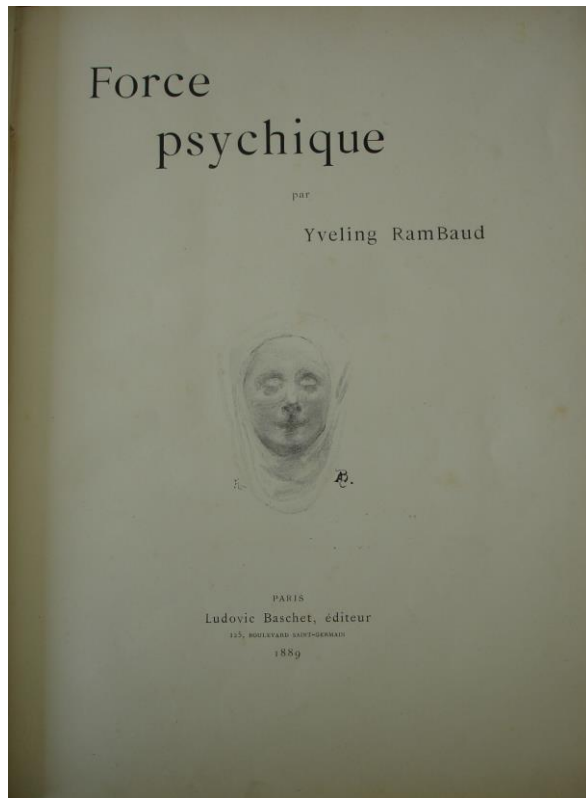


Fig. 9: Yveling Rambaud, *Force psychique*, Paris, Ludovic Baschet, éditeur, 1889, title page. Vignette of Katie King by Albert Besnard engraved by Frédéric Florian, private collection

Fig. 10: Yveling Rambaud, *Force psychique*, Paris, Ludovic Baschet, éditeur, 1889, p. 43, illustration revealing the wraith absent in the periodical version. Wash drawing by Albert Besnard engraved by Frédéric Florian. The related text at the end of the volume runs: «*Le tuteur, sa femme et ses trois enfants la reconnurent*», private collection





Fig. 11: Yveling Rambaud, *Force psychique*, Paris, Ludovic Baschet, éditeur, 1889, p. 26, full-page illustration showing David Dunglas Home during a spiritualist séance at the Tuileries. Wash drawing by Albert Besnard engraved by Frédéric Florian. According to the «List of engravings»: «M. Home fit apparaître une main qui vint nouer le mouchoir que l'Impératrice avait à la main», private collection

BIBLIOGRAPHY

THE BELLS 1894

[J. LORRAIN, not credited], *The Bells: An April Fancy*, «The Westminster Budget», vol. III, n. 65, 27 April 1894, pp. 26-27.

CAILLET 1912-1913

A.-L. CAILLET, *Manuel bibliographique des sciences psychiques ou occultes*, I-III, L. Dorbon, Paris 1912-1913.

CARRÈRE 1902a

J. CARRÈRE, *Recuerdos del Transvaal*, «Hispania», n. 76, 15 April 1902, pp. 147-152.

CARRÈRE 1902b

J. CARRÈRE, *Souvenirs de Transvaal (Louis Botha et Christian Dewet)*, «Revue illustrée», 17th year, n. 6, 1st March 1902, n.p.

CASTELLANOS 1983

J. CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, I-II, Barcelona 1983.

CHAPERON 2001

D. CHAPERON, *L'autre cathédrale, «Le Rêve» d'Émile Zola et de Carlos Schwabe*, in *La Cathédrale*, Actes du colloque tenu du 23 au 25 mars 2000 à l'Université Charles-de-Gaulle, edited by J. Prungnaud, Villeneuve-d'Ascq 2001, pp. 99-115.

D'ANDREA 2014

P. D'ANDREA, *Le Spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913, perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Paris 2014.

D'ANDREA 2007

P. D'ANDREA, *Victorien Sardou et le spiritisme*, in *Victorien Sardou, un siècle plus tard*, Actes du colloque international tenu à l'Université Marc Bloch, Strasbourg, sous le haut patronage de l'Académie Française, 22-24 septembre 2005, edited by G. Ducrey, Strasbourg 2007, p. 97-107.

DILLANE 2012

F. DILLANE, *'A fair field and no favour': Hulda Friederichs, the Interview, and the New Woman*, in *Women in Journalism at the Fin de Siècle: Making a Name for Herself*, edited by F.E. Gray, Palgrave Macmillan, New York 2012, p. 148-164.

DILLANE 2009

F. DILLANE, *Friederichs, Hulda*, in *Dictionary of Nineteenth-Century Journalism in Great Britain and Ireland*, edited by L. Brake, M. Demoor, Gent-London 2009, p. 234.

DOUCET 1899

J. DOUCET, *La Chanson du Rouet, Villanelle*, «La Revue des deux Frances, Revue franco-canadienne», 3rd year, 1st February 1899, insert, n.p.

DOUCET 1898a

J. DOUCET, *La Chanson de la Fleur*, «Revue illustrée», n. 7, 15 March 1898, n.p.

DOUCET 1898b

J. DOUCET, *La Chanson de la Fleur*, «La Revue des deux Frances, Revue franco-canadienne», 2nd year, 1st November 1898, insert plate, n.p.

DOUCET 1895

J. DOUCET, *La Légende de sainte Marie l'Égyptienne*, [Illustrations by G. Rochegrosse, hand-illuminated frames and ornate letters enhanced in gold], «Revue illustrée», vol. XIX, n. 223, 15 March 1895, [pp. 277-292] ; n. 225, 15 April 1895, pp. 277-292.

DOUCET 1894a

J. DOUCET, *La Chanson du Marteau sur l'Enclume*, «Revue illustrée», vol. XVIII, n. 207, 15 July 1894, p. [81].

DOUCET 1894b

J. DOUCET, *La Chanson du Rouet, Villanelle*, «Revue illustrée», vol. XVIII, n. 211, 15 September 1894, n.p.

L'EUROPE DES REVUES II 2015

L'Europe des revues II (1860-1930): Réseaux et circulations des modèles, edited by É. Stead, H. Védrine, Paris, projected date 2015.

L'ÉVANGILE DE L'ENFANCE 1891-1894

L'Évangile de l'Enfance de N.S.J.C. selon saint Pierre mis en français par Catulle Mendès, published in fourteen instalments in «Revue illustrée», between vol. XII, n. 139, 15 September 1891 and vol. XVIII, n. 214, 1st November 1894.

L'ÉVANGILE DE L'ENFANCE 1896

L'Évangile de l'enfance de Notre-Seigneur Jésus-Christ selon saint-Pierre, mis en français par Catulle Mendès, d'après le manuscrit de l'abbaye de Saint-Wolfgang, compositions et encadrements de Carlos Schwabe, Armand Colin et Cie/Édition de la «Revue illustrée», Paris [1896].

FRIEDERICH 1911

H. FRIEDERICH, *The Life of Sir George Newnes Bart.*, Hodder and Stoughton, London-New York-Toronto 1911.

«GALERIE» 1876-1884

«Galerie contemporaine, littéraire, artistique, Publication hebdomadaire formant album de luxe», Ludovic Baschet, Paris 1876-1884.

JUMEAU-LAFOND 1994

J.-D. JUMEAU-LAFOND, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Courbevoie 1994.

JUMEAU-LAFOND 1987

J.-D. JUMEAU-LAFOND, *Carlos Schwabe, illustrateur symboliste du «Rêve» de Zola*, «Revue du Louvre et des musées de France», n. 5-6, 1987, pp. 410-419.

LLANAS 2012

M. LLANAS, *Verdaguer vist per Antonio Cortón*, «Anuari Verdaguer», n. 20, 2012, pp. 53-162.

LORRAIN 1899

J. LORRAIN, *Conte pour le jour de Pâques*, «La Revue des deux Frances, Revue franco-canadienne», 3rd year, 1st April 1899, pp. 289-299.

LORRAIN 1896

J. LORRAIN, *La Princesse sous Verre*, Tallandier, Paris s.d. [1896].

LORRAIN 1895a

J. LORRAIN, *La Princesse sous Verre*, «Revue illustrée», vol. XX, n. 240, 1st December 1895, pp. 377-392.

LORRAIN 1895b

J. LORRAIN, *Les Niais de Malhantôt* [other title for *Conte pour le jour de Pâques*], in *Sensations et souvenirs*, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Paris 1895, pp. 195-211.

LORRAIN 1894

J. LORRAIN, *Conte pour le jour de Pâques*, «Revue illustrée», vol. XVII, n. 200, 1st April 1894, pp. 261-268.

MERELLO 1997

I. MERELLO, *Esoterismo e letteratura fin de siècle: la sezione letteraria della rivista «L'Initiation»*, Fasano di Brindisi 1997.

MONTFRILEUX 1900

MONTFRILEUX [pseud. of J. DOUCET], *Chronique des livres*, «Revue illustrée», n. 17, 15 August 1900, n.p.

«MUSÉE POUR TOUS» 1877-1879

«Musée pour tous, Album hebdomadaire de l'art contemporain», Photographies by Goupil & Cie, Text by Adrien Dézamy, Ludovic Baschet, Paris February 1877-August 1879.

«LE PANORAMA» 1900

«Le Panorama : Exposition Universelle 1900», Librairie d'Art, Ludovic Baschet, éditeur, Paris [1900].

«PARIS ILLUSTRÉ» 1883-1920

«Paris illustré, Journal hebdomadaire», published by Lahure and Baschet with Goupil, Paris 1883-1920.

PIERSSENS 2010

M. PIERSSENS, *Achille Steens et «la Revue des deux Frances»*, in *Passeurs d'histoire(s): figures des relations France-Québec en histoire du livre*, edited by M.-P. Luneau, D. Mellot et alii, Québec 2010, pp. 197-210.

PORTO-RICHE 1889a

G. de PORTO-RICHE, *Bonheur manqué, carnet d'un amoureux*, Paul Ollendorff, Paris 1889.

PORTO-RICHE 1889b

G. de PORTO-RICHE, *Bonheur manqué*, «Revue illustrée», vol. VII, n. 81, 15 April 1889, pp. 313-323.

RAMBAUD 1899

Y. RAMBAUD, *Silhouettes d'artistes, avec portraits dessinés par eux-mêmes, préface de M. Alexandre Hepp*, Société Française d'Éditions d'Art, L. Henry May, Paris 1899.

RAMBAUD 1889

Y. RAMBAUD, *Force psychique*, Ludovic Baschet, éditeur, Paris 1889.

RAMBAUD 1888

Y. RAMBAUD, *Force psychique*, published in six instalments in the «Revue illustrée», 1888: vol. V, n. 50, 1st January 1888, pp. 39-47; vol. V, n. 52, 1st February 1888, pp. 116-126; vol. VI, n. 64, 1st August 1888, pp. 117-121; vol. VI, n. 67, 15 September 1888, pp. 212-218; vol. VI, n. 70, 1st November 1888, pp. 315-325; vol. VI, n. 72, 1st December 1888, pp. 382-386.

SARDOU 1888

V. SARDOU, *Lettre à l'auteur de la Force psychique [sic]*, «Revue illustrée», vol. VI, n. 72, 1st December 1888, pp. 380-381.

SOBIESZEK 1972

R.A. SOBIESZEK, *The Facsimile Photographs in «Galerie Contemporaine»: A Problem in Cataloguing*, «Image: Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House», vol. XV, n. 2, July 1972, pp. 21-24.

STEAD 2015a

E. STEAD, *Espaces de création entre le livre et la revue: Jean Lorrain et Jérôme Doucet à la «Revue illustrée»*, in *Spaces of the Book*, edited by J. Khalfa, I. Chol, forthcoming.

STEAD 2015b

E. STEAD, *La chanson fin-de-siècle en revue: versiculets, chansons bas, images*, in *La Poésie hors le livre*, edited by S. Hirschi, S. Linarès et alii, forthcoming.

STEAD 2012

E. STEAD, *La Chair du livre: matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris 2012.

STEAD 2007

E. STEAD, *De la revue au livre: notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIX^e siècle*, «RHLEF», n. 4, 2007, pp. 803-823.

THIBAudeau 1910-1911

F. THIBAudeau, *Motteroz le typographe*, «Annuaire graphique, Revue des arts et des industries graphiques publiée sous la direction de Maurice Reymond», 1910-1911, pp. 1-33.

TRENC 2005

E. TRENC, ¿«Hispania», una revista modernista?, in *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo, Homenaje a Jean-François Botrel*, edited by J.-M. Desvois, Pessac 2005, pp. 279-280.

XANROF 1899

XANROF, *Le Dimanche à Paris*, «La Revue des deux Frances, Revue franco-canadienne», 3rd year, 1st March 1899, pp. 193-205.

XANROF 1896

XANROF, *Le Dimanche*, illustrations de Lourdey, «Revue illustrée», vol. XXI, n. 251, 15 May 1896, pp. 341-348.

ABSTRACT

This paper studies the use of images and illustrations in relation to the *Revue illustrée* (1885-1912) particularly in the 1880s and the 1890s. This all-round periodical intended for the bourgeois public and issued in Paris, was strongly based on illustration, splendid images and ornament, gradually introducing the use of colour. The paper stresses how images, specifically ordered to accompany literary texts in the magazine, found their way into books, bringing into life a niche market, between the periodical press and the traditional book trade, and either published by the *Revue* or conceded to other publishers. Based on reproduction processes, parts of the magazine, printed on special paper but not paginated, were brought together to make bibliophile editions and achieve noteworthy Art Nouveau artefacts, such as *L'Évangile de l'enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ*, translated by Catulle Mendès and illustrated by Carlos Schwabe (1891-1896), or *La Princesse sous Verre* by Jean Lorrain (1895/1896). Black and white illustrated parts were also reused to form refined books as in the case of *Force psychique* by Yveling Rambaud (1888/1889), which subtly alludes to replication and copying. Further evidence reveals reuse of images from the Parisian magazine in English, Canadian and Catalan periodicals (*The Westminster Budget*, *La Revue des deux Frances*, *Hispania*), thus indicating a (more than) European circulation barely devoid of underhand practices. The article shows an array of uses and cases to highlight the diversity, complexity, and wealth of European visual culture. It draws on first-hand examination and comparison between the periodical and the books deriving from it, and on unpublished correspondence by Ludovic Baschet, its founder, and René Baschet, his eldest son and director of the *Revue illustrée*, between 1889 and 1904.

Il presente contributo studia l'impiego delle immagini e delle illustrazioni partendo dalla *Revue illustrée* (1885-1912), in particolare negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Questo periodico, destinato a un pubblico borghese, di varia cultura, pubblicato a Parigi, fondava la sua forza su illustrazioni, splendide immagini e ornamenti tipografici, introducendo gradualmente l'utilizzo del colore. Il contributo sottolinea come le immagini, commissionate espressamente per accompagnare i testi di letteratura della rivista, trovassero poi una "seconda vita" nei libri, pubblicati sia dalla *Revue illustrée* sia da altri editori (in concessione), creando un nuovo settore di mercato, così detto "di nicchia", a metà tra la stampa periodica e il tradizionale commercio librario. Grazie ad attenti meccanismi tipografici, alcune parti del periodico, stampate su carta speciale ma non numerate, erano infatti in secondo momento raccolte insieme a comporre edizioni per bibliofili, veri capolavori Art Nouveau, come *L'Évangile de l'enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ*, tradotto da Catulle Mendès e illustrato da Carlos Schwabe (1891-1896), o *La Princesse sous Verre* di Jean Lorrain (1895/1896). Anche le parti illustrate in bianco e nero erano riutilizzate per produrre libri raffinati come *Force psychique* di Yveling Rambaud (1888/1889), che sottilmente allude ai temi della replica e della copia. Altri riscontri evidenziano il riutilizzo di immagini della rivista parigina in periodici inglesi, canadesi e catalani (*The Westminster Budget*, *La Revue des deux Frances*, *Hispania*), rivelando così una circolazione (più che) europea alle volte senza scrupoli. L'articolo prende in considerazione una serie di casi e di riusi figurativi, con il proposito di sottolineare la diversità, complessità, ma anche la forza della cultura visiva fin-de-siècle. L'esposizione si basa su esami e confronti condotti di prima mano tra rivista e libri da essa derivati, potendo anche avvalersi di una corrispondenza inedita tra Ludovic Baschet, il fondatore, e René Baschet, il figlio maggiore e direttore della *Revue illustrée* tra 1889 e 1904.

ACQUARELLI, QUADRETTI, IMPRESSIONI. «LA RIVIERA LIGURE» FRA ARTE FIGURATIVA E LETTERATURA

Fra le molteplici declinazioni che l'analisi dei rapporti fra letteratura e arte figurativa può trovare¹, si è rivelata di grande interesse, per quanto attiene il Novecento, l'indagine della visualità nella scrittura dei poeti in termini sia di analogie rappresentative, riferite soprattutto all'epoca delle avanguardie, sia più complessivamente di convergenze, pure teoriche, fra i due codici verbale e iconico². Merita tuttavia almeno pari attenzione l'esame della cultura visiva nei suoi aspetti linguistici, anch'essi già oggetto di importanti studi programmaticamente rivolti all'analisi della lingua nella critica d'arte³.

Tanto più nel contesto di un progetto di ricerca⁴ che si propone lo studio della cultura visiva a ogni livello, 'alto' e 'basso', divulgativo e no, ci pare che questo punto di osservazione 'linguistico' non possa essere eluso, anzi meriti un'attenzione speciale soprattutto laddove non si parla, almeno non direttamente, di arte in senso stretto. Va da sé che nel linguaggio della critica o in qualsiasi altro testo che abbia per fine la descrizione e l'analisi di opere d'arte si metteranno in campo strategie specifiche per riprodurre aspetti visivi. Ma un'idea più ampia della diffusione e della definizione della cultura visiva si potrà ricavare soprattutto da quegli ambiti dove la lingua non media contenuti artistici in senso stretto o comunque riferibili alla sfera figurativa, verificando cioè in quale misura il linguaggio letterario e poetico in genere sia permeato, in termini non solo di lessico ma anche a livello retorico e stilistico, di cultura figurativa o consenta di evidenziare precisi aspetti visivi.

Ci valiamo per questa indagine di un *corpus* decisamente privilegiato, ricavato da «La Riviera Ligure», rivista al contempo artistica e letteraria, esito quasi unico di variegata istanze culturali, commerciali e pubblicitarie anzitutto, che fin dal titolo richiama esplicitamente un certo grado di visività. «La Riviera Ligure» nasce, come noto, con una precisa finalità promozionale: è infatti il bollettino pubblicitario della Ditta dell'Olio Sasso di Oneglia (oggi Imperia); questa genesi andrà debitamente considerata per meglio definire e intendere pure le speciali caratteristiche che fanno di questo periodico un precoce esempio di *House Organ*. Fin dal principio, con intuizione particolarmente felice, lo scopo pubblicitario del bollettino si lega a una volontà dichiarata di esaltare la Riviera – prima di Ponente (come recita il titolo scelto inizialmente per la testata⁵) e solo in un secondo momento, con l'eliminazione della precisazione geografica, il periodico diviene rappresentativo dell'intera riviera ligure. La promozione dell'olio diventa dunque, da subito, tutt'uno con la promozione di un territorio. E la rivista finisce col contribuire in modo determinante alla codificazione di una certa immagine

¹ Lo studio delle intersezioni fra i due ambiti artistici catalizza oggi sempre più l'attenzione di molti studiosi, come si può verificare nella nutrita serie di pubblicazioni che hanno visto la luce in tempi più e meno recenti; un paio di titoli: *I SEGNI INCROCIATI* 1998; *LE MUSE CANGIANTI* 2011.

² Fra i maggiori studi andranno senza dubbio ricordati: CICCUTO 1990; CICCUTO 2010; CICCUTO 2008.

³ Per questa tipologia si ricorderanno i fondamentali studi di Pier Vincenzo Mengaldo sul linguaggio della critica d'arte e quelli di Flavio Fergonzi. La ricerca di Mengaldo verte sul linguaggio dei critici d'arte, in particolar modo sulle descrizioni verbali di opere figurative e i relativi strumenti stilistici, soffermandosi poi diffusamente sulla lingua di Roberto Longhi in *Officina ferrarese*. Cfr. MENGALDO 2005. Lo studio di Fergonzi si rivolge alla lingua dell'arte contemporanea (critica italiana militante e no, scritture d'artista etc.) nell'arco cronologico compreso fra il 1945 e il 1960. Cfr. FERGONZI 1996. Oggi è pure disponibile l'accesso alla banca dati sul *Lessico dell'informale*, a cura del Laboratorio Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa:

http://www.artivisive.sns.it/progetto_artecontemp.html. Cfr. inoltre STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE 2004.

⁴ Se ne veda la presentazione introduttiva in questo stesso fascicolo e si faccia riferimento alla banca dati: www.capti.it.

⁵ La precisazione «di Ponente» sarà mantenuta per le prime quattro annate, fino al 1898: «La Riviera Ligure di Ponente», IV, 3, 1898-99.

della riviera ligure medesima, con il vantaggio di occuparsi di una terra poco conosciuta ai non liguri. Senza mai abbandonare l'intento pubblicitario, la rivista si apre progressivamente a collaborazioni di rilievo sia in campo letterario sia in campo artistico; già sul finire dell'Ottocento e più ancora con l'inizio del Novecento, «Riviera» annovera la collaborazione di autori di rilievo (Luigi Pirandello, Giovanni Pascoli, Guido Gozzano, Dino Campana, Corrado Govoni, Marino Moretti etc.), talvolta al contempo letterati, artisti, critici (Filippo De Pisis, Ardengo Soffici, Emilio Cecchi etc.). Ma il progressivo farsi osservatorio incredibilmente avanzato sia della poesia italiana del primo Novecento, sul piano letterario, sia dello stile Liberty, sul piano artistico, non comporta il venir meno dell'intento pubblicitario iniziale che anzi trova nuove e sorprendenti forme di sintesi che fanno di «Riviera» un paradigma dentro la storia dei rapporti tra industria, letteratura e arte. Un esempio su tutti: l'illustrazione di Plinio Nomellini all'*Inno all'olivo* di Giovanni Pascoli (pubblicato su «Riviera» nel 1901⁶, Fig. 1) che diviene la celebre «musa all'olivo» del manifesto pubblicitario della ditta dell'Olio Sasso poi riprodotto sulle etichette e sulle lattine dell'olio, in uno straordinario connubio di arte, letteratura, comunicazione pubblicitaria e spirito aziendalistico. Ma anche senza aspettare l'intervento dei massimi collaboratori, come Nomellini e Pascoli ora ricordati, è già di per sé il legame con il territorio insieme con l'intento commerciale che accresce l'interesse «visivo» della rivista, evidente fin dall'editoriale di apertura del primo fascicolo (1895):

[...] Così, – della Riviera udrete spesso vantarsi Pegli, Savona, San Remo, Montecarlo, – come uniche gemme incastonate in quel leggiadro arco di argento che è la strada della Cornice [...] è la Riviera raffazzonata, incipriata e imbellettata per uso e consumo del ricco forastiero [...] Ma troverete invece chi vi sussurrerà parecchi altri nomi: Noli, Laigueglia e Taggia: antichi e oscuri borghi che si nascondono [...] per entro alle loro viuzze sgangherate, in cospetto delle loro torri mezzo diroccate, delle loro vecchie casucce conquassate, dai muri sgretolati e spaccati, che mostrano la pietra e il mattone, dalle scale esterne coi gradini di lavagna su cui cresce la muffa e la paretaria [...] qui davvero potrete credere di respirare il profumo della Riviera; un profumo nativo, acre e selvaggio, che giova ai polmoni e allo spirito!

È specialmente questa la Riviera che noi intendiamo di studiare e di ritrarre. Le sue naturali e storiche bellezze, che han dettato squarci di poesia a Giovanni Ruffini e ad Emilio Praga, e pagine di sonora prosa frondosa ad Anton Giulio Barrili: l'indole, gli usi e i costumi delle sue genti: tutto ciò in una serie di quadretti e di schizzi gettati giù senza pretese, a tocchi rapidi e sprezzati, ma ricchi di sincerità; e, per quanto ci sarà possibile, di colore e di passione. E se – come nutriamo fiducia – riusciremo con ciò a diffondere una più minuta e più esatta conoscenza di questo estremo lembo di terra, a cui più che la nascita o la necessità tanto pazzo amore ci lega, – saremo lieti di non aver speso invano né tempo né fatiche⁷.

Certo di questo territorio alla Ditta Sasso interessa soprattutto la stretta relazione con quel che essa produce, cioè l'olio, e infatti l'olivo è tema cui si dedicano numerose pagine, a cominciare dall'ampio brano, anch'esso descrittivo e dal forte impatto visivo⁸, offerto ai lettori

⁶ Giovanni Pascoli, *Inno all'Olivo*, «La Riviera Ligure», VII, 30, 1901, pp. 305-306.

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=29&artgal=2&lang=IT>.

⁷ P. Sasso e Figli Editori, *Ai Lettori*, «La Riviera Ligure di Ponente», I, numero di saggio, 1895.

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=26&artgal=2&lang=IT>.

⁸ «Un tronco non mai schietto e diritto. Scabroso, nodoso, ronzioso sempre; contorto spesso in atteggiamenti così audacemente bizzarri da parere umani. Nulla di più vario, di più mosso, di più irrequieto, di più ghiribizzoso nell'architettura; nulla di più suggestivo nell'insieme. Guardate. Ve n'hanno alcuni stecchiti, ischeletriti, che si raggricchiano in un moto di paura e di ribrezzo: come se il cupo abisso sovra cui da tanti anni pendon sospesi dovesse, da un momento all'altro, inghiottirli. Altri ve n'hanno tanto ingobbiti che con la cima quasi radono il suolo». Giovanni Mirto, *L'olivo*, «La Riviera Ligure di Ponente», a. I, numero di saggio, 1895. Si noti il «guardate» che esalta l'immediatezza della descrizione e forse al contempo rinvia implicitamente all'illustrazione infratesto che compare nella pagina successiva. Naturalmente non si dimenticherà che la rivista presenta in ogni fascicolo almeno quattro o cinque pagine di pubblicità e per le prime annate è costante la presenza di una rubrica di cucina

sempre nel medesimo primo fascicolo. E tuttavia la volontà descrittiva e promozionale della costa ligure, specialmente dei suoi angoli meno noti e dei suoi borghi più nascosti, pare talvolta prevalente e non manca di acquistare una valenza didascalica e visiva molto forte. Tale visività si traduce dal principio, fin da questo primo brano *Ai Lettori*, sopra parzialmente riportato, in uno scambio intenzionale fra il piano verbale e quello figurativo: «tutto ciò in una serie di quadretti e di schizzi gettati giù senza pretese, a tocchi rapidi e sprezzati, ma ricchi di sincerità; e, per quanto ci sarà possibile, di colore e di passione». È già evidente che nell'impiego dei termini 'quadretti' e 'schizzi' non c'è riferimento esclusivo al disegno, cioè all'arte figurativa, o alla parola, ma si gioca volutamente sulla tangenza dei due campi semantici, figurativo e verbale ('tocchi rapidi', 'colore'), senza contare il valore visivo di alcune metafore («arco di argento che è la strada della Cornice»).

Correda questa componente visiva riscontrabile già sui primi testi, una complessiva attenzione all'aspetto grafico e figurativo che cresce progressivamente fin dalle prime annate del periodico, arrivando come noto al suo esito più alto nel nuovo secolo con l'ingresso di nuovi collaboratori: da Riccardo Galli (1869-1944), cui si deve una testata già più stilizzata, di «tono modernista», ancora destinata a significativi cambiamenti (Figg. 2-3), insieme con una maggiore attenzione all'impaginazione, ai titoli, alle testatine etc., fino a Giorgio Kienerk (1869-1948) cui sarà definitivamente affidato l'intero apparato decorativo della rivista (la testata, i fregi, i finali, i capilettera etc.; Fig. 4) che dai primi anni del 1900 in avanti avrà la sua nota 'marca' grafica. Non andrà altresì dimenticato che, accanto alla raffinata sistemazione grafica, appariranno nel primo quinquennio del 1900 vere e proprie illustrazioni, tavole a tutto testo, ad opera di Plinio Nomellini, Edoardo D'Albertis, Adolfo Magrini, Franz Laskoff, Felice Carena e altri⁹. Sempre sul doppio fronte della promozione del territorio e della pubblicità dell'olio, all'inizio del secolo «Riviera» procurerà in omaggio per i suoi clienti-lettori splendide collezioni di cartoline illustrate e di almanacchi dedicati al territorio ligure e all'olivo, destinati a diventare motivo di lustro per il periodico con echi fin sulla stampa nazionale (Figg. 6-7-8-9).

Ma soffermiamoci ora sul primo quinquennio di vita del periodico (1895-1900). Il racconto della riviera è da subito qualcosa di 'visivo' a tutti gli effetti, fin dalla testata che già dai primi numeri è accompagnata dalla riproduzione, ancora monocroma in nero (diventerà bicroma in nero e rosso a partire dall'anno seguente), di una veduta di Oneglia firmata «Intraina»¹⁰ (Fig. 5). Iniziano quindi fin dal primo fascicolo una serie di reportage lunghi, brevi o brevissimi, che tratteggiano il profilo di alcuni borghi liguri, più e meno noti, da Borgo Peri (Oneglia) ad Alassio, Oneglia, San Remo, Bordighera, Albenga, Ceriana etc. Ci vogliono almeno un paio d'anni perché l'esplorazione si spinga anche alla costa di levante (Nervi, Portofino, Rapallo, San Fruttuoso, S. Michele di Pagana, La Spezia etc.). Con poche eccezioni due sono gli autori che si occupano costantemente di questi contributi: Mario De Maria¹¹, *alias*

(*Pei buon gustai*, firmata con lo pseudonimo di Beatrice) in cui non stupisce che l'olio (Sasso, *ça va sans dire*) sia sempre fra gli ingredienti essenziali.

⁹ Cfr. BOSSAGLIA 1985. È possibile interrogare la banca dati per verificare tutte queste collaborazioni illustrative, si inizi la ricerca, per esempio, da Nomellini:

<http://www.capti.it/search.php?s=nomellini&kindofasearch=1&lang=IT>.

¹⁰ Occorre distinguere fra il disegno a firma «Intraina» e la testata, con il suo inquadramento grafico, siglata «V.T.». L'archivio non conserva tracce di nessuno dei due collaboratori, da riconoscersi rispettivamente in Enrico Edoardo Intraina (Milano 1870-1945: formatosi a Brera, espose ripetutamente alla Permanente di Milano, rimanendo sempre sostanzialmente legato alla tradizione del Naturalismo lombardo) e in Vittorio Turati, incisore cui si deve l'invenzione della sincromia (ossia la stampa simultanea dei colori di una o più vignette, mediante macchina tipografica, con un solo cliché per vignetta e un solo rullo per l'inchiostrazione); al suo nome si legano i noti stabilimenti fotomeccanici di Milano.

¹¹ Mario De Maria (1852-1924), già seguace di Nino Costa e della Società In Arte Libertas, aveva a questa altezza affiancato l'attività di fotografo a quella di pittore. Noto anche per il suo impegno nella grafica e nell'illustrazione, aveva preso parte all'*edictio picta* della *Isaotta Guttadauro* di D'Annunzio (Roma, La Tribuna, 1886).

Marius Pictor, o semplicemente Pictor come firma sul periodico, e Salvatore Ernesto Arbocò¹². Al primo si deve per un quadriennio (1895-1899) una serie dedicata alle località litoranee, da Ponente a Levante, da Bordighera a La Spezia¹³, quasi sempre accompagnate da fotoincisioni di varia provenienza, mentre ad Arbocò (collaboratore di «Riviera» fra il 1899 e il 1901) si ascrive la serie degli *Acquarelli liguri* e quella delle *Impressioni*, sempre dedicati a scorci della costa ligure e sempre affiancati da incisioni tratte dalle sue fotografie (vedi *infra*).

Proprio i titoli scelti per queste serie, insieme con altri titoli a venire in anni più tardi sul periodico, hanno offerto uno spunto importante e basilare per il presente studio. Essi chiamano direttamente in causa l'arte figurativa e suggeriscono la loro finalità descrittiva e il loro carattere decisamente 'visivo'. Certamente la presentazione di brevi 'quadretti' della costa ligure si spiega con il fine ultimo della rivista: la pubblicità dell'olio, legata a doppia mandata con l'esaltazione del territorio; tuttavia l'impiego di queste titolazioni dimostra con ogni evidenza un'implicita contaminazione fra sfera verbale e visiva. Volendo intraprendere un esame dei testi e della lingua di «Riviera» nella chiave che abbiamo illustrato – va da sé che il discorso potrà essere in questa sede solo iniziato e, ci auguriamo, ben strutturato nella sua metodologia, ma non certo esaurito – risulterà costruttivo soffermarsi proprio su quello spazio particolare del testo che è per l'appunto il titolo.

Arduo definire la relazione fra il titolo e il testo: ne è parte integrante oppure no? Gérard Genette si collocherebbe su una via pressoché intermedia un poco sbilanciata a favore del legame più stretto: il titolo costituisce con altri elementi il «paratesto»¹⁴ dell'opera, ma è un caso limite o almeno assai particolare di paratesto, che a differenza di una nota, di un'epigrafe o di un'avvertenza ha un alto peso specifico nel testo medesimo. Non c'è dubbio: il titolo offre una chiave di lettura, indirizza il lettore in una direzione più che in un'altra¹⁵. Tutti i titoli assimilabili ai casi ricordati delle *Impressioni* o degli *Acquarelli* si rivelano doppiamente funzionali alla nostra analisi. Sono luoghi di contaminazione verbo-visiva e indirizzano i clienti-lettori a una fruizione non meramente verbale, ma in qualche modo pure 'figurativa', del testo medesimo. La classificazione di questa precisa tipologia di titoli¹⁶ non è affatto immediata; essi sono forse assimilabili ai cosiddetti «titoli rematici»¹⁷ anche se con uno scambio d'ambito artistico o di sfera sensoriale. Tali titoli meritano un'indagine quantitativa e qualitativa a sé

¹² Salvatore Ernesto Arbocò (1863-1922), già membro del «Cenacolo di Sturla» insieme con Plinio Nomellini, Edoardo De Albertis, Giuseppe Sacheri, collaborò a numerosi periodici, non solo liguri. Si hanno scarse notizie di una sua progettata pubblicazione: *Visioni di Riviera con illustrazioni proprie*. Cfr. *LA LETTERATURA LIGURE* 1988, vol. I, p. 32.

¹³ Ne offriamo di seguito l'indice, con i relativi riferimenti al fascicolo su cui i testi sono pubblicati: *Allassio* (I, numero di saggio, 1895), *Oneglia* (I, 2, 1895), *Una gita a Cogoleto con le beffe e coi danni* (II, 3, 1896), *Madama Conconi alle bagnature* (II, 4, 1896), *Cervo, San Remo vecchia e San Remo nuova* (II, 6, 1896), *Bordighera* (III, 7, 1897), *Albenga* (III, 8, 1897), *Ceriana* (III, 9, 1897), *La Spezia* (IV, 1, 1898), *Rapallo* (IV, 2, 1898), *Da Nervi a Bogliasco* (V, 1, 1899). Si confronti sempre: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=2&lang=IT>.

¹⁴ Ironica e illuminate la precisazione dell'autore medesimo, posta proprio in un paratesto (la nota a piè di pagina): «Da intendersi nel senso ambiguo, se non addirittura ipocrita, presente in aggettivi come *parafiscale* o *paramilitare*». GENETTE 1997, p. 5.

¹⁵ «Come leggeremmo l'*Ulysses* di Joyce se non si intitolasse *Ulysses*?» si chiedeva infatti Genette, proprio ragionando delle cosiddette «soglie» del testo. GENETTE 1989, p. 4. E ancora: il titolo «può essere considerato uno dei luoghi privilegiati della dimensione pragmatica dell'opera, vale a dire della sua azione sul lettore». GENETTE 1997, p. 5. Sempre in chiave genettiana dovremo riconoscere che la scelta del titolo della testata («La Riviera Ligure») non è certo senza significato e non è indifferente rispetto ai contenuti: sia pure una ragione di *marketing*, per quanto *ante litteram*, quella sottesa alla scelta del nome, ma quanto fa modernamente convergere istanze differenti, su tutte la bellezza del territorio e la bontà dell'olio d'olivo, con il corredo di una preziosa grafica liberty e un viepiù ampio respiro letterario, in una sapiente sintesi che va progressivamente raffinandosi negli anni.

¹⁶ Per le diverse tipologie e funzioni dei titoli rinviamo ancora all'ampia trattazione di GENETTE 1989, pp. 55-101.

¹⁷ GENETTE 1989, pp. 85-88.

stante che dovrà in seconda battuta estendersi ai relativi testi, da leggersi quindi nella chiave 'visiva' suggerita dal titolo stesso.

Qualche numero: scorrendo gli indici di «Riviera Ligure», fra *Acquarelli*, *Impressioni*, *Ritratti*, *Cartoline illustrate*, *Studi*, *Nature morte*, *Geometrie* etc. contiamo più di cinquanta titoli che rinviano all'ambito figurativo¹⁸. «Riviera» è pubblicata per 25 anni (1895-1919) – la cadenza, dapprima irregolare, si cristallizza via via nella misura mensile – uscendo con oltre duecento fascicoli più e meno ricchi di contributi: si parla di oltre mille testi (e relativi titoli), per ragionare con cifre tonde. Forse l'incidenza visiva o figurativa delle titolazioni non apparirà decisiva, ma almeno ugualmente non trascurabile¹⁹.

Un esame ravvicinato di questi titoli ci porterà ad alcune distinzioni. Da un lato quelli che richiamano la titologia d'ambito figurativo (o un tipo preciso di opera figurativa): *Acquarello*, *Quadretto di genere*, *Impressione*, *Ritratto di...*, *Studi*, *Natura morta*, *Nudo*, *Effetto di nebbia*. Dall'altro troviamo variegati e più generici riferimenti alla sfera visivo-figurativa: *Geometria*, *Cartoline illustrate*, *Descrizione di...*, *Prospettiva*, *Effigie*, *Intagli*, *Filo d'immagini*.

Gli strumenti lessicografici non sempre vengono in nostro soccorso. Siano essi dizionari storici o dizionari dell'uso, l'impiego di questi termini in ambito letterario è raramente registrato. Per i lemmi 'acquarello', 'sfondo', 'immagine', 'scena', 'studio', 'kleksografia', 'arabesco', 'natura morta', 'prospettiva', 'effigie', 'intaglio', 'effetto', le definizioni²⁰ non

¹⁸ Riportiamo l'elenco completo con le relative indicazioni bibliografiche (il numero del fascicolo figura solo dove presente): Tito Agazzi, *In riva al mare. (Episodi e Macchiette estive)*, II, 5, 1896; Ernesto Arbocò, *Acquarelli liguri: il piano di S. Andrea*, V, 1899; Giovanni Cena, *Quadretti di genere: il pollivendolo*, V, 19, 1899; Ernesto Arbocò, *Acquarelli liguri: Boccadasse*, V, 19, 1899; Giovanni Cena, *Quadretti di genere: Naturalezza! L'Orfano*, VI, 21, 1900; Onorato Fava, *Cartoline illustrate*, VII, 28, 1901; Adolfo Albertazzi, *Impressioni*, VIII, 37, 1902; Haydée [Ida Finzi], *Sfondi*, VIII, 38, 1902; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Immagini ed ombre*, XI, 74, 1905; Jolanda [Maria Majocchi Plattis], *Parentesi azzurra*, XII, 88, 1906; Teresah [Teresa Corinna Uberris Gray], *Ritratto*, XIV, 20, 1908; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Filo d'immagini*, XIV, 24, 1908; Giovanni Diotallevi, *Scene d'amore*, XVI, 38, 1910; Ardengo Soffici, *Idillio nero*, XVI, 42, 1910; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Immagini: Come un rosaio. Tramonto d'autunno. Da la finestra alla luna*, XVII, 49, 1911; Emilio Cecchi, *Studii*, XVII, 59, 1911; Mario Vugliano, *Ritratto d'ignota*, XVIII, 6, 1912; Piero Jahier, *Impressioni d'officina*, XVIII, 7, 1912; Agar [Virginia Piatti Tango], *Autoritratti in abbozzo*, XVIII, 9, 1912; Ardengo Soffici, *Impressioni*, XVIII, 11, 1912; Umberto Saba, *A uno scultore fiorentino*, XIX, 13, 1913; Massimo Bontempelli, *Impressione*, XIX, 16, 1913; Emilio Cecchi, *Studii*, XIX, 17, 1913; Piero Jahier, *Ritratto dell'ispettore capo*, XIX, 19, 1913; Scipio Slataper, *Impressioni in margine: [...] Un pittore di stanze*, XIX, 21, 1913; Emilio Cecchi, *Studii*, XIX, 23, 1913; Piero Jahier, *Ritratto di un giovane impiegato*, XIX, 28, 1914; Ugo Bernasconi, *Sera. Vele di porpora. Fantasia*, XXI, 38, 1915; Corrado Govoni, *Kleksografie: Cos'è?*, XXI, 38, 1915; Francesco A. Perri, *Quadretto*, XXI, 42, 1915; Giovanni Boine, *Idillio*, XXI, 44, 1915; Mario Novaro, *Iscrizione*, XXI, 44, 1915; Dino Campana, *Arabesco*, XXII, 51, 1916; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Epigrafe tombale. "1813". Acquarelli*, XXII, 52, 1916; Marino Moretti, *Cartoline illustrate*, XXII, 52, 1916; Giovanni Papini, *Tessuti di Sciraz: [...] Geometria*, XXII, 54, 1916; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Ombre e richiami: [...] Immagine. Vignetta*, XXII, 52, 1916; Marino Moretti, *Cartoline illustrate*, XXII, 52, 1916; Giannotto Bastianelli, *Nature morte*, XXII, 55, 1916; Corrado Govoni, *Effetto di nebbia*, XXII, 57, 1916; Ugo Bernasconi, *Al museo*, XXII, 60, 1916; Corrado Govoni, *Descrizione di un vasetto con due fiori*, XXII, 60, 1916; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Ombre eroiche: [...] Vignette*, XXIII, 1, 1917; Lionello Fiumi, *Prospettiva in oro caldo*, XXIII, 1, 1917; Piero Jahier, *Ritratto del soldato alpino Somacal Luigi*, XXIII, 2, 1917; Corrado Govoni, *Lo scultore*, XXIII, 5, 1917; Mario Bonzi, *Miraggio*, XXIII, 5, 1917; Ugo Tommei, *Tipi: Bernardo contadino. Il filosofo*, XXIII, 5, 1917; Giuseppe Lipparini, *Stati d'animo: Nudo*, XXIII, 5, 1917; Filippo de Pisis, *L'effigie*, XXIII, 7, 1917; Corrado Govoni, *Le due statue tra i pomodori*, XXIII, 7, 1917; Guido Edoardo Mottini, *Vecchi maestri: Holbein. Van Eyck. Tiziano. Gregorio Schiavone. Steen. Branver. Ruysdael*, XXIII, 8-9, 1917; Giuseppe Ungaretti, *Intagli*, XXIII, 10-11, 1917 (i singoli testi saranno d'ora in poi citati con i relativi titoli senza ulteriori precisazioni bibliografiche).

¹⁹ Chiaramente saranno utili, se non indispensabili, analoghe verifiche su altre riviste, coeve e no, e sulla titologia in genere, per ricavare dati più generali, sia per ragionare su un più ampio bilancio sincronico, sia per definire tendenze all'aumento o alla diminuzione di questa peculiare tipologia di titolo sulla linea diacronica.

²⁰ Abbiamo consultato alle relative voci i lessici GDLI e GRADIT. D'altro canto non soccorrono neppure i vocabolari specialistici che circoscrivono il lemma al significato tecnico, pur offrendo informazioni storiche e documentando per esempio i progressivi scivolamenti semantici di alcuni termini, la cui utilità potrà verificarsi andando al di là dell'analisi del titolo in un raffronto tra il testo nella sue caratteristiche stilistiche e strutturali e la tecnica artistica evocata nella titolazione. Abbiamo consultato: GRASSI-PEPE 1995.

rinviano mai a un uso poetico, ma esclusivamente alla tecnica pittorica o all'ambito figurativo (talvolta insieme con altri ambiti d'uso). Abbiamo potuto verificare l'esplicito riferimento all'ambito letterario solo per due lemmi: 'quadretto'²¹ e 'ritratto'²²; paradossalmente i dizionari non registrano nemmeno il pur diffuso significato d'ambito artistico-figurativo alla voce 'impressione'. Il dato è tanto più sorprendente se rapportato all'occorrenza di questo titolo che si registra nella pittura del XIX secolo, basti pensare al celeberrimo *Impression. Soleil levant*, di Claude Monet (1872), da cui si è coniato, come noto con intento denigratorio, il termine «impressionismo». La nostra analisi va a questo punto estesa dai titoli ai testi *tout court*. Non è una regola sistematica, ma possiamo constatare che spesso, laddove il titolo promette figuratività, il testo presenta precise caratteristiche visive²³.

Ci limiteremo a circoscritte riflessioni su questo aspetto, rinviando a successivi interventi analisi più approfondite. Nelle prime annate incorriamo soprattutto in testi descrittivi che più e meno accuratamente ci tratteggiano una veduta urbana, un paesaggio, un piccolo borgo, non senza precisazioni topografiche, osservazioni su distanze e coordinate geografiche e spaziali. Si registra una marcata insistenza sul dato cromatico e un ampio uso di metafore che servono, sia pure con strategie tipicamente verbali che attengono lo stile e l'elaborazione retorica, a migliorare la nostra capacità di desumere da una descrizione verbale un'immagine visiva ben precisa, talvolta addirittura geometrica. Prendiamo ad esempio il primo degli *Acquarelli liguri* di Arbocò, già ricordati, dove si tratta del *Piano di Sant'Andrea*, che vale peraltro come testimonianza storica di un noto cambiamento urbanistico che ha interessato la città di Genova²⁴:

Domina l'angusto spazio che contrasta ironicamente col pomposo nome di piano, dalla vetta del piccolo colle, il campanile delle Carceri di S. Andrea, erigentesi nell'azzurro del cielo con un tono di lacca tenera, rattristata dal nero dei finestrini inferriati. Di fianco, la meraviglia architettonica di Porta Soprana, lancia audacemente il bellissimo arco a sesto acuto in mezzo alle due torri, delle quali una restaurata, mostra la grandezza antica, e l'altra tutta mascherata di intonaci, non mostra che una sovra imposizione di tuguri, segno della miserevolezza dei nostri tempi. [...]

Dal piccolo piano, scendono, salgono serpeggiando stradette, vicoli a somiglianza di tentacoli che si spargono in varie direzioni, fra le case altissime asserragliate una all'altra, coi muri scoloriti aperti da innumerevoli finestre, che danno l'idea di enormi alveari umani.

²¹ Nell'uso letterario ed estensivo: «breve vivace rappresentazione di una scena caratteristica: q. di genere» (GRADIT, *a. v.*).

²² Nell'uso estensivo: «descrizione, orale o scritta, dei tratti fisici o morali o psicologici di una persona, esposizione vivida e dettagliata delle caratteristiche di un luogo, di un avvenimento» (GRADIT, *a. v.*).

²³ Segnaliamo subito alcune eccezioni: i *Quadretti di genere* di Giovanni Cena, le *Impressioni* di Adolfo Albertazzi presentano scene di vita domestica, tratteggiano professioni (il giardiniere etc.); il titolo non vuole evocare precise caratteristiche figurative, ma vale come mera indicazione tematica, inquadra semplicemente un certo 'genere' un certo soggetto, che vale ugualmente, in totale interscambiabilità, per i due ambiti letterario e pittorico. In altri testi gli aspetti visivi-figurativi possono diventare oggetti parodici, è il caso di Onorato Fava, *Cartoline illustrate*. A dispetto del titolo, che entrerebbe a rigore nella nostra analisi, non si propone una 'cartolina illustrata' in prosa, ma una novella che ha per protagonista un collezionista di illustrate, pretesto per una non troppo velata polemica sulla 'moda' delle illustrate e sulla 'mania' del collezionismo. Questo l'*incipit*: «Nella imperversante, sfrenata, morbosa mania delle cartoline illustrate, che, da qualche tempo, si è scatenata sulle teste dei miseri mortali, non c'è da meravigliarsi se Guido Girosi, simpatico pubblicista, critico, disegnatore e violoncellista di merito, fosse diventato anch'egli un appassionato collezionista di cartoline». Eccezioni di diverso tenore sono quelle che, a dispetto del titolo, che presenta qualche pertinenza figurativa, esaltano poi nel testo aspetti prettamente verbali (vedi *infra*).

²⁴ <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=76&artgal=2&lang=IT> . Il brano è infatti pubblicato nel 1899: siamo al di qua dei lavori di sbancamento della collina di S. Andrea (1904-1907), da cui avrebbe avuto origine l'attuale piazza Raffaele De Ferrari e la contigua piazza Dante nel centro cittadino.

[...] e allora pare che quel breve spazio di suolo – il piano – sia come la testa di un'enorme piovra e che le straducole, i vicoli che scendono e salgono, i suoi tentacoli formidabili con i quali attira il gregge dei sofferenti.

Oltre all'insistenza sul dato cromatico²⁵ ('azzurro', 'lacca', 'nero', 'scoloriti') che in alcuni punti sconfina quasi nell'*ekphrasis* (la veduta urbana pare essere guardata come si guarderebbe un quadro), andranno rimarcate le metafore e le similitudini che tendono a geometrizzare la rappresentazione o perlomeno a suggerirne una visione sintetica, come da un punto di osservazione elevato: «scendono, salgono serpeggiando stradette», «vicoli a somiglianza di tentacoli», «finestre che danno l'idea di enormi alveari umani».

Procedendo con gli anni la rivista si svincola dal legame più stretto con la costa ligure e si apre a collaborazioni di maggior rilievo. Si annovera già fra i nomi dei primi collaboratori e continua fino agli ultimi tempi a far parte integrante del periodico, da cui trae spesso anche sostentamento economico²⁶, Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi. Rivela un considerevole interesse visivo *Autunno incendiario*, primo di quattro testi raccolti sotto il titolo complessivo di *Immagini ed ombre*. È dedicato a Plinio Nomellini, e non c'è dubbio che le notazioni cromatiche ('oro', 'croco', 'roggio', 'azzurro') insieme con la prevalenza del campo semantico del fuoco ('favillio', 'apprende', 'vampando', 'vampe', 'foco', 'fiammi', 'arde') costituiscano un evidente omaggio all'amico pittore, frequentatore del medesimo «cenacolo di Sturla»:

E prima Autunno
per le siepi nascoso un favillio
d'umido riso luce tra gli sterpi
silenzioso: alita quindi il riso
tra le dischiuse fronde pe' sereni,
ove a sciami di vivo oro e di croco
quel s'apprende vampando — E spira Autunno
fra grand'alberi ancora e il roggio fasto
cangia in vampe selvagge: in aria soffia
infaticato, soffia aperto foco
che abbracci i boschi e ne l'azzurro fiammi.

²⁵ Il cromatismo è ancor più evidente in un *acquarello* successivo dedicato a *Boccadasse* (Fig. 10), cfr. <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=77&artgal=2&lang=IT> : «Il mare internandosi fra le scogliere, forma un piccolo seno, riflettente i colori rosei, gialli bianchi, ferrugini delle case che circondano la breve spiaggia come desiose di avanzarsi nell'onde azzurre. Le casupole anno un aspetto irregolarissimo; attaccate, ammonticchiate una all'altra con devianti, di angoli e strane linee di tetti. Talune si ergono su degli scogli altissimi, altre sorgono dall'acque profilandosi in un piccolo promontorio, che termina pittorescamente con un terrazzo screpolato e rosso dal salnitro, che a un bel ciuffo verde nel mezzo ed una barchetta bianca pendula al suo fianco, che getta un riflesso lucente sul bruno dell'onda. Sulla spiaggia, le barche numerosissime non lasciano il più breve spazio: si vedono come un miscuglio di tinte vive, di piccole antenne, di vele grigie. [...] Si vedono donne sugli scalini intente a cucire; bimbi scalzi, scarmigliati, ruzzare inconsciamente gridando: vecchi pescatori con la berretta di lana verdastra o turchina, col viso abbronzato, rugoso e la barba grigia incolta, che fumano pensosi una pipetta nera che s'indovina fra i baffi, ed altri seduti nell'ombra delle sale che rammendano reti. Dalle piccole finestre, delle donne spiegano dei panni e ciarlano colle vicine di fronte, altre si affacciano per chiamare con un grido lungo, acuto, qualche bimbo. Guardando negli interni, si vede la mobilia poverissima, e per ogni dove attrezzi da pesca, reti, palamiti, nasse, canne, remi: attaccate ai muri delle semplici immagini di santi mostrano i loro colori sbiaditi, bastimenti e barchette in miniatura, ingegnossissime, pendono dal soffitto o formano l'ornamento dei vecchi cassettoni». L'enumerazione, l'iterazione dei *verba videndi* si sommano alla forte visività già impressa alla scena dall'insistito colorismo: se ne ricava l'impressione di una 'presa diretta'.

²⁶ In merito alle retribuzioni dei collaboratori, artisti e poeti, e a veri e propri casi di mecenatismo sviluppati in seno alla «Riviera», ad opera del suo direttore e proprietario Mario Novaro, rinviamo ai carteggi già editi e al materiale epistolare che è in corso di catalogazione informatica e viene progressivamente reso disponibile sulla banca dati: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=5&IDArchivio=2&lang=IT> . Cfr. LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 1980; LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2002; LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2003; LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2014.

Quindi un silenzio, uno stupor pensoso,
una melanconia ch'arde e vapora
per i cieli, ed in cor piange romita.

Ancor più singolare un'altra poesia di Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi: *Filo d'immagini*; ancora con un riferimento visivo nel titolo cui però non fa seguito il prevedibile riscontro visivo nel testo. Anzi: il «filo di immagini» annunciato nel titolo pare contraddetto nei fatti e nelle parole che paiono correre a sovrapporsi per esaltare la sfera uditiva a svantaggio di quella visiva:

Maggio, bel maggio, con un vapor d'aurora
come lieve da monti
la sera inchina su la terra e la sfiora
di un sospir di racconti!
Tale è il sospiro di un racconto canoro
che la mamma ridice
e un bimbo ascolta bevendo al rivol d'oro
di poesia, felice.
Par frema a' detti l'esil vita gioconda
tra un lampeggiar di stelle
come tra 'l sonno cuor che vaghi, e a la gronda
cantin le rondinelle.

Soffermiamoci ancora sul primo testo di Emilio Cecchi apparso sul periodico, *Studi*, in stretta connessione con i testi eponimi successivi. Dopo aver definito «Riviera» – nella prima lettera conservata in archivio – «la più pura *casa dell'arte* che sia in Italia»²⁷, così l'autore stesso presenta questo suo lavoro: «Ho intitolato *Studi* queste scene, queste vedute e questo notturno che Le mando: c'è un che di umile e di doloroso, in questo titolo, che mi piace. Il lettore capirà la continuità ideale di queste scene...»²⁸. L'autore ripete il medesimo titolo su «Riviera» per ben tre volte nel giro di tre anni (1911-1913: ma i testi recano sempre in calce la data del 1909) e le riprese successive alla prima la richiamano esplicitamente nel sottotitolo: «(Vedi Riviera Ligure Novembre 1911)». I tre testi hanno infatti per protagonista una giovane pastora, ma non pare essere la trama il dato fondamentale, che piuttosto vale come pretesto per diverse rappresentazioni della campagna, del paesaggio, di brevi scene di genere. Due anni dopo il medesimo scritto è ripreso in versi, dapprima in terza e infine in prima persona, con una progressiva trasformazione del testo da narrativo a lirico. Proprio come un disegno preparatorio, che nell'arte figurativa ha per l'artista la funzione di una 'esercitazione' per approfondire un soggetto, per sperimentare una tecnica o semplicemente per preparare un'opera o un suo particolare, l'autore qui esegue uno 'studio' per il suo testo. Il riferimento all'arte figurativa dunque va inteso in termini di analogia di processo creativo; non sarà casuale che l'autore sia al contempo un critico letterario e d'arte.

Chiudiamo provvisoriamente la nostra rassegna, con il caso forse più emblematico che «Riviera» registra: le *Kleksografie* di Corrado Govoni. Il termine appare come titolo sul periodico nel 1915, ma non si tratta di un *bapax* nella produzione dell'autore: l'aggettivo «kleksografico» ricorre sia nel volume coevo *l'inaugurazione della primavera* sia nella precedente raccolta *Poesie elettriche* (1911). Se in queste altre occorrenze l'impiego dell'aggettivo porta con sé un forte potenziale figurativo, ma allo stesso tempo lo lega strettamente a un'immagine specifica (le più semplici «belle nubi kleksografiche» cui fanno *pendant* poco oltre le «belle notti

²⁷ LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2003, pp. 121-122.

²⁸ LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2003, p. 133.

crittografiche»²⁹ nell'attestazione più antica e poi «L'ombrello kleksografico del temporale / con le sue stecche elettriche di fulmini / rovesciato dal vento sulle case»³⁰), ascrivendo infine a questo titolo un gruppo di testi (rispettivamente *Cos'è?*, *Il poeta e la lucciola*, *Piove*) il lettore è indirizzato a leggerli come vere e proprie kleksografie, appunto, ossia complessivamente come 'disegni' ottenuti piegando e ripiegando un foglio macchiato d'inchiostro³¹. Il primo testo, in particolare, con la domanda che pone nel titolo (*Cos'è?*), reiterandola nell'*incipit* e sottintendendola continuamente nella successiva enumerazione di domande che costituiscono l'ossatura della poesia, si spiega al lettore in una serie di ipotesi sull'identificazione di un suono – si badi bene: un suono, non un'immagine – come una kleksografia in cui si cerchi di ravvisare una figura. La sfera uditiva decisamente prevale (anche nelle scelte onomatopeliche: 'murmure', 'borbottar', 'cantilenando', 'ninna-nanna', 'ronzando'):

Cos'è il murmure ch'io sento
e non so distinguere?
È forse il borbottar del vento
per la gola del camino?
È il mio bimbo che piange nella culla
e la mamma lo dondola cantilenando
una sua dolce ninna-nanna
ch'è tutto ed è nulla?
[...]
O sciamano ronzando l'api
intorno all'alveare?
È la piena del torrente
che sale, sale?
È il mare sulla ghiaia, calmo e buono,
che fa un dolce rumor come chi bacia?
O l'usignolo studia sull'acacia?

Fino ai versi finali che, pur non perdendo precisi connotati uditivi, portano in primo piano qualcosa di visivo e propriamente figurativo, «un'erma rossa»:

Sei tu, sei tu,
o mio povero cuore,
che come un'erma rossa
nel giardino di foglie morte dell'anima mia
piangi le tue lagrime di sangue
col ticchettio crudel del pendolo che batte:
— Mai più! Mai più!

Non è questa la prima volta che laddove il titolo annuncia qualcosa di visivo e figurativo sia poi il suono a diventare protagonista, con un effetto in qualche modo spiazzante per il lettore che indirizzato dal titolo si aspetta di 'vedere' più che di 'sentire'. L'artificio tuttavia non fa che reduplicare lo scambio sensoriale: come in una *mise en abyme*, il titolo rimanda da un

²⁹ GOVONI 1911, p. 37.

³⁰ GOVONI 1915, p. 57.

³¹ Il lemma 'kleksografia' per la verità presenta come primo significato la «tecnica di disegno che consiste nel piegare più volte su se stesso un foglio su cui è stata fatta cadere una goccia d'inchiostro» e solo successivamente «il disegno stesso che ne deriva» (GRADIT); al doppio significato può corrispondere una duplice lettura del testo: 'kleksografia' sia come tecnica di scrittura, sia come esito del processo. Sarà opportuno segnalare che sia il GDLI sia i dizionari dell'uso, pur registrando la voce, non ne offrono esempi; il GRADIT riporta il 1942 come data della prima attestazione scritta, da retrodatare dunque di almeno trent'anni. Il lemma non è registrato in GRASSI-PEPE 1995.

oggetto verbale all'ambito visivo, ma il testo torna a esaltare con scelte tematiche e pure linguistiche (lessicali e retoriche) aspetti fonici viceversa legati più alla sfera verbale che a quella visiva. Lo scambio sensoriale di partenza dunque si amplifica, si fa esso stesso strumento o motivo stilistico, che andrà esaminato in tutti i suoi risvolti, ma che pare fin da subito sfidare in una nuova e originale sintesi l'irriducibilità dei due codici espressivi.



Fig. 1 Plinio Nomellini, illustrazione per l'*Inno all'Olivo* di Giovanni Pascoli, «La Riviera Ligure», VII, 30, 1901

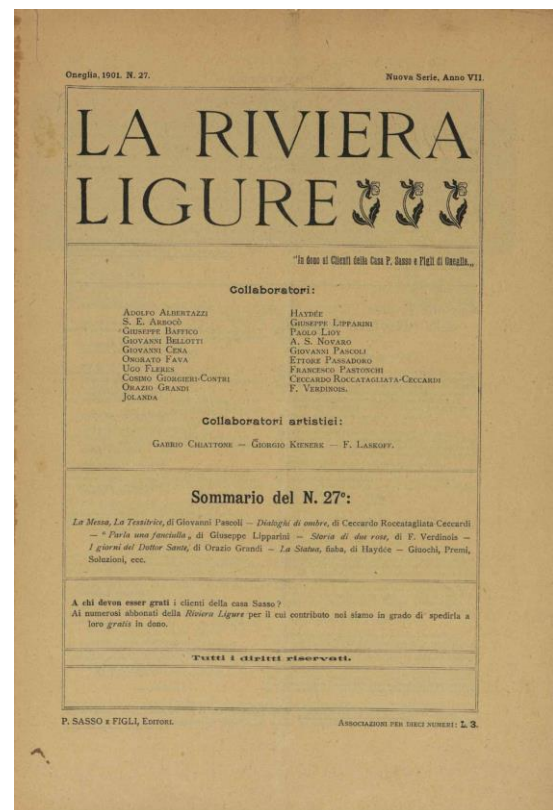


Fig. 2-3: Testate di Riccardo Galli, pubblicate rispettivamente nel 1900 (per l'intera annata) e nel 1901 (per i primi due fascicoli)

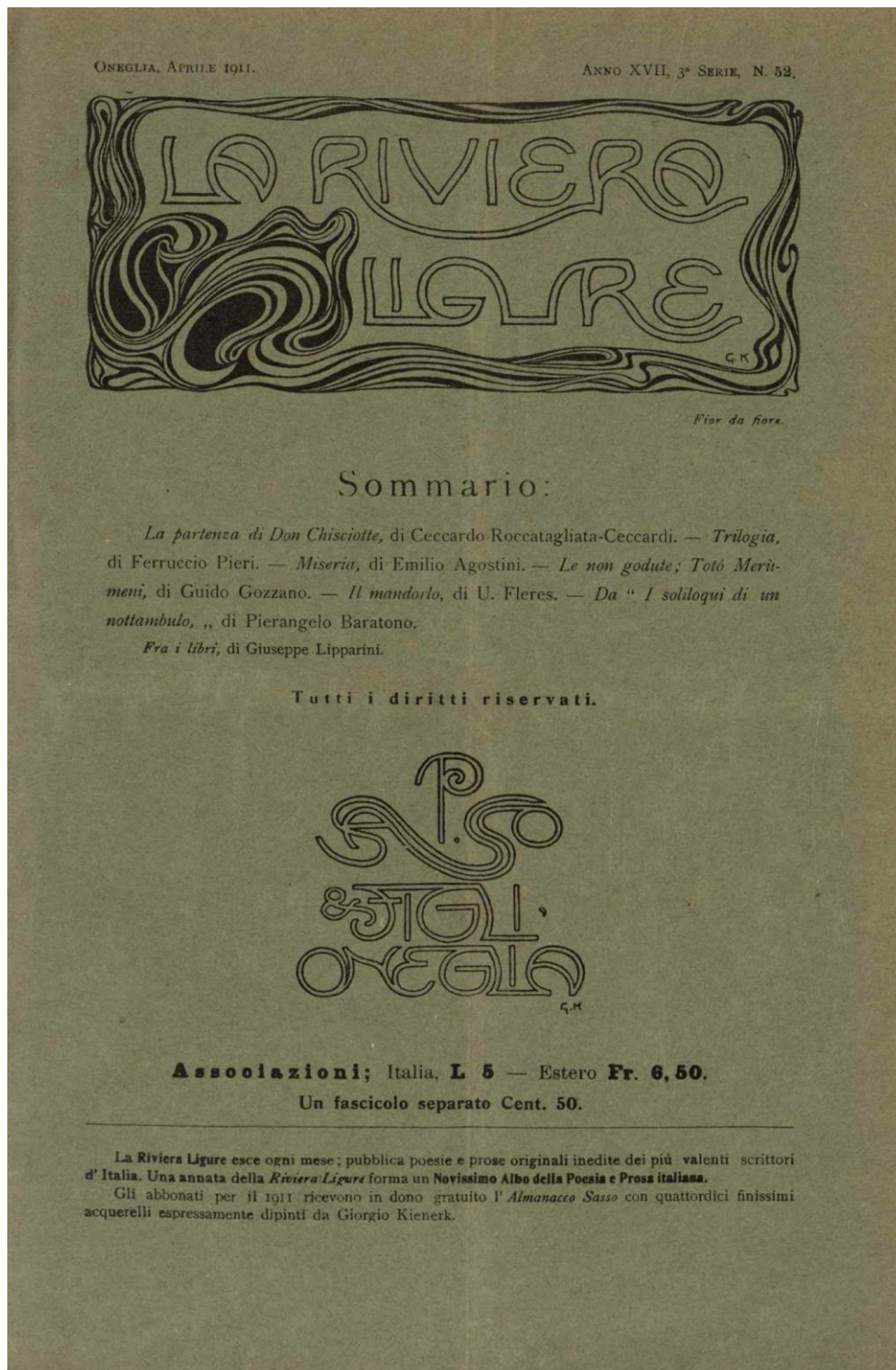
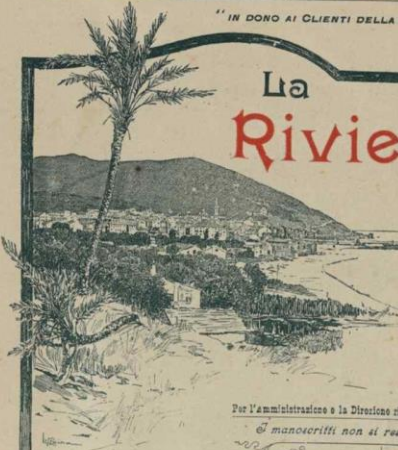


Fig. 4: Testata di Giorgio Kienerk pubblicata a partire dal 1901 (fascicolo n. 33)

Anno III. N. 7. ONEGLIA, Gennaio-Aprile 1897. Tiratura: copie 80.000.

"IN DONO AI CLIENTI DELLA CASA P. SASSO E FIGLI,"



La Riviera Ligure

di Ponente

Pubblicazione quadrimestre illustrata dello Stabilimento

P. Sasso e Figli
Produttori di Oli d'Oliva vergini.

ASSOCIAZIONI:
Nel Regno, anno L. 1.50
Estero 2.—
Non si accettano inserzioni.

Per l'amministrazione e la Direzione rivolgersi al Sig. CARLO TALLONE, Oneglia.
I manoscritti non si restituiscono. Le lettere non affrancate si respingono.

SOMMARIO:
Erdighera, Pictor. — D'oltremare, Dott. G. Pietrobon. — Sciarade e Indovinelli. — Piccola Posta.
ILLUSTRAZIONI: Bordighera, Lungo la Cornice, Vecchi Ponti.

PREMIO agli abbonati ed ai clienti della Ditta P. Sasso e Figli:
Una cassa di 6 bottiglie di Olio d'Oliva "EXCELSIOR"
(Vedi a pag. 76)

Bordighera

CONOSCETE cosa più meravigliosa di una selva di palme? Esse sorgono snelle dal suolo — intere e diritte od oblique talune a guisa di frecce, altre snodandosi a spira o leggermente incurvandosi — e spargono il ciuffo delle cedevoli rame tra le quali più splendido s'intravede il turchino del cielo.

Trama più atta a ricever le fila preziose dei sogni di un poeta io non saprei. Immaginate poi una esile striscia di terra che si avvanza nel mare, che d'ogni parte attorno le esulta col mormorio e la spuma candida dell'onde, e vedetela popolata di queste nobili piante che vengono a campeggiare così tra cielo e mare!

Di tali miracoli ha, tra gli altri suoi, la Cornice.

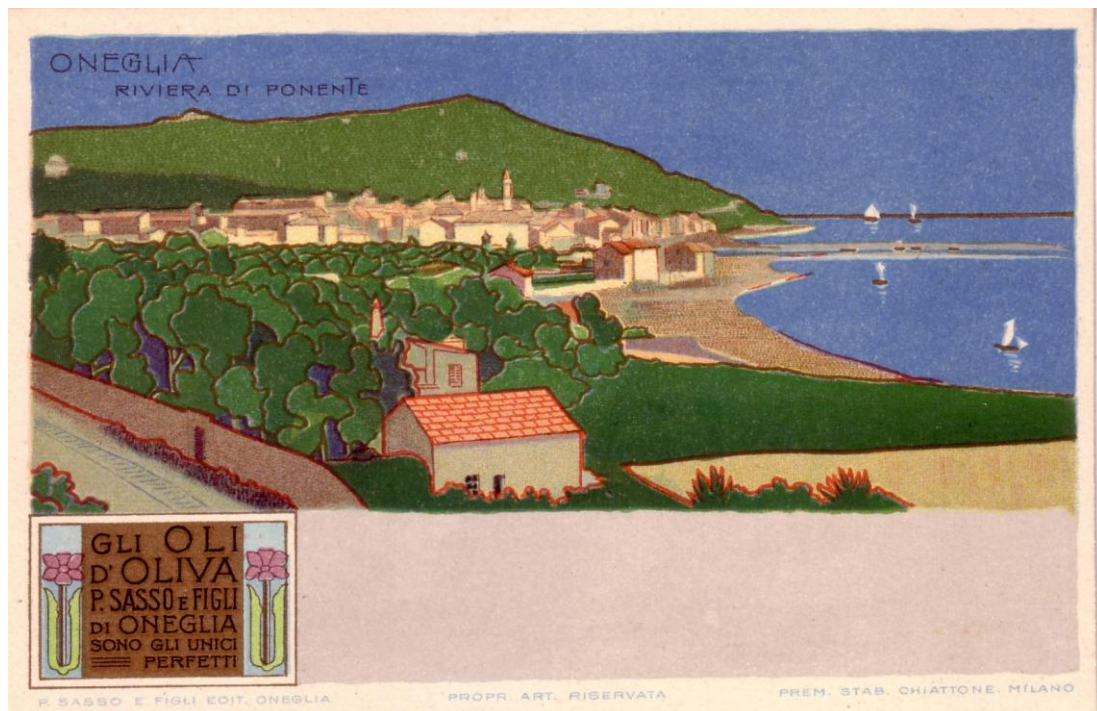
E se lasciate S. Remo e anzi che nel treno impaziente percorrete a vostro agio a piedi o in vettura la strada che conduce a Spedaletti e quindi a Bordighera, ammirerete oltre i *Vecchi Ponti* più di un gruppo di palme dal quale a malincuore vi staccate se non avete modo di portarne via con voi un rapido schizzo o una delicata fotografia che vi delizierà più d'una volta poi in rimirla.

La vista che nella nostra Riviera si va di qua da Noli restringendo nelle graziose curve di piccoli seni, si allarga ora novamente ad abbracciare verso ponente un più ampio tratto di promontorii e di coste,

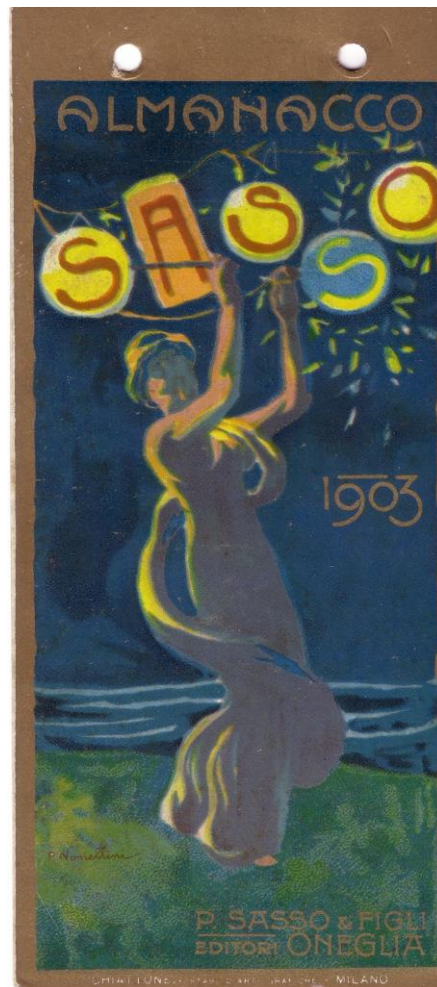
Lo Stabilimento **P. Sasso e Figli** di Oneglia (Liguria) manda **gratis** anche verso semplice biglietto di visita i campioni dei suoi rinomati **oli d'oliva vergini**.



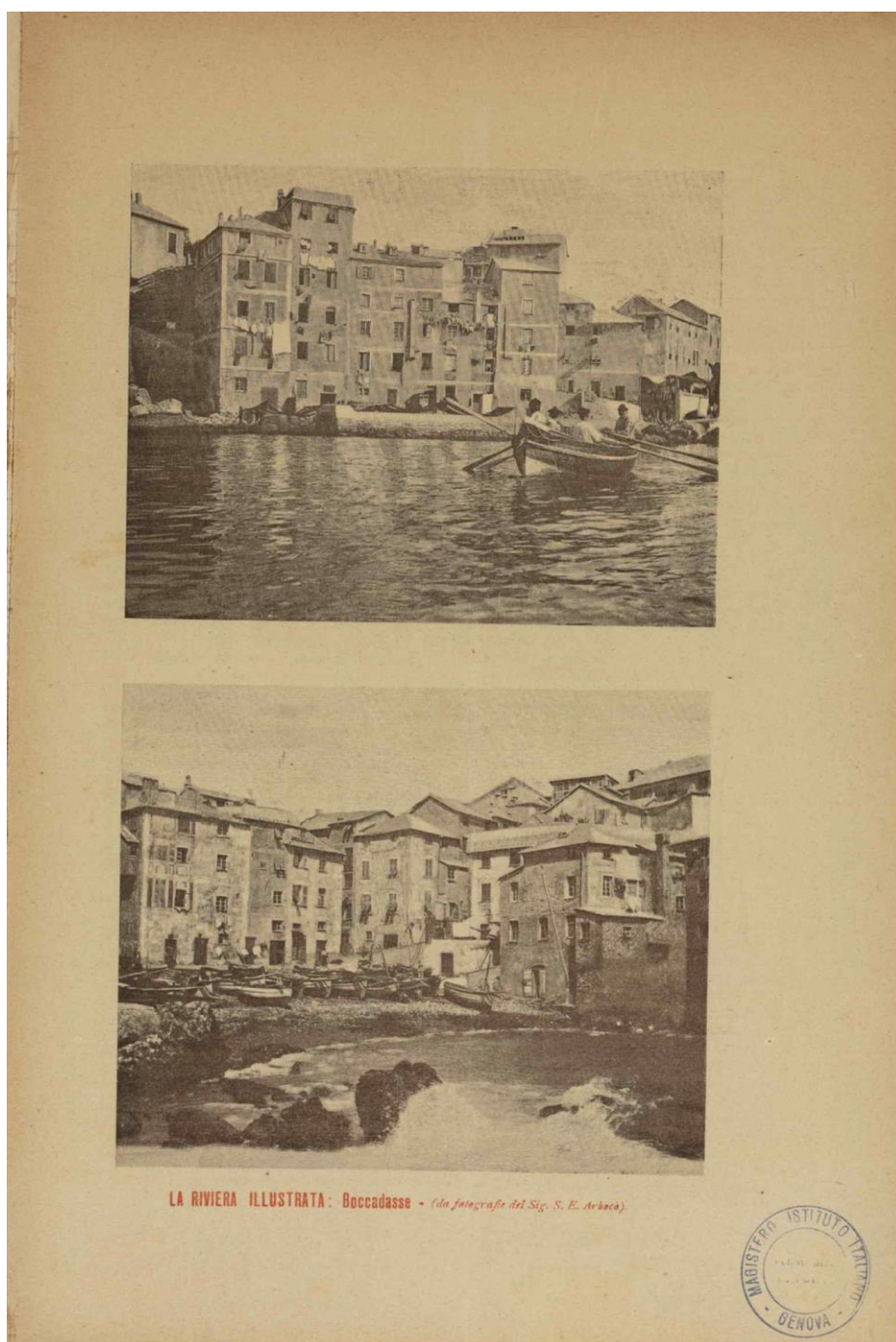
Fig. 5: Testata (bicroma) siglata «VT» con disegno a firma «Intraina», pubblicata fino a tutto il 1899



Figg. 6-7: Due cartoline (Oneglia e Sanremo) della serie «La Riviera Ligure Illustrata» eseguite su disegni di Gabrio Chiattone e offerte in dono ai clienti della Ditta Sasso per la fine dell'anno (1900)



Figg. 8-9: Almanacco Sasso 1903 realizzato da Plinio Nomellini



LA RIVIERA ILLUSTRATA: Boccadasse - (da fotografie del Sig. S. E. Arbocò)



Fig. 10: Illustrazioni per *Aquarelli liguri: Boccadasse* da fotografie di Ernesto Salvatore Arbocò («La Riviera Ligure», V, 19, 1899)

BIBLIOGRAFIA

BOSSAGLIA 1985

R. BOSSAGLIA, *La Riviera Ligure: un modello di grafica liberty*, con un saggio di E. Sanguineti, Genova 1985.

STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE 2004

Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni, Atti del III convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), a cura di V. Casale, P. D'Achille, Firenze, 2004.

CICCUTO 1990

M. CICCUTO, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma 1990.

CICCUTO 2010

M. CICCUTO, *Fondamenti d'arte per la poesia del Novecento*, «Letteratura & Arte», 8, 2010, pp. 213-222.

CICCUTO 2008

M. CICCUTO, *Frangenti cubisti della visualità campaniana*, «Sincronie», vol. 12, fasc. 23, 2008, pp. 49-58;

FERGONZI 1996

F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea. 1945-1960*, Pisa 1996.

GENETTE 1989

G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino 1989.

GENETTE 1997

G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, diretto da S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2004.

GOVONI 1911

C. GOVONI, *Poesie elettriche*, Milano 1911.

GOVONI 1915

C. GOVONI, *l'inaugurazione della primavera*, Firenze 1915

GRADIT

Grande dizionario italiano dell'uso, ideato e diretto da Tullio De Mauro, I-VI, Torino 1999.

GRASSI-PEPE 1995

L. GRASSI, M. PEPE, *Dizionario di arte*, Torino, 1995.

I SEGNI INCROCIATI 1998

I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa, a cura di M. Ciccuto, Lucca 1998.

LA LETTERATURA LIGURE 1988

La letteratura ligure: il Novecento, I-II, Genova 1988.

LE MUSE CANGIANTI 2011

Le muse cangianti. Tra letteratura e arti figurative, Atti del convegno internazionale, a cura di G. Ioli, (Alessandria-San Salvatore Monferrato, 21-22 maggio 2009), Novara 2011.

LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 1980

Lettere a «La Riviera Ligure». I. 1900-1905, a cura di P. Boero, Roma 1980.

LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2002

Lettere a «La Riviera Ligure». II. 1906-1909, a cura di P. Boero, Roma 2002.

LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2003

Lettere a «La Riviera Ligure». III. 1910-1912, a cura di P. Boero, F. Merlanti, A. Aveto, introduzione di P. Boero, Roma 2003.

LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2014

Lettere a «La Riviera Ligure». IV. 1913, a cura di A. Lanzola, M. Navone, V. Pesce, introduzione di P. Boero, Roma 2014, in corso di stampa.

MENGALDO 2005

P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

ABSTRACT

Nell'ambito di un progetto avente per fine lo studio della cultura visiva a ogni livello, 'alto' e 'basso', divulgativo e no, si è inteso allargare il campo di indagine all'ambito linguistico-letterario, verificando in quale misura la lingua dei poeti sia permeata a livello lessicale e retorico di cultura visiva. L'analisi, circoscritta al *corpus* della rivista artistico-letteraria «La Riviera Ligure» e in particolare ai titoli che figurano sul periodico, rivela quanto la prassi di queste contaminazioni verbo-visive spesso trovi solo parziale riscontro negli strumenti lessicografici, come emblematicamente dimostrato per il caso di *Kleksografia*.

While studying 'high' and 'low' visual culture, it seemed appropriate to pay attention to linguistic and literary aspects, in order to verify how poets' language is filled with visual culture at a lexical and rhetorical level. The analysis, limited to the *corpus* of the artistic and literary periodical «La Riviera Ligure» and in particular to the titles therein contained, reveals how the practice of this verbal-visual contamination is often only partially reflected in lexicographical tools, as shown emblematically by the case of *Kleksografia*.

PUBBLICITA E PROMOZIONE INDUSTRIALE FRA LE PAGINE DE «IL RISORGIMENTO GRAFICO»

Presto si capirà anche da noi che le case che organizzano la *réclame* sono organismi assai più forti nel mondo di molti ministeri e di molte prefetture e che in un direttore di giornale c'è spesso una potenza maggiore che in molte altre tradizionali cariche. Il governo del mondo è più in un articolo di giornale, o nella lanciata di un nuovo modo di *réclame*, che in un discorso di ministro o in una allocuzione di sovrano¹.

È il 1907 e Giuseppe Prezzolini nel saggio *L'arte di persuadere* non manca di constatare che la pubblicità si è imposta come nuova forma comunicativa, provvista di un peculiare linguaggio dagli effetti dirompenti. Il potere persuasivo del messaggio reclamistico è colto tempestivamente anche dalla rivista «Il Risorgimento Grafico» che nel suo primo fascicolo, richiama l'attenzione degli inserzionisti per annunci pubblicitari a pagamento, stampando nel retro di copertina il seguente avviso:

Non scrivete che il commercio diventa difficile; impiegate invece quel tempo a redigere un annuncio attraente; stampatelo per bene, per quanto riguarda la forma, la qualità della carta e l'inchiostro; non vuol dire se costa molto; fatelo pubblicare come si deve e ne ricaverete un buon frutto².

Edito a Milano tra il 1902 e il 1941, «Il Risorgimento Grafico»³ inaugura una tipologia di rivista illustrata poco diffusa in Italia, quella del periodico tecnico dedicato alle arti grafiche in tutti i suoi molteplici aspetti. L'arretratezza nazionale in questo campo⁴ è sottolineata nell'articolo di presentazione del primo numero dove, prefiggendosi di pubblicare una rivista qualitativamente «non inferiore alle più belle pubblicazioni inglesi ed americane», sono tracciati gli intenti e gli scopi che negli anni verranno perseguiti⁵:

un periodico destinato a vivere esclusivamente per le arti grafiche e delle arti grafiche [...] un giornale tecnico veramente italiano, che riassume lo sviluppo e lo stato delle industrie grafiche italiane, che faccia conoscere alla provincia ciò che la grande città produce, che porti ai Tipografi di tutte le parti d'Italia le notizie dei loro confratelli, che tenga tutti informati dei progressi del paese e nello stesso tempo colle notizie dall'estero, i confronti, le corrispondenze, ponga chiaro in tutti la posizione dell'Italia in queste industrie, i progressi fatti e quelli da fare, in che vi è da imitare all'estero e ciò che non vi è da imitare, ed anche quello che gli altri dovrebbero imitare da noi, che, forse è assai più che generalmente non si crede⁶.

¹ PREZZOLINI 1907, p. 65.

² «Il Risorgimento Grafico», I, I, 1902.

³ Su «Il Risorgimento Grafico» cfr. ONORANZE A RAFFAELLO BERTIERI 1966; NOVA EX ANTIQUIS 2011. La rivista è liberamente consultabile nella banca dati del progetto Firb *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*: www.capti.it <06/10/2014>; ancora in fase di digitalizzazione, attualmente sul sito è possibile interrogare le annate 1902-1912, in parte citate in questo contributo.

⁴ Successivamente l'argomento è trattato nell'articolo *La stampa professionale* dove l'autore lamenta la scarsa diffusione in Italia di questo tipo di riviste, molte delle quali esaminano solo argomenti specifici e circolano in limitatissimi ambienti settoriali. Cfr. LA STAMPA PROFESSIONALE 1903.

⁵ Tra le testate straniere che negli anni diventano un solido punto di riferimento per la nostra, possiamo citare la francese «Art et Métiers Graphiques» edita dal 1927 al 1939 e l'americana «The Inland Printer», pubblicata a Chicago dal 1883. Il legame con queste riviste, ancora tutto da indagare, appare fondamentale, basti pensare che il periodico milanese riproduce, senza apportare interventi significativi, la copertina tipografica dell'agosto 1902 di «The Inland Printer» nel fascicolo gennaio-febbraio 1903 (Figg. 1-2).

⁶ PRESENTAZIONE 1902, p. 1.

La pubblicazione de «Il Risorgimento Grafico» attraversa un lungo e complesso periodo della storia italiana, terminando il suo corso in piena Seconda Guerra Mondiale. Il dilatato arco temporale comporta la difficoltà di rintracciare un carattere univoco della rivista che, nei molteplici cambi di veste, primo fra tutti quello dettato dall'arrivo di Raffaello Bertieri alla direzione⁷, può essere annoverata fra quelle riviste che in Italia, all'inizio del Novecento, appoggiarono il rinnovamento delle arti applicate⁸. Contestualmente al sorgere di nuove esposizioni atte a promuovere una estensione del concetto artistico in diversi campi, riqualificando anche l'idea di arti minori⁹, «Il Risorgimento Grafico» indirizza tale aggiornamento al settore della stampa in rapporto al rinnovamento delle arti grafiche e tipografiche¹⁰. In questa ottica, la testata milanese conduce lo svolgimento delle numerose tematiche affrontate, nelle quali prevale una spiccata predilezione per ciò che concerne gli argomenti di estetica grafica.

È in tale ambito che, con una lettura anche trasversale dell'apparato informativo, possiamo rintracciare l'interesse del periodico verso una forma comunicativa prettamente moderna, espressione delle industrie, del commercio e del progresso economico tipico di inizio Novecento, quale la pubblicità. La lunga esistenza della rivista permette di cogliere i passaggi salienti di cui è stato protagonista il linguaggio pubblicitario e i mezzi messi in campo, registrando le fasi che, dopo un primo momento pionieristico, trasformarono la *réclame* in un settore dotato di regole ben definite¹¹. L'attenzione manifestata dal periodico verso questa nuova forma espressiva, capace di direzionare la percezione delle masse, è visibile fin dai sottotitoli adottati, dove il termine 'pubblicità' ricorre dal 1916 fino al 1924, per poi ritornare dopo una breve pausa nel 1931 e continuando con varie declinazioni fino al 1941¹². L'argomento trova una degna trattazione negli articoli che dimostrano una precoce presa di coscienza del potere e degli effetti dirompenti che il linguaggio propagandistico può esercitare in ogni settore, primo fra tutti quello economico:

⁷ Il tipografo ed editore Raffaello Bertieri (1875-1941), giunge alla direzione nel 1904, dopo aver lavorato per un breve periodo come rappresentante di macchine tipografiche. Per la figura di Bertieri e della sua attività si veda *ONORANZE A RAFFAELLO BERTIERI* 1966; *NOVA EX ANTIQUIS* 2011.

⁸ Tra le pubblicazioni specializzate ricordiamo «Modelli d'arte decorativa» edita da Bestetti e Tuminelli tra il 1907 e il 1914; le riviste torinesi «L'Arte decorativa moderna» e il «Giovane artista moderno», entrambe editate dal 1902. In questo ambito non possiamo dimenticare i periodici «Novissima» e in particolare «Emporium», pubblicato per la prima volta nel 1895 dall'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo e diretto da Vittorio Pica. La rivista bergamasca è stata oggetto di un'analisi informatica realizzata, a partire dal 2004, dal Laboratorio delle Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa, ed è consultabile sul sito: www.artivisive.sns.it. Si veda anche gli atti dei convegni organizzati a conclusione dei lavori: *EMPORIUM I* 2009 e *EMPORIUM II* 2014.

⁹ Ospitata al Parco del Valentino, l'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902, è per l'Italia la prima grande esposizione specializzata di arte decorativa e rappresentò per la nazione l'occasione di venire in contatto con quelle esperienze internazionali dedite ad estendere il concetto di artisticità all'oggetto comune, dando vita a una nuova idea dell'artigianato e dell'arte applicata. Cfr. *LE ARTI DECORATIVE* 1994.

¹⁰ Il tema dell'affermazione del valore artistico delle arti grafiche e tipografiche ricorre continuamente. A questo sono collegati la discussione sulla socializzazione dell'arte di matrice inglese, la necessità di una educazione estetica e l'importanza delle arti applicate come veicoli fondamentali per trasmettere al popolo un adeguato gusto artistico. Cfr. CHIAPPINI 1903; *L'ARTE NELLA PUBBLICITÀ* 1903; VERANI 1904; *L'ARTE NELLA STAMPA* 1906; MELANI 1905; RATTÀ 1907; DALMAZZO 1907; ETRUSCO 1907b; RATTÀ 1909.

¹¹ In questa sede non interessa tanto tracciare né un profilo storico dei mezzi pubblicitari né ricostruire le tappe di quella produzione saggistica nata intorno ad essi. Per tale motivo saranno citati soltanto i testi utili per il presente contributo che ha lo scopo di restituire il punto di vista de «Il Risorgimento Grafico» in tema di *réclame*, prendendo in esame alcuni dei più significativi articoli da questo pubblicati e analizzando il suo nutrito apparato iconografico. Una panoramica che permette di delineare il contributo offerto dal periodico milanese al dibattito sorto intorno al linguaggio pubblicitario fin dai suoi esordi.

¹² Dal 1916 al 1924: «Rassegna d'arte applicata alla pubblicità e al libro»; dal 1931 al 1941, con breve interruzione nel 1933 dove non compare il sottotitolo: «Rivista mensile d'arte e tecnica grafica e di pubblicità» (1931-1932); «Rivista mensile d'arte grafica e di pubblicità» (1934); «Rivista mensile d'arte e di pubblicità grafica» (1936), «Rivista mensile d'arte grafica e di pubblicità» (1937-1941).

Chi non ha pagato certamente scarpe colle suole di cartone, abiti che si trovano sdruciti il di appresso, liquori, elisiri, medicinali che sarebbe infamia somministrare alle belve? Trappoiati, si giura di non ricadervi: compare un annunzio più attraente, più bugiardo, e si è di nuovo adescati. [...] Ormai è accertato che i paesi più reclamisti diventano i paesi più ricchi. Milano che è la città indubbiamente più fiorente d'Italia, è pur quella che fa *réclame* su vastissima scala. [...] una mezza dozzina di industriali milanesi spende annualmente una somma complessiva di quattro milioni di lire in *réclame* [...] La qual somma rientra in commercio a vantaggio del commercio; poiché scrittori, artisti, operai, manuali, si ripartiscono questa enorme sostanza diventando veicoli coscienti ed incoscienti di una produzione letteraria, artistica, industriale e commerciale¹³.

Fraresi che nascondono anche una certa diffidenza nei confronti della forza persuasiva della pubblicità, lasciando trasparire così la natura ingannevole dell'annuncio propagandistico. Questa visione viene ribaltata negli anni Dieci del Novecento, quando l'argomento è affrontato con maggiore regolarità: si assiste a un cambiamento di rotta che porta a riconoscere nel messaggio reclamistico i canoni di sincerità e onestà, per mezzo dei quali la rivista cerca di contrastare la forte reticenza presente nel mondo industriale e commerciale verso questa nuova forma comunicativa. Divisi tra coloro che pensano che non sia necessario avvalersi della *réclame* e quelli che la ritengono adatta per promuovere solo alcuni tipi di prodotti, questi «refrattari per ignoranza», diventano l'obiettivo principale della testata di Bertieri che invece cerca di diffondere un'idea moderna di pubblicità, constatando come sia divenuta un mezzo dal quale nessuno può prescindere:

[...] gli industriali italiani dovranno persuadersi che produrre bene è cosa ottima, ma ciò rappresenta la prima metà del loro lavoro; la seconda parte è costituita dall'opera di diffusione del prodotto, dalla sua presentazione e raccomandazione al pubblico, il quale pubblico non si determina ad un acquisto come non si decide ad un affare soltanto perché sa di fare una buona compera od un ottimo affare. È necessario tutto un lavoro di richiamo, di suggestione, di sollecitazione¹⁴.

È evidente come nelle dinamiche pubblicitarie non venga trascurato il ruolo del pubblico, considerato parte integrante della struttura propagandistica. Non ancora propriamente definibile un soggetto massificato, gli articoli sottolineano i mutamenti avvenuti nei sistemi relazionali fra produttore e pubblico e definiscono il ruolo assunto da quest'ultimo:

La *réclame* è una forma di pubblica comunicazione. Essa è un mezzo per il commerciante ed il fabbricante di far conoscere i propri prodotti alla clientela. D'altra parte, la *réclame* facilita ai clienti il mezzo di provvedersi di ciò che lo necessita poiché mediante essa il pubblico viene a conoscere la fonte di quanto gli può occorrere. Una volta, quando il fabbricante non produceva che per i bisogni locali, quando la sua clientela era ristretta, un semplice avviso sulla porta o sulla facciata della sua fabbrica, un piccolo annuncio sul giornale locale bastavano per far vendere i suoi prodotti. [...] Oggi il cliente non dipende più come una volta dal fabbricante, le parti sono mutate: è il fabbricante che dipende dalla clientela¹⁵.

La trasformazione e modernizzazione della collettività e delle sue forme di consumo sono ulteriormente evidenziate quando si fa riferimento all'esistenza di *targets* differenti ai quali è doveroso porre attenzione, studiando le dinamiche psicologiche che gli sono proprie: «La propaganda ha il fine di colpire l'attenzione del pubblico, sia preso nella sua generalità, sia limitatamente ad una categoria di esso: perciò per ogni singolo caso, va fatto uno vero studio

¹³ ARPISELLA 1903a, p. 244.

¹⁴ BERTIERI 1916, p. 102.

¹⁵ NIESTLÉ 1911, p. 277.

psicologico della categoria di persone a cui ci si volge»¹⁶. La familiarità con la psicologia è un requisito a cui quasi sempre si fa appello negli articoli, affinché le competenze che intervengono nella creazione del messaggio – tipografi o artisti –, possano ottenere la giusta efficacia, il miglior riscontro economico a beneficio del committente.

L'attenzione al destinatario del messaggio reclamistico e alla sua efficacia, introduce l'aspetto più discusso da «Il Risorgimento Grafico», quello relativo all'analisi delle forme prodotte dalle arti grafiche che sono impiegate per la promozione commerciale e industriale: argomento che risulta intimamente legato all'indirizzo tecnico della testata e al dialogo che da subito questa instaura con l'industria grafica, autoproclamandosi organo di diffusione dei progressi raggiunti in questo campo. Nella pluralità degli articoli la questione è affrontata scindendo, quasi sempre, in due macro categorie le tipologie di *réclame* impiegate in campo grafico: quella artistica, dove predomina il sentimento dell'artista, e quella prettamente tipografica¹⁷ alla quale viene riservato un maggiore spazio fra le pagine della rivista. Questa propensione è in parte riconducibile all'atteggiamento conflittuale che Bertieri riponeva nei confronti dell'illustrazione in genere: esaltata e contemporaneamente contestata per la qualità grafica, in opposizione alla visione tipografica, molto più incline alla sua natura¹⁸; ma è dettata anche dalla constatazione che in quel momento la tipografia è assorbita notevolmente in questo tipo di lavori commerciali, e dunque risulta doveroso per una periodico tecnico occuparsene con dovizia.

L'analisi dei prodotti grafici pubblicitari svolta dagli articoli tende sempre a descrivere la natura grafica del prodotto, le sue caratteristiche tecniche ed estetiche, come queste peculiarità possano risultare idonee al messaggio da inviare, le scelte che l'operatore tipografico o il disegnatore possono fare affinché questo messaggio venga compreso e riveli la propria efficacia, svolgendo in tal modo la funzione per cui il prodotto è realizzato. A queste si aggiungono le acute riflessioni riguardo l'impatto prodotto dalle diverse tipologie grafiche di *réclame* nel campo professionale, mostrando come abbiano in parte agevolato la riqualificazione artistica del lavoro tipografico, facendolo uscire dall'avvilente esercizio puramente tecnico¹⁹; oppure come abbiano promosso riflessioni di natura estetica su alcune categorie di prodotti culturali di massa²⁰. Gli effetti prodotti dal *medium* pubblicitario sul tessuto sociale sono esaminati da Cesare Ratta che, nell'articolo *L'arte della strada*, parlando del manifesto murale²¹ e della sua diffusione in Italia, scrive che la strada si è trasformata in «una esposizione permanente, con vero godimento dell'occhio che sa ammirare»²², e auspica oltremodo «di vedere i muri delle abitazioni diventare dei veri Musei, in cui tutte le persone amanti dell'arte potranno soddisfare – anche in mezzo alla strada – qualcuna delle loro aspirazioni»²³. La trasformazione della scena urbana provocata dal manifesto, genera a sua volta un mutamento nell'approccio visivo da parte del pubblico, il quale, secondo l'autore, spesso non comprende il significato simbolico delle figure che appaiono slegate dal messaggio reclamistico e promuove l'attuazione di un legame più diretto fra testo e immagine, fra idea pubblicitaria e illustrazione:

¹⁶ ETRUSCO 1915, p. 302.

¹⁷ Cfr. RATTI 1914, in particolare p. 189.

¹⁸ Cfr. BERTIERI 1923. Su questo argomento si veda anche PALLOTINO 2011.

¹⁹ Cfr. *IL VALORE ARTISTICO DEL CATALOGO* 1915, in particolare p. 154.

²⁰ A proposito dell'avviso sui giornali, Etrusco scrive: «Fino a qualche anno fa nessuno avrebbe pensato ad un'estetica dei giornali [...] Oggi non più; oggi si comincia a pretendere anche nel quotidiano una certa bellezza ed armonia, un equilibrio ed una leggibilità migliori di quel che non ci abbiano abituato i giornali [...] E dobbiamo a questa richiesta, della quale non possiamo fare a meno di compiacerci, alla pubblicità». ETRUSCO 1920a, p. 65.

²¹ Il primo articolo dedicato al manifesto compare nel 1902: RUGGERI 1902.

²² RATTI 1905, p. 10.

²³ *Ivi*, p. 9.

Il simbolismo delle figure non è comprensibile da tutti, e se una bicicletta o un'automobile disegnati su un manifesto fanno subito conoscere il motivo della *réclame*, non può dirsi altrettanto dell'atteggiamento multiforme di una figura emblematica, che si presta a mille interpretazioni. Secondo il mio modesto parere, il disegno deve inquadrare e illustrare il testo, e lo spirito deve intendere il rapporto che intercede fra i due. Si devono pure evitare i caratteri *geroglificati* (imitazione barocca dello «stile floreale») che costituiscono un rebus per il lettore²⁴.

Ratta condanna tutta una serie di cartelloni che si impongono alla vista per un eccessivo simbolismo e sovrabbondante decorazione, perché antepone alle qualità pittoriche del *medium* il problema della natura pubblicitaria del mezzo stesso:

Un difetto del manifesto illustrato di questo ultimo stile si è quello che l'artista, volendo dare soverchia importanza alla figura ed alle decorazioni che l'accompagnano, dimentica troppo spesso lo scopo principale del medesimo, che non solo deve fermare lo sguardo del passante per la sua originalità, ma altresì deve fargli comprendere di che si tratta²⁵.

Alla lettura rattiana del manifesto fa eco quella di Antonio Rubino che nel 1907, in un articolo apparso sul numero dedicato ai cento anni della Ditta Ricordi di Milano, individua un precoce affievolimento qualitativo in questa «gaia manifestazione d'arte applicata»²⁶, dovuto a una eccessiva uniformazione del prodotto, dettata dalle esigenze industriali che sovrastano il gusto dell'artista e utilizzano un'economia di mezzi, danneggiando così la produzione. Ricordando l'attività esemplare svolta dalle Officine Grafiche Ricordi, l'autore passa in rassegna la produzione degli artisti che in parte collaborarono con la ditta milanese e negli anni si sono meglio distinti nel cartellone murale. Facendo appello alle proprie facoltà di illustratore, Rubino evidenzia le qualità pittoriche del manifesto: rintraccia nell'accordo delle tinte e nel valore espressivo del colore la bellezza dei cartelloni di Adolf Hohenstein; individua nella «decorazione stilizzata»²⁷ l'efficacia e l'originalità delle composizioni di Franz Laskoff; riconosce nella semplicità del disegno e nell'armonizzazione delle tinte unite di Leopoldo Metlicovitz la capacità di orchestrare «le esigenze dell'arte e le esigenze di una *réclame* che rifugge dall'apparire sfacciata o chiassosa»²⁸. Alla «virtuosità pittorica» di Marcello Dudovich, ottenuta con «chiarezza di tinte» e «modernità di linee»²⁹, l'autore accosta la «vivezza del tratto» e la «grazia decorativa dell'«eleganza un po' inglese»³⁰ di Aleardo Terzi ed esalta le «poche tinte vivaci» e le «caricature briose» tipiche della «spigliatezza diabolica»³¹ di Leonetto Cappiello.

Il tenore delle annotazioni di Rubino rammentano le letture di Vittorio Pica che per primo, sulle pagine di «Emporium», aveva aperto la strada della critica d'arte al manifesto pubblicitario, anche se le valutazioni sulla produzione di alcune personalità sembrano non coincidere. Nel caso di Aleardo Villa ad esempio, possiamo azzardare che l'allusione da parte del collaboratore della nostra testata ai detrattori dell'artista milanese³² sia un chiaro riferimento al critico napoletano che, nel confezionamento del primo volume della serie *Attraverso gli albi e le cartelle*, revisionando l'articolo pubblicato su «Emporium» nel 1897, passava

²⁴ *Ivi*, p. 12.

²⁵ *Ivi*, pp. 11-12.

²⁶ RUBINO 1907, p. 172.

²⁷ *Ivi*, p. 173.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 174.

³⁰ *Ivi*, p. 175.

³¹ *Ivi*, p. 176.

³² «[...] di Aleardo Villa, che nel cartello per l'«Oleoblitz» e in parecchi altri dimostrò di essere un artista più fine e originale di quanto da alcuni si voglia sostenere, non è il caso di intrattenerci qui». *Ibidem*.

da una singola critica diretta a un manifesto per i Magazzini Mele a una stroncatura feroce della produzione di Villa³³.

Con l'avvento della Grande Guerra il tema del manifesto pubblicitario diventa centrale nelle pagine della rivista. Nel 1918 la casa editrice de «Il Risorgimento Grafico», aperta nel 1906 da Bertieri e Pietro Vanzetti, pubblicava il volume di Guido Rubetti *Un'arma per la Vittoria: La pubblicità nei prestiti italiani*³⁴. Su invito degli editori, l'autore, adattando il testo all'indole essenzialmente tecnica del periodico, redige un dettagliato contributo che viene pubblicato in sei puntate fra il 1918 e 1919. Corredato da immagini, lo studio di Rubetti esamina le forme impiegate dagli istituti di credito italiani per la richiesta di denaro alla popolazione, soffermandosi sulle campagne sorte fra il 1916 e il 1918. Tra opuscoli, annunci sui giornali, articoli, composizioni letterarie, francobolli e cartoline illustrate³⁵, lo studio mette in rilievo lo sforzo compiuto dalla nazione in questo campo e come i successi raggiunti, passando da una timida campagna propagandistica a una sistematicità profondamente organizzata, dimostrarono l'efficacia del linguaggio pubblicitario:

Questo sforzo notevolissimo nel campo finanziario, tutto questo lavoro ancora un po' caotico, ancora un po' incerto, forse, com'è di ogni primo passo, e senza dubbio inadeguato alla difficile meta segnata, disse davvero finalmente ai gravi uomini delle Banche: disse alla moltitudine, sempre si restia nella corazza della propria ignoranza, quale bellissima e validissima arma si fosse per la vittoria, in qualsiasi occasione, per qualsiasi scopo, la troppo e troppo spesso dispreziata pubblicità³⁶.

Alla comprensione dell'importanza del messaggio pubblicitario, contribuirono i numerosi manifesti realizzati per l'occasione: la capacità di questa forma grafica, di essere immediatamente compresa dalla moltitudine grazie alla propria forza iconica, giocò, secondo l'autore, un ruolo da protagonista nella sollecitazione delle coscienze della popolazione a cui si richiedeva di affrontare uno sforzo economico in cambio della vittoria. Realizzati da autori famosi o ancora sconosciuti, queste opere grafiche facevano ricorso a tutte le corde emozionali, sviluppando uno stesso tema iconografico, incentrato principalmente sulla figura del soldato che, nel manifesto realizzato da Aldo Mazza per il terzo prestito del 1916, scrive ai genitori chiedendo di donare i propri soldi; in quello di Enrico Lionne «mostra di aver saputo compiere un duplice dovere: quello di prendere le armi per la patria e quello d'aver incitato la figlioletta a offrire i propri risparmi al Prestito»³⁷; in quello di Achille Mauzan, con il gesto esortativo del dito puntato verso lo spettatore, incita la popolazione a fare il proprio dovere³⁸.

³³ «Fra i parecchi artisti che si sono in Italia nell'ultimo decennio provati, con maggiore o minore successo, nell'odierna arte murale, io debbo qui ricordare il Milanese Aleardo Villa, il quale, dopo aver esordito con due composizioni assai piacenti, benché alquanto banali, pel giornale *La Bicicletta* e pel *Fernet-Brioschi*, è disceso ad una produzione frettolosa e sempre più grossolanamente mercantile». PICA 1904, pp. 336-337. Questo e altri saggi di Pica sul tema del manifesto sono stati ripubblicati in PICA/PICONE PETRUSA 1994. Per un confronto con il testo uscito sulla rivista bergamasca: PICA 1897, p. 229. Per una panoramica sui manifesti e in particolare su quelli prodotti dall'Officine Grafiche Ricordi per i Grandi Magazzini Mele: *L'ITALIA CHE CAMBIA* 1989; *I MANIFESTI MELE* 1988 e *MELE* 2012. All'interno del Progetto Furb precedentemente citato, l'attività critica e istituzionale dell'intellettuale napoletano è oggetto di studio da parte dell'unità di ricerca facente capo all'Università di Siena: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=3&id=7&lang=IT>

³⁴ RUBETTI 1918a.

³⁵ Per queste forme di propaganda cfr. RUBETTI 1918d e in particolare per gli opuscoli RUBETTI 1918e. Sulle modalità impiegate per la nazionalizzazione delle masse e l'arruolamento dei giovani si veda GIBELLI 2005.

³⁶ RUBETTI 1918b, pp. 42-43.

³⁷ *Ivi*, p. 44.

³⁸ Realizzato per il Credito Italiano durante la campagna per il quarto prestito nazionale del 1917, il manifesto di Mauzan, corredato dal motto «Fate tutti il vostro dovere!», riscosse ampia fortuna divenendo uno dei più famosi manifesti del periodo bellico e icona stessa del soldato italiano. L'immagine fu riutilizzata per un altro cartellone in una versione che inquadrava solo il busto del soldato, questa volta contrassegnato dal laconico slogan

È proprio il manifesto di Mauzan³⁹ (Fig. 3) a entusiasmare Rubetti che lamentandosi per la mancata partecipazione degli artisti più valorosi del cartello murale alla propaganda del Prestito del 1916, accoglie il soldato mauzaniano scrivendo: «tuttavia, nel semitono, diciamo così, delle idee e delle visioni e delle colorazioni, ecco una figura balza d'un tratto snellissima e sovrasta vittoriosa agli occhi di tutti, impera nelle menti e nei cuori delle moltitudini»⁴⁰; e di seguito:

La fiera bocca aperta al grido e la decisa volontà che è nei vivi occhi di coraggioso, in un con quel gesto che non ammette incertezze e riluttanze, parlano davvero con rara eloquenza. E così il segno pittorico e l'idea sembrano commentarsi a vicenda, si fondono in un tutto veramente, nobilmente efficacissimo. Ecco il segreto di quel fascino inquieto che sembra emanare da sé questa singolarissima figura, e che molti certo ricorderanno al par di me per lungo tempo⁴¹.

Secondo Rubetti, la felice corrispondenza fra idea e resa grafica è una prerogativa che risulta assente nei manifesti realizzati per il quinto prestito consorziale del 1918. Passando in rassegna le numerose opere individua nel soldato-simbolo dell'Italia di Mario Borgoni un'«idea bellissima psicologicamente parlando» ma forgiata con «tutto un cumulo di errori prospettici e di costruzioni»⁴²; nel fantaccino cieco di Alfredo Ortelli c'è «un motto bellissimo e il germe di una veramente ottima idea» ma la figura è «mal costruita, sconnessa, appare d'un subito goffa e inespressiva»⁴³. Tali critiche non vengono risparmiate anche all'esperto conoscitore del «cuor della folla», cioè Mauzan che, con l'alpino in atto di recidere con la scure l'«enorme mano paurosa» che affonda gli artigli sulla scritta Piave, ha dato vita a una «macchinosa composizione» di «un'accozzaglia di colori, striduli e muti a un tempo stesso, non atta certo a fermar l'occhio»⁴⁴. L'unico manifesto, originato dal quinto prestito, degno di nota secondo il Rubetti, è quello di Enrico Sacchetti: «un singolare e bellissimo saggio, e per l'idea e per la tecnica»⁴⁵ nel quale la figura di una contadina sulla soglia di casa, affiancata dai propri bambini, scruta l'orizzonte alla ricerca di qualcuno che viene emblematicamente evocato dal motto: «pel ritorno vittorioso, sottoscrivete al Prestito!».

La misera qualità artistica dei manifesti prodotti durante la guerra, evidenziata da Rubetti nelle sue note, è ribadita in un altro articolo pubblicato nel 1921 da Giorgio Wenter Marini⁴⁶. L'autore, soffermandosi sulle caratteristiche che dovrebbero governare l'arte del manifesto⁴⁷,

«Sottoscrivetel» e successivamente fu tradotta in forma di cartolina postale. Cfr. RUBETTI 1918c. In generale sulla cartolina di propaganda politica e i suoi legami con le trasformazioni sociali e con la pittura si veda STURANI 2010.

³⁹ Il lavoro di questo illustratore non era sconosciuto ai lettori della rivista che, nel 1908, gli dedicò un articolo apparso nella rubrica *Gli Artisti del libro* a firma di Antonio Rubino. Cfr. RUBINO 1908a.

⁴⁰ RUBETTI 1918c, p. 89.

⁴¹ *Ivi*, p. 90.

⁴² RUBETTI 1919a, p. 164.

⁴³ *Ivi*, p. 165.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 167-168.

⁴⁵ *Ivi*, p.168.

⁴⁶ Architetto e xilografo, Giorgio Wenter Marini collaborò alla rivista dal 1918 al 1921 con una serie di copertine xilografiche raffiguranti scorci di Roma, Ravenna e del Trentino.

⁴⁷ «L'affisso deve essere appariscente, facilmente comprensibile, piatto in senso decorativo d'una superficie. Quindi a pochi colori belli e appariscenti, semplice, a poche macchie o linee sintetiche. Deve semplificare le tinte e le cose per rendere chiaramente l'argomento. [...] Deve essere una gioia calma per l'occhio che giocherà su d'una superficie. E non vorrà certo compenetrare i corpi in profondità false e virtuali. [...] Più è decorativo ancora l'affisso quanto più si allontana dalla realtà triviale e minuziosa delle cose che esso rappresenta, con una varietà sintetica semplice che avvince e persuade, oppure con una forma più alta a concetti astratti e simbolici». WENTER MARINI 1921, pp. 152-153.

individua tre tipologie estetiche, corrispondenti all'opera di Marcello Dudovich⁴⁸, Augusto Sezanne⁴⁹ e Argio Orell⁵⁰, per mezzo delle quali, secondo Marini, sarebbe possibile educare a un corretto gusto estetico non solo gli artisti⁵¹, che in questo modo potrebbero elevare il livello di qualità dei loro cartelloni pubblicitari, ma anche quello di tutto il pubblico⁵². Dichiarando le potenzialità del *medium*, dovute a quel processo di progressiva invasione degli spazi urbani e sociali di cui è protagonista, l'autore intravede nel manifesto e nell'arte grafica, intesa «come quella che parla col giornale, colla vignetta, col libro, col francobollo, con la carta monetata, con le etichette di *réclame* e in forma vasta, con l'affisso murale»⁵³, un'eccezionale funzione educativa per il popolo, riconoscendo a queste la capacità di diffondere il buon gusto nazionale, e un ruolo di mediazione tra il pubblico e la cultura 'alta': «Incominciamo la rinascenza estetica educando con l'affisso. E l'arte grafica avrà il vanto di nobilitare le menti alle arti sovrane della pittura, scoltura ed architettura del divenire»⁵⁴.

Il discorso relativo all'educazione estetica è introdotto negli anni anche dagli articoli che analizzano i prodotti tipografici: dimostrando il valore artistico della tipografia⁵⁵ e della figura del tipografo che da banale operatore può, con una solida cultura estetica, assurgere al ruolo di artista⁵⁶, la rivista indaga i prodotti tipografici maggiormente adeguati per svolgere un'idonea pubblicità dei commerci e delle industrie, in forma diretta e indiretta.

Tra le modalità più efficaci «Il Risorgimento Grafico» colloca quella dell'annuncio sui giornali⁵⁷: forma redditizia di pubblicità sia per l'inserzionista che può contare su un'ampia visibilità, sia per il giornale che dalla vendita degli spazi ricava ingenti guadagni, riuscendo a garantire la sopravvivenza della testata. Negli anni Venti, contestualmente all'uscita del volume di Bertieri *Gli annunci nei giornali quotidiani*⁵⁸, la rivista dedica diversi articoli al tema⁵⁹, tutti

⁴⁸ «Dudovich ha il dono di una semplice concezione soggettiva, che sa presentare nella forma più vera, più persuadente, più cara, e facilmente accessibile e gustosa. Citerò ad esempio il notissimo affisso a gamme gialle per la ditta Borsalino». *Ivi*, p. 153. Il manifesto citato fu realizzato dall'artista nel 1911 ed è considerato uno dei primi nei quali il prodotto è collocato in primo piano e dove la presenza umana viene solo evocata, lasciando libera l'immaginazione di chi osserva.

⁴⁹ «Una categoria tutta diversa, italica, senza le leggerezze floreali passate, con una visione pittorica, costruttiva, di fantastiche architetture creò Augusto Sezanne per le mostre veneziane. [...] Valga l'affisso monocromatico della visione dei Cavalieri di San Marco coi gloriosi bandieroni del Leone, cari al Buncintoro, e tutta la serie di architetture sansoviniane di piazza San Marco, del 1907 che condusse poi alla fantastica celebrazione del nuovo campanile del 1912 o la visione del Ponte di Rialto del 1914 a bei colori». *Ibidem*.

⁵⁰ «Un terzo tipo, piatto, a intarsio piatto, vorrei dire, che ancor più s'avvicina al tipo decorativo è l'affisso del Lloyd Triestino disegnato da Argio Orell, che fa veramente bella mostra, sgargiante, sulle cantonate delle vie moderne. È una nota decorativa bella e originale della massima semplicità ed effetto». *Ivi*, pp. 153-154.

⁵¹ «Auguro che questi tre tipi orientino tutte le creazioni degli affissi-*réclame* e che un'eletta schiera d'artisti incomincino ad ammaestrare al buon gusto nazionale! La missione è alta, è nobile, è importante se ben pensiamo alla miseria degli affissi editi per i prestiti di guerra». *Ivi*, p. 154.

⁵² Riferendosi al cattivo gusto del pubblico, l'autore scrive: «Vedete in che misere casupole vivono e s'accontentano, dottori, professori e ricchi quando all'estero abbiamo la casa operaia con tutto il "confort" moderno! Vedete in genere di che misere e stonate oleografie e stampe si addobbano ancora le stanze dei buoni borghesi!... Convien dire che il gusto è molto rovinato, ma speriamo bene!». *Ivi*, pp. 151-152.

⁵³ *Ivi*, p. 152.

⁵⁴ *Ivi*, p. 154.

⁵⁵ Si veda ad esempio: BERTIERI 1908a; BERTIERI 1908b; RUBINO 1908b.

⁵⁶ MELANI 1916.

⁵⁷ Nel corso degli anni la rivista nutre un generale interesse nei confronti della stampa quotidiana italiana e estera, sia dal punto di vista grafico che redazionale, oltre a quello pubblicitario, e a volte riporta l'elenco dei quotidiani stampati in Italia e l'indicazione della tiratura. A questo proposito si veda per i primi numeri: *IL GIORNALISMO IN TURCHIA* 1902; *I GIORNALI NEGLI STATI UNITI* 1902; *FLORIDEZZA DEL GIORNALISMO INGLESE* 1904; *GIORNALI ILLUSTRATI GIAPPONESI* 1904; *IL GIORNALISMO IN ITALIA* 1905; *IL GIORNALISMO ITALIANO* 1906.

⁵⁸ Corredato da trenta composizioni realizzate dagli allievi della Scuola del libro di Milano tra il 1921 e 1922, il testo viene pubblicato nel 1925: BERTIERI 1925.

concordi nell'intravedere una certa incuria e trascuratezza estetica nelle inserzioni pubblicitarie, provocate dalla poca attenzione che i direttori riservano a questa parte fondamentale che costituisce il giornale, e dal tipografo, alieno a un certo gusto artistico e incapace di guidare i bisogni, spesso bizzarri, dell'inserzionista. Solitamente poco curato nella sua veste, incolonnato e affastellato, l'annuncio, nella prassi redazionale italiana, vede contraddire la propria natura che è quella di essere leggibile e carpire l'attenzione. Attraverso l'indicazione di regole redazionali, estetiche e tipografiche, si delinea un punto comune, cioè la necessità di professionalità definite, capaci di migliorare l'aspetto dell'«annuncio-richiamo», auspicando anche la creazione di un ufficio preposto alla pubblicità e di una felice collaborazione tra il tipografo, l'artista e l'inserzionista che insieme potrebbero dar vita a formulazioni sempre nuove⁶⁰.

Altra forma tipografica pubblicitaria di rilevante efficacia è quella del catalogo industriale e commerciale. Utilizzato per lanciare sul mercato un nuovo prodotto o per illustrarne i pregi, il catalogo è anche una validissima «arma di attacco o difesa verso la concorrenza»⁶¹. La testata milanese nutre un forte interesse verso questa tipologia pubblicitaria, inserendola tra i prodotti che, rientrando nella sfera commerciale e industriale, costituiscono la spina dorsale della nascente «tipografia nova»⁶², cioè quella tipografia moderna aggiornata alle nuove esigenze del mercato. Bertieri stesso considera il catalogo una «elevatissima forma di libro»⁶³, pregevole dal punto di vista artistico, perché il tipografo è chiamato a dimostrare una solida preparazione estetica e tecnica: deve armonizzare elementi diversi tra loro, farlo risultare originale tanto da invitare il pubblico a leggerlo e a conservarlo⁶⁴; un prodotto che mette duramente alla prova le abilità dell'esecutore tanto che ricopre dal punto di vista grafico un maggiore valore rispetto al libro comunemente inteso⁶⁵. Bertieri implicitamente dimostra così di estendere la funzione morale ricoperta dal catalogo a tutta quella pubblicità che si impone per serietà, riscoprendo nell'azione propagandistica stessa non solo un compito economico ma anche uno strumento di progresso civile e sociale:

[...] il tipografo crea non solo pregevoli esempi d'arte, ma coopera ad un'azione di grandissimo valore: un catalogo che raccomandi i prodotti di una officina nazionale e ne diffonda i pregi, la superiorità, la convenienza, è una pubblicazione altamente meritoria di incivilimento e di progresso; un opuscolo diffuso allo scopo di far adottare le più moderne macchine agricole e che va perciò nelle mani dei fattori, dei contadini inducendoli a riflettere a pensare a progredire nel loro lavoro compie opera di alto valore morale e di grande beneficio materiale, non limitatamente alla borsa del costruttore di siffatte macchine, ma del paese tutto⁶⁶.

L'importanza del catalogo come forma grafica pubblicitaria è ulteriormente ribadita dall'iniziativa di inserire tale prodotto come oggetto delle prove concorsuali che il periodico

⁵⁹ Cfr. ETRUSCO 1920a; ETRUSCO 1920b; BALZARETTI 1920; DALMAZZO 1922. Prima degli anni Venti si veda: ARPISSELLA 1903b. Per un resoconto generale sulla questione della pubblicità e dell'estetica grafica dei giornali, si veda anche BERTIERI 1928a, pp. 19-20.

⁶⁰ Cfr. DALMAZZO 1922, p. 298.

⁶¹ MAZZANTI 1929, p. 423.

⁶² *IL VALORE ARTISTICO DEL CATALOGO* 1915, p. 154.

⁶³ BERTIERI 1915b, p. 210.

⁶⁴ Nell'articolo l'autore mette in luce tutti gli elementi, propri del catalogo e che il tipografo deve studiare per la buona realizzazione del prodotto: formato, caratteri, legatura, carta e gli accordi fra testo e figure, la loro distribuzione, l'armonia fra la copertina e l'interno. Cfr. *Ivi*, pp. 211-226.

⁶⁵ «siffatte edizioni mettendo a vera prova l'abilità dell'esecutore hanno dal punto di vista grafico molto maggiore valore del libro comunemente detto; è indiscusso infatti che per attendere con successo alla stampa di siffatte pubblicazioni necessita una cultura estetica e tecnica non comuni e che per ottenere in tale campo risultati degni di lode l'esecutore deve fare seria opera di preparazione e studio superando difficoltà non lievi e del tutto ignote al così detto stampatore di volumi». *Ivi*, p. 210.

⁶⁶ *Ibidem*. La qualità morale del catalogo è sottolineata anche in *IL VALORE ARTISTICO DEL CATALOGO* 1915.

milanese promuove e utilizza come strumenti con i quali concretizzare la propria indole didattica e come utili tramiti tra industria e artista⁶⁷.

Bandito nel luglio del 1909, il concorso per la composizione di una copertina per un catalogo industriale si rivolge agli artisti internazionali. Secondo le norme del programma, i disegni dovevano essere realizzati con materiali tipografici di fonderie e dovevano contenere la dicitura: «Ditta Carlo Lorenzacci – Pistoia – Catalogo speciale degli apparecchi di sollevamento»⁶⁸. Nella relazione finale, la giuria, composta da Alfredo Melani, Antonio Rubino e Archimede Antonini, esprimendo la poca soddisfazione per il risultato del concorso, motiva la scelta del catalogo come oggetto della prova, scrivendo:

Opportunamente la Direzione del Risorgimento bandì questa gara, la bandì in un momento come questo in cui gran parte del lavoro di importanti officine è rappresentato da pubblicazioni di *réclame* industriali ispirata non solo dalla opportunità ma da un vero interesse generale⁶⁹.

Nel manifestare il disappunto per una superiorità qualitativa dei lavori indirizzati dai concorrenti stranieri, i giurati facevano appello alla rivista affinché proseguisse a bandire questo tipo di concorsi su «lavori poco comuni» e continuasse a illuminare i concorrenti sulla natura dei prodotti grafici pubblicitari, svolgendo così un proficuo insegnamento didattico⁷⁰. Negli anni tale invito viene periodicalmente accolto da «Il Risorgimento Grafico»: analizzando gli argomenti trattati negli articoli e passando in rassegna i numerosi concorsi, notiamo difatti lo sforzo compiuto in entrambe le direzioni per diffondere una maggiore conoscenza su molti degli stampati di natura pubblicitaria, impiegati dal commercio e dall'industria, ovvero la carta intestata, il biglietto d'auguri, l'annuncio, la circolare, il calendario murale, l'indirizzo commerciale, il biglietto da visita, l'opuscolo e la busta da lettera⁷¹ (Fig. 4). Con lo stesso scopo questi prodotti sono inseriti nel repertorio illustrativo della rivista, svincolati dalla parte testuale, spesso corredati da una didascalia⁷², mostrando praticamente al lettore la corretta e

⁶⁷ Negli anni sono bandite 48 gare nazionali e internazionali, suddivisi per tipologie relative alla tecnica tipografica, alla decorazione e progettazione del libro e infine al disegno applicato alle arti grafiche, rivolgendosi dunque a varie professionalità che vanno dall'artigiano all'artista. Per un elenco dei concorsi banditi dal 1905 al 1925, cfr. *I TRENTA CONCORSI DEL «RISORGIMENTO GRAFICO» 1925*.

⁶⁸ Cfr. *QUARTO CONCORSO INTERNAZIONALE 1909*.

⁶⁹ *I RESULTATI DEI NOSTRI CONCORSI 1910*, p. 244.

⁷⁰ *Ivi*, p. 245.

⁷¹ Per la parte redazionale, oltre agli articoli precedentemente segnalati per il catalogo, cfr. *OPUSCOLI DESTINATI ALLA RECLAME 1902*; BERTIERI 1915a (con riproduzioni); *PRIMO BREVE CONTRIBUTO AD UNO STUDIO DELLA CARTA INTESA 1924*; BERTIERI 1928b (con riproduzioni); SILI 1920a (con riproduzioni); SILI 1920b (con riproduzioni); MELANI 1920 (con riproduzioni); *STAMPATI PER GLI AUGURI 1931*; *I CALENDARI 1902*; ETRUSCO 1907a; BALZARETTI 1920. Tra gli articoli che in forma più ampia e generale affrontano questo tipo di stampati: RATTA 1914; DALMAZZO 1927; CAIMI 1931a. Si vedano anche le rubriche che negli anni furono tenute da Bertieri dove gli stampati pubblicitari sono utilizzati per delineare le regole di composizione tipografica: *Composizione di lavori artistici e commerciali*, *Dissonanze, stonature e errori* e *Pagine belle, pagine brutte, pagine bizzarre*. Per i concorsi si veda: *PRIMO CONCORSO INTERNAZIONALE 1909*; *SETTIMO CONCORSO INTERNAZIONALE 1911*; *CONCORSO DELLA DITTA G. DI N. ARBIZZONI, CITTERIO & C. 1912*; *DECIMO CONCORSO INTERNAZIONALE 1912*; *CONCORSO BERTIERI & VANZETTI 1913*; *DICIASSETTESIMO CONCORSO 1922*; *QUARANTUNESIMO CONCORSO 1932*; *QUARANTASETTESIMO CONCORSO 1936*.

⁷² Il commento redazionale in forma di didascalia compare per la prima volta nel maggio del 1914 per la copertina di un catalogo industriale delle Telerie Salvignani, nel quale il marchio pubblicizzato viene metaforicamente evocato dall'immagine eloquente ed efficace di una tela di ragno: «Copertina di un catalogo industriale: Notevole l'idea di decorare la pagina in una forma simbolica facile ma significativa». Cfr. «Il Risorgimento Grafico», XI, V, 1914, p. n.n. Nello stesso fascicolo sono inseriti altri stampati, ricordiamo per la raffinatezza compositiva il figurino di moda disegnato da Leonardo Dudreville, tolto dal catalogo della ditta Maria Vedova Rossi e Figli, nota casa genovese fondata nel 1820, e specializzata nella vendita di guanti, pellicce e piume. La didascalia commenta lo stampato affermando: «Anche questa illustrazione dimostra la modernità di alcuni industriali italiani nella compilazione dei loro cataloghi e come questi lavori raggiungano pure in Italia

idonea formulazione che devono avere, fungendo in tal modo da strumenti per un costante aggiornamento (Fig. 5). Negli allegati in appendice, che costituiscono il ricco contenuto iconografico del nostro periodico, insieme a questi stampati originali trova spazio anche la riproduzione di lavori pubblicitari, frutto dell'intensa collaborazione che si viene a creare dagli anni Venti tra artisti e aziende. È il caso dello stabilimento milanese Giuseppe Verzocchi, produttore di mattoni refrattari. Nel febbraio del 1926 la testata esalta l'opera compiuta dall'industriale che per pubblicizzare i propri prodotti aveva dato vita a un'opera d'arte grafica esemplare, rivolgendosi a una serie di celebri artisti per la realizzazione di tavole da inserire nel catalogo commerciale dal titolo *Veni ud Vici*⁷³. Ammirando l'iniziativa, la redazione pubblicava nei fascicoli successivi un monogramma di Gino Maggioni, una xilografia di Guido Marussig⁷⁴ e la tavola di Marcello Nizzioli⁷⁵, che presenta affinità stilistiche e compositive con le immagini realizzate dall'illustratore per le acciaierie Ansaldo di Cornigliano Ligure, riprodotte anch'esse nei fascicoli del 1919 e 1920⁷⁶ (Figg. 6-7).

Delle campagne pubblicitarie più famose «Il Risorgimento Grafico» non poté trascurare quelle lanciate dalla ditta Campari, che contò negli anni la cooperazione del più scelto numero di artisti. Raccogliendo la pubblicità in versi di Renato Simoni apparsa su «Il Corriere della Sera», la casa milanese pubblicò degli eleganti volumi dal titolo *I cantastorie di Campari*, il primo dei quali illustrato da Ugo Mochi. Nel 1930 la seconda serie del *Cantastorie* (1928) viene presentata ai lettori della nostra rivista che ne riproduceva 4 raffinate tavole illustrate da Sto⁷⁷, in coincidenza del fatto che da quella fino all'ultima serie ne divenne editore lo stesso Bertieri⁷⁸ (Fig. 8). Allegata all'inserito del marzo 1936, la brochure originale della ditta Olivetti che promuoveva la prima macchina per scrivere portatile, la MP1 del 1932, testimonia l'evoluzione del linguaggio pubblicitario degli anni Trenta, e s'inserisce tra quelle forme di pubblicità nate negli uffici specificatamente preposti alla propaganda che le aziende incominciano ad aprire al loro interno⁷⁹. Composto da una ventina di pagine, l'opuscolo descrive i pregi del prodotto attraverso un testo acutamente studiato e una serie di fotografie che ritraggono il giornalista, il commerciante, la studentessa e il medico occupati nelle loro mansioni mentre utilizzano la macchina da scrivere. Nelle ultime pagine le immagini della MP1 nelle varianti del rosso, celeste, verde e grigio sono associate agli slogan: «i quattro colori della portatile sono per ognuno di voi/ per la vostra casa/ per armonizzare il pensiero con l'esperienza». È proprio il *medium* utilizzato per illustrare la MP1 a destare l'interessare del periodico, che nella didascalia scrive: «La fotografia a colori permette di ottenere, anche nella sua riproduzione tipografica, una forza di toni ed una vivacità di tinte non raggiungibili con altri sistemi. Ne abbiamo una riprova efficace e persuasiva in questo lavoro»⁸⁰ (Fig. 9). A fianco di questi elaborati

indispensabile valore d'arte». Il ricorso a figurini e cataloghi di moda è ampiamente utilizzato dalla testata che inserisce tra gli altri anche quelli editi dalla tipografia Bertieri & Vanzetti. Segnaliamo i *dépliant* della ditta Brivio comparsi nei fascicoli 1914 e 1915.

⁷³ Il catalogo fu pubblicato nel 1924. Tra gli artisti che vi collaborarono ricordiamo: Depero, De Carolis, Sinopico, Sacchetti, Dudovich. Cfr. *VENIUD VICI* 1926.

⁷⁴ Cfr. «Il Risorgimento Grafico», XXIII, V, 1926, tavola senza numero di pagina.

⁷⁵ Cfr. «Il Risorgimento Grafico», XXIII, VI, 1926, tavola senza numero di pagina.

⁷⁶ Tavola con didascalia: «Fucinazione di elementi per cannoni da 381 e di piastre per corazzatura», «Il Risorgimento Grafico», XVI, V, 1919, p. n.n.; Tavola con didascalia: «Fucinazione di assi per piroscafi», «Il Risorgimento Grafico», XVII, 1-2, 1920, p. n.n.

⁷⁷ Cfr. «Il Risorgimento Grafico», XXVII, 11, 1930, pp. 563-569.

⁷⁸ Il direttore della rivista pubblicò per la Campari anche uno scritto del noto collaboratore de «Il Risorgimento Grafico» Mario Ferrigni, che analizza la politica culturale della casa milanese: FERRIGNI 1937.

⁷⁹ L'Ufficio Sviluppo e Pubblicità della ditta di Ivrea è costituito nel 1931 per volere di Adriano Olivetti. Inizialmente diretto da Renato Zveteremich, nel 1937 fu affidato a Leonardo Sinigalli. Cfr. CODELUPPI 2013, pp. 56-59.

⁸⁰ Cfr. «Il Risorgimento Grafico», XXXIII, 3, 1936. Il tema della fotografia pubblicitaria ha un posto da protagonista negli articoli degli anni Trenta, in relazione a una trattazione sulla *réclame* che diventa sistematica

pubblicitari, negli allegati troviamo pregevoli tavole di stampe in tricromia, quadricromia, prove di inchiostri o di stampa su carte o con caratteri speciali. Denominate nei primi anni *Supplementi artistici* e distintamente separate dalla parte propriamente reclamistica, queste pagine, nelle quali spesso campeggia la riproduzione di un manufatto artistico, sia esso di pittura o scultura, contribuiscono a quel fondamentale ruolo educativo precedentemente analizzato. Non è da escludere come le indicazioni restituite dalle didascalie a volte presenti, a proposito delle carte, inchiostri, cliché e tipografie, costituiscano un insieme informativo che testimonia lo sforzo diretto dalla testata verso una vivace promozione industriale, che oggi comunemente chiameremmo pubblicità occulta (Fig. 10). Che si tratti anche di un messaggio pubblicitario implicitamente veicolato, ne abbiamo conferma dai nomi delle aziende: marchi noti come Tensi, Huber e Binda ricorrono sia nelle didascalie che tra le pagine di *réclame*, comprendenti anche il *Pro-Memoria per i lettori*⁸¹.

In ambito nazionale tale promozione è ulteriormente sostenuta dalla rivista con la pubblicazione, a partire dal 1905, del Numero Italiano⁸²: composto principalmente da tavole che riproducono lavori artistici simili a quelli dei *Supplementi*, il Numero Italiano assolve allo scopo di documentare la «potente affermazione del nostro notevole progresso industriale»⁸³ e nel quale è possibile riconoscervi quel sotteso intento pubblicitario timidamente dichiarato tra parentesi nell'appello lanciato per il secondo numero (Fig. 11):

L'esperimento tentato il decorso anno ha ormai reso palese quale è l'intenzione nostra nel pubblicare annualmente tale numero speciale e speriamo che nell'appello che rivolgiamo adesso a tutti gli industriali italiani si risponda con entusiasmo. Intanto poiché desideriamo che il loro contributo sia di forma artistica (pur rappresentando della *réclame* per la ditta che eseguisce il lavoro), sollecitiamo tutti che intendono aderire alla formazione del Numero Italiano del 1906⁸⁴.

Questo argomento ci introduce sulle modalità utilizzate dal periodico nell'inserire annunci pubblicitari fra le sue pagine. Dall'aspetto poco ordinato dei primi numeri, nei quali è difficile a prima vista scindere la parte reclamistica da quella redazionale, dal 1906 la pubblicità è posizionata a fine fascicolo e, dal 1909 stabilmente fino al 1941, segue subito la copertina e precede il testo, in una posizione che conferma il riconoscimento dell'importante ruolo che gli viene affidato. Negli intenti iniziali la *réclame* doveva essere concepita come un «emporio di tutto il commercio grafico» affinché costituisse «per l'industriale un campionario delle innovazioni e dei progressi»⁸⁵, e la natura merceologica dei prodotti reclamizzati conferma questa volontà che, rispettando un canone coerente con la tipologia di fruizione della testata,

grazie all'introduzione di una rubrica e alla cooperazione di articolisti che lavorano nel settore pubblicitario come Nino G. Caimi, noto direttore delle prime agenzie italiane come la Erwa e Enneci che si distinse per la prima realizzazione in Italia delle campagne collettive reclamizzanti un'intera categoria di prodotti. Riguardo a questi argomenti si veda: MAZZANTI 1930; *UNA NUOVA RUBRICA* 1931; CAIMI 1931a; *OSSERVAZIONI GENERALI SULLA PUBBLICITÀ* 1931; CAIMI 1931b; CALABI 1932; CAIMI 1933; *UN'ORIGINALE FORMA DI PUBBLICITÀ* 1933; FERRIGNI 1934a; FERRIGNI 1934b; *ASPETTI GRAFICI DELLA PUBBLICITÀ* 1934; CABELLA 1934a; CABELLA 1934b; CAIMI 1935; CAIMI 1938.

⁸¹ Tra le aziende che più di altre compaiono in entrambe le tipologie di stampati, oltre alle sopra citate, ricordiamo anche: le Cartiere di Maslianico, Milano, Azienda Cartaria Italiana (carte); Gleistman, Lorilleux, Fabbrica Italiana di Colori ed Inchiostri da stampa (inchiostri); Nebiolo, Schelter & Giesecke (caratteri).

⁸² Cfr. «Il Risorgimento Grafico», III, 1-4, 1905. Seguendo un corso non sempre regolare, questi fascicoli negli anni della guerra assumono il compito di promuovere in campo nazionale l'industria italiana e di proteggerla contro la ormai dirompente concorrenza straniera. Segnaliamo anche l'esperimento tentato dalla direzione di dedicare ai fascicoli di dicembre la presentazione di lavori prodotti da ditte straniere, con lo scopo di offrire al lettore una panoramica sugli sviluppi dell'arte grafica negli altri paesi. L'esperimento naufragò dopo il primo numero, intitolato alla Germania. Cfr. «Il Risorgimento Grafico», VIII, 12, 1911.

⁸³ «Il Risorgimento Grafico», II, 5, 1904 (inserto senza titolo e numero di pagine).

⁸⁴ *AGLI INDUSTRIALI ITALIANI* 1905.

⁸⁵ *PRESENTAZIONE* 1902, p. 2.

elude una serie di prodotti di consumo di massa come avviene per altre riviste coeve⁸⁶. Nella macro categoria di prodotti per le arti grafiche e materiali ad esse affini, un posto di rilievo è dato alle macchine che, passando in rassegna i fascicoli, mostrano nel tempo lo sviluppo formale e tecnologico per i processi della tipografia, litografia, calcografia, fotografia, zincografia, fototipia e fonderia. Per meglio presentare le caratteristiche di questi prodotti, gli annunci sono spesso a piena pagina e nei primi anni illustrati da fotoincisioni dai bordi sfumati come la prassi reclamistica consigliava, secondo un articolo pubblicato dalla rivista⁸⁷. Un'eccezione a questa impostazione grafica è rappresentata dall'annuncio del 1929 per la Linotype che, evitando l'ausilio di immagini, si presenta solo attraverso lo slogan: «Quanto vi costa alla settimana il non avere una Linotype? [...] voi fatecela installare e vi accorgete quanto è antieconomico comporre a mano»⁸⁸; oppure quello del 1930 in cui un ampio testo, che informa il lettore sull'impiego della Linotype per la composizione della nuova edizione dell'Enciclopedia Britannica e del Dizionario Larousse, è corredato dall'illustrazione di tre grandi volumi, evitando la raffigurazione della macchina stessa. Alcune invenzioni grafiche note si ritrovano per le ditte produttrici di inchiostri e colori per la stampa: la Lorilleux viene rappresentata da una immagine di un veliero su fondo nero con a lato il logo della casa produttrice, successivamente sostituita da quella dei cigni in un laghetto, soggetto vincitore dell'Esposizione internazionale di Bruxelles (1910) ed entrambi disegnati dal collaboratore della rivista Antonio Rubino; mentre la tedesca Kast & Ehinger adotta dal 1909 il simpatico bambino che dipinge il muro di Enrico Intrina. Notevole è anche l'illustrazione per la pubblicità della Cartiera San Marco (1932) che, insieme alla nomenclatura dei prodotti fabbricati, presenta un'elegante xilografia di Bruno da Osimo (Bruno Marsili), noto illustratore a cui «Il Risorgimento Grafico» dedica nel 1928 un articolo firmato da Luigi Servolini⁸⁹ (Fig. 12). Accompagna invece l'annuncio dell'atelier parigino di Ottorino Andreini, una deliziosa invenzione dell'artista raffigurante una giovane regina con in mano uno scrigno. L'aggraziata figura posta di profilo e l'intonazione fiabesca della scena rinviano alla bambina sontuosamente abbigliata che in un giardino raccoglie le rose, ideata dall'illustratore per la copertina de «Il giornalino della Domenica»⁹⁰ e apparsa successivamente alle creazioni grafiche elaborate da Andreini per la nostra testata⁹¹. Ripetute negli anni con pochissime varianti, nel loro insieme le pagine di *réclame* non presentano ricchezza di soluzioni o invenzioni grafiche particolarmente attraenti. Queste sono state paragonate a frontespizi o pagine di libro⁹², dall'aspetto elegante e nelle quali è possibile rintracciarvi il rispetto per quell'ordine classico propugnato da Bertieri in tipografia: le regole dell'arte – equilibrio, ordine, proporzione e armonia – sono così assunte per la pubblicità che subisce le idiosincrasie presenti nell'animo

⁸⁶ Caso esemplare è quello di «Emporium» che ospitò negli anni una ricca e diversificata tipologia merceologica di annunci. Cfr. FILETI MAZZA 2014.

⁸⁷ Cfr. *LA FOTOINCISIONE PER I CATALOGHI* 1902.

⁸⁸ Cfr. «Il Risorgimento Grafico», XXVI, I, 1929.

⁸⁹ Cfr. SERVOLINI 1928.

⁹⁰ Cfr. «Il giornalino della Domenica» V, 11, 1910. Per la nota rivista diretta da Vamba e inizialmente edita dalla Bemporad, si veda *L'IRRIPETIBILE STAGIONE* 2008 e FAETI 2011. Sul sito Capti è possibile consultare la sezione dedicata alle illustrazioni pubblicate nei volumi della casa editrice fiorentina (sezione in fase di implementazione): <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&lang=IT>.

⁹¹ Cfr. Andreini partecipa al primo concorso per una sigla de «Il Risorgimento Grafico» indetto nel 1905; non classificandosi vincitore del primo premio, le sue prove sono successivamente pubblicate insieme a quelle degli altri concorrenti in un fascicolo dedicato ai risultati del concorso. Cfr. *CONCORSO NAZIONALE PER UNA SIGLA* 1905; *IL FASCICOLO DELLE SIGLE* 1905, nn. 48, 49. Alcuni fregi elaborati dall'artista invece compaiono a corredo degli articoli pubblicati nel 1906 e 1910: *PRIMO CONGRESSO NAZIONALE* 1906, pp. 155, 159; RAITTA 1910, pp. 236-237.

⁹² Cfr. VERONESI 1966. Per i modelli figurativi adottati dalla rivista per le pagine pubblicitarie apparse entro il primo ventennio, si veda anche: VITIELLO 1986-1990 in particolare pp. 130-134.

del direttore, con il risultato di apparire poco efficace e funzionale all'interno dello spazio fornito dalla rivista. Una pubblicità, dunque, che non grida al lettore il proprio messaggio, contrastando con le esigenze che le sono proprie e con l'incessante impegno svolto su questo tema dalla parte redazionale. L'identità informativa dei testi e delle immagini contribuiscono così a definire lo sviluppo delle arti grafiche anche da un punto di vista privilegiato come quello che afferisce alla propaganda, considerata non solo come manifestazione grafica, ma anche come mezzo di educazione estetica e *trait d'union* tra cultura 'alta' e cultura 'bassa'. Un complesso scenario nel quale viene dimostrato come «Il Risorgimento Grafico» possa essere considerato un antesignano di quel movimento pubblicitario che ancora oggi dirige e veicola i nostri consumi, esercitando potenti effetti sulla società.

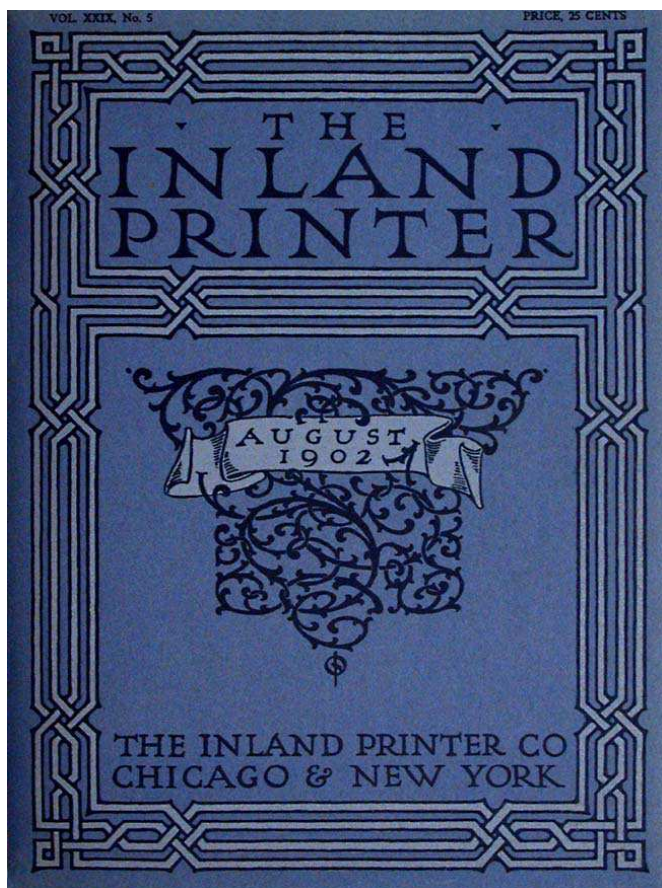


Fig. 1: Copertina della rivista «The Inland Printer», agosto 1902



Fig. 2: Copertina de «Il Risorgimento Grafico» gennaio-febbraio 1903



Fig. 3: Achille Luciano Mauzan, «Fate tutti il vostro dovere!», 1917. Manifesto per il Credito Italiano, Quarto Prestito Nazionale

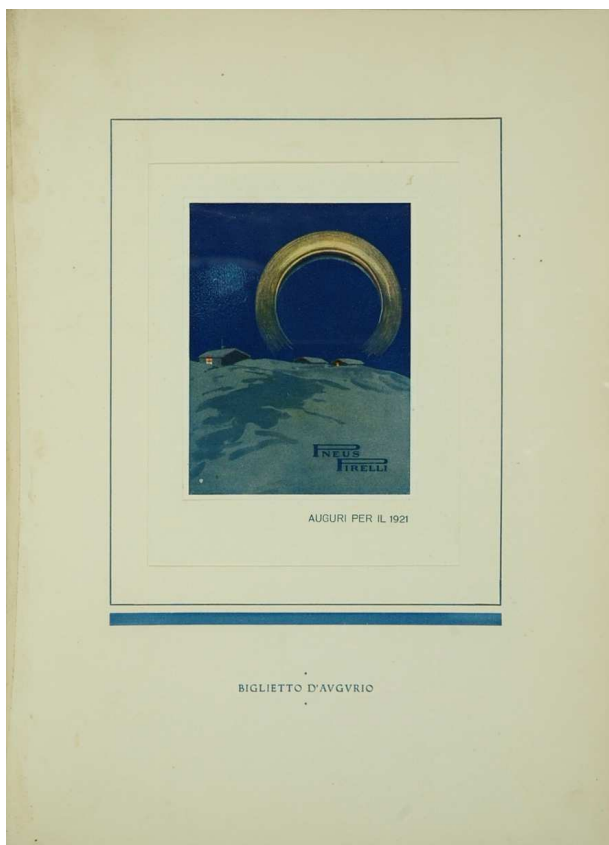


Fig. 4: Biglietto di auguri della ditta Pirelli inserito nell'articolo di Alfredo Melani, *Arte tipografica e auguri*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 12, 1920

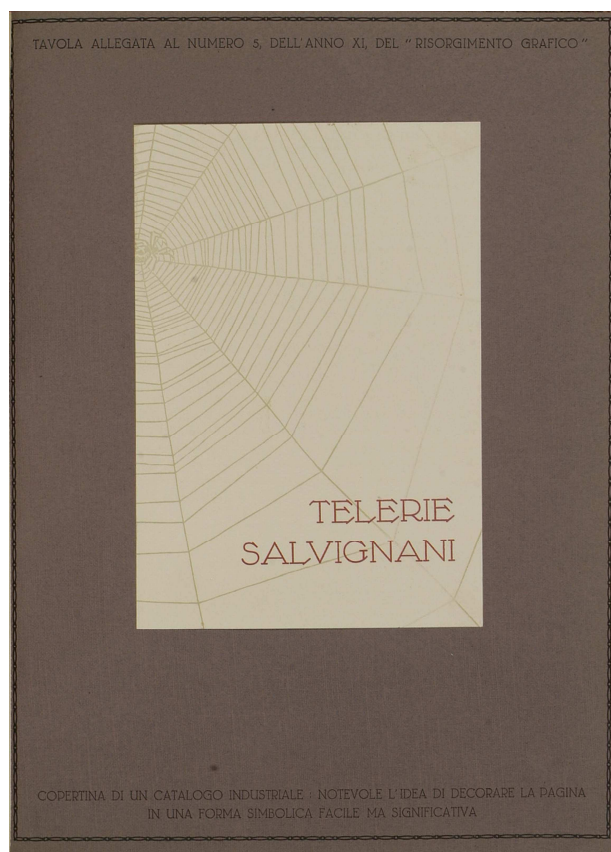


Fig. 5: Copertina del catalogo industriale delle Telerie Salvignani, «Il Risorgimento Grafico», XI, V, 1914

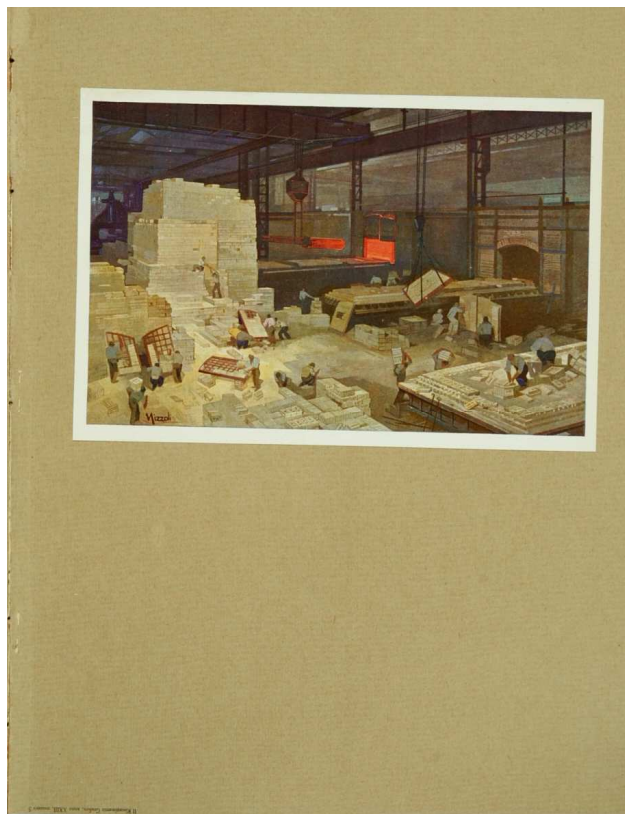


Fig. 6: Tavola di Marcello Nizzoli per il catalogo *Veni ud Vinci* della Società Verzocchi di Milano, 1924, «Il Risorgimento Grafico», XXIII, VI, 1926



Fig. 7: Marcello Nizzoli, «Fucinazione di elementi per cannoni da 381 e di piastre per corazzatura», tavola realizzata per le Acciaierie Ansaldo di Cornigliano Ligure, «Il Risorgimento Grafico», XVI, 5, 1919



Fig. 8: Sto (Sergio Tofano), *Historie d'un Pierrot*, 1928. Tavola de *Il Cantastorie di Campari* (Seconda serie), «Il Risorgimento Grafico», XXVII, 11, 1930



Fig. 9: Inserto originale della brochure della prima macchina da scrivere portatile Olivetti MP1, «Il Risorgimento Grafico», XXXIII, 3, 1936



Fig. 10: Riproduzione in zincotipia del dipinto di Antonio Ciseri, *Il trasporto del Cristo al sepolcro*, 1864-1870, pubblicata fra i Supplementi artistici, «Il Risorgimento Grafico», I, 3, 1902



Fig. 11: Tavola della Fabbbrica Italiana di Colori ed Inchiostri da stampa di Milano, allegato del Numero Italiano 1922, «Il Risorgimento Grafico», XIX, 1, 1922

CARTIERA SAN MARCO



LA PIÙ ARISTOCRATICA PRODUZIONE CARTARIA
ESPORTAZIONE IN TUTTO IL MONDO
 PER RICHIESTE E VOLOGER VEDITE VENTRATA CARTIERA SAN MARCO CORSO VENEZIA 16 MILANO

Le Carte filigranate per valori
 costituiscono una specializzazione nella aristocratica produzione della *Cartiera San Marco* (carte-moneta, per titoli, per assegni, per polizze, warrants, cambiali).

Le Carte da disegno
 della *Cartiera San Marco* sono prodotte con la migliore materia prima, fabbricate con peculiare perizia tecnica sicché esse soddisfanno pienamente tutte le esigenze dei disegnatori sia per il disegno a matita che per quello ad inchiostro.

Le Carte per incisioni ed edizioni di lusso
 sono della *Cartiera San Marco* particolarmente studiate a seconda dell'uso a cui sono precisamente destinate.

Le Copertine classiche colorate di gran stile "Serenissima" e "Tiepolo"
 sono universalmente riconosciute come la veste più signorile per qualsiasi pubblicazione editoriale o lavoro grafico di stile.

"I Laudari"
 laddove l'esaltazione del bello attraverso l'arte grafica esige una dignitosa presentazione, "I Laudari" della *Cartiera San Marco* conferiscono a qualsiasi lavoro grafico una particolare espressione di nobiltà, che seduce e che convince. "I Laudari" sono cartoncini stile antico destinati a seguenti usi: dediche, diplomi, attestati, certificati, ricorrenze, commemorazioni, inviti, sonetti, monografie, cenzi storici, incisioni, trattenimenti, programmi musicali, auguri, carte dei vini, carte dei cibi, supporti fotografici, calendari di lusso.

Le Carte confezionate in scatole
 per corrispondenza della *Cartiera San Marco* costituiscono una affermazione di perfezione e di stile.

STABILIMENTO PORDENONE
SEDE LEGALE VENEZIA

La nomenclatura di tutti i prodotti della *Cartiera San Marco* e rispettive vignette o filigrane sono proprietà riservata sia all'interno che all'esterno

UFFICIO VENDITE, CORSO VENEZIA, 16, MILANO

Fig. 12: Pagina di *réclame* della Cartiera San Marco con xilografia di Bruno da Osimo, «Il Risorgimento Grafico», XXIX, 1, 1932

BIBLIOGRAFIA

AGLI INDUSTRIALI ITALIANI 1905

Agli industriali italiani, «Il Risorgimento Grafico», II, 5, 1905, pp. n.n.

ARPISELLA 1903a

A. ARPISELLA, *La réclame nell'arte tipografica*, «Il Risorgimento Grafico», I, 5, 1903, pp. 242-244.

ARPISELLA 1903b

A. ARPISELLA, *La réclame nell'arte tipografica*, «Il Risorgimento Grafico», I, 6, 1903, pp. 303-306.

ASPETTI GRAFICI DELLA PUBBLICITÀ 1934

Aspetti grafici della pubblicità in Italia, «Il Risorgimento Grafico», XXXI, 7, 1934, pp. 401-406.

BALZARETTI 1920

L.P. BALZARETTI, *La veste tipografica dell'annuncio réclame*, «Il Risorgimento Grafico», XVII, 5, 1920, pp. 147-151.

BERTIERI 1908a

R. BERTIERI, *I critici e la tipografia*, «Il Risorgimento Grafico», V, 5-6, 1908, pp. 67-69.

BERTIERI 1908b

Raffaello BERTIERI, *I critici e la tipografia*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 1, 1908, pp. 3-5.

BERTIERI 1915a

R. BERTIERI, *La carta intestata*, «Il Risorgimento Grafico», XII, 5, 1915, pp. 137-138.

BERTIERI 1915b

R. BERTIERI, *Gli artefici novi*, «Il Risorgimento Grafico», XII, 7, 1915, pp. 209-226.

BERTIERI 1916

R. Bertieri, *La pubblicità*, «Il Risorgimento Grafico», XIII, 5, 1916, pp. 99-105.

BERTIERI 1923

R. BERTIERI, *Arte tipografica e arte applicata alla tipografia*, «Il Risorgimento Grafico», XX, 10, 1923, pp. 477-488.

BERTIERI 1925

R. BERTIERI, *Gli annunci nei giornali quotidiani*, Milano 1925.

BERTIERI 1928a

R. BERTIERI, *Risorgimento Grafico, il suo passato e il suo avvenire*, «Il Risorgimento Grafico», XXV, 1, 1928, pp. 17-28.

BERTIERI 1928b

R. BERTIERI, *La carta intestata*, «Il Risorgimento Grafico», XXV, 6, 1928, pp. 267-286.

CABELLA 1934a

G. CABELLA, *Curiosità pubblicitarie*, «Il Risorgimento Grafico», XXXI, 9, 1934, pp. 525-532.

CABELLA 1934b

G. CABELLA, *Dei più comuni errori pubblicitari*, «Il Risorgimento Grafico», XXXII, 10, 1935, pp. 525-529

CALABI 1932

A. CALABI, *Pubblicità ben fatta: danari raddoppiati, Pubblicità sbagliata: danari gettati*, «Il Risorgimento Grafico», XXIX, 3, 1932, pp. 159-161.

CALABI 1933

A. CALABI, *Dal congresso di pubblicità di Londra a quello di Roma*, «Il Risorgimento Grafico», XXX, 6, 1933, pp. 347-349.

CAIMI 1931a

N.G. CAIMI, *La Pubblicità e l'Industria grafica*, «Il Risorgimento Grafico», XXVIII, 5, 1931, pp. 237-240.

CAIMI 1931b

N.G. CAIMI, *Tecnico pubblicitario. Grazie per cenerentola!*, «Il Risorgimento Grafico», XXVIII, 7, 1931, pp. 345-350.

CAIMI 1933

N.G. CAIMI, *Il congresso europeo della pubblicità a Roma*, «Il Risorgimento Grafico», XXX, 1, 1933, pp. 29-33.

CAIMI 1935

N.G. CAIMI, *Annunci pubblicitari nei quotidiani, periodici e nelle riviste italiane d'oggi*, «Il Risorgimento Grafico», XXXII, 5, 1935 (numero monografico).

CAIMI 1938

N.G. CAIMI, *Il cartello pubblicitario, con venticinque riproduzioni*, «Il Risorgimento Grafico», XXXV, 6, 1938, pp. 233-261 (numero monografico).

CHIAPPINI 1903

G. CHIAPPINI, *La civiltà preraffaellitica*, «Il Risorgimento Grafico», I, 5, 1903, pp. 266-267.

CODELUPPI 2013

V. CODELUPPI, *Storia della pubblicità italiana*, Roma 2013.

COLOMBO 2009

F. COLOMBO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia, dall'Ottocento agli anni novanta*, Milano 2009 (prima edizione 1991).

CONCORSO BERTIERI & VANZETTI 1913

Relazione sul Concorso Bertieri & Vanzetti per un Calendario murale, «Il Risorgimento Grafico», X, 1, 1913, pp. 30-32.

CONCORSO DELLA DITTA G. DI N. ARBIZZONI, CITTERIO & C. 1912

Relazione sul concorso della ditta G. di N. Arbizzoni, Citterio & C., Monza: Indirizzo commerciale, «Il Risorgimento Grafico», IX, 2, 1912, pp. 64-65.

CONCORSO NAZIONALE PER UNA SIGLA 1905

Concorso nazionale per una sigla del Risorgimento Grafico, «Il Risorgimento Grafico», III, 4, 1905, pp.n.n.

DALMAZZO 1907

G. DALMAZZO, *La moderna educazione industriale*, «Il Risorgimento Grafico», V, 7, 1907, pp. 85-90.

DALMAZZO 1922

G. DALMAZZO, *L'estetica della pubblicità nei giornali*, «Il Risorgimento Grafico», XIX, 6, 1922, pp. 297-302.

DALMAZZO 1927

G. DALMAZZO, *I lavori tipografici per il commercio e per l'industria*, «Il Risorgimento Grafico», XXIV, 6, 1927, pp. 273-294.

DECIMO CONCORSO INTERNAZIONALE 1912

Relazione sul decimo Concorso internazionale: una pagina di réclame, «Il Risorgimento Grafico», IX, 11, 1912, pp. 352-354.

DICIASSETTESIMO CONCORSO 1922

Relazione della giuria nominata per l'esame dei lavori inviati al nostro concorso XVII (composizione di un annuncio), «Il Risorgimento Grafico», XIX, 7, 1922, pp. 355-358.

EMPORIUM I 2009

Emporium I. Parole e figure tra il 1895 e il 1964, Atti del convegno (Pisa 4-5 novembre 2007), a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, M. Ferretti, Pisa 2009.

EMPORIUM II 2014

Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964, Atti del convegno (Pisa 4-5 novembre 2011), a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa 2009.

ETRUSCO 1907a

ETRUSCO, *I calendari*, «Il Risorgimento Grafico», V, 1-2, 1907, pp. 29-32.

ETRUSCO 1907b

ETRUSCO, *La ornamentazione delle righe*, «Il Risorgimento Grafico», V, 12, 1907, p. 217-220.

ETRUSCO 1915

ETRUSCO, *Pubblicità*, «Il Risorgimento Grafico», XI, 12, 1915, pp. 299-306.

ETRUSCO 1920a

ETRUSCO, *Estetica grafica nei quotidiani*, «Il Risorgimento Grafico», XVII, 3, 1920, pp. 65-67.

ETRUSCO 1920b

ETRUSCO, *L'estetica nei quotidiani*, «Il Risorgimento Grafico», XVII, 7, 1920, pp. 230-233

FERRIGNI 1934a

M. FERRIGNI, *Fotografia pubblicitaria*, «Il Risorgimento Grafico», XXXI, 2, 1934, pp. 88-102.

FERRIGNI 1934b

M. FERRIGNI, *A proposito di fotografia pubblicitaria*, «Il Risorgimento Grafico», XXXI, 9, 1934, pp. 533-535.

FERRIGNI 1937

M. FERRIGNI, *La pubblicità di una grande casa italiana*, «Il Risorgimento Grafico», Milano 1937.

FILETI MAZZA 2014

M. FILETI MAZZA, «Emporium» e la pubblicità, in *EMPORIUM II* 2014, pp. 267-292.

FLORIDEZZA DEL GIORNALISMO INGLESE 1904

Floridezza del giornalismo inglese, «Il Risorgimento Grafico», II, 1, 1904, p. 27.

GIBELLI 2005

A. GIBELLI, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Torino 2005.

GIORNALI ILLUSTRATI GIAPPONESI 1904

Giornali illustrati giapponesi, «Il Risorgimento Grafico», II, 1, 1904, p. 4.

I CALENDARI 1902

G.I.A., *I calendari*, «Il Risorgimento Grafico», I 3, 1902, pp. 121-123.

I GIORNALI NEGLI STATI UNITI 1902

I giornali negli Stati Uniti, «Il Risorgimento Grafico», I, 1, 1902, p. 19.

I MANIFESTI MELE 1988

I manifesti Mele. Immagini aristocratiche della 'belle époque' per un pubblico di Grandi Magazzini, Catalogo della mostra, a cura di M. Picone Petrusa, Milano-Roma 1988.

I RESULTATI DEI NOSTRI CONCORSI 1910

I risultati dei nostri concorsi internazionali: Concorso quarto, Copertina per un catalogo industriale, «Il Risorgimento Grafico», VII, 4, 1910, pp. 244-246.

I TRENTA CONCORSI DEL «RISORGIMENTO GRAFICO» 1925

I trenta concorsi del «Risorgimento Grafico» ed una nuova gara fra gli artisti, «Il Risorgimento Grafico», XXII, 5, 1925, pp. 211-213.

IL FASCICOLO DELLE SIGLE 1905

Il fascicolo delle sigle, «Il Risorgimento Grafico», III, 6, 1905, pp. n.n.

IL GIORNALISMO IN ITALIA 1905

Il giornalismo in Italia, «Il Risorgimento Grafico», III, 1, 1905, pp. 51-55.

IL GIORNALISMO IN TURCHIA 1902

Il giornalismo in Turchia, «Il Risorgimento Grafico», I, 3, 1902, p. 139.

IL GIORNALISMO ITALIANO 1906

Il giornalismo italiano, «Il Risorgimento Grafico», IV, 1-2, 1906, pp. 33-36.

IL VALORE ARTISTICO DEL CATALOGO 1915

Il valore artistico del catalogo, «Il Risorgimento Grafico», XII, 6, 1915, pp. 153-155.

L'ARTE NELLA PUBBLICITÀ 1903

L'arte nella pubblicità, «Il Risorgimento Grafico», I, 5, 1903, pp. 256-257.

L'ARTE NELLA STAMPA 1906

L'arte nella stampa, «Il Risorgimento Grafico», IV, 3, 1906, pp. 53-54.

L'ITALIA CHE CAMBIA 1989

L'Italia che cambia attraverso i manifesti della raccolta Salce, Catalogo della mostra, a cura di P. Sparti, Firenze 1989.

LA FOTOINCISIONE PER I CATALOGHI 1902

La fotoincisione per i cataloghi di macchine, «Il Risorgimento Grafico», I, 2, 1902, pp. 106-107.

LA STAMPA PROFESSIONALE 1903

E.R. *La stampa professionale*, «Il Risorgimento Grafico», II, 4, 1903, pp. 165-166.

LE ARTI DECORATIVE 1994

Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo, Catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Milano 1994.

MAZZANTI 1929

A. MAZZANTI, *La tecnica del catalogo commerciale*, «Il Risorgimento Grafico», XXVI, 8, 1929, pp. 423-427.

MAZZANTI 1930

A. Mazzanti 1930, *Il cartello murale in Italia*, «Il Risorgimento Grafico», XXVII, 4, 1930, pp. 177-192.

MELANI 1905

A. MELANI, *In proposito alle «Regole dell'arte»*, «Il Risorgimento Grafico», III, 1-2, 1905, pp. 17-20.

MELANI 1916

A. MELANI, *Artista tipografo*, «Il Risorgimento Grafico», XIII, 10, 1916, pp. 209-212.

MELANI 1920

A. MELANI, *Arte tipografica e auguri*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 12, 1920, pp. 431-432.

MELE 2012

F. MELE, *I manifesti Mele al Museo di Capodimonte*, Napoli 2012.

NIESTLÉ 1911

D. NIESTLÉ, *Per l'efficacia della pubblicità*, «Il Risorgimento Grafico», VIII, 9, 1911, pp. 276-278.

NOVA EX ANTIQUIS 2011

Nova ex Antiquis, Raffaello Bertieri e il Risorgimento Grafico, Catalogo della mostra, a cura di A. De Pasquale et alii, Milano 2011.

ONORANZE A RAFFAELLO BERTIERI 1966

Onoranze a Raffaello Bertieri nell'ambito del quinto centenario dell'introduzione della stampa in Italia, Milano 1966.

OPUSCOLI DESTINATI ALLA RECLAME 1902

Opuscoli destinati alla réclame, «Il Risorgimento Grafico», I, 3, 1902, pp. 136-137.

OSSERVAZIONI GENERALI SULLA PUBBLICITÀ 1931

Osservazioni generali sulla pubblicità, «Il Risorgimento Grafico», XXVIII, 6, 1931, pp. 303-309.

PALLOTTINO 2011

P. PALLOTTINO, *Illustrazione: l'odi et amo di Raffaello Bertieri*, in NOVA EX ANTIQUIS 2011, pp. 14-18.

PICA 1897

V. PICA, *I cartelloni illustrati in Germania, in Austria, in Russia, in Scandinavia, in Ispagna, in Italia ecc.*, «Emporium», V, 27, 1897, pp. 208-232.

PICA 1904

V. PICA, *I cartelloni illustrati in Scandinavia, Russia, Germania, Austria, Spagna, Italia ecc.* in *Attraverso gli albi e le cartelle*, Bergamo, 1904, p. 325-372.

PICA/PICONE PETRUSA 1994

V. PICA, *Il manifesto: arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, a cura di M. PICONE PETRUSA, Napoli 1994.

PRESENTAZIONE 1902

Presentazione, «Il Risorgimento Grafico», I, I, 1902, pp. 1-2.

PREZZOLINI 1907

G. PREZZOLINI, *L'arte di persuadere*, Firenze 1907.

PRIMO BREVE CONTRIBUTO AD UNO STUDIO DELLA CARTA INTESTA 1924

Primo breve contributo ad uno studio della carta intesta, «Il Risorgimento Grafico», XXI, 11, 1924, pp. 517-522.

PRIMO CONCORSO INTERNAZIONALE 1909

Relazione sul primo Concorso internazionale per un Biglietto da visita decorato, «Il Risorgimento Grafico», VII, 3, 1909, pp. 34-36.

PRIMO CONGRESSO NAZIONALE 1906

Primo Congresso nazionale fra gli industriali delle Arti Grafiche, della Carta ed Affini, «Il Risorgimento Grafico», IV, 5, 1906, pp. 153-170.

QUARANTASETTESIMO CONCORSO 1936

I risultati del 47° concorso nazionale del «Risorgimento Grafico» per Composizione tipografica di una intestazione di carta da lettere, «Il Risorgimento Grafico», XXXVI, 7, 1936, pp. 149-187.

QUARANTUNESIMO CONCORSO 1932

Resoconto sul nostro XLI concorso nazionale: composizione tipografica di un annuncio pubblicitario per un giornale quotidiano, «Il Risorgimento Grafico», XXIX, 6, 1932, pp. 325-236.

QUARTO CONCORSO INTERNAZIONALE 1909

I nostri futuri Concorsi. Quarto concorso internazionale: Copertina per un Catalogo industriale, «Il Risorgimento Grafico», VII, 1-2, 1909, pp. 19-20.

RATTA 1905

C. RATTA, *L'arte della strada*, «Il Risorgimento Grafico», III, 1-2, 1905, pp. 9-12.

RATTA 1907

C. RATTA, *L'estetica Ruskiniana (Preraffaellismo e Simbolismo)*, «Il Risorgimento Grafico», V, 4, 1907, pp. 65-70.

RATTA 1909

C. RATTA, *Studi sul libro: W. Morris e l'opera sua*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 11, 1909, pp. 159-166.

RATTA 1910

C. RATTA, *L'illustrazione grafica*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 10, 1910, pp. 235-242.

RATTA 1914

C. RATTA, *Pubblicità e réclame commerciale*, «Il Risorgimento Grafico», XI, 5, 1914, pp. 181-190.

RUBETTI 1918a

G. RUBETTI *Un'arma per la Vittoria: La pubblicità nei prestiti italiani. Studio critico documentato*, Milano, 1918.

RUBETTI 1918b

G. RUBETTI, *La pubblicità nei prestiti italiani di guerra. I.*, «Il Risorgimento Grafico», XV, 3, 1918, pp. 35-46.

RUBETTI 1918c

G. RUBETTI, *La pubblicità nei prestiti italiani di guerra. II.*, «Il Risorgimento Grafico», XV, 5, 1918, pp. 83-94.

RUBETTI 1918d

G. RUBETTI, *La pubblicità nei prestiti italiani di guerra. III.*, «Il Risorgimento Grafico», XV, 9, 1918, pp. 155-166.

RUBETTI 1918e

G. RUBETTI, *La pubblicità nei prestiti italiani di guerra. IV.*, «Il Risorgimento Grafico», XV, 11, 1918, pp. 203-213.

RUBETTI 1919a

G. RUBETTI, *La propaganda per il Quinto Prestito Italiano. I cartelloni*, «Il Risorgimento Grafico», XVI, 6, 1919, pp. 163-175.

RUBETTI 1919b

G. RUBETTI, *La propaganda per il Quinto Prestito Italiano. I cartelloni inediti*, «Il Risorgimento Grafico», XVI, 11, 1919, pp. 307-319.

RUBINO 1907

A. RUBINO, *Il cartellone murale in Italia ed i suoi artisti odierni*, «Il Risorgimento Grafico», V, 10, 1907, pp. 172-176.

RUBINO 1908a

A. RUBINO, *Gli artisti del libro: Achille L. Mauzan*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 2, 1908, pp. 23-25.

RUBINO 1908b

A. RUBINO, *I critici e la tipografia*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 10, 1908, pp. 53-55.

RUGGERI 1902

O. RUGGERI, *Il cartellone murale in Italia*, «Il Risorgimento Grafico», I, 3, 1902, pp. 123-124.

SERVOLINI 1928

L. SERVOLINI, *Profili degli adornatori italiani del libro: Bruno da Osimo, silografo*, «Il Risorgimento Grafico», XXV, 10, 1928, pp. 459-465.

SETTIMO CONCORSO INTERNAZIONALE 1911

Relazione sul settimo Concorso internazionale: intestazione di carta da lettere, «Il Risorgimento Grafico», VIII, 11, 1911, pp. 354-355.

SILI 1920a

E. SILI, *La busta come espressione di pubblicità*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 9, 1920, pp. 352-354.

SILI 1920b

E. SILI, *Pubblicità. Circolari cieche*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 10, 1920, pp. 352-354.

STAMPATI PER GLI AUGURI 1931

Stampati per gli auguri, «Il Risorgimento Grafico», XXVIII, 1, 1931, pp. 25-30.

STURANI 2010

E. STURANI, *Cartoline. L'arte alla prova della cartolina*, Manduria 2010.

UN'ORIGINALE FORMA DI PUBBLICITÀ 1933

V.B., *Un'originale forma di pubblicità turistico alberghiera: le etichette da valigia*, «Il Risorgimento Grafico», XXX, 4, 1933, pp. 201-216.

UNA NUOVA RUBRICA 1931

Una nuova rubrica: la pubblicità, «Il Risorgimento Grafico», XXVIII, 3, 1931, pp. 133-134.

VENI UD VICI 1926

“*Veni ud Vici*”. Pubblicazione di propaganda della Società anonima Giuseppe Verzocchi, Milano, «Il Risorgimento Grafico», XXIII, 2, 1926, pp. 91-92.

VERANI 1904

G. VERANI, *L'Arte, la Scuola, l'Industria*, «Il Risorgimento Grafico», II, 3, 1904, pp. 141-142.

VERONESI 1966

G. VERONESI, *Le pagine di pubblicità de «Il Risorgimento Grafico»*, in *ONORANZE A RAFFAELLO BERTIERI* 1966, pp. 197-206.

VITIELLO 1986-1990

R. VITIELLO, *Decorazione e modelli figurativi del primo ventennio del Novecento nella rivista «Il Risorgimento Grafico»*, «Studi di storia delle arti», 6, pp. 1986-1990, pp. 127-150.

WENTER MARINI 1921

G. WENTER MARINI, *L'arte dell'affisso*, «Il Risorgimento Grafico», XVIII, 5, 1921, pp. 151-154.

ABSTRACT

La rivista di Raffaello Bertieri, edita a Milano tra il 1902 e il 1941, rappresenta un inedito documento per lo studio dell'evoluzione estetica e della storia della grafica. Nei quasi quarant'anni di vita, il periodico ospita articoli che annunciano l'introduzione di novità tecniche, forniscono indicazioni pratiche, indagano aspetti specifici dell'illustrazione e recensiscono eventi espositivi, fieristici e congressuali. Dal primo numero la rivista dimostra un'attenzione particolare alle nuove forme di comunicazione della nascente società di massa, offrendo al lettore una vasta quantità di saggi incentrati sull'analisi della pubblicità e i mezzi attraverso cui il marchio o il prodotto viene promosso. Di vario tenore, gli articoli spaziano da consigli tecnici su come comporre un catalogo commerciale, a riflessioni più teoriche che indagano il valore artistico della *réclame* e delle sue manifestazioni più alte.

A consacrare l'importanza di questa nuova forma di espressività grafica, concorre a fianco del caleidoscopio informativo fornito dalla parte testuale, il ricco repertorio illustrativo della rivista; dépliant originali o inserzioni promozionali di macchinari grafici, carte, inchiostri e affini si annidano anche nei raffinati supplementi artistici ai quali è affidato il compito di esemplificare i progressi tecnici raggiunti dalla stampa. Le modalità di diffusione del messaggio promozionale diventano poi banco di prova per saggi di lavori grafici inseriti in allegato o per elaborati concorsuali promossi dalla rivista, entrambi riconducibili alla missione didattica che «Risorgimento Grafico» si prefigge fin dal suo nascere e a cui rimarrà fedele negli oltre quattrocento numeri pubblicati.

The periodical of Raffaello Bertieri, published in Milan from 1902 to 1941, is a significant source for the study of the aesthetic evolution and the history of graphic arts. In its nearly forty years lifetime, the magazine publishes articles which announce the introduction of technical innovations, it gives practical indications, investigates specific aspects of illustration and reviews exhibitions, fairs and congresses. Starting from the first issue, the periodical shows particular attention to the new communication's forms connected to the emerging mass society. «Risorgimento Grafico» indeed hosts essays focused on the analysis of advertising and the means through which brands or products are promoted. The articles range from technical advice about creating a sales catalog, to more theoretical reflections concerning the artistic value of *réclame* in its major artworks.

The rich illustrative repertoire of the periodical, sustaining and reinforcing the textual part, concurs to celebrate the importance of this new form of graphic expression. Original dépliant or advertisements of graphic machines, charts, inks or similar materials are also comprised in the refined artistic supplements which illustrate the technical printing progresses. The different ways of spreading a promotional message are used as a base for graphic essays (inserted in the appendixes), or as subjects for competitions promoted by the magazine. Above all these aspects, the educational mission permeates «Risorgimento Grafico», characterizing the more than four hundreds published issues.

INFLUENZE MONACENSÌ NELLA GRAFICA DI ALBERTO MARTINI: IL CASO DE *LA BOCCA DE LA MASCHERA*

Nella primissima produzione grafica di Alberto Martini, artista legato fino agli anni Dieci a modelli figurativi del simbolismo europeo, si registra come episodio significativo la pubblicazione intitolata *La bocca de la maschera*¹, sinora mai oggetto di attenzione negli studi dedicati alla sua attività. Si tratta di un numero unico composto da sei fogli (otto pagine di testo e quattro di copertina), 'in quarto' piccolo², progettato e realizzato dall'artista, stampato dallo stabilimento Litografico Longo di Treviso nel 1899 per celebrare la ricorrenza del carnevale cittadino³. La pubblicazione, che richiama le caratteristiche tipiche dei periodici tanto in voga all'epoca⁴, è caldeggiata dal «Comitato di Beneficenza di Treviso», che in quello stesso anno, oltre *La bocca de la maschera*, promuove anche un concorso di cartoline illustrate al quale Martini ottiene un lusinghiero risultato⁵.

La pubblicazione in oggetto nasce da un presupposto scanzonato e divertente che, relativamente al tema del carnevale, si propone di «tessere il panegirico a ciò che manca alle maschere moderne “la bocca”»⁶, attraverso illustrazioni e testi che vertono proprio sul tema della maschera in tutte le sue declinazioni e funzioni, sia storiche che sociali. Oltre alla firma di Martini, che è riportata sia sotto le innumerevoli illustrazioni che a conclusione degli articoli, compare in modo analogo ma in quantità minore la segnatura di Attilio Falchetto, un nome sconosciuto nell'ambiente artistico dell'epoca, che viene indicato nell'ultima pagina della foliazione come «gerente responsabile» della stessa pubblicazione⁷. La vicinanza del segno grafico dei disegni autografati o siglati con questo nome dimostra profonde tangenze con lo stile martiniano, a tal punto da identificare in Falchetto – senza troppe difficoltà – lo stesso Martini: si tratta di una modalità in linea con il clima divertito della pubblicazione, nella quale l'artista sceglie di alternare la sua firma ad un altro nominativo; una scelta che è dettata dall'evidente necessità di non monopolizzare la paternità dell'intera impresa editoriale. Semmai, poi, Attilio Falchetto dovesse corrispondere a una presenza fisica reale, vi è da immaginare che, per le analogie degli elaborati a lui ascritti con quelli di Martini, sia comunque da far coincidere operativamente con la figura stessa dell'artista.

È difficile stabilire la diffusione di questo numero unico (sicuramente da ascrivere ad un contesto territorialmente limitato alla città Treviso o poco oltre): la presenza di pubblicità in

¹ Si ringrazia la dr.ssa Paola Bonifacio, conservatore dell'Archivio e della Pinacoteca Alberto Martini di Oderzo, per avermi consentito l'accesso e la consultazione de *La bocca de la maschera* conservata presso il suddetto archivio; *LA BOCCA DE LA MASCHERA* 1899.

² Il numero unico misura 31,5 x 22,5 cm.

³ A partire dal 1914 lo stesso editore pubblicherà per Martini il ciclo di cartoline intitolate *La danza macabra europea*, dedicate alla Prima Guerra Mondiale; cfr. MARTINI/MULAS-CRITELLI 2008. In relazione all'editore Longo si veda *EDITORI ITALIANI DELL'OTTOCENTO* 2004, II, pp. 616-617.

⁴ La prima e l'ultima di copertina sono stampate a due colori mentre le pagine interne si caratterizzano per un solo passaggio in stampa.

⁵ «Nell'occasione del Carnevale 1899, il Comitato di beneficenza di Treviso ha posto in vendita due Cartoline postali in cromolitografia, l'una, premiata fra le 37 presentate allo speciale Concorso, del pittore Paggiaro di Venezia, l'altra di A. Martini classificata seconda. Sono due piccole opere d'arte veramente gustose, che si possono avere dirigendo domanda al Comitato suddetto» (*MISCELLANEA* 1899, p. 239).

La cartolina che Martini realizza in occasione del carnevale è stata identificata e studiata in LORANDI 1976a, pp. 53, 54; LORANDI 1976b, pp. 286, 287; ALBERTO MARTINI 1985, p. 212.

⁶ *LA BOCCA DE LA MASCHERA* 1899, p. n.n. [1].

⁷ «Io sottoscritto gerente responsabile di questo periodico dichiaro, anche per mostrare come contro il costume dei miei pari sappia leggere e scrivere, che non mi ritengo per niente affatto responsabile degli sbadigli provocati da queste pagine in chi legge, essendo che la causa vera non risieda nello scritto, bensì nel continuo passaggio sotto gli occhi di tante bocche spalancate. Come ognuno sa, lo sbadiglio è contagioso. Attilio Falchetto» (*LA BOCCA DE LA MASCHERA* 1899, p. n.n. [8]).

seconda e terza pagina di copertina, in un caso realizzata graficamente dallo stesso Martini⁸, dimostra come non si tratti di un'operazione improvvisata, ma di un lavoro finanziato nel tempo e comunque programmato. Del medesimo viene data segnalazione, seppur in maniera defilata, sul numero di marzo della rivista «Emporium»⁹: la sezione *Miscellanea* ospitata al fondo del fascicolo evidenzia in particolare i «vari buoni disegni a penna di A. Martini e Attilio Falchetto» ospitati nelle sue pagine¹⁰.

Osservando il numero unico, il suo impianto compositivo e le sue illustrazioni, ci si trova di fronte a soluzioni grafiche concepite da un artista già formato, in grado di giostrarsi tra modalità descrittive – in alcuni casi sintetiche e in altre analitiche – e impaginazioni che foglio dopo foglio si rivoluzionano grazie a un bagaglio visivo particolarmente evoluto che non sembra risolversi entro le sole e limitate esperienze maturate sulle fonti artistiche e a stampa italiane¹¹.

Per Alberto Martini l'ideazione e la realizzazione de *La bocca de la maschera* arriva a conclusione di un primo processo di formazione europea. Dopo la sua partecipazione pubblica, nel 1897, alla *II Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* nella quale presenta una serie di quattordici disegni di ispirazione dureriana intitolati *Le corti dei miracoli*¹², l'artista soggiorna nel 1898 a Monaco di Baviera: una permanenza di «parecchi mesi», come afferma Vittorio Pica – amico e sostenitore di Martini –¹³ nel suo primo articolo dedicato all'artista apparso su «Emporium» nel 1904, che «girovò [...] a ben delineare ed a rendere agili e forti alcune native doti di osservazione e di riproduzione del vero»¹⁴. L'apprendistato monacense, mai totalmente indagato negli studi sull'artista, rappresenta un momento cruciale di riforma e aggiornamento visivo, che coinvolge in primissima istanza proprio la realizzazione de *La bocca de la maschera*, ideata verosimilmente – in tempi anche probabilmente piuttosto brevi – dopo l'immediato rientro in Italia, entro la seconda settimana di febbraio in concomitanza con il carnevale trevigiano. Sono le stesse parole di Pica, uniche testimonianze per quel periodo, a fornire elementi chiave per chiarire i contatti di Martini in Germania, che

⁸ Tra le pubblicità ospitate nella seconda e nella terza di copertina, una è realizzata da Martini, quella per la Fornace Gregori di Treviso. Per la medesima Martini realizzerà, sempre nel 1899, una pubblicità che comparirà sul catalogo della *III Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*; cfr. *III ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1899, p. n.n. [XCIII].

⁹ «Lo stesso Comitato ha pubblicato nell'occasione medesima, presso lo stabilimento litografico Longo, un numero unico *La Bocca della Maschera*, il quale contiene vari buoni disegni a penna di A. Martini e Attilio Falchetto» (*MISCELLANEA* 1899, p. 239).

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Relativamente ai problemi di illustrazione in Italia, per il periodo preso in considerazione, si veda BACCI 2009; PALLOTTINO 2010, in particolare capp. 11-13 (pp. 235-296). Per quanto concerne il contesto europeo si veda *LE LIVRE ILLUSTRÉ* 2005; *L'EUROPE DES REVUES* 2008.

¹² Cfr. *II ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1897, p. 169, n. 19; riguardo alla serie di disegni si veda anche ALBERTO MARTINI 1985, pp. 52-54.

¹³ È nella primavera del 1898, in occasione dell'*Esposizione Nazionale del 1898* di Torino dove l'artista presenta una serie di disegni dal ciclo *Il poema del lavoro* (cfr. ALBERTO MARTINI 1985, p. 51), che avviene il primo contatto tra Vittorio Pica e Alberto Martini. Un incontro che viene accuratamente descritto dallo stesso Pica, nel testo del catalogo della mostra personale di Martini allestita presso la galleria Scopinich di Milano nel 1927: «Fu proprio a Torino nella primavera del 1898, che Alberto Martini si presentò per la prima volta al giudizio del pubblico e della critica? Ecco quanto non potrei asserire con piena sicurezza, ma se errore vi è, esso non è che di pochi mesi o, al più, di un anno. Ciò di cui mi ricordo molto bene è che fu proprio in tale occasione che io ebbi la buona ventura di fare la conoscenza di lui come artista e come persona» (*MOSTRA ALBERTO MARTINI* 1927, p. 7). A partire dal 1901 il critico napoletano incomincia a promuovere con convinzione l'operato di Martini, pubblicando contributi e segnalazioni dedicati al suo lavoro, sostenendo le sue partecipazioni a rassegne ed esposizioni d'arte sia italiane che internazionali. In quello stesso anno si attestano le prime lettere inviate da Pica a Martini, una corrispondenza che diventa sempre più intensa negli anni e che si protrae fino al 1928, dimostrando un vero e proprio sodalizio tra i due (una selezione delle lettere ricevute da Martini sono pubblicate in PICA/LORANDI 1994). La corrispondenza è ora conservata presso l'Archivio Alberto Martini di Oderzo.

¹⁴ PICA 1904, p. 141.

sono principalmente legati proprio alla stampa periodica attiva in modo particolare nella città bavarese.

Pica afferma che, dopo la mostra veneziana, Martini «riespose a Monaco» i disegni per *Le corti dei miracoli*; nella città tedesca «i bavaresi lo festeggiarono come uno dei loro» e «la *Dekorative Kunst* [...] riprodusse quattro [disegni], lodandoli altamente»¹⁵. Inoltre «il direttore di *Jugend* volle da lui per il suo giornale dodici disegni, che gli pagò molto bene, ed un editore monachese gli fece delle profferte per un albo illustrato, che il suo improvviso ritorno in Italia doveva fare sfumare»¹⁶.

La meticolosa puntualità con la quale queste affermazioni scavano nella biografia dell'artista merita un riscontro a livello documentale: se l'esposizione e la pubblicazione dei disegni già presentati a Venezia sono confermate sia da un catalogo che dalla rivista¹⁷, molto più interessante appare la seconda affermazione nel testo di Pica, legata più strettamente all'editoria artistica che proprio in quegli anni si sta occupando della divulgazione e dell'aggiornamento delle arti grafiche in Germania, con un gusto che si distanzia dagli interessi prettamente accademici o secessionisti, spingendosi verso soluzioni più moderne e meno convenzionali. Se la notizia del contatto con un editore per un albo illustrato non trova riscontro nelle pubblicazioni del tempo e neppure nei documenti conservati per quegli anni, è invece suffragata da alcune tangenze la collaborazione con la rivista «*Jugend*». Dei dodici disegni richiesti a Martini direttamente dal direttore, sono tre le riproduzioni (una nel 1898, e due nel 1900)¹⁸ che si rintracciano attraverso lo spoglio del periodico e che confermano tale indicazione. La diversa consistenza numerica suggerisce forse il mancato utilizzo di una parte consistente dei fogli resi disponibili dall'artista.

I disegni, riprodotti sulla rivista in tempi diversi ma da ascrivere tutti al soggiorno del 1898, mostrano *in nuce* quell'atteggiamento e quella padronanza di stili grafici differenti che Martini dimostrerà poco più tardi ne *La bocca de la maschera*. Il primo dei tre disegni tedeschi¹⁹ ha una grafica semplice, particolarmente insolita rispetto alla produzione martiniana di quel periodo. Un poderoso volume appare aperto al centro ed è predisposto a ospitare, nell'area sovrastante, una variabile di testo, evidenziata da una decorazione vegetale a semicerchio rinforzata dalla stilizzazione del sole e del suo irraggiamento luminoso. Il cartiglio centrale può far supporre una destinazione diversa del disegno, non squisitamente decorativa. Si tratta, con tutta probabilità, di uno studio per un ex-libris, una produzione grafica che Martini guarda con interesse e che sperimenta, seppure con iniziale discontinuità, a partire dal 1895²⁰. Il secondo²¹ ha un formato di 'medaglione' e mostra un buffo giullare in costumi medioevali. Il tratto

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNG 1898, p. 118, n. 1381a. Sulla rivista «*Decorative Kunst*» sono riprodotti quattro disegni del ciclo *Le corti dei miracoli*, che vengono accompagnati dal seguente testo «TREVISIO - Der herbe Archaismus MARTINI'S in seinen Zeichnungen, die wir hier abbilden, wirkt befremdend bei einem Italiener, aber ist uns wesentlich angenehmer als das Zuckerwasser seiner Landsleute. Der nordische Einfluss auf die besseren künstlerischen Kräfte Italiens hat hier eine neue Nuance gefunden, und zwar scheint SATTLER in diesem Falle der Anreger gewesen zu sein»

(Treviso - L'austero arcaismo dei disegni di Martini, che qui riproduciamo, sembra insolito ad un italiano, ma è per noi molto più piacevole dell'acqua zuccherata dei suoi compatrioti. L'influenza nordica sulle migliori forze artistiche in Italia ha trovato qui una nuova sfumatura, ovvero Sattler [Joseph Sattler, n.d.a], che sembra esser stato in questo caso sia l'attivatore che lo stimolatore) [la traduzione è mia] (*KORRESPONDENZEN* 1899, pp. 192, 299 http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00087575/image_261).

¹⁸ Cfr. «*Jugend*», III, 50, 10 dicembre 1898, p. 835 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1898_2/0417; «*Jugend*», V, 6, 5 febbraio 1900, p. 106 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1900_1/0109; «*Jugend*», V, 44, 29 ottobre 1900, p. 732 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1900_2/0288.

¹⁹ «*Jugend*», III, 50, 10 dicembre 1898, p. 835; per la consultazione della rivista, cfr. nota 18.

²⁰ In relazione a questa particolare produzione di Alberto Martini, caratteristica di tutta la sua attività grafica, si veda *CATALOGO DEGLI EX LIBRIS* 1993.

²¹ «*Jugend*», V, 6, 5 febbraio 1900, p. 106; per la consultazione della rivista, cfr. nota 18.

grafico è decisamente più analitico, molto vicino – sia per la scelta del tema che per i suoi aspetti formali – alle contemporanee illustrazioni di imitazione xilografica cinquecentesca di Julius Diez, presenti abbondantemente sulle pagine della medesima rivista. Il terzo disegno, che verte proprio sul tema della maschera²², è più articolato: non appare più costretto entro schematismi e forme geometriche vincolanti, ma si sviluppa con un profondo senso volumetrico che coinvolge diversi piani prospettici.

Se si affiancano le tre illustrazioni per la rivista «Jugend» menzionate, balza subito all'occhio la netta differenza che intercorre tra l'una e l'altra. Se fosse assente il monogramma dell'autore – inconfondibile segnale di appartenenza dato ad imitazione di quello dureriano –, si stenterebbe a immaginare una medesima mano creativa. Il tratto, i volumi e l'interpretazione dello spazio risultano essere molto diversi, da disegno a disegno. L'impressione è che Martini, trovandosi impegnato a produrre per il periodico tedesco, abbia prima analizzato a fondo la rivista, individuando tra le pagine illustrate i temi e le caratteristiche grafiche a lui più congeniali, e poi si sia preoccupato di restituirle, rielaborate e ripensate, nei suoi disegni, facendo attenzione a non discostarsi troppo dalla linea figurativa generale adottata dal periodico.

La bocca de la maschera, proprio per le sue caratteristiche grafiche e per la sua libertà di impaginazione, si trova perfettamente in linea con le esperienze maturate a Monaco: la rivista «Jugend» possiede quella varietà compositiva e di registro, assicurata dagli innumerevoli e diversi illustratori che vi lavorano, che sicuramente interessa a Martini. La volontà poi di creare un numero unico dedicato al carnevale è in profonda sintonia con le scelte editoriali della rivista tedesca che, con la scadenza annuale dei numeri di febbraio, dedica sempre ampio spazio a illustrazioni e disegni che sviluppino proprio il tema carnevalesco.

Nell'ideare queste sue pagine Martini potrebbe essersi servito di immagini e illustrazioni intercettate durante l'apprendistato tedesco o individuate ancor prima in Italia, rilette poi alla luce delle nuove conoscenze acquisite. Sembra essere il caso della copertina (Fig. 1)²³, realizzata a due colori con una linea disinvolta, nella quale l'autore disegna una maschera mostruosa: l'apertura della bocca diventa lo spazio dedicato all'inserimento del titolo e del sommario della pubblicazione stessa²⁴. L'aspetto e la costruzione della mimica deformata del volto sono caratterizzati da un'impostazione fortemente geometrica e connotati da un impianto simmetrico che richiama forme normalmente attribuibili all'architettura. Queste caratteristiche sono percepibili nella linea orizzontale ben evidenziata ai lati della bocca, che sembra alludere al piano d'imposta di un arco o alla modanatura normalmente presente tra un piano e l'altro di un edificio. L'esempio tutto italiano che può aver fornito a Martini lo spunto per la realizzazione di questa sua copertina è da identificarsi verosimilmente nel portale e nelle finestre di Palazzo Zuccari a Roma, realizzati dallo stesso Federico Zuccari verso la fine del Cinquecento sul lato dell'edificio che si affaccia su via Gregoriana.

Seppur non si abbia notizia di viaggi di Martini a Roma precedenti al 1898, il palazzo dove è collocato il portale acquista verso la fine del secolo una certa notorietà soprattutto letteraria, trattandosi dell'abitazione di Andrea Sperelli, protagonista del romanzo *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio²⁵. Un volume che, per i richiami che offre e per i riferimenti a opere

²² L'illustrazione, intitolata *Der verdacht* (Il sospetto), mostra un volto parzialmente coperto da una maschera, che risulta essere all'altezza della bocca. Cfr. «Jugend», V, 44, 29 ottobre 1900, p. 732; per la consultazione della rivista, cfr. nota 18.

²³ *LA BOCCA DE LA MASCHERA* 1899, p. n.n.

²⁴ Il sommario riporta la seguente dicitura: «giornale annuale d'arte simbolica letteratura archeologia etnografia psicologia filosofia carnassale abiototerapia musica scienze infantili e varietà» (*Ibidem*).

²⁵ Non si ha notizia di un contatto diretto tra Alberto Martini e Gabriele D'Annunzio a quella data, mentre nel 1928, in occasione della mostra *Raccolta internazionale d'arte offerta dagli autori in omaggio a Vittorio Pica*, allestita alla galleria Scopinich di Milano e curata dallo stesso Martini, il poeta si indirizzerà direttamente all'artista, in qualità

d'arte e artisti – alcuni dei quali contemporanei o quasi –, si configura come un vero e proprio modello di gusto ed estetica. L'architettura manierista di Zuccari è riletta da Martini alla luce delle sue recenti esperienze tedesche, che si evidenziano nella scelta di eliminare qualunque tipo di indicazione volumetrica del volto che risulta così appiattito, enfatizzato invece nei caratteri mostruosi e grotteschi della maschera stessa. Proprio a Monaco, Martini, può disporre senza grandi difficoltà di una buona traduzione grafica dell'elemento architettonico in questione (Fig. 2): il portale di Zuccari è riprodotto infatti come disegno sull'importante volume di Cornelius Gurlitt dedicato al barocco italiano e pubblicato nel 1887²⁶.

L'influenza della grafica tedesca si fa sentire in modo più preponderante, sia nella scelta del soggetto che nel segno grafico, nell'illustrazione che accompagna la prefazione del numero unico²⁷. Le sue caratteristiche – molto vicine alla prima illustrazione martiniana per «Jugend» – richiamano il gusto e lo stile delle opere che gli artisti Bernhard Pankok e Fritz Rehm pubblicano sulle pagine della rivista monacense nel periodo in cui Martini si trova a Monaco, o nei momenti immediatamente precedenti.

Disposta nella parte alta della pagina (Fig. 3), l'illustrazione mostra una figura ritta che suona una lunga tromba²⁸, la cui campana assume le sembianze di un viso animalesco: è sostenuta dal profilo della bocca di una grande maschera che fa la sua comparsa, in parte debordando, dal margine sinistro dell'impaginato. Sullo sfondo compare un paesaggio dominato da un sole che è posizionato centralmente: il suo irraggiamento invade tutto lo spazio sino al confine dell'incorniciatura della pagina. All'estrema destra si scorge un motivo vegetale (forse un duplice albero le cui fronde si sovrappongono) che disegna, attraverso la disposizione del profilo in chiaroscuro, la forma di una maschera dalla bocca spalancata.

Il disegno, per struttura e per quantità di elementi combinati, appare più complesso rispetto al precedente. Per la sua composizione Martini potrebbe essersi servito di un'illustrazione apparsa proprio su «Jugend» nel 1898. Nel numero del 12 novembre compare infatti un disegno di Walther Caspari, intitolato *Frau Musica* (Fig. 4)²⁹, che mostra una figura di profilo descritta nell'atto di suonare, alle cui spalle si manifesta un paesaggio mollemente ondulato. Si tratta in ogni caso di un modello iconografico, questo, piuttosto comune e per nulla inaspettato per un artista che in quegli anni guarda con interesse alle sperimentazioni in campo grafico anche al di fuori degli esempi italiani. Un simile impianto compositivo – che prevede una figura che suona in primo piano sovrapposta ad un paesaggio piatto sullo sfondo – viene sviluppato in maniera analoga dall'artista belga Henri Meunier nel suo *affiche* per i *Concerts Ysaye* di Bruxelles, manifesto conosciuto in Italia attraverso una riproduzione che viene pubblicata su «Emporium»³⁰.

L'intenzione di Martini di «tessere il panegirico a ciò che manca alle maschere moderne “la bocca”»³¹, dichiarata fin dalla prima pagina della pubblicazione, non può non concretizzarsi in uno spazio – sia di illustrazione che di testo – chiamato a descrivere l'evoluzione storica della ‘bocca’ della maschera nei secoli, dai tempi antichi fino a quelli più recenti (Fig. 5)³². Non si tratta di un'assoluta novità di metodo; si tratta anzi di un modello di studio monografico che lo stesso «Emporium» adotta con una certa frequenza nei suoi articoli illustrati che affrontano specifici argomenti nella loro evoluzione storica. L'atteggiamento di Martini nel costruire

di amico e confidente del critico napoletano, nel suo articolo *Per le onoranze a Vittorio Pica*, apparso sul «Corriere della Sera» il 26 febbraio 1928; ora in D'ANNUNZIO/ANDREOLI-RONCORONI 2003, pp. 782-785.

²⁶ GURLITT 1887, p. 253.

²⁷ *LA BOCCA DE LA MASCHERA* 1899, p. n.n. [1].

²⁸ Trattasi probabilmente di un'antenata della tromba, cioè la ‘buccina’, strumento a fiato di origine romana utilizzato per impartire ordini alle milizie.

²⁹ «Jugend», III, 46, 12 novembre 1898, p. 765 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1898_2/0347.

³⁰ PICA 1897a, p. 120 <http://www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=4683>.

³¹ *LA BOCCA DE LA MASCHERA* 1899, p. n.n. [1].

³² *Ivi*, p. n.n. [2].

l'apparato illustrativo – profondamente disinvolto e divertito nel disegno –, è ben lontano dal rigore della rivista culturale italiana citata, ma è decisamente più vicino, anche in questo caso, alle soluzioni figurative che «Jugend» offre sempre in quegli anni per tale genere di articoli³³. L'importanza di «Emporium» si fa sensibile soprattutto nel momento in cui Martini sente il bisogno di documentarsi su un preciso argomento o di scoprire nuove possibilità utili a fornirgli indicazioni anche sul piano formale.

Martini disegna una serie di maschere. Lo fa proponendosi di ripercorrere la storia, a partire da quella greca per arrivare ai camuffamenti del viso più recenti e alle mascherine eleganti di fine secolo. Tra queste, appare particolarmente fantasiosa la *Maschera degli antropofagi della Nuova Bretagna* che mostra un teschio ridente, che sul capo rivela una folta chioma e sul volto mostra un curioso paio di lunghi baffi. Un'iconografia che esula dalla scansione storica prospettata – o comunemente immaginata – per una storia della maschera. A fornire le indicazioni a Martini per costruire questa insolita figura è l'articolo di E.A. Brayley Hodgetts intitolato *Etnografia: maschere*³⁴, che appare nel febbraio del 1898 sulla rivista «Emporium». Si tratta di un contributo che descrive e riproduce nel dettaglio alcune maschere tribali provenienti dall'Africa, dall'Oceania e dal Giappone. Nel testo appare non a caso la descrizione decisiva per Martini: «Gli antropofagi della Nuova Bretagna [sic] si foggiano maschere da guerra con la testa dei loro capi morti, o dei nemici, dè quali hanno divorato il corpo. Ne tolgono le carni e il cervello e serbano il cranio, la pelle, che fanno disseccare, e, s'è possibile, anche i capelli e la barba, che, in caso contrario, sostituiscono con filamenti di cocco»³⁵.

Osservando le illustrazioni di Alberto Martini per il numero unico carnevalesco trevigiano si intuisce abbastanza bene come la sua attenzione e il suo interesse si concentrino, oltre che sugli aspetti compositivi e allegorici del disegno, anche sugli elementi accessori delle sue illustrazioni: ogni particolare, anche minimo, non è lasciato al caso, ma è anzi frutto di studio e osservazione meticolosa. L'ipotesi può forse essere confermata osservando attentamente alcuni aspetti della pagina intitolata *Abitoterapia* (Fig. 6)³⁶: nel testo l'autore si domanda se la maschera, unicamente per la sua forma, possieda le caratteristiche intrinseche per infondere naturalmente e spontaneamente ilarità nelle persone. Non cerca e non vuole darsi una risposta, ma semplicemente mirare alla provocazione del lettore equiparando poi la maschera ad altri banali aspetti dell'abbigliamento umano il cui ruolo non fornisce alcun appiglio emozionale.

In questo caso, rispetto alle precedenti soluzioni grafiche, l'artista rivoluziona totalmente l'impaginazione per proporre una cornice riccamente decorata che corre tutt'intorno al testo. Il gusto vegetale fatto di intrecci e grovigli richiama le tipicità di alcuni lavori di Aubrey Beardsley, che Martini può a quella data conoscere e verosimilmente apprezzare³⁷. Nella parte

³³ Sulla rivista di Monaco l'artista Julius Diez descrive l'immaginaria e fantasiosa evoluzione della bicicletta, dagli antichi egizi sino ai tempi moderni, attraverso un'illustrazione che occupa due pagine del periodico; cfr. «Jugend», II, 36, 4 settembre 1897, pp. 602-603 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1897_2/0152.

³⁴ BRAYLEY HODGETTS 1898.

³⁵ *Ivi*, pp. 148-149.

³⁶ *LA BOCCA DE LA MASCHERA* 1899, p. n.n. [3].

³⁷ Nel numero di settembre del 1895 viene pubblicato su «Emporium» l'articolo *Artisti contemporanei: Aubrey Beardsley* (*ARTISTI CONTEMPORANEI* 1895; www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=2992), nel quale vengono riprodotti – oltre ad innumerevoli altri – dieci disegni dell'artista inglese per il volume *Le Morte Darthur* di Thomas Malory, che possono essere utili a Martini durante l'ideazione della sua cornice. Le illustrazioni dell'artista inglese, che richiamano soggetti medioevali e cavallereschi, hanno probabilmente influenzato la precedente produzione martiniana per i cicli illustrativi del *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci e della *Secchia Rapita* di Alessandro Tassoni; cfr. ALBERTO MARTINI 1985, pp. 42-44; 55-59. Un collegamento tra l'opera di Alberto Martini e quella dell'artista inglese era già stato individuato da Ugo Ojetti nel 1906 («[Martini] disegna sotto l'incubo di Aubrey Beardsley inglese e di Félicien Rops belga, due altri morti che sono molto vivi»; OJETTI 1906, p. 94), ma soprattutto da Giovanni Papini nel suo articolo *Disegnatori italiani. Alberto Martini*, apparso nel gennaio

inferiore, lato sinistro, la corteccia di un albero si trasforma in maschera: dalla testa e dalla bocca si producono due differenti formazioni vegetali; l'una, quella superiore, origina una serie di rami che si intrecciano generando foglie e frutti; l'altra, quella inferiore, segue il suo corso trasformandosi in un apparato radicale. All'estremità opposta un alambicco fumante e trasparente trattiene al proprio interno uno scarponcino: l'esiguità dello spazio disponibile impone alla calzatura un aspetto contorto e deformato.

I due elementi della decorazione, così fortemente caratterizzanti, nascono forse dall'incontro che l'artista può aver avuto con altrettanti modelli che ha captato durante il suo percorso cognitivo. Sfogliando le possibili fonti a stampa che Martini potrebbe aver intercettato in quegli anni, sul numero speciale *Modern Book-plates and their designers* di «The Studio», pubblicato nel 1898, si ritrova l'ex libris di Otto Greiner per With Weigand che mostra la stessa soluzione di intreccio vegetale adottata per la maschera a sinistra (Fig. 7)³⁸. Lo scarponcino rinchiuso nell'alambicco nasce dall'avvistamento dell'illustrazione satirica *Pietät* di Bruno Paul, pubblicata a piena pagina sulla rivista «Simplicissimus» nel marzo del 1897 (Fig. 8)³⁹. In questo caso uno scarponcino, simile nelle sembianze a quello disegnato da Martini, è conservato sotto una campana in vetro, trattato alla stregua di reliquia.

L'illustrazione che impegna maggiormente Martini, sia da un punto di vista contenutistico che grafico, è quella per l'*Allegoria del carnevale trivigiano* (Fig. 9)⁴⁰. Occupa tre quarti della pagina e mostra una gigantesca bilancia in equilibrio i cui piatti – composti da maschere rivolte verso il basso – si differenziano per disegno e argomento. Sul piatto di sinistra è ospitato un giullare, che è descritto nell'atto di soffiare in una tromba che 'sfonda' l'apertura della 'bocca' della maschera e guarda alla parte sottostante. Sopra di lui, appeso ai tiranti che sorreggono la struttura, fa bella mostra l'immagine che anima la copertina del numero unico.

Sul piatto di destra compare invece la figura di una donna nell'atto di allattare un bimbo e di trattenere con le mani un cartiglio che si srotola dalla bocca della maschera mostrando la scritta «Caritas». Sul giogo della bilancia si inerpica un personaggio dal volto baldanzoso e divertito – che si identifica grazie all'iscrizione «Comitato» posta in alto – intento ad assicurare l'equilibrio naturale della bilancia stessa. La base è costituita da una grande radice che avvolge la città di Treviso, ben riconoscibile per la caratteristica torre civica e per il profilo del Palazzo dei Trecento. L'equilibrio apparentemente perfetto della bilancia in realtà altro non è che la forzatura imposta dall'anonimo 'scalatore' che, per ristabilire l'equità di peso tra i due piatti, blocca con una corda il fulcro e impedisce al piatto più pesante di tendere verso il basso. L'allegoria mostra la posizione che il «Comitato di Beneficenza» di Treviso, promotore oltre che del carnevale anche dello stesso numero unico, è costretto ad assumere nei giorni della festa di quell'anno. Diviso tra lo spirito carnevalesco e le opere caritatevoli destinate ai bisognosi che normalmente sostiene, si trova a dover bilanciare i due interessi, essendo forse il primo, in quel momento, apparentemente preponderante sul secondo.

Durante la fase di preparazione del disegno, gioca probabilmente un ruolo importante il contatto con una illustrazione di Julius Diez, intitolata *Die große Wag'* e pubblicata nell'aprile del 1896 sulla rivista «Jugend» (Fig. 10)⁴¹. Nella costruzione della sua allegoria Martini recupera dal disegno di Diez il motivo della bilancia animata da personaggi che popolano sia i piatti che la sommità del giogo.

del 1908 sulla rivista senese «Vita d'arte», nel quale segnala come tratto distintivo dei disegni di Martini «La fantasia di un Aubrey Beardsley resa più pesante, più scura, manifestata con meno leggerezza e meno eleganza» (PAPINI 1908, p. 26). L'ipotesi è invece fermamente respinta da Vittorio Pica; cfr. PICA 1908, pp. 268-269.

³⁸ MODERN BOOK-PLATES 1898, p. 70.

³⁹ «Simplicissimus», I, 51, 20 marzo 1897, p. 4.

⁴⁰ LA BOCCA DE LA MASCHERA 1899, p. n.n. [5].

⁴¹ «Jugend», I, 17, 25 aprile 1896, p. 267 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1896_1/0259.

Oltre alla rivista «Jugend» e agli innumerevoli esempi che questa può fornire, Martini sembra spingersi oltre, ricercando i suoi modelli anche nella cultura figurativa ‘alta’, non solo del suo tempo. Un confronto e una sfida con opere e temi di successo, che sembra rendersi evidente in alcune scelte precise che l’artista di Treviso compie proprio ne *La bocca de la maschera*. Nel disegno *La maschera della vita* (Fig. 11)⁴² Martini realizza una composizione simbolica dal carattere macabro, adottando un formato sino a quel momento non ancora utilizzato per confinare i propri disegni, quello ottagonale.

Sotto la scritta «Memento» che campeggia nella parte alta – fuori dal riquadro geometrico –, un teschio descritto di profilo è rivestito nella sua parte frontale da una maschera dalle fattezze femminili. Questa è impreziosita da una corona posta sulla fronte, dalla quale scendono ciocche di capelli e ghirlande di fiori. Il soggetto nasce forse da una meditazione su un modello molto noto in quegli anni, che trova la sua origine nella “Pallade Atena” di Franz von Stuck, opera simbolo della Secessione di Monaco, ampiamente riprodotta – anche come manifesto – e conosciuta in Italia (Fig. 12)⁴³. Il soggetto mitologico del pittore tedesco è declinato da Martini in chiave macabra, probabilmente sotto l’influsso dell’opera di Félicien Rops, incisore belga che conosce e verosimilmente apprezza⁴⁴. Oltre il formato ottagonale e la scelta di utilizzare la ripresa di profilo, l’artista recupera in maniera quasi letterale il particolare dei capelli che ricadono sul viso della donna, così come presente in von Stuck. La presenza del serpente, che si origina tra i capelli e fuoriesce nella parte bassa dai rigidi confini del quadro, è da intendersi come una citazione al famoso *Die Sünde* dello stesso pittore tedesco, esposto nel 1893 a Monaco e ripreso successivamente in altre versioni⁴⁵.

La tradizione grafica antica, sia per le caratteristiche tecniche che per i motivi e i soggetti di rappresentazione, incarna un’altra sfida per Martini, che si rende evidente nella pagina immediatamente successiva, la penultima, nella quale l’artista disegna un capolettera che riporta in calce l’indicazione «aggiunta indispensabile all’alfabeto di Hans Holbein»⁴⁶. La lettera «P» di Martini mostra la personificazione della morte che regge la spada nella mano e avanza da sinistra verso destra. Alle sue spalle un uomo vestito elegantemente secondo la moda di fine secolo la insegue e tenta di bloccarla con due ganci. Martini opera una vera e propria imitazione dell’«alfabeto della morte» dell’artista tedesco: oltre all’adozione del soggetto macabro recupera anche letteralmente il fitto tratteggio orizzontale dello sfondo.

L’alfabeto e la danza macabra di Holbein sono, proprio in quegli anni, un terreno di confronto e di riscoperta che Martini recepisce in modo diretto e indiretto. Tramite le riedizioni ottocentesche dell’opera originale si confronta con il tema nella versione primitiva⁴⁷;

⁴² *LA BOCCA DE LA MASCHERA* 1899, p. n.n. [6].

⁴³ Il manifesto della *I Internationale Kunst Ausstellung des Vereins Bildender Künstler Münchens (Secession)* del 1893, che riproduce l’opera di von Stuck, è pubblicato in un articolo della serie *Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d’arte)* di Vittorio Pica per «Emporium» (PICA 1897b, p. 220 www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=5095); mentre il dipinto originario trova riproduzione nel contributo di Gino Rebajoli consacrato al pittore tedesco, che appare sulla stessa rivista nel marzo del 1898 (cfr. REBAJOLI 1898, p. 169 www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=5891). In Germania, Martini, può inoltre disporre di una buona riproduzione del manifesto, pubblicato sulla rivista monacense «Die Kunst für Alle» nel gennaio del 1898 a corredo di un articolo dedicato ai posters internazionali (cfr. KUNSTLITERATUR 1898, p. 125).

⁴⁴ Nel febbraio del 1896 Vittorio Pica pubblica su «Emporium» l’articolo *Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d’arte). I. Redon - Rops - De Groux - Goya*, che riproduce un buon numero di opere dell’artista belga; cfr. PICA 1896, pp. 127-133 www.artivisive.sns.it/fototeca/scheda.php?id=3432.

⁴⁵ Cfr. *I INTERNATIONALE KUNST AUSSTELLUNG* 1893, p. 30, n. 538.

⁴⁶ *LA BOCCA DE LA MASCHERA* 1899, p. n.n. [7].

⁴⁷ Una riedizione completa dell’alfabeto di Holbein è disponibile in Italia già dal 1856, in un volume stampato a Parigi ma edito anche in italiano (cfr. HOLBEIN/DE MONTAIGLON 1856). Alcune lettere dell’alfabeto, insieme alle riproduzioni della danza della morte dello stesso autore, compaiono poi nel volume *Of the decorative illustration of books* dell’artista inglese di Walter Crane, pubblicato a Londra nel 1895 (cfr. CRANE 1895). Il testo di Crane ripercorre la storia dell’illustrazione, dalle origini fino agli esempi contemporanei, attraverso una grande quantità di immagini riprodotte.

mediante le riproposizioni coeve che alcuni artisti europei – in special modo tedeschi – vanno realizzando, si colloca nella schiera degli interpreti sensibili al richiamo della xilografia cinquecentesca⁴⁸.

⁴⁸ A partire dagli anni Novanta dell'Ottocento l'opera di grafica Holbein, in modo particolare quella legata ai cicli dell'alfabeto e della *Danza della morte*, godono di una notevole fortuna tra i giovani illustratori – soprattutto di area tedesca –, che ne danno reinterpretazione moderna mantenendo nella maggior parte dei casi l'effetto grafico originario dato dalla xilografia. Tra gli interpreti spicca Joseph Sattler, che a partire dal 1893 realizza la *Ein moderner Totentanz* sull'esempio di Holbein, opera che sarà pubblicata integralmente solo nel 1912, ma conosciuta e apprezzata anche in Italia già a partire dalla seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento (cfr. MELANI 1895). Tra gli artisti che gravitano attorno alla rivista «Jugend» sono in particolare Otto Seitz e Julius Diez a interessarsi a questo preciso modello figurativo. Il primo, analogamente al lavoro di Sattler, si concentra sulla 'danza', producendo una serie di disegni che vengono riprodotti in più occasioni sulle riviste del tempo (cfr. «Die Kunst für Alle», VI, 13, 1 aprile 1891, p. 197 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1890_1891/0258; «Jugend», I, 16, 18 aprile 1896, pp. 252-253 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1896_1/0244; «Jugend», II, 26, 26 giugno 1897, pp. 432-433 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1897_1/0423; «Jugend», III, 10, 5 marzo 1898, pp. 160-161 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1898_1/0164); mentre il secondo dedica la sua attenzione proprio all'alfabeto, pubblicato nella sua versione sulle pagine della stessa «Jugend» (cfr. «Jugend», III, 40, 1 ottobre 1898, pp. 664-665 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1898_2/0238; «Jugend», III, 42, 15 ottobre 1898, pp. 702-703 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1898_2/0277; «Jugend», III, 48, 26 novembre 1898, p. 799 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1898_2/0383).



Fig. 1: [Copertina], in *La bocca de la maschera*, 1899, p. n.n.



Fig. 2: *Casa Zuccherò zu Rom*, illustratione, in C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, 1887, p. 253

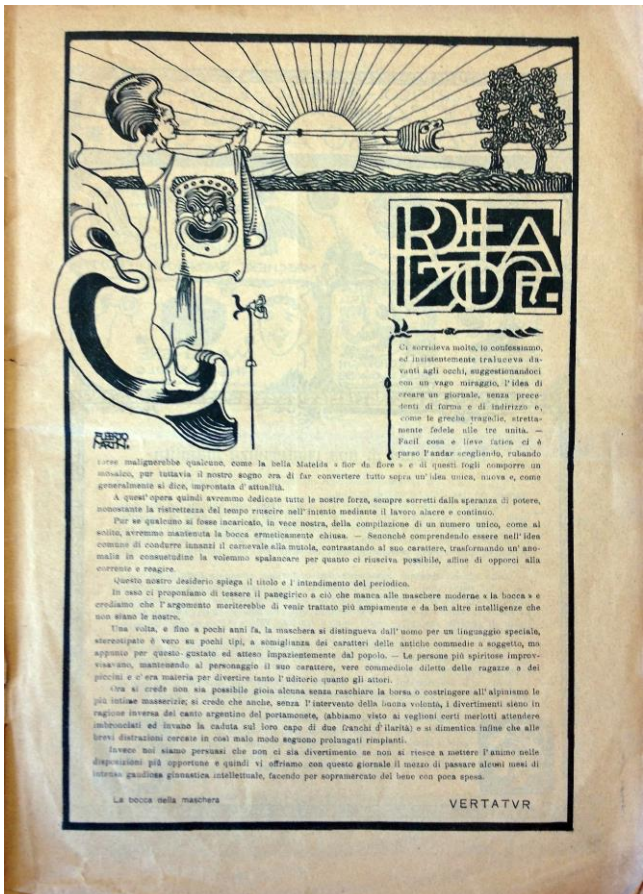


Fig. 3: *Prefazione*, in *La bocca de la maschera*, 1899, p. n.n. [1]



Fig. 4: *Frau Musica*, illustrazione di Walther Caspari, «Jugend», III, 46, 12 novembre 1898, p. 765

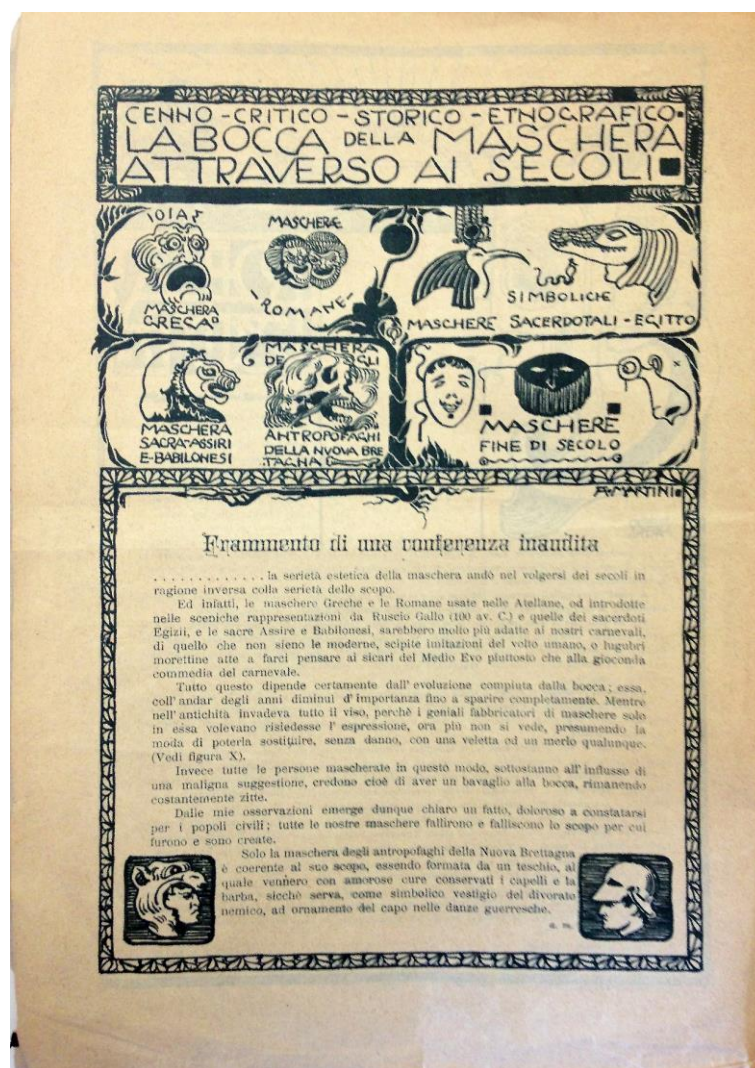


Fig. 5: *La bocca della maschera attraverso i secoli*, in *La bocca de la maschera*, 1899, p. n.n. [2]

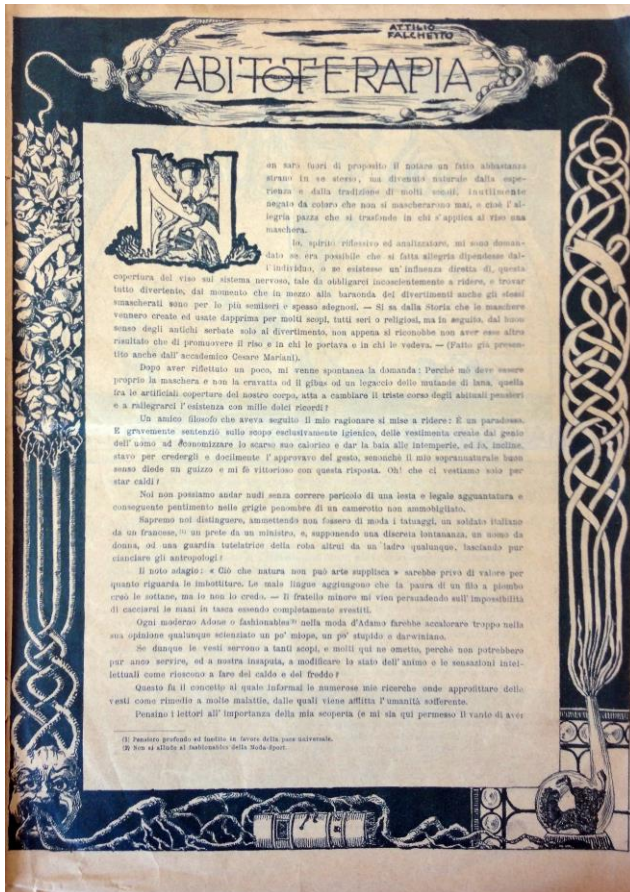


Fig. 6: *Abitoterapia*, in *La bocca de la maschera*, 1899, p. n.n. [3]



Fig. 7: Ex libris di Otto Greiner per With Weigand (particolare), in *Modern Book-plates and their designers*, 1898, p. 70

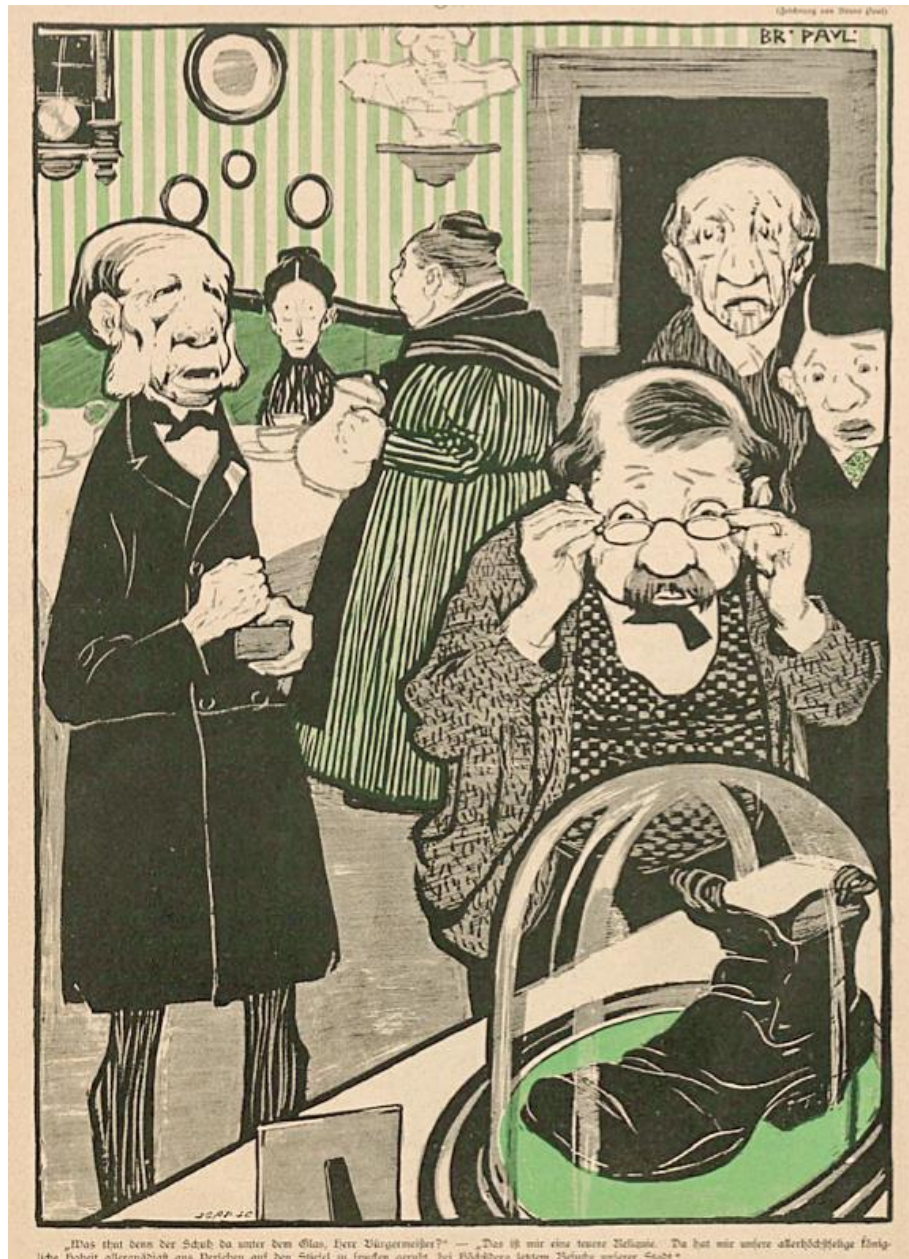


Fig. 8: *Pietät*, illustrazione di Bruno Paul, «Simplicissimus», I, 51, 20 marzo 1897, p. 4



Fig. 9: *Allegoria del carnevale trivigiano*, in *La bocca de la maschera*, 1899, p. n.n. [5]

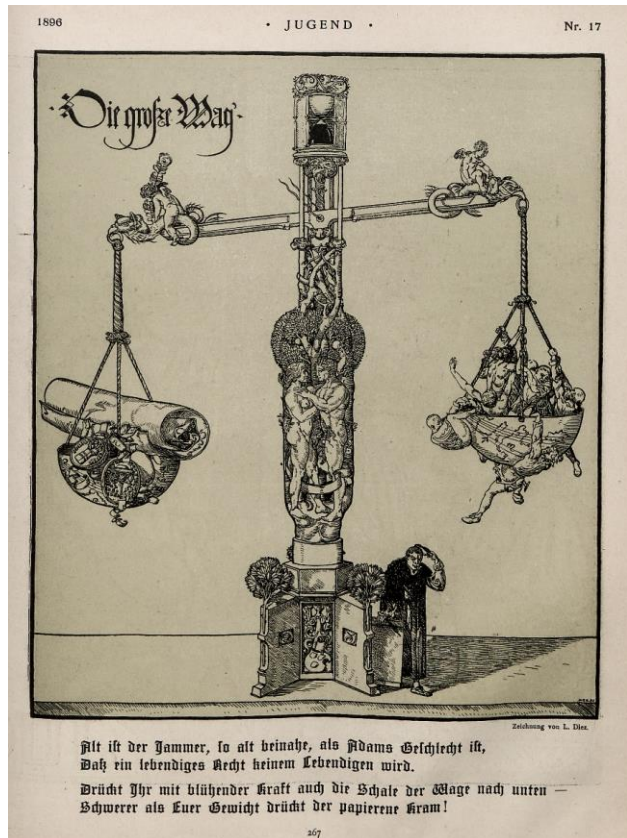


Fig. 10: *Die große Wag*, illustrazione di Julius Diez, «Jugend», I, 17, 25 aprile 1896, p. 267

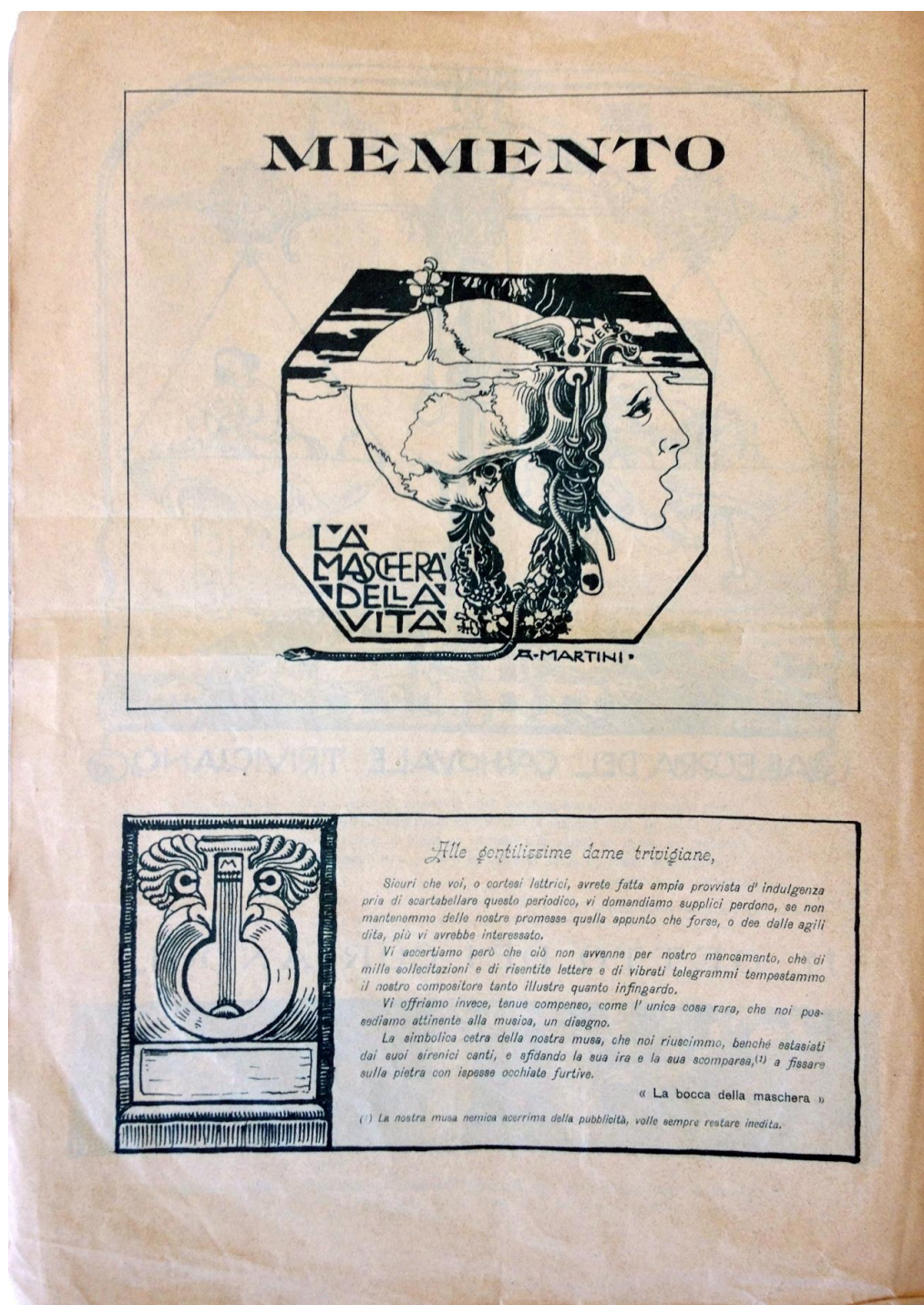


Fig. 11: *La maschera della vita*, in *La bocca de la maschera*, 1899, p. n.n. [6]



Fig. 12: Manifesto per la *Internationale Kunst Ausstellung des Vereins Bildender Künstler Münchens (Secession)*, opera di Franz von Stuck, «Die Kunst für Alle», XIII, 8, 15 gennaio 1898, p. 125

BIBLIOGRAFIA

I INTERNATIONALE KUNST AUSSTELLUNG 1893

I Internationale Kunst Ausstellung des Vereins Bildender Künstler Münchens (Secession), Catalogo della mostra, Monaco di Baviera 1893.

II ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1897

II Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato, Catalogo della mostra, Venezia 1897.

III ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1899

III Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato, Catalogo della mostra, Venezia 1899.

ALBERTO MARTINI 1985

Alberto Martini, Catalogo della mostra, a cura di M. Lorandi, Milano 1985.

BACCI 2009

G. BACCI, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze 2009.

BRAYLEY HODGETTS 1898

E.A. BRAYLEY HODGETTS, *Etnografia: maschere*, «Emporium», VII, 38, febbraio 1899, pp. 147-153.

CATALOGO DEGLI EX LIBRIS 1993

Catalogo degli ex libris. Alberto Martini, a cura di M. Fragonara, Milano 1993.

CRANE 1895

W. CRANE, *Of the decorative illustration of books*, Londra 1895.

D'ANNUNZIO/ANDREOLI-RONCORONI 2003

G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici. 1889-1938*, a cura e con introduzione di A. ANDREOLI, testi raccolti e trascritti da F. RONCORONI, I-II, Milano 2003.

EDITORI ITALIANI DELL'OTTOCENTO 2004

Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio, a cura di A. Gigli Marchetti *et alii*, Milano 2004.

ARTISTI CONTEMPORANEI 1895

G.B., *Artisti contemporanei: Aubrey Beardsley*, «Emporium», II, 9, settembre 1895, pp. 192-204.

GURLITT 1887

C. GURLITT, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stoccarda 1887.

HOLBEIN/DE MONTAIGLON 1856

H. HOLBEIN, *L'alfabeto della morte di Hans Holbein*, attorniato di freggi incisi in legno ed accompagnato di sentenze latine e di quartine del XVI secolo scelte da A. DE MONTAIGLON, Parigi 1856.

KORRESPONDENZEN 1899

Korrespondenzen, «Dekorative Kunst», II, 3, 1899, pp. 192, 299.

KUNSTLITERATUR 1898

Kunstliteratur und vervielfältigende Kunst, «Die Kunst für Alle», XIII, 8, 15 gennaio 1898, p. 125.

L'EUROPE DES REVUES 2008

L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations, a cura di É. Stead e H. Védérine, Parigi 2008.

LA BOCCA DE LA MASCHERA 1899

La bocca de la maschera, Treviso 1899.

LE LIVRE ILLUSTRÉ 2005

Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles, Atti del Convegno (Mulhouse, 13-14 giugno 2003), a cura di H. Védérine, Parigi 2005.

LORANDI 1976a

M. LORANDI, *Una serie inedita di Alberto Martini*, «Conoscitore di stampe», 30, gennaio-febbraio 1976, pp. 53-60.

LORANDI 1976b

M. LORANDI, *Rapporti di Alberto Martini con il Liberty*, in *Situazione degli studi sul Liberty*, Atti del convegno internazionale Salsomaggiore Terme, a cura di R. Bossaglia, C. Cresti *et alii*, Firenze 1976, 281-288.

MARTINI/MULAS-CRITELLI 2008

A. MARTINI, *Danza macabra europea: la tragedia della Grande Guerra nelle 54 cartoline litografate*, saggi a cura di A. MULAS, iconografia a cura di M.P. CRITELLI, Recco 2008.

MELANI 1895

A. MELANI, *Un nuovo disegnatore tedesco: Giuseppe Sattler*, «Emporium», I, 5, maggio 1895, pp. 346-358.

MISCELLANEA 1899

Miscellanea, «Emporium», IX, 51, marzo 1899, pp. 239-240.

MODERN BOOK-PLATES 1898

Modern Book-plates and their designers, numero speciale della rivista «The Studio», inverno 1898.

MOSTRA ALBERTO MARTINI 1927

Mostra Alberto Martini, Catalogo della mostra, presentazione di V. Pica, Milano 1927.

MÜNCHENER JAHRES-AUSSTELLUNG 1898

Münchener Jahres-Ausstellung. Glaspalast. Katalog, Catalogo della mostra, Monaco 1898.

OJETTI 1906

U. OJETTI, *L'arte nell'esposizione di Milano*, Milano 1906.

PALLOTTINO 2010

P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze 2010.

PAPINI 1908

G. PAPINI, *Disegnatori italiani. Alberto Martini*, «Vita d'arte», I, 1, gennaio 1908, pp. 20-32.

PICA 1896

V. PICA, *Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte). I. Redon - Rops - De Groux - Goya*, «Emporium», III, 14, febbraio 1896, pp. 123-140.

PICA 1897a

V. PICA, *Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte). V. I cartelloni illustrati in America, in Inghilterra, in Belgio ed in Olanda*, «Emporium», V, 26, febbraio 1897, pp. 99-125.

PICA 1897b

V. PICA, *Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte). VI. I cartelloni illustrati in Germania, in Austria, in Russia, in Scandinavia, in Spagna, in Italia ecc.*, «Emporium», V, 27, marzo 1897, pp. 208-232.

PICA 1904

V. PICA, *I giovani illustratori italiani. Alberto Martini*, «Emporium», XX, 116, agosto 1904, pp. 137-150.

PICA 1908

V. PICA, *Un illustratore italiano di Edgar Poe*, «Emporium», XXVII, 160, aprile 1908, pp. 266-280.

PICA/LORANDI 1994

V. PICA, *Un'affettuosa stretta di mano. L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini (1901-1928)*, a cura di M. LORANDI, Monza 1994.

REBAJOLI 1898

G. REBAJOLI, *Artisti contemporanei. Franz Stuck*, «Emporium», VII, 39, marzo 1898, pp. 163-178.

ABSTRACT

Nella prima produzione grafica di Alberto Martini si registra come episodio significativo la pubblicazione intitolata *La bocca de la maschera*, prima d'ora mai fatta oggetto di attenzione negli studi dedicati all'attività dell'artista. Si tratta di un numero unico progettato e realizzato da Martini, stampato nel 1899 dallo Stabilimento Litografico Longo per celebrare la ricorrenza del carnevale di Treviso. In dodici pagine, otto di testo e quattro di copertina, viene affrontato in maniera ironica il tema della maschera, attraverso numerose illustrazioni impaginate e descritte secondo il gusto delle più aggiornate esperienze grafiche europee.

Il numero unico si colloca in un periodo piuttosto significativo per Martini, subito dopo l'apprendistato che compie a Monaco di Baviera nel 1898, circostanza che lo vede realizzare alcuni disegni per la rivista «Jugend» e figurare, con alcune sue opere dalla serie *Le corti dei miracoli*, alla mostra annuale del Glaspalast e sulla rivista di arti applicate «Dekorative Kunst».

Il contributo intende mettere in luce, proponendo confronti con opere, illustrazioni e immagini disponibili su riviste e libri conosciuti da Martini, i motivi che hanno prodotto e scatenato alcune scelte compositive per *La bocca de la maschera*, con particolare attenzione, appunto, all'esperienza monacense appena vissuta.

Belonging to Alberto Martini's early production, *La bocca de la maschera* is a significant work that so far has not received enough scholarly attention nor critical interest. It is a unique issue fully conceived and illustrated by the artist and printed by the Stabilimento Litografico Longo of Treviso in 1899 to celebrate the annual city carnival. Twelve pages describe ironically the theme of the mask with numerous allegorical illustrations, paginated and described according to the taste of the latest graphic and figurative European experiences.

This publication came to light in a crucial moment for the Italian artist represented by the conclusion of an artistic training held in Munich in 1898. In this circumstance Martini worked for the German illustrated periodical «Jugend» and presented some of his works from the series *Le corti dei miracoli* in the Glaspalast annual exhibition (some of them published the same year on the «Dekorative Kunst» magazine).

The present essay intends to individuate, expose and verify the visual references and artistic relationships between Martini's German experience and the illustrations for *La bocca de la maschera*, that could be found in magazines, periodicals and art exhibitions of those years.

1913: AROLDI BONZAGNI E I DISEGNI PER LE RIVISTE MILANESI «IN TRAMWAY GIORNALE PER TUTTI» E «...A QUEL PAESE!»

Aroldo Bonzagni nasce a Cento in provincia di Ferrara nel 1887. Qui, fino al 1903 frequenta la Scuola di Disegno e Ornato, cui segue, nello stesso anno, l'iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano presso la quale frequenta il corso di pittura fino al 1908¹. Le opere pervenute e conosciute del periodo scolastico dell'artista non sono molte². Fra queste si segnala un disegno del 1909³ destinato a un numero della rivista di satira e politica il «Babau» intitolato *Sfratti in Via Palestrina...e una che comincia sloggiare* [fig.1] che, secondo il parere di Marco Ramperti, rappresenta l'illustrazione di debutto del Bonzagni umorista⁴. Da questo momento in poi, l'attività illustrativa diventa esercizio quotidiano. Attività che egli intraprende per sostenere il proprio percorso di pittore⁵ che dal 1910 incrocia per breve tempo le vicende del Futurismo Italiano. Tra i firmatari del manifesto al momento della sua nascita⁶, si allontana ben presto da quel primo sodalizio, non ritrovando una sintonia tra il suo pensiero ed i modi con i quali si veniva delineando per la pattuglia futurista l'azione artistica⁷.

Nella poetica di Bonzagni il Futurismo si configura come un movimento di rottura necessario ma non come l'unica alternativa al passato. Vi aderisce per quel che concerne l'idea di una rinnovata visione della vita; visione per la quale accoglie con sentita partecipazione i temi della modernità, cari ai futuristi, senza peraltro comprendere né condividere le soluzioni formali suggerite dal manifesto, tanto quello dell'11 febbraio, tanto quello tecnico dell'11 aprile. Manca a Bonzagni, in un certo senso, sia la premessa dell'estetica simbolista sia

¹ Per un profilo biografico dettagliato si veda: BONZAGNI 1958, GOZZI 1998, pp. 10-51.

² Per un approfondimento sulla produzione artistica di Aroldo Bonzagni fino al 1908 si consulti: GOZZI 1998, p. 17, p. 172, p. 210; NICHOLLS 1995, tav. n. 6 e in generale BELLONZI 1983. Sull'opera pittorica di Bonzagni si veda in generale: CATALOGO ILLUSTRATO 1909, CATALOGO ILLUSTRATO 1910; COLOMBO 1911, MOSTRA PITTURA SCULTURA RIFIUTATA 1912, GIOVANOLA 1912, X ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1912, MACCHI 1912, CATALOGO ILLUSTRATO 1913; PICCOLI 1918, p. 53, MARTINELLI 1919, p. 8, ESPOSIZIONE D'ARTE FERRARESE 1920, ARGAN/BONZAGNI POGGI 1987, pp. 15-18; BARILLI 1988, pp. 11-17; SGARBI 2005, GOZZI 2006a, pp. 14-55, F. GOZZI 2006b, pp. 57-77.

³ L'illustrazione è stata erroneamente pubblicata in CRAXI-PILLITTIERI 1983 come tratta dall'«Avanti della Domenica» del 1912; così BALLO 1969, p. 10 che la riferisce al 1910 e oltre. Essa invece è pubblicata sul «Babau» così come segnalato in RAMPERTI 1913 e correttamente ripreso in GOZZI 1998, p. 225. Inoltre, è conservato un bozzetto originale presso la Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento (Fe). GOZZI 1998, p. 224; tav. 133.

⁴ RAMPERTI 1913.

⁵ L'occupazione come illustratore è tuttavia considerata da Bonzagni dequalificante per la sua attività di artista. Sull'argomento si veda: BONZAGNI/BASTELLI 2005, p. 20 sgg. e BASTELLI 2006, pp. 350-353.

⁶ La letteratura sulla storia del Futurismo e dei manifesti che lo hanno accompagnato è vastissima. In sintesi si rimanda a: CALVESI-COEN 1983; SALARIS 1985; CRISPOLTI 1986; LISTA 1986; SALARIS 1994; LISTA 2008; MANIFESTI DEL FUTURISMO 2008; LISTA/MASOERO 2009; CRISPOLTI 2010; I MANIFESTI DEL FUTURISMO 2011. Per quel che riguarda una prima versione del *Manifesto dei pittori futuristi* che esce senza data e sotto forma di volantino allegato al primo numero di «Poesia» con le firme di Boccioni, Carrà, Russolo, Bonzagni e Romani e, nello specifico, per la partecipazione di Bonzagni si veda: GOZZI 1998, p. 19, il quale a sua volta cita e analizza la testimonianza di A. Palazzeschi nella prefazione a MARINETTI/DE MARIA 1983, pp. XVIII-XIX. Si veda inoltre: C. CARRÀ/M. CARRÀ 1978, pp. 607-756; AGNESE 1996, p. 186.

⁷ Per un chiarimento sulle motivazioni dell'allontanamento di Bonzagni dal gruppo dei pittori futuristi e sulla sua avversione al divisionismo si veda: BONARI 1915 e VALSECCHI 1974, p. 4. Più recentemente l'argomento è ripreso da FIORILLO 2012, pp. 226-227. Il solo a considerare il distacco di Bonzagni come il banale timore dello stesso artista per le reazioni dei benpensanti è Carlo Carrà, quando dalle pagine del suo libro *La mia Vita*, pubblicato nel 1943, afferma: «[...] con i nuovi compagni di fede sorse l'idea di costruire un gruppo ben saldo, per far argine alla violenta reazione scatenatasi in quei giorni contro di noi. Reazione di tale asprezza da impaurire gli amici Romolo Romani e Aroldo Bonzagni e farli recedere dalla partecipazione al movimento [...]». Il passo è riportato in C. CARRÀ/M. CARRÀ 1978, pp. 656-657.

l'ottimismo avveniristico nel progresso meccanico, indispensabili per poter accogliere il principio del *trascendentalismo fisico* o quello della *compenetrazione dei piani* o, ancora, dell'*infinito plastico interiore* sostenuti da Boccioni⁸. Principi che trovano applicazione nello strutturarsi di un nuovo linguaggio pittorico lontano dalla prassi della rappresentazione mimetica. Un linguaggio che non può sussistere senza il divisionismo il cui apporto è significativo sia dal punto di vista tecnico sia come viatico per il raggiungimento di una *verità* altra.

Bonzagni diversamente, sceglie di appellarsi al dettato espressionista, contrario soprattutto alle stesure cromatiche adottate dal divisionismo che lo avrebbero indotto a spezzare la continuità del tratto grafico. In tal senso il suo esercizio di pittore, rimane fedele a una rappresentazione dell'immagine che fa leva sulla linea di contorno e sulla forza del segno. Soluzioni sollecitate per l'appunto da suggestioni espressive che gli permettevano di restituire la realtà tramite un colore imperante anche a scapito della sua intenzionale fedeltà naturalistica che emerge, in ogni caso, evidente. Valgano come esempi *Donna allo specchio* [fig.2], opera del 1910 o *Danzatrice (o moti del ventre)* del 1912; o ancora dello stesso anno *Londra sotto la pioggia* [fig.3], un dipinto questo dove gli elementi che rimandano alla vita moderna, dall'automobile dai suoi abbaglianti fanali fino alle luci elettriche che illuminano le finestre dei palazzi sullo sfondo, sono accentuati tramite la forza del colore steso con tratti fluidi, ma, con evidenza, poco propensi a cedere al registro dinamico proprio ai futuristi.

Considerando tali presupposti, non sembrerà dunque fuori luogo immaginare, che il linguaggio dell'illustrazione, possa aver significato per l'artista trovare un campo di applicazione più aderente al proprio pensiero creativo. E nel disegno, infatti, che Bonzagni si dimostra artista più sperimentale, capace di prendere a prestito anche dai linguaggi formali più innovativi, poi rielaborati secondo un proprio taglio e una propria visione di ciò che lo circonda.

In particolare, la caricatura permette a Bonzagni di cogliere la realtà, superando la mera imitazione. Agendo sull'alterazione del dato di somiglianza, egli crea un'immagine sostitutiva rivestita di quel 'comico' che si fa rappresentazione di una possibile forma di coscienza e conoscenza critica.

Di questa sua concezione della 'rappresentazione', i disegni realizzati nel 1913⁹, per le riviste «in Tramway giornale per tutti» e «...a quel paese! politico satirico settimanale»¹⁰ ne costituiscono un modello esemplare, guardando in particolare alla serie di illustrazioni dedicate alla guerra Italo-Turca e più in generale alla politica internazionale.

In queste tavole, infatti, come a breve vedremo, esprimendosi con quel linguaggio costantemente in bilico fra caricatura e realismo¹¹, l'artista dimostra la sua capacità di saper

⁸ Sull'argomento si consulti: VALSECCHI 1998.

⁹ Già dal 1911 Aroldo Bonzagni stringe accordi importanti con le riviste più significative dell'epoca. Nel 1911 compaiono alcune sue illustrazioni per la «Rivista Mensile del Touring Club Italiano», mentre l'anno successivo sigla l'importante collaborazione con l'«Avanti della Domenica». Al 1913 risale anche quella con il mensile illustrato «Il Secolo XX» avviata nel mese di agosto illustrando la novella di Fausto Valsecchi *La morte di William Kelso*; a questa quale collabora fino al 1918 con esclusione del 1917. Dal 1915 in poi, Bonzagni si afferma inoltre come brillante interprete di disegni e caricature per riviste e periodici di trincea. Fra gli studi più recenti si veda: PONTIGGIA 2014a, pp. 17-19 e *La danza macabra della ...*, scheda su Aroldo Bonzagni, p. 58. Più in generale sulle collaborazioni di Bonzagni fra il 1909 e il 1918 si consulti: PALLOTTINO 1998, pp. 57-69.

¹⁰ Si tratta di due pubblicazioni profondamente diverse. «in Tramway giornale per tutti» alla data del 1913 è un settimanale con già dieci anni di esperienza e tradizione editoriale alle spalle; nato a Milano nel 1903 in piena stagione Modernista, per i tipi di Carlo Aliprandi e stampata presso lo stabilimento tipografico Enrico Reggiani, il periodico vanta ulteriori edizioni regionali e di altre città: toscana, romana, piemontese, genovese e napoletana. Cesserà la sua pubblicazione non prima del 1935. «...a quel paese! politico satirico settimanale», anch'esso periodo con cadenza settimanale, ha invece vita brevissima ed una diffusione esclusivamente relativa alla città di Milano; solo 18 numeri sono dati alle stampe: la prima uscita data 22 dicembre 1912, l'ultima 4 maggio 1913.

¹¹ PONTIGGIA 2014a, pp. 17-19.

sollecitare criticamente il lettore su temi di stringente attualità. Un esercizio continuamente condotto anche per via del collante che Bonzagni riesce a creare tra i due periodici, stabilito dall'unità formale con la quale interviene su entrambi talvolta realizzando, in concomitanza di uscite ravvicinate, immagini pressoché identiche.

La collaborazione con «in Tramway» inizia con il numero 1 del 4 gennaio 1913, in seguito all'espletamento del concorso per il rinnovo della testata che egli vince presentando un disegno al tratto dal forte senso narrativo, dove sono raffigurati una decina di personaggi seduti all'interno di un tram e in attesa del passaggio del controllore¹².

Parallelamente, con il numero 2 del 12 gennaio 1913, inizia quella con «...a quel paese!»¹³, che si apre con una bellissima illustrazione a mezzatinta in prima pagina intitolata *Il Fatto storico* [fig.4], dove in primo piano si staglia di profilo la bella e slanciata figura di un soldato cui si affianca sulla destra quella piccola e tozza di un civile. Un'immagine spiegata dalla didascalia che recita: «Il cittadino Vittorio Savoia si avvia a dare il suo voto» e che ricorda le tavole de l'«Avanti della Domenica», dove uno stile più lineare e il segno più pulito rimandano ai modi di «Jugend» e «Simplicissimus».

Sin da subito Bonzagni concepisce e si serve delle due riviste, benché indirizzate a un pubblico diverso, in modo unitario, realizzando, come si accennava pocanzi, illustrazioni molto simili fra loro.

Sul numero 3 del 18 gennaio appare il disegno *Opera vecchia a Londra* [fig.5] accompagnato dalla didascalia «...Partiam....si partiam....» raffigurante quattro uomini turchi, riconoscibili dal caratteristico fez, la cui scena e l'ironia di fondo che la permea sono chiarite da un disegno pressoché identico che esce il giorno successivo sulle pagine di «...a quel paese!» la cui didascalia sembra proprio essere la spiegazione dell'illustrazione del «Tramway».

Infatti, il disegno dal titolo *Al caffè-concerto Europeo* [fig.6] su «...a quel paese!», una bella illustrazione a mezzatinta che compare appunto sul numero 3 del 19 gennaio, raffigura sempre gli stessi quattro uomini turchi, ed è accompagnata dalla didascalia che recita: «Il coro dei delegati turchi di Offenbach: Partiam su partiam...Sì, sì partiam, partiam, partiam» (e così di seguito senza muoversi mai). Le immagini in questione sono molto interessanti poiché simili nel soggetto e nell'impostazione compositiva e anche perché non lasciano dubbi sul loro contemporaneo concepimento. Immagini, tuttavia, che pur mantenendo quel grado di autonomia necessario a una lettura separata delle stesse, meglio si spiegano se accostate. Tanto è vero che, quella sorta di confusione che Bonzagni fa emergere nell'immagine del «Tramway», ricorrendo per la composizione alla metafora dell'«operetta», è precipuamente spiegata e risolta nell'illustrazione di «...a quel paese!», dove la scena non subisce alcun cambiamento, ma dove il gusto per la parodia si fa palese nella didascalia che interviene a chiarire entrambe le immagini.

¹² L'esito del concorso è riportato in un trafiletto all'interno del numero 1 del 4 gennaio 1913 nel quale si legge: «La Commissione aggiudicatrice del concorso per la nuova testata del "Tramway" - che per il gran numero di concorrenti ha dovuto protrarre il suo lavoro oltre il termine prestabilito - ha esaurito il suo non facile compito emettendo il suo responso. Nessuno dei disegni presentati rispondeva esattamente ai concetti informativi del concorso. Tuttavia la Commissione ha creduto di scegliere il disegno del Bonzagni, perché, quantunque non sia conforme ai termini del programma si ispira all'idea del giornale».

Il disegno della testata è molto interessante poiché ci permette di apprezzare le spiccate e innovative doti di grafico di Bonzagni. Si nota soprattutto l'insieme delle figure, identificate nelle varie tipologie umane, poggiate interamente sul nero pieno della scritta; due elementi questi, disegno e scritta, che egli interpreta come un'entità sola, frutto di un amalgama che restituisce un'immagine vivace e dinamica. Allo stesso tempo esso ci offre contezza della dimensione dell'approccio progettuale di Bonzagni molto moderno, in grado di utilizzare il lettering rapportandolo alle parti disegnate, come nella 'y' che riprende la linea ricurva della schiena del controllore o nella 'm' in rapporto con la forma della valigetta dell'uomo seduto.

¹³ I periodi di collaborazione ai periodici sono sostanzialmente coincidenti e riguardano i primi mesi del 1913. Quella con «in Tramway» inizia con il numero 1 del 4 gennaio e si conclude il 29 marzo; quella con «...a quel paese!» si segnala a partire dal numero 2 del 12 gennaio e termina con il numero 17 del 27 aprile.

Con la stessa impostazione si presentano alcune illustrazioni nelle pagine dei numeri a seguire. Sul numero 4 del 26 gennaio di «...a quel paesel» osserviamo, ad esempio, *La vestizione del nuovo presidente*, seguita dalla didascalia: «Marianne (a Poincaré) Non temere: Fallières era più grasso, è vero ma l'abito ti andrà ugualmente bene perché in compenso tu sei più gonfio di lui», dove l'artista scherza sull'altezzosità del nuovo presidente francese, il cui ritratto è preceduto dalla simpatica caricatura che compare su «in Tramway» del 25 gennaio. Anche queste due illustrazioni testimoniano il lavoro contiguo che Bonzagni svolge sui due periodici, ma soprattutto confermano la sua sottesa volontà di suscitare un dubbio e una conseguente attesa nel lettore. Due aspetti che potranno essere soddisfatti o disattesi solo il giorno dopo, ma che difficilmente non riusciranno a strappare un sorriso in chi guarda.

Verrebbe a questo punto da chiedersi se tale modo di operare sia da considerarsi già una strategia di marketing, finalizzata a indurre il lettore all'acquisto di entrambe le riviste, perché incuriosito dallo scoprire l'epilogo di questo racconto svolto per immagini o se invece, come appare più probabile, ogni singola illustrazione non si configuri per l'artista come una "parte del tutto", una sorta di traccia o indizio anteposto al significato unitario che le accompagna. In tal senso Bonzagni organizza il discorso attraverso la comunicazione d'immagine, nella quale è inglobata e compresa anche la parola, dunque non semplicemente descrivendo ma propriamente narrando in prima persona tali punti di vista.

Tanto è vero che, sebbene non tutte le illustrazioni pubblicate su entrambi i periodici seguano una consequenzialità così evidente, è altrettanto vero che una sorta di continuità, non solo stilistica ma anche tematica, anche laddove i soggetti non sono specificatamente i medesimi, è rispettata da Bonzagni, il quale presenta sulle pagine di «in Tramway» e «...a quel paesel» un numero considerevole di illustrazioni perlopiù, come si è innanzi detto, legate al tema della guerra Italo-Turca.

Gli esempi sono moltissimi. Valga per tutti l'illustrazione pubblicata sul numero 6 del 9 febbraio 1913 intitolata *La crisi e la guerra* [fig.7], uno strepitoso disegno che raffigura la morte, riconoscibile dalla classica iconografia dello scheletro vestito di una tunica con cappuccio e con in mano la falce, accostata ad un cavallo stanco e dalla testa ricurva. La didascalia recita: «ma se non ho mai lavorato tanto come quest'anno», frase che conferma lo stretto legame tra immagine e parola costantemente ricercato da Bonzagni ma anche e soprattutto il suo disagio nei confronti della guerra che solo attraverso l'espressione satirica riesce ad essere metabolizzata dall'autore. Un disagio accentuato anche nell'uso della campitura nera come fondo, un nero così intenso e che incontriamo qui per la prima volta¹⁴ utilizzato fra le immagini che accompagnano il periodico.

Negli anni a venire Bonzagni, dopo un lungo soggiorno in Argentina nel corso del 1914¹⁵, sarà impegnato, come molti altri artisti in quello stesso momento, nella realizzazione di disegni destinati a pubblicazioni di trincea, fra le quali si ricordano: «La Tradotta», «La Ghibba», «La Trincea» e «Signor sì»¹⁶. Riviste sulle quali l'artista svolge una serrata propaganda anti austriaca, con illustrazioni che evidenziano, nelle cupe atmosfere, un sentito malessere.

Un disagio che per Bonzagni è per l'appunto già palese nel 1913 relativamente alla Guerra Italo-Turca. Diversamente si porrà, solo due anni dopo, un artista come Mario Sironi, il quale nel febbraio del 1915 non percepisce affatto l'imminente tragedia della Prima guerra mondiale, quando sulle pagine di «Noi e il Mondo» propone disegni come *Nella trincea* e *La*

¹⁴ La stessa iconografia ritorna qualche mese più tardi tra le illustrazioni pubblicate per il «Secolo XX».

¹⁵ Dal 1 gennaio 1914 al 16 febbraio 1915. BONZAGNI/BASTELLI 2005.

¹⁶ Le collaborazioni di Bonzagni alle riviste di trincea sono numerose e tale attività si concentra in particolar modo nel corso del 1918. L'ultima attestata è quella con la rivista il «Quadrifoglio», numero unico di Natale e Capodanno della prima Armata, stampato a Brescia alla fine del 1918, dove si osserva la tempera *Miss Germany*, ritenuta l'ultima in assoluto realizzata dall'artista. Aroldo Bonzagni muore per contagio da febbre spagnola il 30 dicembre 1918.

*Marcia*¹⁷, dove il tema della guerra, neppure dichiarata, è affidato al solo profilo formale, attraverso modi di sintesi futurista. È con *Chiaro di luna*¹⁸, tavola apparsa su «Gli Avvenimenti» del 19 settembre 1915, formalmente affine a *La crisi e la guerra* di Bonzagni, che si respira davvero la morte, celata sotto l'apparente ironia della composizione. È evidente che a questa data per Sironi la guerra è una realtà concreta, avvertita in tutta la sua entità, così come era stato per Bonzagni.

Accanto a questo gruppo di immagini centrate su temi della politica, sia sul «in Tramway» sia su «...a quel paese!» compaiono disegni di argomento più leggero: scene mondane della Milano aristocratica, dame e gentiluomini all'Opera, alle corse dei cavalli, o ritratti in scene da salotto di cui Bonzagni esalta aspetti psicologici ed espressioni.

Si tratta di immagini ricorrenti e già collaudate nel repertorio dell'artista che rappresentano, anche in questo caso, lo specchio entro il quale Bonzagni proietta la sua visione del mondo.

Esse hanno peraltro dato, tramite un'attenta analisi comparativa che si è potuta svolgere su materiali di prima mano, un apporto di novità storiografica per quel che attiene la datazione. Sul numero 2 dell' 11 gennaio 1913 del «in Tramway» incontriamo ad esempio *Al Savini*¹⁹ [fig.8], un disegno ad inchiostro su carta dal tratto veloce ed eseguito dall'artista per illustrare la *Novella comicissima* di Corrado Colombo *Teresin Ravanna e le dame dell'aristocrazia milanese*, e ancora *Donna allo specchio* e *Signora con grande cappello*. Fausto Gozzi corregge le datazioni proposte da Guido Ballo rispettivamente al 1910 e 1911 spostando l'esecuzione di entrambi i disegni al 1913²⁰, ritenendoli anch'essi nati allo scopo di illustrare proprio lo scritto di Colombo attribuendo di conseguenza la data del 1913 anche all'illustrazione *Al Savini*²¹. Più verosimilmente, invece, queste illustrazioni paiono concepite qualche anno prima del 1913 e riadattate per esigenze editoriali alla novella. Tutti i tipi descritti fanno infatti parte di un repertorio figurativo già presente nella produzione dell'artista tra il 1909 e il 1912, un campionario di schizzi, abbozzi, registrazione di volti e pose concepiti al di là di una finalità immediata. Al riguardo e a conferma di quanto affermato, si segnalano alcuni disegni quali *Interno*²² e *Signora al caffè*²³ [fig.9] entrambi realizzati intorno al 1910, ma anche i veloci schizzi a china *Isa e gli amici* e *Le cocottine*²⁴ del 1912, dove Bonzagni fissa con pochissimi segni che hanno la parvenza dello scarabocchio tipi che costituiscono il suo immaginario che, a voler pure ammettere una qualche suggestione dagli “emblemi” adottati dai futuristi, ne ricalca al pari la distanza.

¹⁷ Entrambe le illustrazioni fanno parte del ciclo *I Gesti della Guerra*, pubblicati sulla rivista «Noi e il Mondo» il 1 febbraio 1915. In merito si veda il giudizio espresso da PONTIGGIA 2014b: «[...] In Sironi, però, la forza e la novità dello stile fanno quasi dimenticare la ferocia del contenuto. Il suo disegno, impostato sulla linea pura senza chiaroscuro [...] rimane senza paragoni per la radicale stilizzazione che rafforza potentemente la volumetria delle forme [...]».

¹⁸ L'illustrazione ritrae Francesco Giuseppe in vesti femminili e Guglielmo II di Prussia come fossero due innamorati che contemplano la luna, ignorando che in realtà si tratta della lama di una falce. La scena, sebbene proposta in chiave satirica, in realtà di umoristico ha ben poco. Emerge molto di più un senso di premorienza marcato dal tratto particolarmente nervoso, funzionale alla drammaticità del soggetto.

¹⁹ Il disegno è riportato alla data del 1912: BALLO, n. 26.

²⁰ GOZZI 1998, p. 215.

²¹ GOZZI 1998, p. 217.

²² Il disegno è conservato in collezione privata, ubicazione ignota.

²³ Il disegno è conservato nella collezione del cav. D. L. Amilcare Pizzi a Milano.

²⁴ Il disegno è conservato in collezione privata, ubicazione ignota. Si precisa inoltre che per Bonzagni l'uso del termine *cocottine*, titolo di questo disegno, è indicativo di una realtà di fatto esistente e palese ai suoi occhi, una realtà di cui egli prende nota esattamente come qualsiasi altro soggetto del mondo che lo circonda. L'uso del termine è per Bonzagni pertanto privo di quel senso di spasmodica frenesia suggerito nel manifesto dei pittori futuristi del 10 febbraio 1911 e che intravede nel *viver*, nella *cocotte*, nell'*apache* e nell'*alcolizzato* l'emancipazione dell'individuo, la via alla modernità e quindi la vera rottura con la tradizione.

Non diversamente si colloca *Elite milanese*²⁵ disegno che appare sul numero 5 del 1 febbraio e che nel corso dei vari studi ha ricevuto diverse datazioni: Ballo lo data al 1908²⁶, Argan al 1912²⁷ e Gozzi a cavallo fra il 1912-1913²⁸. Quella di Argan pare la proposta più calzante, sia per i motivi innanzi esposti ma soprattutto perché l'immagine ricorda certe silhouettes che Bonzagni, in questo stesso periodo, stava sperimentando sulle tavole per l'«Avanti della Domenica». Lo stesso discorso vale sia per *Colloquio elegante* sia per *La Vestizione*, entrambi disegni ad inchiostro, pubblicati sul numero 9 del 1 marzo e inseriti fra le righe della novella di Colombo, disegni che Ballo riferisce rispettivamente come eseguiti nel 1911 e nel 1909²⁹. Chiudono questa serie *La malattia della scala*, un disegno che ironizza sulla direzione del Teatro la Scala di Milano e due illustrazioni parte del ciclo di disegni che l'artista realizza tra il 1911 e il 1912 dedicati alle corse dei cavalli e ai momenti di svago delle signore della 'Milano bene', entrambi apparsi sul numero 7 del 15 marzo: *San Siro*³⁰ e *Passeggiata romantica*³¹.

Infine, altre illustrazioni di Bonzagni si segnalano sulle uscite speciali del periodico in occasione del carnevale e della Pasqua. Sul «Carneval Tramway»³², numero 6 dell'8 febbraio 1913 troviamo i disegni dal tono leggero e scanzonato intitolati: *Uomo che tira i capelli ad una donna* e *L'Ubbriaco*. Il secondo, erroneamente indicato da Argan come realizzato nel 1917, va invece riportato al 1913, non solo perché ovviamente lo ritroviamo pubblicato su queste pagine ma anche perché in sintonia con lo stile delle creazioni di questo stesso periodo.

Da queste immagini emerge un Bonzagni attento osservatore del suo tempo. Compiaciuto nel disegnare i tratti della Milano borghese, di cui coglie aspetti psicologici, culturali e distintivi delle persone e dei soggetti osservati, mostra al contempo e soprattutto nell'esercizio della caricatura, forse anche un lieve disappunto per una condizione sociale che, in fondo auspicata, non gli era mai riuscito di conquistare.

Altrettanto, è attento a non escludere dalla sua ricerca, barboni, mendicanti e ubriachi, ovvero figure sottratte ad un mondo di emarginazione che egli riporta allo sguardo del pubblico più esteso, senza tuttavia cadere nel patetismo.

Questa sua capacità di rivelare attraverso il disegno la varietà di tratti psicologici, si coglie anche nella diversità con cui li esegue; alcuni sono, infatti, composti con poche linee, dalle fattezze nitide e sintetiche, altri, invece, con tratti che si accavallano in modo confuso e nervoso tali da apparire più propriamente degli scarabocchi. Disegni che nascono con una forte intenzionalità descrittiva ma che non si fermano a questo aspetto. L'artista osserva e riesce a tradurre all'istante sul foglio di carta i suoi soggetti lasciando trasparire da essi una dimensione interiore. Ciò avviene attraverso un modo di comunicare improntato da un taglio immediato e sintetico. Accentuando questo aspetto che è poi ciò che lo interessa davvero, egli

²⁵ Il disegno originale è conservato in collezione privata a Torino.

²⁶ BALLO, n. 6 e indicato con il titolo *Dame e cavalieri*.

²⁷ ARGAN, 1980, p. 80; ARGAN/BONZAGNI POGGI 1987, p. 111.

²⁸ GOZZI 1998, p. 241.

²⁹ *Colloquio elegante* è proposto tra le pagine del periodico come descrizione di una vignetta dal titolo *Il Messicano a Milano* che gioca con le parole Madero e Madera spiegata nella didascalia posta in calce all'illustrazione. Il disegno è significativo perché avvalorare la tesi di un repertorio di immagini, schizzi e disegni eseguiti in un periodo precedente. Esso è altresì pubblicato da BALLO 1969, n. 8 e indicato con il titolo di *Colloquio galante*.

³⁰ Il disegno è ancora una volta rintracciato da BALLO 1969, n. 25, datato 1912 e indicato con il titolo *Al Paesage di S. Siro* e conservato in collezione privata a Torino.

³¹ Anch'esso è conservato a Torino in collezione privata.

³² Annuncia l'uscita dello speciale di carnevale una nota nel numero 5 del «in Tranway» del 1 febbraio che recita: «Carneval Tranway, numero straordinario che uscirà nella settimana di carnevale, un elegante fascicolo in 12° a colori con bellissime tricromie di A. Bonzagni, disegni di Pinocchi e Santarone. Illustri scrittori hanno contribuito a rendere ancora più interessante questo splendido numero quali il novellista Ramperti, Corrado Colombo colle sue bosinate, L. Sbraglia colle sue poesie, Cossa colle sue novelle allegre. Questa sarà una nuova manifestazione di quello che vuol divenire il giornale In Tranway che va sempre più acquisendosi la stima di un pubblico numeroso».

svolge, quasi da giornalista, la sua cronaca appassionata e vera per immagini, evidenziando anche vizi e virtù della società del tempo ma senza il tono di un giudizio acre.

Con il numero 13 del 29 marzo termina definitivamente la collaborazione di Bonzagni al «in Tramway» sul quale in realtà la presenza dell'artista è circoscritta alla testata e alla machette tra gli spazi pubblicitari della *réclame* dedicata al Panettone Barni³³; mentre una nota interna al periodico fornisce l'indicazione di un nuovo cambio nella veste grafica³⁴.

Su «...a quel paese!», esattamente come nel «in Tramway», una serie di figure da sole o in coppia, personaggi vari tra cui soldati, gentlemen, signore aristocratiche e popolane, si ritrovano qua e là posizionati tra la scrittura. Anche queste sono verosimilmente immagini ricorrenti, tipologie già collaudate nell'immaginario dell'artista e che fanno parte del suo repertorio come quella che riporta la didascalia *Soldato* presente sul numero 3 del 19 gennaio 1913 o quella dell'anziano inginocchiato sul giornale «Il Corriere della sera» sul numero 5 del 2 febbraio. Interessantissima è altresì la caricatura, presente sul numero 4 del 26 gennaio del poeta e amico Fausto Valsecchi: sintetico schizzo inserito in una sezione dedicata dal periodico a *I grandi contemporanei*, ironicamente descritto come *Infauisto Valsecchi il più grande poeta del secolo* [fig.10]; una simpatica e bonaria caricatura che ancora una volta ci mostra l'elevata capacità introspettiva e interpretativa di Bonzagni. Ovvero quella sua acuta abilità di fare dell'arte del comico la metafora stessa della vita, specchio di una verità sottesa di cui egli è in grado di cogliere le infinite sfumature. La caricatura è altrettanto importante poiché si aggiunge alle due già conosciute e che hanno per soggetto lo stesso poeta Fausto Valsecchi: la prima è uno schizzo ad inchiostro su carta³⁵, descritto da Fausto Gozzi come «una feroce caricatura del poeta»³⁶, mentre la seconda è una replica della prima ma accompagnata dall'ironica scritta autografa «il poetizzo del ch'esso...!»³⁷ (si noti il gioco fra parola e fonetica che Bonzagni struttura, facendosi scherno dell'abilità del poeta nell'uso dei pronomi rigirato a tutt'altro significato).

Chiude la collaborazione di Bonzagni al periodico l'illustrazione presente all'interno del numero 17 del 27 aprile intitolata *Fara e la Massoneria*, una scanzonata vignetta che pare avere più il tono del fumetto per l'impostazione in due riquadri, e che osserviamo per la prima volta nel repertorio dell'artista. Una collaborazione che termina poco prima della cessazione definitiva della stessa rivista, la quale chiude i battenti con l'uscita del numero 18 del 4 maggio

³³ Sul «Carneval Tramway», numero 6 dell'8 febbraio 1913 troviamo una pubblicità, opera di Bonzagni realizzata per reclamizzare il Panettone Barni, la cui didascalia recita: «Tra moglie e marito, meglio il panettone Barni», dove l'artista si manifesta anche come un efficace pubblicitario capace di comunicare soprattutto attraverso l'ironia dell'immagine.

³⁴ [...] «L' in Tramway uscirà sabato 5 aprile con la nuova testata che qui riproduciamo: Siamo fiduciosi ch'essa incontrerà il favore dei nostri lettori poiché nella sua composizione sobria ma espressiva concorre a caratterizzare l'indole del nostro giornale e richiamarlo alle tradizioni di un tempo» [...]. L'annuncio è ripreso in prima pagina nel successivo numero di aprile che ribadisce: [...] «Col numero odierno il giornale ha rinnovata la testata, la quale nella sua sobria espressione concorre a caratterizzare ciò che sarà, d'ora innanzi, il Tramway: vale a dire ciò che fu sempre per i molti anni passati un giornale d'ambiente, un giornale familiare, ispirato unicamente ad un sano e schietto umorismo in talune delle sue parti principali. La direzione ritorna così alle sue antiche tradizioni sicuro di vedere rinnovato quel favore e quell'acconsentimento che i lettori per ben dieci anni dimostrarono al Tramway» [...].

Non si conoscono le motivazioni per le quali Bonzagni interrompe la sua collaborazione al periodico. Se si collega però il non entusiastico gradimento con il quale era stato accolto quale collaboratore del giornale con l'esigenza di quest'ultimo di ritornare a una composizione sobria più consona al suo pubblico, si potrebbe ipotizzare qualche contrasto interno derivato forse dalla sua satira, pungente e provocatoria, non priva di una forte impronta personale e talvolta orientata a indirizzare il gusto del pubblico. Un umorismo caricato espressivamente come era appunto nei suoi modi, al quale sarà opposto uno stile più neutro, orientato verso stilemi puramente decorativi.

³⁵ Il disegno originale è conservato in collezione privata a Torino.

³⁶ GOZZI 1998, p. 214.

³⁷ Il disegno originale è conservato in collezione privata a Cento (FE).

1913. Sebbene, rispetto a quella del «in Tramway», la collaborazione con questo settimanale si protragga un mese in più, fino a tutto aprile, è pur vero che gli interventi di Bonzagni iniziano a essere meno consistenti nel momento in cui lascia il «in Tramway». Infatti, esattamente già a partire dal numero del 16 marzo l'artista non realizza più immagini per le prime pagine, limitando e riducendo progressivamente i propri interventi a disegni sempre più piccoli e abbozzi riadattati.

Le esperienze condotte per il «in Tramway» e «...a quel paesel» ci permettono di valutare l'opera grafica di Bonzagni alla data del 1913 ed evidenziare il rapporto che egli intrattiene con il disegno rivelandone il suo particolare impiego quando questo è finalizzato all'illustrazione. In particolare emerge una coerenza, una continuità fra i due periodici che va innanzi tutto rintracciata e riferita alla costanza delle tematiche trattate. In prima analisi risultano significative le illustrazioni dedicate al tema della guerra Italo-Turca, dove sottilmente riesce a raccontare, con spontaneità e senza banalizzare mai, i fatti che interessano la politica e coinvolgono il popolo, talvolta lasciando filtrare il proprio punto di vista ovvero la sua personale critica nei confronti della società. Una critica, tuttavia, mai estrema, se non a tratti, ma che, partendo dall'analisi di un singolo fatto, con grande acume riesce a penetrare le contraddizioni della natura umana, in tal senso allargando la forbice dalla specificità di un momento al significato universale che tale situazione esprime.

Inoltre, queste tavole, realizzate e pubblicate in concomitanza di uscite ravvicinate, ci offrono la possibilità di leggere l'opera di Bonzagni in modo unitario al di là delle richieste redazionali e delle restrizioni o delle necessarie esigenze di commento cui il lavoro dell'illustratore è tenuto. I disegni di Bonzagni rispondono certamente, come è nelle aspettative della committenza, a una necessità descrittiva, ma è altrettanto vero che egli vi risponde con la sua professionalità di artista. Non si esime infatti dall'espone la propria lettura della realtà e mostra una propensione, quando non proprio necessità, a cogliere atmosfere, atteggiamenti, aspetti emotivi e sentimenti. Sono sovente trascrizioni che traducono l'immediatezza del gesto sul foglio di carta: un universo di linee e segni, che diventa anche forza comunicativa capace di superare i confini delle pagine delle riviste sulle quali interviene.

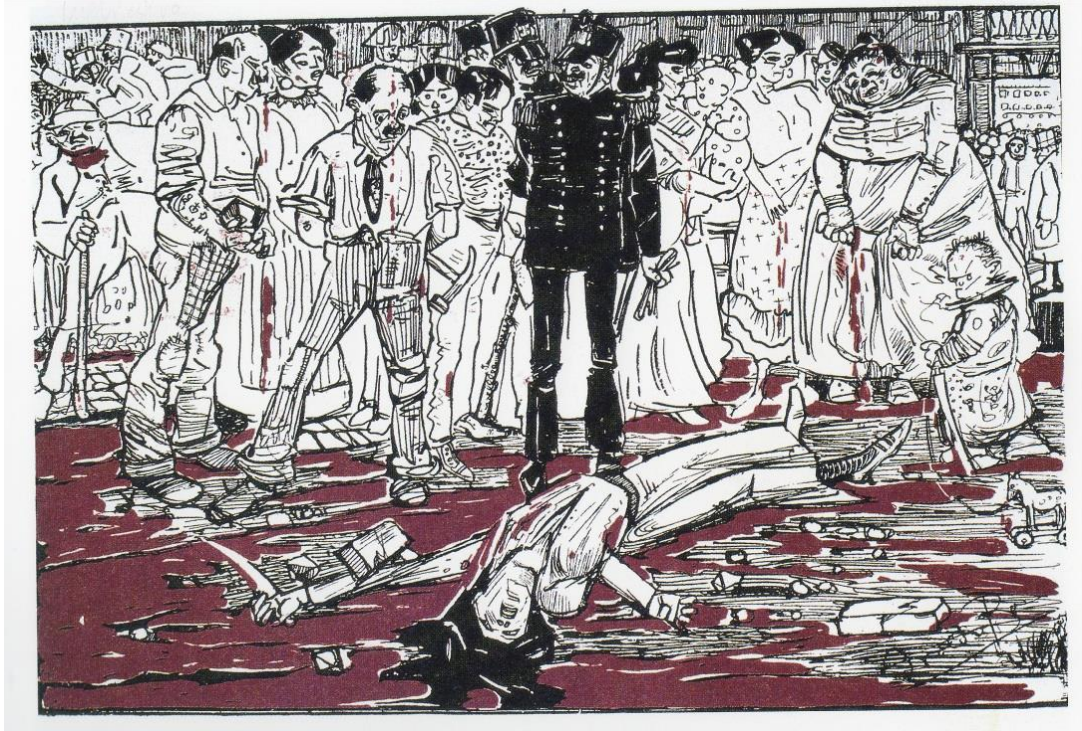


Fig.1: A. Bonzagni, *Gli sfratti in via Palestrina...E una che comincia a sloggiare*, 1909, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, Cento



Fig.2: A. Bonzagni, *Donna allo specchio*, 1910, Collezione privata, Torino



Fig. 3: A. Bonzagni, *Londra sotto la pioggia*, 1910, Collezione privata, Milano



Fig. 4: A. Bonzagni, *Il Fatto Storico*, illustrazione in «...a quel paese!», 2, 1913



1913: Aroldo Bonzagni e i disegni per le riviste milanesi
«in Tramway giornale per tutti» e «...a quel paese!»



Fig. 7: A. Bonzagni, *La crisi e la guerra*, illustrazione in «...a quel paese!», 6, 1913

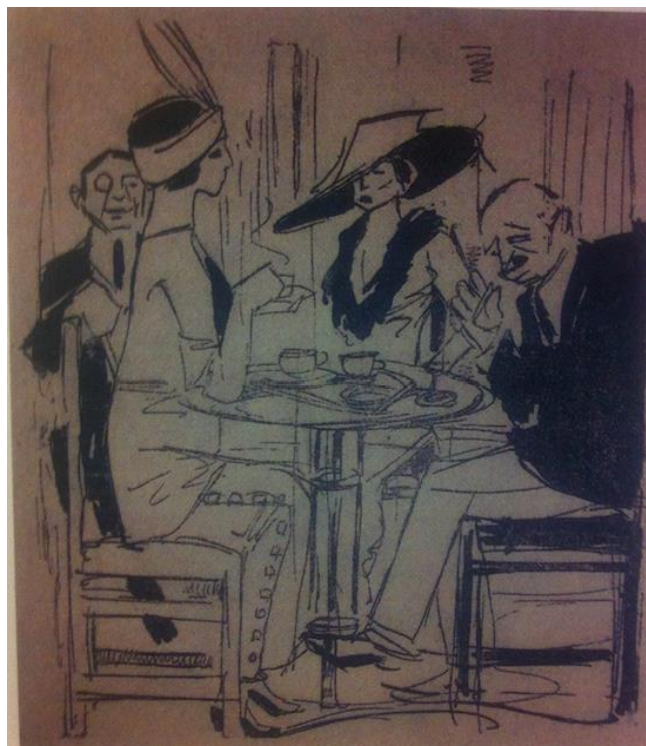


Fig. 8: A. Bonzagni, *Al Savini*, 1910, Collezione privata, Torino e illustrazione in «in Tramway giornale per tutti», 2, 1913



Fig. 9: A. Bonzagni, *Signora al caffè*, 1910, Proprietà cav. D.L. Amilcare Pizzi, Milano



Fig. 10: A. Bonzagni, *Infansto Valsecchi, il più grande poeta del secolo*, illustrazione in «...a quel paese!», 4, 1913

BIBLIOGRAFIA

AGNESE 1996

G. AGNESE, *Vita di Boccioni*, Firenze 1996.

ARGAN 1980

G.C. ARGAN, *Disegni di Aroldo Bonzagni*, Ferrara 1980.

ARGAN/BONZAGNI POGGI 1987

G.C. ARGAN, *Aroldo Bonzagni*, a cura di E. Bonzagni Poggi, Ferrara 1987.

AROLDO BONZAGNI NELL'ESPRESSIONISMO ITALIANO 1988.

Aroldo Bonzagni nell'espressionismo italiano, Catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, Milano 1988.

AROLDO BONZAGNI. PITTORE E ILLUSTRATORE 1998

Aroldo Bonzagni. Pittore e illustratore 1887-1918. Ironia, satira e dolore, Catalogo della mostra, a cura di F. Gozzi, Milano 1998.

BALLO 1969

G. BALLO, *Disegni di Aroldo Bonzagni*, Bologna 1969.

BARILLI 1998

R. BARILLI, *Bonzagni nell'Espressionismo italiano*, in *AROLDO BONZAGNI NELL'ESPRESSIONISMO ITALIANO* 1988, pp. 11-17.

BONZAGNI/BASTELLI 2005

A. BONZAGNI, *Aroldo Bonzagni. Lettere dall'Argentina e altre lettere*, a cura di E. BASTELLI, Milano 2005.

BASTELLI 2006

E. BASTELLI, *Sacrificio, soffro, soffio, maledico, bestemmio, e adoro. L'epistolario Bonzagni*, in *GALLERIA D'ARTE MODERNA AROLDI BONZAGNI* 2006, pp. 350-353.

BELLONZI 1983

F. BELLONZI, *Aroldo Bonzagni*, Campione d'Italia 1983.

BONARI 1915

D. BONARI, *Aroldo Bonzagni*, «La Perseveranza», 6 aprile 1915.

BONZAGNI 1958

P. BONZAGNI, *Ricordo di Aroldo Bonzagni nel quarantennio della sua dolorosa scomparsa...* (dattiloscritto composto da 17 fogli numerati), Cento 1958.

CALVESI-COEN 1983

M. CALVESI, E. COEN, *Boccioni: L'opera completa*, Milano 1983.

CATALOGO ILLUSTRATO 1909

Catalogo illustrato della esposizione annuale d'arte della Famiglia Artistica: anno 1909, Catalogo della mostra, Milano 1909.

CATALOGO ILLUSTRATO 1910

Catalogo illustrato della esposizione annuale d'arte della Famiglia Artistica: anno 1910-11, Catalogo della mostra, Milano 1910.

CATALOGO ILLUSTRATO 1913

Catalogo illustrato della esposizione annuale d'arte della Famiglia Artistica: anno 1912-13, Catalogo della mostra, Milano 1913.

C. CARRÀ/M. CARRÀ 1978

C. CARRÀ, *La mia vita*, in *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, a cura di M. CARRÀ, Milano 1978 (prima edizione Roma 1943).

COLOMBO 1911

V. COLOMBO, *Le più belle opere d'arte esposte nelle mostre di Brera dal 1869 al 1910 – Premi Principe Umberto*, Milano 1911.

CRAXI-PILLITTERI 1983

B. CRAXI, P. PILLITTERI, *Aroldo Bonzagni 12 tempere dall'Avanti della Domenica*, Torino 1983.

CRISPOLTI 1986

E. CRISPOLTI, *Storia e critica del Futurismo*, Roma 1986.

CRISPOLTI 2010

E. CRISPOLTI, *Nuovi archivi del Futurismo*, Roma 2010.

ESPOSIZIONE D'ARTE FERRARESE 1920

Esposizione d'arte ferrarese promossa dalla Società benvenuto Tisi da Garofalo, Catalogo della mostra, Ferrara 1920.

FIORILLO 2012

A.P. FIORILLO, *Ferrara nei venti della modernità. Il dibattito artistico nei primi decenni del XX secolo*, in *Ferrara dimenticata? Un centro rinascimentale e la sua eredità culturale*, a cura di P. Trovato, E. Pavini, «Annali Online dell'Università Ferrara», Lettere, I, Ferrara 2012, pp. 220-240.

GALLERIA D'ARTE MODERNA AROLDO BONZAGNI 2006

Galleria di Arte Moderna Aroldo Bonzagni di Cento, Catalogo generale, a cura di F. Gozzi, Milano 2006.

GIOVANOLA 1912

L. GIOVANOLA, *La mostra milanese dei rifiutati*, «Emporium», 214, 1912.

GOZZI 1998

F. GOZZI, *Bonzagni oggi, un artista europeo*, in *AROLDI BONZAGNI. PITTORE E ILLUSTRATORE* 1998, pp.10-51.

GOZZI 2006a

F. GOZZI, *Identità della Galleria 1918-2006. Dalla morte di Aroldo Bonzagni al catalogo Generale della Galleria d'Arte Moderna*, in *GALLERIA D'ARTE MODERNA AROLDO BONZAGNI* 2006, pp. 14-55.

GOZZI 2006b

F. GOZZI, *Catalogo delle opere di Aroldo Bonzagni*, in *GALLERIA D'ARTE MODERNA AROLDO BONZAGNI* 2006, pp. 57-77.

GOZZI 1998

F. GOZZI, *Bonzagni oggi, un artista europeo*, in *AROLDI BONZAGNI. PITTORE E ILLUSTRATORE* 1998, pp.10-51.

I MANIFESTI DEL FUTURISMO 2011

I Manifesti del Futurismo 1909-1913, a cura di G. Manacorda, Roma 2011.

LA DANZA MACABRA DELLA GRANDE GUERRA 2014

La danza macabra della Grande Guerra. A cento anni dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale le opere dei grandi artisti del tempo raccolte nella Collezione Isolabella, Catalogo della mostra, a cura di C. Bibolotti, F.A. Calotti, L. Gorgoni Gufoni, Forte dei Marmi 2014.

LISTA 1986

G. LISTA, *Il Futurismo*, Milano 1986.

LISTA 2008

G. LISTA, *Futurismo. La rivolta dell'Avanguardia*, Cinisello Balsamo 2008.

LISTA-MOSOERO 2009

G. LISTA, A. MASOERO, *Futurismo 1909-2009. Velocità+Arte+Azione*, Milano 2009.

MACCHI 1912

G. MACCHI, *L'esposizione dei rifiutati*, «La Lombardia», 16 ottobre 1912.

MANIFESTI DEL FUTURISMO 2008

Manifesti del Futurismo, a cura di V. Birolli, Milano 2008.

MARTINELLI 1919

O. MARTINELLI, *La mostra autunnale alla Permanente di Milano*, «Natura e Arte», I, 1919, p. 8.

MOSTRA PITTURA SCULTURA RIFIUTATA 1912

Mostra Pittura Scultura Rifiutata alla X Esposizione Nazionale dell'Accademia di Brera, Catalogo della mostra, Milano 1912.

NICHOLLS 1995

P. NICHOLLS, *Metamorfosi. La città e il paese della pittura italiana 1850-1950*, Milano 1995.

MARINETTI/DE MARIA 1983

F.T. MARINETTI, *Marinetti. Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Milano 1983, pp. XVIII-XIX.

PALLOTTINO 1998

P. PALLOTTINO, *Fiammante. Bonzagni illustratore 1909-1918*, in AROLDI BONZAGNI. *PITTORE E ILLUSTRATORE* 1998, p. 57-69.

PICCOLI 1918

V. PICCOLI, *La mostra annuale della Permanente*, «Emporium», 277, 1918, p. 53.

PONTIGGIA 2014a

E. PONTIGGIA, *La satira e la Grande Guerra. Aspetti dell'espressione satirica in Bonzagni, Gio Ponti, Sironi, Viani*, in LA DANZA MACABRA DELLA GRANDE GUERRA 2014, p. 17-21.

PONTIGGIA 2014b

E. PONTIGGIA, *Sironi e la Prima guerra mondiale. L'esperienza del conflitto, il tema della Grande Guerra*, in *Sironi e la Grande Guerra. L'arte e la Prima guerra mondiale dai futuristi a Grosz e Dix*, Catalogo della mostra, a cura di E. Pontiggia, Chieti 2014, p. 11-37.

RAMPERTI 1913

M. RAMPERTI, «L'Avanti», 1 dicembre 1913.

RELAZIONE SULLA PARTECIPAZIONE ITALIANA 1911

Relazione sulla partecipazione italiana all'Esposizione Universale Internazionale di Bruxelles 1910, Milano 1911.

SALARIS 1985

C. SALARIS, *Storia del Futurismo: libri, giornali, manifesti*, Roma 1985.

SALARIS 1994

C. SALARIS, *Futurismo*, Milano 1994.

SCARDINO 1998

L. SCARDINO, *Aroldo Bonzagni: un inedito carteggio ferrarese*, in AROLDI BONZAGNI. *PITTORE E ILLUSTRATORE* 1998, p. 65-69.

SGARBI 2005

V. SGARBI, *Aroldo Bonzagni*, Catalogo della mostra, Milano 2005.

VALSECCHI 1974

M. VALSECCHI, testo introduttivo, in *Aroldo Bonzagni*, Catalogo della mostra, a cura di F. Farina, Ferrara 1974.

X ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1912

X Esposizione Internazionale d'Arte, Catalogo della mostra, Venezia 1912.

ABSTRACT

Gli anni compresi fra il 1909 e il 1912, sono quelli in cui Aroldo Bonzagni si cimenta con le sue prime illustrazioni e in cui stringe i primi accordi con il mondo dell'editoria. Con i primi mesi del 1913 inizia le collaborazioni con le riviste milanesi di satira e politica «in Tramway giornale per tutti» e «...a quel paese! politico satirico settimanale». Si tratta di un'esperienza importante che lo vedrà consistentemente impegnato in un rapporto di continuità nel quale si rivelano ulteriormente le sue elevate doti di disegnatore capace di trasferire alle composizioni una qualità espressiva. Taluni di questi disegni sono appositamente realizzati, rispondenti a un tema che l'artista interpreta, spesso secondo modi ironici, caricando così il contenuto dei testi, siano essi articoli o aforismi, altri appartengono già al repertorio dell'artista e corrispondono a schizzi e abbozzi che, pur concepiti per altro contesto, rispondono, sebbene in modo più libero, alla medesima esigenza. Il repertorio ricco e articolato ci permette di apprezzare le qualità di Bonzagni illustratore e brillante caricaturista, ma soprattutto la sua capacità di muoversi all'interno di spazi prestabiliti raggiungendo disinvoltamente un equilibrio tra immagini e testo. I contributi su entrambe le riviste sono stati oggetto di attenzione di storici dell'arte e critici; tuttavia, questo studio si spinge in ulteriori approfondimenti sia per quanto attiene la collocazione temporale di questi esercizi, sia per gli aspetti di una comparazione stilistica. Attualmente conosciamo i momenti di inizio e di fine di queste collaborazioni ed è stato possibile completare il corpus delle illustrazioni relative al «in Tramway giornale per tutti» conosciuto e pubblicato in parte, ma soprattutto si sono potute rintracciare le illustrazioni realizzate per «...a quel paese! politico satirico settimanale» che si aggiungono così al catalogo delle sue opere.

Between 1909 and 1912 Aroldo Bonzagni tries his hand at his first illustrations and agrees upon the publishing world. By the early months of 1913 begins collaborations in Milano's magazines of satire and politics «in Tramway giornale per tutti» and «...a quel paese! politico satirico settimanale». It is an important experience that will see him consistently engaged in an ongoing relationship in which further reveal his high qualities as a draftsman capable of transferring an expressive quality to the compositions. Some of these drawings are specially made, corresponding to a theme that the artist plays, often in ironic ways, uploading the content of the texts, whether they are articles or aphorisms. Other drawings are already belong to the repertoire of the artist and correspond to sketches and outlines which respond, although conceived for another context, to the same need, although in a more free. The rich and varied repertoire allows us to appreciate the quality of Bonzagni like a brilliant illustrator and great caricaturist, and especially his ability to move effortlessly in predetermined spaces reaching a balance between images and text. His contributions on both magazines have been the subject of attention of art historians and critics; however, this study goes further in depth in terms of the timing of these exercises, and the aspects of a stylistic comparison. Currently, we know the moments of the beginning and end of these collaborations and we are able to complete the corpus of the illustrations of the «in Tramway giornale per tutti» known and published just in part, but above all we are able to trace back the illustrations made for «...a quel paese! politico satirico settimanale» adding it to the catalog of his works.

PINOCCHIO: ARTE, ILLUSTRAZIONE E CRITICA LUNGO IL XX E XXI SECOLO

Mani sui fianchi, sguardo fiero, naso pronunciato, vestito di carta fiorita: non c'è dubbio, è Pinocchio. E ancora: un serpente che sembra un drago in miniatura, un gatto e una volpe, realistici nella definizione secca del pennino, un pescecane che sembra un grande tonno con la bocca spalancata, mentre nel cielo si profila, lontana, la sagoma di un colombo con in groppa un burattino. Osserva la scena una figura angelicata sulla sinistra: non può che essere la fata.

L'immagine appena descritta (Fig. 1), che riassume efficacemente il romanzo attraverso alcuni dei protagonisti, è il celebre frontespizio apprestato da Enrico Mazzanti per la prima edizione in volume di *Pinocchio*, pubblicata da Paggi (che poi diventerà Bemporad, Marzocco e infine Giunti) nel febbraio 1883, appena un mese dopo l'uscita dell'ultima puntata del racconto di Collodi sul «Giornale per i bambini»¹.

Scrivendo prima 'romanzo' e dopo 'racconto' emerge subito una prima difficoltà, relativa alla classificazione di *Pinocchio*, brillantemente risolta da Calvino che individua nello scritto collodiano almeno tre motivi e temi centrali, ovvero: il romanzo picaresco («libro di vagabondaggio e di fame, di locande malfrequentate e sbirri e forche»), il romanticismo fantastico e nero («da casina che biancheggia nella notte con alla finestra la fanciulla come un'immagine di cera che incrocia le braccia sul petto [...]»), e infine «è uno dei pochi libri di prosa che per le qualità della sua scrittura invita a esser mandato a memoria parola per parola, come fosse un poema in versi, dote che condivide nel nostro Ottocento solo coi *Promessi Sposi* e alcuni dialoghi leopardiani»².

In questa sede non interessa tanto entrare nella definizione del genere letterario di appartenenza, quanto sottolineare come le note calviniane, che risuonano anche nel ricco frontespizio di Mazzanti, identifichino precisamente alcuni caratteri stilistici che sono in realtà spie e spunti figurativi, dal lato nero e cupo (uno su tutti, la raffigurazione di Pinocchio impiccato alla grande quercia e scosso, immobile manichino, dal forte vento) a quello vivace e a tratti veristico (a esempio l'interno spoglio della casa di Geppetto), fino al rimando letterario (l'incontro con il Gatto e la Volpe da alcuni illustratori intuitivamente ricondotto a quello celebre di don Abbondio con i bravi). Tutti elementi, come vedremo, ben presenti nelle illustrazioni.

Nel presente saggio non saranno ripercorse tutte le numerose edizioni illustrate lungo il Novecento³, ma ci si soffermerà, limitandosi nella maggior parte dei casi ai disegni e alle edizioni già disponibili sulla piattaforma informatica del progetto Capti, su alcuni dei più importanti snodi critici e interpretativi, e successivamente si indagheranno, attraverso il filtro di una singola scena (l'incontro di Pinocchio con il Gatto e la Volpe), le diverse opere di tre artisti contemporanei.

Desidero ringraziare il personale dell'Archivio Storico Giunti Editore e della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze per aver agevolato la ricerca e reso facilmente accessibile e schedabile gran parte del materiale oggetto del contributo.

¹ Impossibile qui rinviare o anche solo accennare a una bibliografia completa riguardante la produzione saggistica fiorita intorno a *Pinocchio*, si citeranno soltanto di volta in volta i testi utili per il presente contributo. Gran parte delle immagini e degli articoli citati nel lavoro sono liberamente consultabili nella banca dati del progetto Firb *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*: www.capti.it <06/10/2014>.

² CALVINO 1995, pp. 801-807.

³ Si rimanda per un'ampia panoramica almeno a BIAGGIONI 1984 (con premessa di Paola Pallottino), *PINOCCHIO E LA SUA IMMAGINE* 2006, PALLOTTINO 2010. Su Pinocchio e l'arte cfr. *PINOCCHIO NEL PAESE DEGLI ARTISTI* 1982.

Un articolo del 1907, Mazzanti e Disney

«Un esempio pratico: chi non conosce quel gioiello di libro per ragazzi che è il *Pinocchio* del Collodi edito dal Paggi e dopo, per successione, dal Bemporad di Firenze? Noi crediamo che pochi libri siano stati e si mantengano *veramente* fortunati come quello».

È Raffaello Bertieri a rivolgersi con queste parole ai lettori de «Il Risorgimento Grafico» nel 1907, lamentandosi delle illustrazioni che compaiono a corredo dei libri scolastici, alcuni dei quali sono perfino «affronti al buon gusto ed al buon senso». A paradigma di una tale situazione, Bertieri eleva appunto *Pinocchio* (interessante che venga classificato tra i libri scolastici): manca infatti «una edizione artistica, completamente artistica», non esistendo altro che la prima edizione illustrata da Mazzanti e «la più recente con le figurine del Chiostri, che ha dato prova di non essere adatto ad illustrare questo genere di libri». Se infatti il primo illustratore era stato in grado di restituire «nei suoi disegni una figura sbarazzina e simpatica di burattino e seppe trovare motivi illustrativi geniali», il secondo «ha reso la fisionomia del ligneo protagonista antipatica e insipida»⁴.

L'articolo di Bertieri, peraltro mai citato nella bibliografia collodiana, è importante perché segna una prima frattura nella ricezione del *Pinocchio* illustrato, determinando una discontinuità tra i due grandi 'figurinai'.

Mazzanti era ancor più legato, rispetto a Chiostri, a una tradizione figurativa risalente a Doré e Grandville e al mondo delle fiabe gotiche nordiche⁵. Basta vedere Mangiafuoco per rendersene conto: al suo volto da Orco, Mazzanti sovrappone Barbablù. Tuttavia Mazzanti fonde spunti differenti, sfruttando abilmente le possibilità tecniche offerte dal pennino: ad esempio la scena del circo, elegante ed efficace nella sua definizione, rimanda chiaramente al teatro delle ombre e delle silhouettes, ricercando una dimensione di movimento che porterà poi di lì a breve alle prime sperimentazioni cinematografiche. L'alternanza tra figura piena a nero e figura al tratto è una caratteristica delle illustrazioni del 1883: è utilizzata per rendere l'ombra di Pinocchio che scappa da Geppetto, e anche per l'incontro di Pinocchio con gli assassini, di notte. Questo elemento appare ancora rafforzato nell'edizione del 1890, dove Mazzanti adotta lo stesso stratagemma dell'alternanza pieno/vuoto anche per il teatro dei burattini che danzano sul palcoscenico in un ballo frenetico⁶. Mentre il volto della Fata è un ritratto di vago ricordo preraffaellita con la corona di fiori a fermare i capelli mossi dal vento, nell'immagine di mastro Ciliegia a terra che guarda esterrefatto il legno parlante, è forse possibile rintracciare una citazione della celebre litografia di Daumier intitolata *Rue Transnonain* (1834, Figg. 2-3). Il richiamo a Grandville è invece evidente nelle figure del Can-barbone Medoro, agghindato di tutto punto ma con due ossi che gli spuntano dal taschino, e nel Gatto e la Volpe, per niente antropomorfizzati, ma veri e propri animali, anche quando sono raffigurati insieme a Pinocchio all'Osteria del Gambero Rosso. Quelle di Mazzanti sono immagini fresche, leggere, vivaci, che affiancano il testo con felice corsività grafica.

⁴ BERTIERI 1907, pp. 3-5. Sulla rivista vedi *NOVA EX ANTIQUIS* 2011. La rivista è in fase di digitalizzazione, disponibile all'indirizzo

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=32&lang=IT>. Link diretto all'articolo:

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=127&artgal=32&key=1227&lang=IT> <06/10/2014>.

⁵ Illustrazioni consultabili presso

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=3&volume=70006&lang=IT> <06/10/2014>. Per una scheda bio-bibliografica aggiornata su Mazzanti, cfr. P. PALLOTTINO, *Mazzanti, Enrico*, in *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER* 2012, p. 161.

⁶ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&volume=70007&lang=IT> <06/10/2014>.

In effetti le figure di Chiostrì per l'edizione del 1901 ampliano i riferimenti visivi⁷, talvolta arrivando addirittura, come sottolineato da Negri, a riassumere «la tradizione sette-ottocentesca dei pittori dell'immaginario, a partire da Goya, proprio in una prospettiva proto surrealista, certo non intenzionale e dunque maggiormente ammirevole»⁸. La differenza sostanziale tra Chiostrì (forse il più vicino alla dimensione collodiana, come notato da Faeti), e Mazzanti (che invece con Collodi ebbe, privilegio unico, un rapporto diretto) è da individuare nel rapporto con il fantastico: il più giovane «cerca di introdurre il fantastico all'interno della realtà quotidiana», mentre l'altro «si era mosso in direzione opposta infantasticando il reale». Se nel 1883 Mangiafuoco appariva come un novello Barbablù, nel 1901 la Fata si presenta «nei panni di una buona borghese»⁹.

Ma le illustrazioni di Chiostrì appaiono contraddistinte anche da una accentuata vena descrittiva. Con pochi tratti delinea l'affollato ingresso al Gran Teatro dei Burattini, dove si accalcano popolani e borghesi, con Pinocchio raffigurato leggermente distaccato, sulla destra, mentre sta contrattando la vendita del suo Abbecedario. Mangiafuoco, è vero, non sarà l'immaginario Barbablù di Mazzanti (e non è nemmeno il cattivissimo personaggio di Walt Disney), ma deve probabilmente la sua raffigurazione a un riferimento più realistico, assai diffuso in quegli anni, ovvero il padrone-orco dei giovanissimi spazzacamini che sciamavano per le città in inverno (arrivando perlomeno dai paesi dei dintorni), e di cui ci hanno lasciato un vivido ricordo anche autrici famose come Virginia Tedeschi Treves (cioè, Cordelia)¹⁰. In modo analogo a Mazzanti, Chiostrì non antropomorfizza gli animali e presenta al lettore delle vere e proprie scene di genere piuttosto surreali: il Gatto e la Volpe a cena all'Osteria, il falco che parla con la fata, gli animali spelacchiati della città di Acchiappacitrulli, il serpente-drago che sbarrava il percorso a Pinocchio. È di Chiostrì una delle immagini più famose, quella che raffigura Pinocchio in volo sopra Firenze (Fig. 4) e che diventerà un topos non solo letterario ma anche figurativo: basti pensare alle figure analoghe che lo stesso Chiostrì elaborerà per *Marchino. Avventure di un asino* (romanzo per ragazzi di Tommaso Catani pubblicato per Salani nel 1914, dove sarà un simpatico asinello a trasportare due bambini in volo sopra Firenze), per *La formica nera* (di nuovo Tommaso Catani, Salani 1925, scena in tutto analoga a *Marchino*), e per *Mestolino I, re di Beozia* (scritto da Ferruccio Orsi per Salani nel 1903)¹¹.

L'acribia descrittiva e anche l'enfaticizzazione teatrale dei gesti e delle espressioni, credo invece si possano ricondurre ad un altro ramo dell'attività di Chiostrì, ovvero i romanzi rosa e proto-polizieschi, legati in gran parte al nome di Carolina Invernizio: copertine come quella di *Bacio ideale* (Salani, 1907), o *La bastarda* (Salani, 1892), sembrano impostate su un palcoscenico teatrale¹².

Tornando alle perplessità avanzate da «Il Risorgimento Grafico» nel 1907, basta aspettare pochi mesi ed ecco apparire, nel 1908, un articolo di Antonio Rubino dedicato ad Attilio Mussino¹³, proprio in quel periodo alle prime battute dell'avventura che lo porterà ad essere identificato come 'lo zio di Pinocchio':

⁷ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&volume=70004&lang=IT> <06/10/2014>. Per una scheda bio-bibliografica aggiornata su Carlo Chiostrì, cfr. P. PALLOTTINO, *Chiostrì, Carlo*, in *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER 2012*, p. 153. Sul confronto tra Chiostrì e Mazzanti resta fondamentale MAZZOCCA 1976.

⁸ NEGRI 2007, p. 36.

⁹ BALDACCI-RAUCH 2006, p. 23.

¹⁰ CORDELIA 1906.

¹¹ Le illustrazioni sono consultabili presso

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=962&lang=IT>;

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=966&lang=IT>;

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=153&lang=IT>. Tutti consultati in data 06/10/2014.

¹² Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=1326&lang=IT>;

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=2418&lang=IT>; consultati in data 06/10/2014.

¹³ Su Mussino il contributo più aggiornato, con ampio riferimento bibliografico è ALLIGO 2009.

Ora il Mussino lavora per conto della Casa Bemporad di Firenze a un'opera di vasta mole: egli sta illustrando con oltre quattrocento fra vignettine e tavole a colori "Le Avventure di Pinocchio", e noi non possiamo che rallegrarcene non essendo forse estraneo alla scelta dell'artista quanto il "Risorgimento Grafico" ebbe ad osservare, qualche fascicolo indietro, a proposito delle edizioni illustrate del leggendario libro del Collodi. Io auguro al Mussino di poter condurre a termine questo lavoro assecondando con amore la sua bella vena gioconda e tenendosi lontano da qualsiasi considerazione commerciale, poiché questa prova presenta forse difficoltà maggiori di quanto il Mussino stesso si pensi, e queste difficoltà egli può brillantemente vincere al solo patto di trasfondere in ogni figura, in ogni minimo segno un'impronta geniale ed arguta, e di essere ad ogni costo personale e soprattutto semplice¹⁴.

L'artista piemontese aveva firmato il contratto con Bemporad poco prima e in una lettera del 29 ottobre 1907 ne riepiloga i termini: 3.000 lire e 40 centesimi a copia venduta della prima edizione di 5.000 copie (venduta a L. 2000 in volume), per 36 frontespizi a colori, 5 grandi tavole a colori, 280 disegni ad uno o due colori, ritratto del Collodi, copertina. Il libro effettivamente stampato potrà contare su un totale di 420 illustrazioni (tra capilettera, tavole fuori testo, frontespizi, infratesto, etc.) e sarà venduto a 12,50 lire (ma era acquistabile anche a dispense a 25 centesimi l'una): una vera e propria edizione di lusso, specie se confrontata alle precedenti versioni, mantenute sempre al prezzo di vendita di 2,50 lire (prezzo invariato addirittura dal 1883). La nuova edizione sarà pubblicata solo nel 1911, dopo circa quattro anni di intenso lavoro, ma avrà un riconoscimento di prestigio: l'artista riceverà infatti il Diploma d'onore e la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Torino dello stesso anno.

Mussino è un vero «artista del libro» e con Bemporad entra anche nei dettagli dell'impaginato, suggerendo forme, disposizioni, misure:

Il formato del giornalino per il pinocchio [sic] mi va, ma per essere più precisi nelle misure sarebbe bene tenersi al formato della 1° edizione di lusso di Alle porte d'Italia e Cuore, di De Amicis del Treves, che è qualche millimetro più grande del Giornalino, come anche la composizione andrebbe delle dimensioni dell'edizione del Treves per poter disporre d'un bel margine sul quale si possano disporre i disegni più piccoli¹⁵.

Se, adattando alla grafica quanto Asor Rosa osserva per lo scritto¹⁶, Mazzanti e Chiostri erano stati in grado, con i loro pennini scattanti e veloci, di restituire la vena macchiettistica dei personaggi scaturiti dalla vena giornalistica di Lorenzini (e che avevano trovato un'ulteriore maturazione in *Occhi e nasi* e *Macchiette*), Mussino è invece colui che trasporta letteralmente nel colore *Pinocchio*, trasformandolo in un grande affresco della società italiana (e torinese, come sarà fatto notare subito dalla critica coeva) primo novecentesca. I riferimenti stilistici cambiano totalmente: non più Doré ma «L'Assiette au beurre», non solo Grandville ma anche Galantara e i periodici umoristici italiani dell'Ottocento. Brevi macchiette e grandi tavole in tricromia, dove l'artista torinese alterna il registro faceto e scanzonato – il carabiniere con le gambe divaricate beffato da Pinocchio è un capolavoro di umorismo e di vivacità inventiva – e quello della composizione pittorica che profuma di riferimenti francesi. Nelle illustrazioni di Mussino entra lo spazio prospetticamente inteso e abilmente strutturato¹⁷, dove confluiscono esperienze tradizionali (la pittura appunto) e innovative (la sequenza cinematografica). Emblematica in tal senso la serie con la fuga di Pinocchio, composta sia da grandi tavole fuori

¹⁴ RUBINO 1907, p. 198. Link diretto all'articolo:

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=137&artgal=32&key=1354&lang=IT> <06/10/2014>.

¹⁵ Lettera di Attilio Mussino a Enrico Bemporad datata 15 maggio 1908. Archivio Storico Giunti Editore, Fascicolo Mussino Attilio.

¹⁶ Cfr. ASOR ROSA 1995.

¹⁷ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&volume=70012&lang=IT> <06/10/2014>.

testo, sia da vignette infratesto. La corsa di Pinocchio è ritratta con focalizzazioni differenti: nella prima tavola l'osservatore è esterno, Mussino orchestra il registro coloristico facendo spiccare la divisa blu del carabiniere che sta intimando a Pinocchio di fermarsi, nella seconda (una vignetta) l'ottica diventa quella del burattino stesso e il carabiniere è ripreso in soggettiva dal basso verso l'alto con efficace effetto caricaturale, nella terza lo sguardo torna ad allargarsi e vediamo Pinocchio disteso a terra, osservato da Geppetto e circondato dalla folla di curiosi. Alle tre immagini corrispondono tre diversi registri stilistici. Nel primo caso Mussino adotta una visione accelerata disponendo la scena sulla strada che funge da asse prospettico, tagliando le persone in primo piano e inserendo particolari aneddotici che conferiscono un tono di quotidianità spensierata: la gallina con i pulcini, il cavallo imbizzarrito che sembra montato da un signore quanto mai somigliante all'Omino di burro che il lettore incontrerà molto più avanti. Nel secondo caso, l'illustratore adotta come accennato una ripresa 'in soggettiva', perfetta per una vignetta che deve affiancarsi al testo, mentre nella terza circostanza affronta di nuovo una scena di gruppo, dimostrando anche la sua capacità di acuto ritrattista nei volti e negli atteggiamenti dei diversi personaggi.

Mussino, a differenza di Chiostri e Mazzanti, dimostra di avere piena coscienza del suo talento di artista, rivendicando esplicitamente il titolo di pittore, ed anche le illustrazioni attestano una tale consapevolezza: non è infatti un caso che si limiti a firmare con l'iniziale puntata 'A.' o con il nome, 'Attilio', le vignette che semplicemente affiancano il testo, mentre firma estesamente come 'Attilio Mussino' o 'Attilio Mussino Torino' le grandi tavole fuori testo, rivelando al contempo un'idea tradizionale della dignità artistica dell'opera, bilanciata sulla grandezza o sul numero delle figure. Effettivamente, come già individuato, i riferimenti stilistici sono molteplici: dal Mangiafuoco in 'stile Kienerk' all'Omino di Burro ispirato dai fumetti di William Nicholson, fino al magistrale ritratto Liberty della Bambina-Fata dai capelli turchini (Fig. 5). Nel caso di Pinocchio-asinello al circo (Fig. 6), può essere suggestivo pensare che Mussino ripensi una tradizione pittorica alta che trova nelle illustrazioni di Manuel Orazi, nei manifesti di Toulouse Lautrec e nei dipinti di Seurat, alcuni dei suoi esiti più fortunati. Al pari di Collodi che rielabora in chiave umoristica riferimenti letterari colti, Mussino riutilizza in chiave satirica dei topoi circensi: il goffo ciuchino (che sostituisce il tradizionale ed elegante cavallo bianco), i palchi gremitissimi (che in questo caso ribaltano la tristezza degli spalti semivuoti di tante raffigurazioni), mentre rimangono in veste di protagonisti i clown e i nani che introducono lo spettatore alla scena descritta, permeata da un senso di stanca iterazione, di vaga disillusione.

Tuttavia, oltre agli elogi, per Mussino ci furono anche le critiche: l'accusa era quella di aver sradicato Pinocchio dalla Toscana di Collodi, trapiantandolo a Torino e tratteggiando modi, figure e atteggiamenti della borghesia piemontese, decisamente lontana dalla campagna fiorentina e dal tono picaresco di cui avrebbe parlato Calvino. Resta però, ai nostri occhi, una delle edizioni più felici, in grado di dimostrare «che non c'è nulla di sacro in una consuetudine e che si può tranquillamente intervenire anche su di un ideogramma notissimo e collaudato: se non si può connotarlo e renderlo più vicino ancora all'intento del suo creatore letterario, si può ben prendersene gioco, aprendo così un varco entro una compatta cortina di colori»¹⁸.

Nel parlare dell'edizione di *Pinocchio* del 1911 inevitabilmente viene dunque toccata una corda sensibile nella critica riguardante le illustrazioni, ovvero il grado di indipendenza e di originalità che queste possono avere rispetto al testo, rielaborandolo e ricontestualizzandolo.

Proprio in quegli anni, nel 1907, il tema veniva affrontato anche da uno dei maggiori intellettuali italiani, Benedetto Croce, nell'articolo *Illustrazioni grafiche ad opere poetiche*¹⁹. Partendo da una lettera di Flaubert a Charpentier del 15 febbraio 1880 in cui lo scrittore francese si esprime duramente contro le illustrazioni, paragonate agli scarabocchi infantili («Ces petits

¹⁸ FAETI 1972, pp. 195-196.

¹⁹ CROCE 1907, pp. 253-255.

bonshommes sont imbéciles, et leur physionomies absolument contraires à l'esprit du texte»), Croce si riallaccia al dibattito dell'«ut pictura poesis» arricchendolo delle sue riflessioni legate ai concetti di espressione e impressione. Secondo Croce «le parole del poeta [...] non hanno, in verità, nessun bisogno di essere *completate*», e le illustrazioni costituiscono «una sovrapposizione». Solo in un caso le immagini sono ammesse, e cioè quando queste nascono da una comune espressione che lega poeta (o scrittore) e pittore: «Allorché tra l'illustrazione e il testo non c'è dualismo, e l'una e l'altro nascono da un medesimo stato di spirito, e sono prodotti o di un'unica persona o di due che si sono identificate nella collaborazione all'opera comune, l'opera dell'illustratore non desta ripugnanza alcuna e non si può condannare»²⁰.

Con altre parole, lo stesso argomento è discusso anche da un importante illustratore di *Pinocchio*, Piero Bernardini, che in *Fatti miei* sosteneva:

Illustrare un libro non è cosa agevole quando si debba passare dal candore di Chiara alle licenze di Cleopatra. Dai Fioretti di S. Francesco al Decamerone. Quando si debba accontentare l'editore, l'autore, il tipografo, l'incisore, il pubblico e un tantino se stessi. Quei pittori che qualche volta ci si sono provati, spesso non sono riusciti a contentare che soltanto loro stessi, dicendo: Io, la vedo così. Nobiltà di coscienza, senza dubbio, per la propria opera, ma troppo poco quando questa deve venir riprodotta in migliaia di copie dalle quali altrettante migliaia di persone debbono 'vederla così'²¹.

Bernardini inizia a lavorare al libro nel 1930 e in una lettera del 14 febbraio dello stesso anno diretta a Enrico Bemporad entra nel dettaglio delle sue convinzioni artistiche: non va bene, a suo dire, l'edizione illustrata dal Mussino, perché è «clamorosa, carnevalesca, più adatta alla feerie del Saturnino Farandola, che allo spirito sottile e lineare del Collodi», mentre i disegni di Chiostri e Mazzanti, che pure «hanno interpretato con spirito e efficacia i tipi del Pinocchio», ormai «sono antiquati e il ragazzo non li segue più. Taccio dell'Edizione Salani e non nomino, per non macchiarmi di turpiloquio, un'altra... Conclusione: Non esiste un'Edizione del Pinocchio che sia simpatica, divertente e, senza essere SFARRRRRRRRRRZOSA, di buon gusto. [...]»²². L'edizione Salani cui si riferisce l'artista è con ogni probabilità quella illustrata da Luigi e Maria Augusta Cavalieri, uscita nel 1924²³: un trionfo di rutilanti colori e forme delicatamente liberty, con cui il fiorentino Salani cercava di strappare il monopolio di Pinocchio al concittadino Bemporad.

²⁰ *Ivi*, p. 255. Utile per contestualizzare la riflessione di Croce è sicuramente il passo dell'*Estetica* in cui parla dell'espressione: «Dante eleva a forma non solo il «dolce color d'oriental zaffiro» (impressioni visive), ma impressioni tattili o termiche come «d'aër grasso» e i «freschi ruscelletti» che «asciugano vieppiù» la gola dell'assetato. Ed è una curiosa illusione credere che una pittura dia impressioni semplicemente visive. Il vellutato di una guancia, il calore di un corpo giovanile, la dolcezza e la freschezza di un frutto, il tagliente di una lama affilata, e via dicendo, non sono impressioni che abbiamo anche da una pittura? E son forse visive? Che cosa sarebbe una pittura per un ipotetico uomo, il quale, privo di tutti o di molti dei sensi, acquistasse d'un tratto l'organo solo della vista? Il quadro, che abbiamo innanzi e che crediamo di vedere solamente con gli occhi, non apparirebbe, agli occhi di lui, se non come qualcosa di poco più dell'imbrattata tavolozza di un pittore. [...] Un altro corollario della concezione dell'espressione come attività, è l'indivisibilità dell'opera d'arte. Ogni espressione è un'unica espressione. L'attività estetica è fusione delle impressioni in un tutto organico. Ed è quel che si è voluto sempre notare quando si è detto che l'opera d'arte deve avere unità, o, ch'è lo stesso, unità nella varietà. L'espressione è sintesi del vario, o molteplice, nell'uno» (CROCE/GALASSO 2004, pp. 24-27).

²¹ *NOI POVERI FIGURINAI* 1979, p. 16.

²² Lettera di Piero Bernardini a Enrico Bemporad datata 14 febbraio 1930, Archivio Storico Giunti Editore, Fascicolo Bernardini Piero. Il documento è stato in parte citato anche in Campana 2006, pp. 40-41. Per una scheda bio-bibliografica aggiornata su Piero Bernardini cfr. P. PALLOTTINO, *Bernardini, Piero*, in *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER* 2012, p. 148. Le illustrazioni di Bernardini per *Pinocchio* sono consultabili all'indirizzo <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=4&volume=70022&lang=IT> <06/10/2014>.

²³ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=136&lang=IT> <06/10/2014>.

Il risultato è di grande finezza interpretativa: il pennino definisce i personaggi con un'estrema purezza grafica, non lasciando niente all'aneddoto, e sintetizzando con un'armonica linea grafica geometricamente intesa le scene narrate da Pinocchio (Fig. 7). Dalla tradizione illustrativa di Chiostri e Mazzanti recupera un dato stilistico, la linearità appunto, e uno interpretativo, la mancanza di antropomorfizzazione degli animali. Ha visto bene Rossella Campana, che nelle immagini di Bernardini ha trovato «un sincero amore per la tradizione intesa come modello di equilibrio e di moderazione, spesso venata di un sentimento di tristezza lievemente ironica o di sottile inquietudine»²⁴.

Con Bernardini si arriva a un altro snodo fondamentale, ovvero l'uscita del cartone animato di Walt Disney nel 1940²⁵. Significativo in questo senso un articolo di Yambo uscito su «Il Nuovo Giornale» a Firenze il 24 gennaio 1940, in cui di nuovo emerge la tematica della corrispondenza tra testo e immagine, a maggior ragione considerando che Disney dette vita a un personaggio e a una storia profondamente diversi da quelli originali. Fa un certo effetto leggere le parole di Yambo, perché espressione di un punto di vista formatosi in una società ancora locale, al massimo nazionale, non ancora pronto a proiettarsi su una scala globale, cosa che invece puntava già a fare il colosso americano²⁶:

Pinocchio non è un fantoccio universale: è nato in Italia, e qui ha attinto quelle preziose qualità che danno carattere a qualunque eroe, sia un eroe da ragazzi o un eroe per gli adulti. Pinocchio è vivo in noi, con il suo aspetto paesano, con i suoi atteggiamenti burattineschi, con il suo paesaggio. Solo un italiano poteva dare espressione e vita a Pinocchio²⁷.

Tuttavia, come deve constatare lo stesso Yambo, l'industria cinematografica italiana non è riuscita, eccezion fatta per il film di Antamoro del 1911, significativamente legato ai disegni di Mussino, a dare volto e immagine convincenti al Pinocchio di Collodi, preservandone la 'fiorentinità'²⁸. Ci sarebbe a questo punto da sollevare un'obiezione, osservando che in realtà almeno un cartone animato italiano c'era stato nel 1936, con il coinvolgimento di alcuni tra i maggiori illustratori del tempo, tra cui Mario Pompei e Ennio Zedda: si tratta di un'opera purtroppo oggi introvabile, probabilmente requisita dalla Disney a suo tempo per evidenti motivi di concorrenza commerciale.

Tornando al cartone americano, bisogna riconoscere che nonostante le lamentele e gli appunti di Yambo²⁹, che aprirà un ricco filone critico verso l'interpretazione di Walt Disney, il

²⁴ CAMPANA 2006, p. 40.

²⁵ Per i riferimenti e le fonti visive nel cartone animato di Walt Disney cfr. almeno ALLAN 1999 e *IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY* 2006.

²⁶ Bisogna dire però che le critiche a Walt Disney, che pure per lungo tempo fu ammesso dal regime fascista, in buona parte nascevano da esigenze politiche, legate a motivazioni autarchiche. Al proposito cfr. GADDUCCI, GORI, LAMA 2011.

²⁷ YAMBO 1940, p. 3.

²⁸ Per le sperimentazioni cinematografiche cfr. *PINOCCHIO SULLO SCHERMO* 1994; e *PINOCCHIO. NUOVE AVVENTURE* 2012.

²⁹ «Ma, purtroppo, nella interpretazione americana Pinocchio non è più Pinocchio: è un nanetto con un cappelluccio di vecchio stile inglese, con gli immancabili guantini a tre dita, con un vestituccio seicentesco e con gli zoccoli. Solo un leggerissimo segno alle gambe ricorda vagamente che, in quel punto, mastro Geppetto lavorò con la sega e con la raspa per foggare le delicate giunture delle membra legnose. Intorno a Pinocchio sono nati molti altri personaggi di stile e di carattere non riconoscibili. Gli interni hanno perduto ogni carattere italico: costruzioni tra la casa del piantatore e il ricovero dei cercatori d'oro: pareti di legno, strani infissi, tettoie enormi, utensili di un altro popolo e di un'altra civiltà. Lo stesso può dirsi dei paesaggi, che appaiono appartenenti a un mondo decisamente diverso e lontano dal nostro. Intendiamoci: tutto è grazioso, vivace, pittoresco; ma è come il quadro di una modernità su cui sia stato applicato l'intaglio di una figurina dell'ottocento. [...] Se, per una ipotesi, la marionetta del Lorenzini potesse assistere alla proiezione del suo film, certamente non si riconoscerebbe. Perché, semplicemente perché Pinocchio è nato da un buon tronco di castagno fiorentino, ed è italiano nel cervello, nello spirito, e fin nelle giunture, nelle fibre e nei nodi del suo corpo snello. Solo un artista

lungometraggio avrà un grosso successo e spingerà sia Salani sia Marzocco a pensare delle edizioni derivate esattamente dalla pellicola³⁰. In particolare, dopo lunghe trattative, Salani pubblicherà alcuni «Librini del Cuccù» ispirati ai singoli personaggi (*Cuccù... Geppetto, Cuccù... Mangiafuoco, Cuccù... Pinocchio, Cuccù... Il gatto e la volpe*)³¹, e Marzocco invece due libri tratti dal cartone animato, ovvero *Walt Disney racconta Le avventure di Pinocchio di C. Collodi* (1940) e *Pinocchio. Illustrazioni tratte dal film di Walt Disney* (1941)³². L'immagine di Pinocchio cambia radicalmente, non è più una marionetta (come giustamente è stato infatti rilevato da più parti, non di burattino si tratta ma tecnicamente di marionetta), ma un pupazzetto in abiti tirolesi, e allo stesso modo il Gatto e la Volpe entrano, animali pienamente antropomorfizzati, «nella tradizione comica del *vaudeville*», mentre Mangiafuoco, personaggio originariamente complesso, diventa «una sorta di cattivo “ordinario”». Anche gli ambienti mutano, sia a livello di significato (in Collodi esiste una mappa semiologica ben precisa), sia a livello descrittivo: la Firenze ottocentesca diviene un Tirolo di maniera, mentre il Paese dei balocchi, mitico discendente del Paese della cuccagna, viene visualizzato come «un luna park americano»³³.

Tuttavia, l'influenza di Disney si manifesta anche in via indiretta, condizionando le edizioni successive all'uscita del cartone animato: esemplari in questo senso sono le illustrazioni di Fiorenzo Faorzi per l'edizione del 1946³⁴. La tavola fuori testo che ritrae Pinocchio nel Teatro dei Burattini adotta una visione dal basso verso l'alto che enfatizza il movimento, Pinocchio ha solo le giunture del burattino ma assomiglia decisamente a un bambino in carne e ossa (con tanto di guance rosse), così come Arlecchino e Pulcinella sono veri attori e non marionette. Allo stesso modo, i costumi dei personaggi ritratti nella scena sono pienamente novecenteschi.

Altra immagine di sapore cinematografico è quella con la cattura di Pinocchio nel terzo capitolo (Fig. 8): in questo caso la ripresa è leggermente sopraelevata, quel tanto che serve per fornire al lettore una visione d'insieme, mentre la chiarezza dell'impostazione sembra anticipare per certi versi la tecnica *fish-eye* che Roberto Innocenti utilizzerà per le sue illustrazioni del romanzo nel 1989 (sul lavoro l'artista fiorentino tornerà poi anche nel 1992 e nel 2004).

Interessante anche la scelta dei colori e delle ombre compiuta da Faorzi: toni profondi e acquerelli densi, ombre accentuate che strutturano la scena come nella tavola che rappresenta Pinocchio con il Gatto e la Volpe all'Osteria del Gambero Rosso, oppure in quella dove il burattino supplica la Bambina-Fata turchina affacciata da una casa rosa confetto.

Il tema delle ombre e del buio, associato alla casa della Bambina morta, è certamente un altro argomento che percorre tutto il romanzo collodiano, al centro delle riflessioni anche di Giorgio Manganelli:

La casina candida, allora, è il deposito della morte. Rammentiamo che la casina appare in fondo ad un bosco fitto e buio: essa appare come un luogo magico e impervio. La sua familiarità è

italiano avrebbe potuto e dovuto compiere una cinematografia per i nostri ragazzi, su Pinocchio» (YAMBO 1940, p. 3).

³⁰ Al proposito cfr. BACCI 2012.

³¹ Vedi <http://www.capti.it/search.php?s=librini+del+cuccu%C3%B9&kindofasearch=1&lang=IT> <06/10/2014>.

³² Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=4&volume=70018&lang=IT>; e <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=4&volume=70016&lang=IT>; entrambi consultati in data 06/10/2014.

³³ Citazioni tratte da ANNIBALETTO–LUCHI 1990.

³⁴ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=127&lang=IT> <06/10/2014>. Per una scheda bio-bibliografica aggiornata vedi P. PALLOTTINO, *Faorzi, Fiorenzo*, in *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER* 2012, p. 157.

illusoria; l'ospitalità mentita. Nel buio degli alberi, il suo candore – come il pallore della Bambina dai capelli notturni – ha un gelido splendore lunare³⁵.

Se queste valutazioni sono valide per il testo scritto, ancor di più lo saranno per gli illustratori, aprendo a una serie di interpretazioni figurative interessanti, a partire ad esempio da Mattotti, con il quale però siamo ormai in piena contemporaneità e conviene dunque prendere in considerazione tre artisti attraverso la lente di un episodio specifico del romanzo, mettendone a confronto le diverse restituzioni. Si tralascerà dunque tutta l'infinita serie di illustratori che si sono confrontati con *Pinocchio* a partire dal momento in cui il testo è diventato di dominio pubblico³⁶ e, con un notevole salto cronologico, si arriverà, individuando così un ultimo punto di frattura, all'opera di autori del calibro di Lorenzo Mattotti, Roberto Innocenti e Mimmo Paladino, che consentirà di affrontare il tema dell'interpretazione grafica offerta dagli artisti-pittori.

Pinocchio, il Gatto e la Volpe: da Innocenti e Mattotti a...

Uno degli episodi chiave del libro collodiano è naturalmente l'incontro di Pinocchio con il Gatto e la Volpe, ispirato ad un analogo incontro celebre: quello di don Abbondio con i bravi. Il rapporto di Collodi con importanti scrittori del passato è stato messo in luce più volte, sempre sottolineando la rielaborazione fondamentalmente ironica che vi sta al fondo: emergono così accenni danteschi, classici e ariosteschi, ma anche manzoniani³⁷. Eppure, per quanto sia evidente, il richiamo a don Abbondio e i bravi non è stato adeguatamente sottolineato, ed invece si tratta di un episodio che è particolarmente importante anche per la tradizione iconografica ad esso collegata.

La descrizione di Collodi è, al solito, piuttosto generica:

Pinocchio, com'è facile immaginarselo, ringraziò mille volte il burattinaio: abbracciò, a uno a uno, tutti i burattini della compagnia, anche i giandarmi; e fuori di sé dalla contentezza, si mise in viaggio per ritornarsene a casa sua. Ma non aveva fatto ancora mezzo chilometro, che incontrò per la strada una Volpe zoppa da un piede e un Gatto cieco da tutt'e due gli occhi che se ne andavano là là, aiutandosi fra di loro, da buoni compagni di sventura. La Volpe, che era zoppa, camminava appoggiandosi al Gatto: e il Gatto, che era cieco, si lasciava guidare dalla Volpe³⁸.

Lo scrittore non dice altro, lasciando libero corso alla fantasia del lettore e dell'illustratore.

Roberto Innocenti evidenzia la derivazione manzoniana: la sua immagine sintetizza, in una medesima sequenza, almeno due momenti narrativi, quando il Gatto e la Volpe convincono Pinocchio ad andare con loro (Fig. 9). Significativa l'ambientazione che, collocata nella campagna toscana, riecheggia da vicino motivi manzoniani, con i due animali che, antropomorfizzati e ritratti con cappello e ampio pastrano, si fanno incontro al burattino,

³⁵ MANGANELLI 2002, pp. 86-87. A proposito del versante 'cupò' Asor Rosa osserva: «Non possono essere sottovalutati o accantonati nella costruzione del personaggio Pinocchio questo elemento del buio, della "notturnità", e il terrore dell'oscurità, che accompagna il rapporto di qualsiasi bambino con le tenebre primordiali. Collodi di questo doveva sapere qualcosa. [...] Evidentemente, come accade in tutti i temperamenti estroversi, ironici, dissacratori, c'è un versante del carattere collodiano che dà sull'umor nero, la «melancolia», il ripiegamento e la depressione. Insomma, un Collodi saturnino accanto – o dentro – un Collodi motteggiatore e teatrante, macchiettista e "freddurista"» (ASOR ROSA 1995, p. 946).

³⁶ Essendo Collodi morto nel 1890, i diritti di pubblicazione erano cessati infatti nel 1940.

³⁷ cfr. NEGRI 1976.

³⁸ Il testo utilizzato per riferimento è stato COLLODI 2000, pp. 49-50.

chiudendolo senza vie di scampo lungo una stradina stretta in salita³⁹. Innocenti delinea la scena con grande precisione ottica. A lato sta passando un uomo con un carico di legna sulle spalle, ancora dietro sta sopraggiungendo qualcuno a dorso di un mulo, mentre sullo sfondo, più in alto lungo la strada, inizia un piccolo borgo, abitato da poche presenze quasi spettrali: una 'vecchina' sta dando da mangiare alle galline, un cane caracolla per la via e un uomo intabarrato in un grosso cappotto sta uscendo di casa. Siamo davanti a una descrizione talmente lenticolare, dove convivono elementi di fantasia e della quotidianità (cifra stilistica peculiare di Collodi tra l'altro) da ricordare quanto scritto da Nigro proprio a proposito della scena manzoniana:

L'indicazione puntigliosa di giorno, mese e anno, è impegnativa. Guadagna alla storia ciò che dovrebbe essere irrilevante; a partire dall'assuefazione alla quotidiana retorica di mani e piedi: destra e sinistra incrociate dietro la schiena, con l'indice della mano destra chiuso nel breviano; la cara mania di un piede, che punta i ciottoli del sentiero e li fa schizzare sul muricciolo. Lo sguardo di don Abbondio è ozioso e svagato. Tuttavia non si limita ad avvicinare il paesaggio. Esprime anche la volontà di allontanare inciampi e sorprese, di scansare e scansarsi. Ma il curato è arrivato a un incontro, che non consente astuzie di viottoli. Due bravacci, truci e scostumati, gli chiudono la strada davanti a un'edicola votiva dedicata alle anime del purgatorio⁴⁰.

Nel caso di Innocenti non ci sono i bravacci e l'edicola votiva, ma le analogie visive sono evidenti.

Anche Mattotti coglie questo possibile rapporto, e agisce sulla scena orchestrando un'illustrazione centrata sul rapporto tra personaggi in primo piano e spazio circostante che seppur appena accennato è funzionale alla restituzione di un'atmosfera colma di attesa e di incertezza, con Pinocchio che sta mostrando le monete ai due maramaldi, non più vestiti di pesanti pastrani ma con una specie di vestaglia invernale (Fig. 10). Come spiega Mattotti stesso, il suo obiettivo è quello di «creare tensione, energia, movimento in un'immagine, che è solo bidimensionale e fissa, con le luci, i colori e la composizione»⁴¹. È un senso di cupo mistero che Mattotti dispiega anche e soprattutto in altre tavole, ad esempio l'impiccagione alla Quercia Grande, dove il burattino è veramente un pezzo di legno scosso violentemente dal vento e la tavola è giocata da Mattotti interamente sui toni del nero e del blu notte.

Se per Innocenti il riferimento a Manzoni era tenuto sul piano della scrittura, per Mattotti il richiamo agisce piuttosto sulla tradizione iconografica: Pinocchio, piccolo e intimorito, è raffrontato in presa diretta al Gatto e la Volpe che, bravi contemporanei, incombono plasticamente su di lui. È qui privilegiato l'aspetto della difficoltà psicologica, Pinocchio adotta «l'espedito del pauroso e dell'egoista, che davanti ad ogni avvenimento sgradevole ricorre lì per lì alla politica della dissimulazione, e fa lo stonato, l'attonito, il trasognato»⁴².

...Paladino

Di fronte a queste due interpretazioni, del tutto diversa è la scelta operata da Mimmo Paladino⁴³, che invece rappresenta, nella sua opera del 2004⁴⁴, il Gatto e la Volpe come due

³⁹ Per una scheda bio-bibliografica aggiornata su Innocenti cfr. P. PALLOTTINO, *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER* 2012, p. 159. Vedi anche PALLOTTINO 1989.

⁴⁰ NIGRO 1996, p. 93.

⁴¹ VARRA 2008, p. XXXIV. Sul *Pinocchio* di Mattotti cfr. almeno oltre a COLLODI 2008, anche MATTOTTI 2010.

⁴² RUSSO 1994, p. 175.

⁴³ Per le illustrazioni di Paladino per *Pinocchio* cfr. COLLODI 2004. Per una panoramica più ampia relativamente alla grafica cfr. almeno MIMMO PALADINO 2001.

animali stilizzati su una parete piatta, senza profondità (Fig. 11): apparentemente sembrerebbero, per citare le parole di Flaubert, due «bonshommes», figure elementari, semplici⁴⁵. Proprio la caratterizzazione di «bonshommes» aiuta a risalire a un possibile primo riferimento grafico: il Courbet di *Il ritorno dalla fiera dei contadini di Flagey*, eseguito nel 1850 e oggetto di numerose caricature tra cui quella celeberrima di Bertall (Fig. 12), in cui si enfatizzava proprio la rigidità e la naïveté, da burattini appunto, delle figure del quadro. Se Clark sottolinea come il pittore francese frantumì «l'intera superficie in un mosaico di forme distinte e contrastanti» e «l'uomo col maiale è un manichino, un robot»⁴⁶, Fried nota che «there is an emphasis on the repetitive and automatistic movements of the animals plodding wearily along at day's end»⁴⁷. Entrambe le osservazioni possono tornare utili anche per iniziare a inquadrare il disegno di Paladino che scava i due animali come due silhouette piatte e coloratissime, seguendo un tipo di rappresentazione arcaica. Proprio nell'accezione di una forma primordiale, credo si debba cercare il secondo punto di riferimento. Sensazione confermata anche da altre illustrazioni: Geppetto che osserva il pezzo di legno oppure la Fata turchina come un idolo italico (Fig. 13), che sembra essere quella «sovrana fastosa ed arcaica, dal potere grande ed occulto» di cui parla Manganelli⁴⁸. Non solo: nella definizione della fata «sembra esserci una diretta correlazione tra il potere dell'arcaico e l'immanenza della divinità: l'immagine colpisce a causa della sua forma arcaica»⁴⁹. Non sfuggirà però nella lettura dell'immagine un particolare importante: i lunghi capelli, fluenti e rigidi al tempo stesso, espressione di una vitalità originaria che sembra piuttosto ricondurre, aprendo una porta che ora non è il caso di varcare, a certi scatti fotografici legati agli studi antropologici di De Martino, dedicati ai rapporti tra Sud e magia⁵⁰.

Le parole di Freedberg possono servire anche per leggere altre immagini approntate da Paladino, e in particolare quella iniziale, con la testa di Pinocchio che emerge da un tronco (definito a collage) ancora tutto da scolpire (Fig. 14). L'esito è quello di un'irriverente erma arcaica, davvero vicina (considerando a maggior ragione la consistenza lignea del tronco) a uno degli *xoana* greci, la cui «semplicità li rendeva più «maestosi» [...] e divini»⁵¹.

Un aiuto nell'interpretazione di questi disegni viene da Emilio Villa, teorico e scrittore che sicuramente Paladino conosce, avendo anche frequentato le pagine delle stesse riviste sperimentali dell'area napoletana degli anni Sessanta e Settanta (tra le quali certamente «Linea Sud»). Villa, nel corso della sua prolifica carriera si è più volte occupato dell'arte primitiva, sia come argomento di studio, sia come tema di supporto alle ricerche sull'arte contemporanea. La sistematizzazione del suo pensiero in materia è arrivata tuttavia solo postuma, grazie ad Aldo Tagliaferri, che nel 2005, un anno dopo il lavoro di Paladino, ha pubblicato due testi inediti sotto il titolo di *L'arte dell'uomo primordiale*. Le parole di Villa possono funzionare dunque solo come suggestione, come eco lontana di un sentire condiviso anche da Paladino, che nelle sue figure annulla la distanza aneddotica: «Il segno è figura, la figura è atto, l'atto è unità, comunione, integrazione, generazione; l'unità è il divino, il divino è figura, la figura è segno. Così come azione e simbolo sono l'unica e medesima realtà»⁵².

⁴⁴ Paladino affronta *Pinocchio* con una serie di tavole sciolte (ventisei), che costituisce una vera e propria rilettura d'artista. È evidente quindi come ci si trovi di fronte a una tipologia di opere differenti rispetto a Innocenti e Mattotti.

⁴⁵ Per una visione critica del termine e la sua contestualizzazione storico artistica cfr. MESSINA 1993.

⁴⁶ CLARK 1978, p. 78.

⁴⁷ FRIED 1990, p. 145.

⁴⁸ MANGANELLI 2002, p. 93.

⁴⁹ FREEDBERG 1993, p. 59.

⁵⁰ I VLAGGI NEL SUD 1999.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² VILLA/TAGLIAFERRI 2005, p. 41.

C'è però anche un'altra componente nell'operazione portata avanti da Paladino e destinata, almeno in prima battuta, ad un pubblico adulto, per una ricezione alta: il ritorno al primitivo non è visto soltanto nei termini appena descritti, ma è anche esplicitamente interpretato dall'artista come ritorno a un disegno infantile, apparentemente ingenuo. È il caso della tavola che rappresenta Pinocchio diretto a scuola con l'abecedario sottobraccio (Fig. 15): il burattino è definito con un semplice tratto a penna, mentre lo sfondo, come un vero e proprio foglio 'stropicciato', è picchiettato da macchie d'inchiostro che in alcune circostanze formano numeri e lettere.

Il segno grafico assume così una valenza del tutto diversa da quella agile e scattante, puramente narrativa, che aveva contraddistinto l'inizio dell'avventura editoriale di Pinocchio nel 1883 con Mazzanti e con Chiostri nel 1901: il passaggio e la distanza interpretativa tra un intento illustrativo e uno invece di ripensamento artistico è così segnato a chiare lettere, passando da una chiave meramente di traduzione grafica ad una di rilettura profonda dell'opera. Convivono qui i dubbi di Flaubert e le accuse di Croce, citati lungo il testo, ma anche l'amara constatazione di Bernardini, altro illustratore presente nell'articolo:

Sintanto Iddio darà loro fiato, [gli illustratori] seguiranno a fare le figurine e finiranno con il lapis tra le mani come certe vecchine delle Signe: con l'ultima treccina di paglia tra le dita. Non hanno lo studio a tramontana. Spesso lavorano in una stanza di casa, mentre sul tavolo i ragazzi fanno le lezioni e la moglie nella cucina accanto armeggia ai fornelli. [...] L'opera di costoro nell'opinione corrente, sta alla Pittura come la Pippolese sta al Concerto del Maggio Fiorentino.⁵³

⁵³ NOI POVERI FIGURINAI 1979, p. 12.



Fig. 1: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di E. Mazzanti, Firenze, Paggi editore, 1883

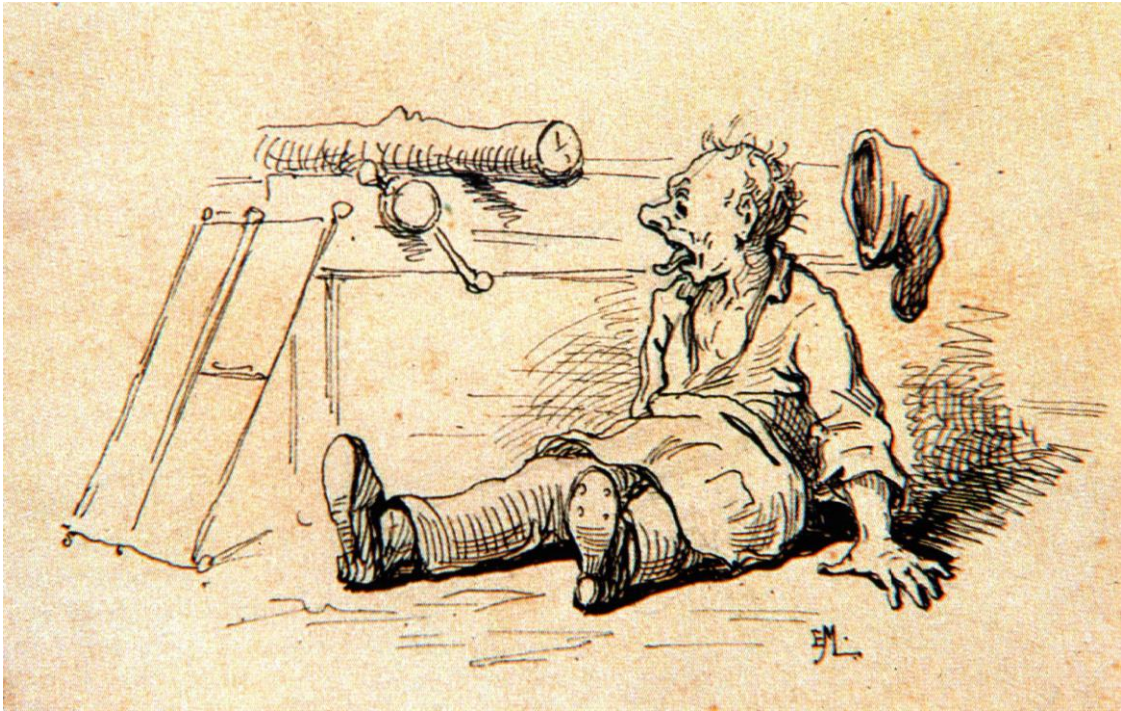


Fig. 2: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di E. Mazzanti, Firenze, Paggi editore, 1883. Disegno preparatorio: inchiostro di china su carta, 6,6x9 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze



Fig. 3: H. Daumier, *Rue Transnonain*, 1834



Fig. 4: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di C. Chiostri, Firenze, Bemporad editore, 1901. Disegno preparatorio: inchiostro di china su carta, 19,4x14 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze

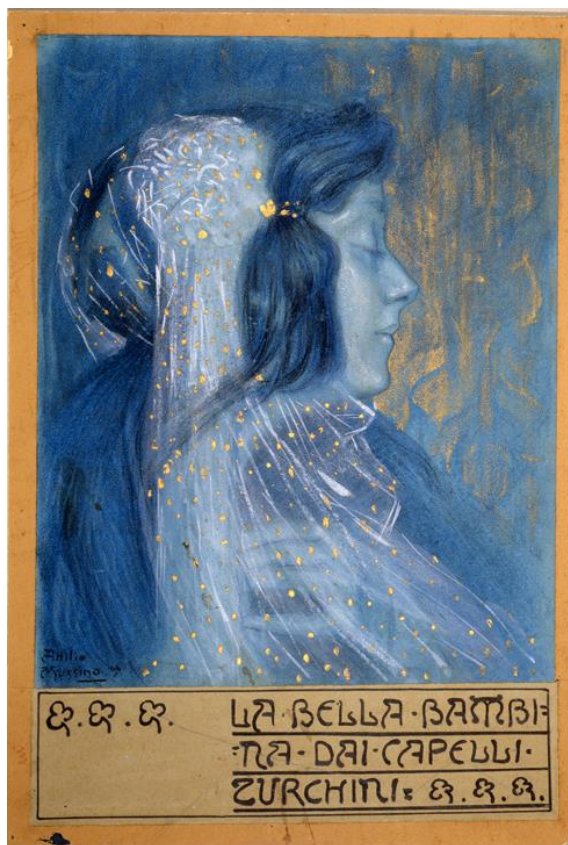


Fig. 5: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di A. Mussino, Firenze, Bemporad editore, 1911. Disegno preparatorio: biacca, acquerello, matite, tempera su carta, 40,5x28 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze

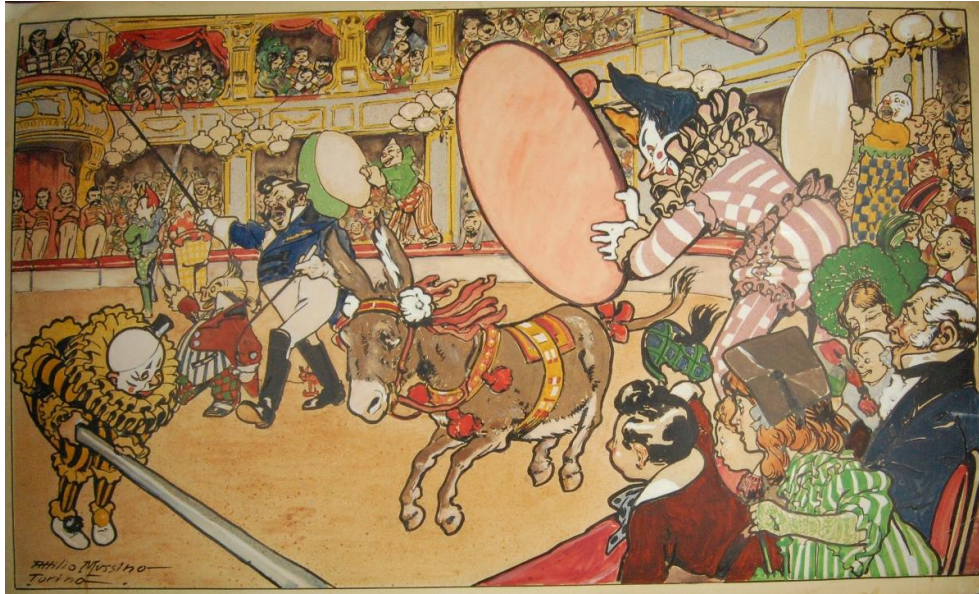


Fig. 6: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di A. Mussino, Firenze, Bemporad editore, 1911. Disegno preparatorio: acquerello, biacca, inchiostro di china, tempera su cartoncino, 35x57 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze



Fig. 7: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di P. Bernardini, Firenze, Marzocco, 1942. Disegno preparatorio: inchiostro di china su carta, 33x24,5 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze



Fig. 8: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di F. Faorzi, Firenze, Salani editore, 1946. Disegno preparatorio: pastello, pennarello, tempera su carta, 37x3x26 cm. Archivio Storico Adriano Salani Editore, Milano



Fig. 9: C. Collodi, *The adventures of Pinocchio*, illustrated by R. Innocenti, London 1988. Collezione privata.



Fig. 10: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, con le illustrazioni di Lorenzo Mattotti, introduzione di Tiziano Scarpa, nota alle illustrazioni in forma di intervista di Emilio Varrà, Torino, Einaudi, «I millenni», 2008. Collezione privata



Fig. 11: C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004. Serigrafia, 60x45 cm. Collezione privata

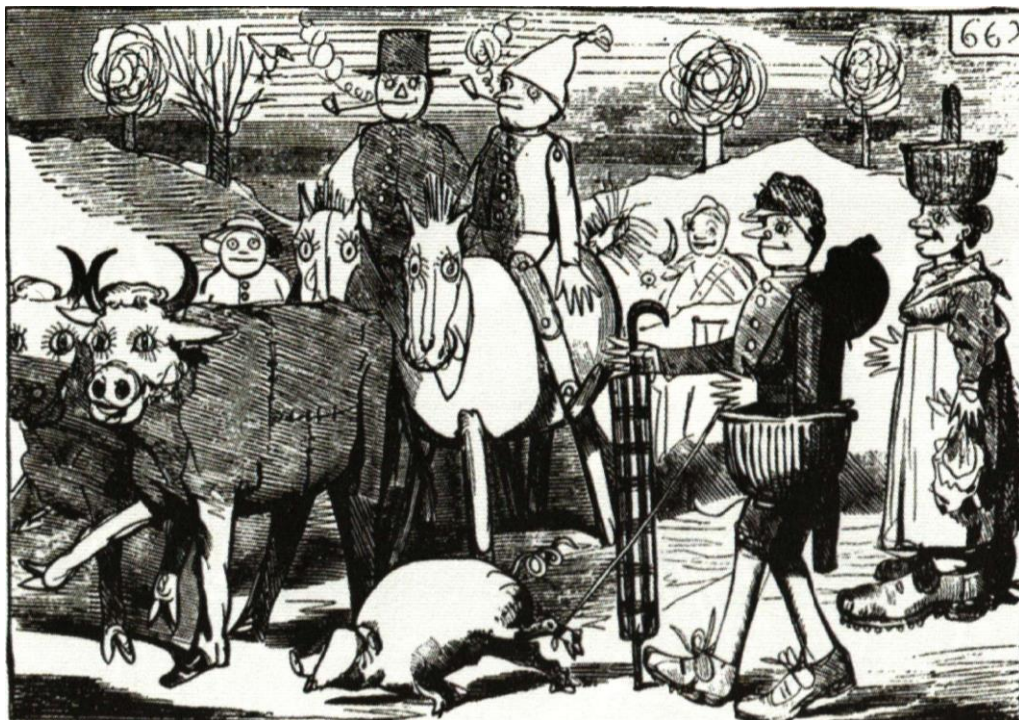


Fig. 12: C. Bertall, *Caricatura de I contadini di Flagey che ritornano dalla fiera*, pubblicata su «Le Journal pour rire», 7 marzo 1851



Fig. 13: C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004. Serigrafia, collage, acquaforte, 60x45 cm. Collezione privata



Fig. 14: C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004. Serigrafia, acquerello, collage in legno, 60x45 cm. Collezione privata

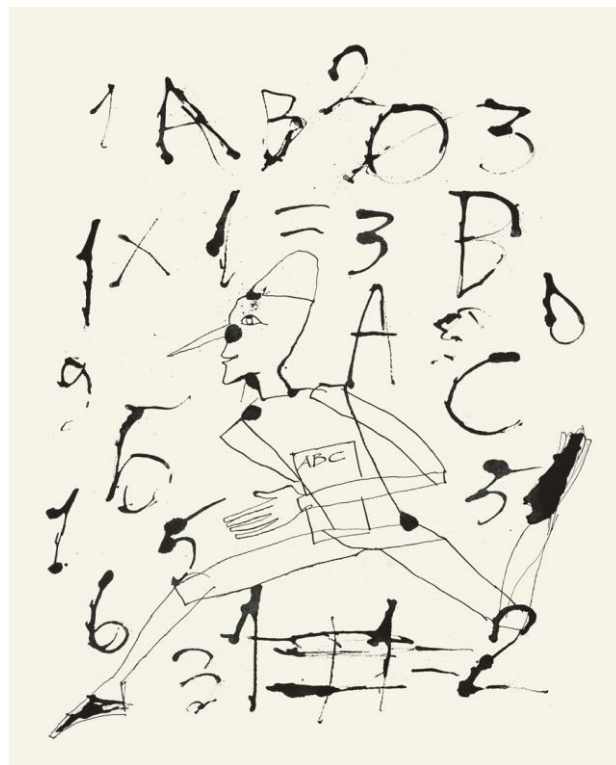


Fig. 15: C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004. Serigrafia, carborundum, 60x45 cm. Collezione privata

BIBLIOGRAFIA

ALLAN 1999

R. ALLAN, *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, Londra 1999.

ALLIGO 2009

S. ALLIGO, *Attilio Mussino. Una, cento, mille Avventure di Pinocchio*, in S. Alligo, *Pittori di carta. Vol. I*, Torino 2009 (seconda edizione riveduta e ampliata), pp. 181-204.

ANNIBALETTO–LUCHI 1990

S. ANNIBALETTO, F. LUCHI, *Pinocchio da Collodi a Disney e Comencini*, in *PINOCCHIO SULLO SCHERMO* 1994, pp. 19-28.

ASOR ROSA 1995

A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, in *Letteratura italiana. Le Opere. Volume terzo. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino 1995.

BACCI 2012

G. BACCI, "Pensare per immagini". *Il sistema figurativo editoriale tra 1920 e 1945 a partire dalle pubblicazioni Salani*, in *Le figure e le storie. Scrittori, illustratori, editori per l'infanzia in Toscana tra Otto e Novecento*, Atti del convegno (Firenze, The British Institute of Florence, 8/10/2010), a cura di F. Cambi e W. Scancarello, Pontedera 2012, pp. 119-180.

BALDACCI–RAUCH 2006

V. BALDACCI, A. RAUCH, *Uno, nessuno, centomila*, in *PINOCCHIO E LA SUA IMMAGINE* 2006, pp. 17-53.

BERTIERI 1907

R. BERTIERI, *Le illustrazioni nei libri scolastici*, «Il Risorgimento Grafico», V, 1-2, gennaio-febbraio 1907, pp. 3-5.

BIAGGIONI 1984

R. BIAGGIONI, *Pinocchio, cent'anni di Avventure illustrate. Bibliografia delle edizioni illustrate italiane di C. Collodi, Le avventure di Pinocchio, 1881/83-1983*, Firenze 1984.

CAMPANA 2006

R. CAMPANA, *Pinocchio fra Toscana e America*, in "C'era una volta..." *Pinocchio a Palazzo Pitti. Da Paggi a Giunti disegni e libri del suo editore*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 25 novembre 2006-25 marzo 2007), a cura di M. Bietti, Firenze 2006, pp. 39-41.

CALVINO 1995

I. CALVINO, *Carlo Collodi, Pinocchio*, in I. Calvino, *Saggi*, collana «I Meridiani», Milano 1995, pp. 801-807 (originariamente apparso con il titolo *Ma Collodi non esiste*, «la Repubblica», 19-20 aprile 1981).

CLARK 1978

T.J. CLARK, *Immagine del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Torino 1978 (Prima edizione inglese Londra 1973).

COLLODI 2000

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrato da Carlo Chiostri, Firenze 2000.

COLLODI 2004

C. COLLODI, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia 2004.

COLLODI 2008

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, con le illustrazioni di L. Mattotti, introduzione di T. Scarpa, nota alle illustrazioni in forma di intervista di E. Varrà, «I millenni», Torino 2008.

CORDELIA 1906

CORDELIA, *Nel paese degli spazzacamini*, «Il Secolo XX», Marzo 1906, pp. 178-189.

CROCE 1907

B. CROCE, *Illustrazioni grafiche ad opere poetiche*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 5, 1907, pp. 253-255.

CROCE/GALASSO 2004

B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cura di G. GALASSO, I, collana «I Classici del Pensiero», Bergamo 2004.

DA PINOCCHIO A HARRY POTTER 2012

Da Pinocchio a Harry Potter 150 anni di illustrazione italiana dall'archivio Salani 1862-2012, Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 18 ottobre 2012 – 6 gennaio 2013), a cura di G. Bacci, Milano 2012.

FAETI 1972

A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino 1972.

FAETI 2011

A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma 2011.

FREEDBERG 1993

D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993 (Prima edizione Chicago 1991)

FRIED 1990

M. FRIED, *Courbet's realism*, Chicago-Londra 1990.

GADDUCCI, GORI, LAMA 2011

F. GADDUCCI, L. GORI, S. LAMA, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra il fascismo e il fumetto*, Eboli 2011.

IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY 2006

Il Était une fois Walt Disney: aux sources de l'art des studios Disney, Catalogo della mostra (Parigi, 16 settembre 2006-15 Gennaio 2007, Montréal, 8 Marzo-24 Giugno 2007), a cura di B. Girveau, Parigi 2006.

I VIAGGI NEL SUD 1999

I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino, a cura di C. Gallini e F. Faeta. Fotografie di A. Zavattini, F. Pinna e A. Gilardi, Torino 1999.

MANGANELLI 2002

G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano 2002.

MATTOTTI 2010

L. MATTOTTI, *La fabbrica di Pinocchio*, Catalogo della mostra (Poggibonsi, 10 aprile – 20 maggio 2010), a cura di M. Perosino, Milano 2010.

MAZZOCCA 1976

F. Mazzocca, *Tra Romanticismo e Realismo: il Pinocchio 'europeo' di Mazzanti e il Pinocchio 'toscano' di Chiostri*, in *Studi Collodiani*, Atti del I Convegno internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), a cura della Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pistoia 1976, pp. 361-379.

MESSINA 1993

M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare*, Torino 1993.

MIMMO PALADINO 2001

Mimmo Paladino opera grafica 1974-2001, a cura di E. De Martino, presentazione di K.A. Schröder, New York 2001.

NEGRI 2007

A. NEGRI, *Arte 'minore'?*, in *Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi*, a cura di L. Braida, A. Cadioli, A. Negri, G. Rosa, Milano 2007, pp. 29-42.

NEGRI 1976

R. NEGRI, *Pinocchio ariostesco*, in AA.VV., *Studi collodiani. Atti del Convegno Internazionale*, Pescia 1976, pp. 439-443.

NIGRO 1996

S. NIGRO, *La tabacchiera di Don Lisander*, Torino 1996.

NOI POVERI FIGURINAI 1979

Noi poveri figurinai, da *Fatti miei di Piero Bernardini*, riprodotto in *L' "asso" degli illustratori. Piero Bernardini*, a cura di P. Pallottino, introduzione di M. Luzi, collana «Cento Anni di Illustratori», Bologna 1979, pp. 12-16.

NOVA EX ANTIQUIS 2011

Nova ex Antiquis. Raffello Bertieri e Il Risorgimento Grafico, Catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 4 ottobre – 16 dicembre 2011), a cura di A. De Pasquale, M. Dradi, M. Chiabrando, G. Grizzanti, Milano 2011.

PALLOTTINO 1989

P. PALLOTTINO, *Il Pinocchio di classe di Roberto Innocenti*, in *Pinocchio la scena, lo schermo, il libro*, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari, 18 marzo – 30 aprile 1989), a cura di AA.VV., Ferrara 1989, pp. 29-36.

PALLOTTINO 2010

P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze 2010.

PINOCCHIO E LA SUA IMMAGINE 2006

Pinocchio e la sua immagine, a cura di V. Baldacci, A. Rauch, con un saggio di A. Faeti, Firenze 2006.

PINOCCHIO NEL PAESE DEGLI ARTISTI 1982

Pinocchio nel paese degli artisti, a cura di M. Serenellini, Milano 1982.

PINOCCHIO. NUOVE AVVENTURE 2012

Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi, a cura di P. Fabbri, I. Pezzini, Milano-Udine 2012.

PINOCCHIO SULLO SCHERMO 1994

Pinocchio sullo schermo e sulla scena, Atti del Convegno Internazionale di Studio (8-10 novembre 1990), a cura di G. Flores d'Arcais, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", Firenze 1994.

RUBINO 1907

A. RUBINO, *Gli Artisti del Libro: Attilio Mussino*, «Il Risorgimento Grafico», V, 11, novembre 1907 (ma stampato nell'aprile 1908), pp. 193-198.

RUSSO 1994

L. RUSSO, *Personaggi dei Promessi Sposi*, Roma-Bari 1994 (Prima edizione Roma 1945).

VARRA 2008

E. VARRA, *Nota alle illustrazioni sotto forma di intervista*, in COLLODI 2008, pp. XXVII-XXXVII.

VILLA/TAGLIAFERRI 2005

E. VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Milano 2005.

YAMBO 1940

YAMBO, *Walt Disney e il "Pinocchio". Invito ai disegnatori italiani*, «Il Nuovo Giornale», 24 gennaio 1940, p. 3.

ABSTRACT

In un articolo del 1907, come vedremo, Benedetto Croce interviene nel dibattito riguardante il ruolo delle illustrazioni: la sua è una posizione che sottolinea la diversità e la peculiarità di ciascun mezzo artistico, sia esso la pittura oppure la poesia, la letteratura. L'illustrazione è dunque ammessa solo quando nasca in completo accordo spirituale con il testo scritto, mantenendo però una sua indipendenza e autonomia.

Nel caso di *Pinocchio*, solo Mazzanti ebbe la possibilità di confrontarsi direttamente con Collodi, che morì come noto nel 1890. Tuttavia *Pinocchio* interessa perché ha rappresentato e rappresenta ancora un banco di prova imprescindibile per artisti e illustratori, una tappa inevitabile con cui ogni illustratore deve misurarsi prima o poi nel corso della carriera: di conseguenza, è stato di volta in volta trasportato a Torino (come vedremo con Mussino), ricontestualizzato in una Toscana strapaesana (Bernardini) o stravolto in interpretazioni cinematografiche (Disney), per arrivare a essere letto e interpretato sotto una luce nuova nei nostri giorni (da Staino a Mattotti e Innocenti, per arrivare fino a Paladino).

Il presente intervento, partendo dall'edizione del 1883, offrirà dunque un viaggio nelle interpretazioni grafiche di *Pinocchio*, attingendo principalmente alla ricchezza della banca dati delle illustrazioni del progetto Capti e agli articoli di «Il Risorgimento grafico» (anch'esso consultabile online). L'obiettivo non è quello di affrontare tutte le edizioni illustrate, ma di soffermarsi su snodi critici e interpretativi particolarmente significativi, da un lato facendo dialogare le discussioni teoriche coeve sullo statuto dell'immagine con le illustrazioni effettivamente eseguite, e dall'altro individuando legami, rapporti e derivazioni da un'edizione all'altra, non limitandosi al primo Novecento, bensì arrivando alle più recenti esperienze artistico-editoriali e prendendo in esame anche libri illustrati da artisti di primo piano (il già citato Paladino).

In an article published in 1907 Benedetto Croce expressed his opinion on the role of illustrations: it is a position that emphasizes the diversity and specificity of each artistic medium, be it painting or poetry, literature. The illustration is therefore permitted only when it is spiritually accorded with the written text, maintaining its independence and autonomy.

Pinocchio is surely a particular case study, considering that only Mazzanti, the first illustrator, had the chance to meet and probably discuss his ideas directly with Collodi, who died in 1890. Nonetheless, during the 20th century *Pinocchio* has been illustrated several times, becoming one of the reference books in the history of illustration in Italy and in Europe: it has been located in Turin (as we will see with Mussino), re-contextualized in Tuscany (Bernardini) or misinterpreted by cartoons (Disney), read and interpreted in a new light in our days (by Staino, Mattotti, Innocenti, to get up to Paladino).

This paper, starting from the first book edition of 1883, will offer an overview of the graphic interpretations of *Pinocchio*, taking advantage from the richness of the illustrations' database of Capti project and from the articles of «Il Risorgimento grafico» (which is also available online). The aim however is not to speak about all the illustrated editions, but to emphasize the most significant critical topics, addressing them by an innovative point of view. On the one hand we will confront contemporary theoretical discussions concerning the status of the image with the really executed illustrations, and on the other we will identify figurative relationships and derivations from one edition to another, arriving to the most recent artistic-editorial experiences and considering also books illustrated by leading artists (as the aforementioned Mimmo Paladino).

ESERCIZI DI CRITICA FRA RIVISTE, LIBRI E ARCHIVI. LETTERE DI VITTORIO PICA A GIUSEPPE PELLIZZA

1. Nella non troppo folta letteratura sull'attività di critica artistica di Vittorio Pica (1862-1930), salvo rare eccezioni, a essere privilegiati sono stati sempre alcuni specifici filoni d'interesse – la grafica contemporanea, il giapponismo, l'impressionismo – che potessero essere facilmente compresi entro una linea progressista dell'arte moderna, al riparo da quei «fumi decadentistici» già per tempo invocati da Roberto Longhi per spiegare, ingenerosamente, la 'sprovvolutezza' e la 'confusione mentale' delle predilezioni del critico napoletano¹. Al contrario, la ricomposizione della vasta bibliografia di Pica e l'acquisizione di materiali d'archivio inediti, attualmente in corso², relativi non solo alla sua attività di critico d'arte ma anche a quella istituzionale, stanno spalancando sempre più il campo (sgombrandolo, al contempo, dei pregiudizi frattanto assestatisi) a ambiti di approfondimento ugualmente vitali per seguire taluni svolgimenti della ricerca artistica in Europa fra Otto e Novecento, su una via alternativa a più consolidati paradigmi storiografici, fra tardonaturalismo, simbolismo e prime ricerche d'avanguardia³. A dispetto della vulgata che vuole Pica un esterofilo, divulgatore in Italia di 'artisti macabri' o 'd'eccezione', fra decadentismo, estetismo e dandismo, in questa sede si vuol provare a ribaltare la prospettiva corrente, privilegiando gli interessi per l'arte italiana e per la sua promozione tanto in Italia quanto all'estero, a livello sia critico sia istituzionale; non solo per dimostrare le dinamiche di

¹ LONGHI 1949. Rimando, per la bibliografia su Pica, a quanto indicato nella sezione [Stato dell'arte e riferimenti bibliografici](#), sul sito web del progetto di ricerca FIRB 2012 *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea fra riviste, archivi e illustrazioni*.

² È quanto si propone di fare l'unità di ricerca attiva presso l'Università degli studi di Siena, di cui sono responsabile scientifico, nell'ambito del FIRB: una ricognizione integrale, e sua edizione on-line, della bibliografia di Vittorio Pica, accanto a una capillare, e quanto più esaustiva possibile, mappatura dei fondi archivistici contenenti documenti prodotti da Pica e relativi alla sua attività istituzionale e di critica artistica, e di cui ugualmente, laddove possibile, si predisporrà un'edizione on-line, privilegiando nuclei tematici di particolare consistenza e rilievo, d'accordo con le [linee-guida del progetto di ricerca](#). Il rifiuto da parte di Antonio Maraini, all'indomani della morte di Pica, di acquisire ai fondi dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia l'archivio e la biblioteca del critico napoletano (nel merito si veda DONZELLO 1987, pp. 57-61) ha comportato una rovinosa dispersione dell'eredità materiale delle relazioni intrecciate lungo tutto il corso della sua laboriosa esistenza professionale, per cui oggi è possibile solo parzialmente, e in maniera unilaterale, ricostruire la rete di contatti internazionali coltivati da Pica: se infatti si conservano sue lettere presso fondi archivistici pubblici e privati di artisti e critici suoi contemporanei, le risposte di questi ultimi a Pica, salvo rare eccezioni, devono considerarsi irrimediabilmente perdute. Per altre ragioni, legate alla contingenza di prassi e forme editoriali tipiche della critica artistica fra Otto e Novecento, la bibliografia di Pica registra una dissipazione disperante nel numero delle testate e delle occasioni (le presentazioni in catalogo, gli articoli su rivista o su quotidiano, gli interventi sui giornali delle gallerie), ugualmente di non facile ricomposizione, perché si tratta di materiali dispersi fra numerose raccolte sia pubbliche che private. Di là dall'intrinseco valore documentale della scrittura di Pica, ciò che è subito emerso come un aspetto ugualmente rilevante delle potenzialità legate all'edizione on-line integrale della sua bibliografia, è la quantità (e la qualità) delle illustrazioni che accompagnano le sue pubblicazioni e che hanno consegnato a più generazioni di artisti italiani della prima metà del Novecento un repertorio, di fatto pressoché sterminato, di fonti visive cui attingere largamente, tra plagi, citazioni e libere interpretazioni, le cui dinamiche di appropriazione/contaminazione/rilettura sollecitano ulteriori occasioni d'indagine e di approfondimento. In questo modo si avrà non solo il vantaggio di rendere disponibili materiali rari o di difficile reperibilità (mi riferisco soprattutto ai cataloghi delle mostre in gallerie private e agli articoli su riviste italiane e straniere di limitata circolazione) ma anche di rispondere, in maniera più aderente, e pur sempre nelle evidenti differenze di contenuto specifico, alla cornice generale del progetto di ricerca, sulla diffusione della cultura visiva in età contemporanea, condivisa con le altre unità delle Università di Udine, di Genova e della Scuola Normale Superiore di Pisa.

³ Un'assai stimolante rivisitazione di questo paradigma storiografico, lungamente invalso anche a livello scolastico e manualistico, è offerta dai saggi raccolti in *ACADEMICS, POMPIERS, OFFICIAL ARTISTS* 2009.

un *modus operandi* ben preciso, di là da ogni posa, affettazione, velleità o, peggio, approssimazione, ma anche per insistere sulla specifica qualità di un ruolo da sostenitore tenace dell'arte moderna italiana e delle ragioni di una sua proiezione e affermazione a livello internazionale.

La rassegna della corrispondenza inedita fra Pica a Giuseppe Pellizza (1868-1907), ancorché circoscritta nel numero delle comunicazioni e nell'estensione cronologica (1897-1904)⁴, appare piuttosto significativa rispetto ai punti appena richiamati, perché documenta il lavoro del critico dietro le quinte della pagina scritta e, nello stesso tempo, consente di circoscrivere e meglio valutare la sua attenzione per un contributo di rilievo europeo – quale indubbiamente è quello rappresentato dalla pittura di Pellizza, sullo sfondo della più ampia vicenda del divisionismo italiano – al dibattito allora in corso, a lungo obliterato e negletto e solo piuttosto di recente recuperato nella sua più dilatata articolazione geografica, cronologica e linguistica⁵.

Nella lunga sfortuna del divisionismo italiano e nella sua tardiva collocazione storiografica è possibile riflettere l'incerta posizione di Pica nella storia dell'arte e della critica d'arte in Italia fra Otto e Novecento: dalla colposa rimozione della sua eredità, già a ridosso della sua morte (e forse anche prima, con le dimissioni forzate dalla direzione della Biennale di Venezia nel 1927, a beneficio di Antonio Maraini), ai primi segnali di un rinnovato interesse, che, in maniera più sistematica, e soprattutto nell'ultimo decennio, hanno sollecitato una nuova stagione di approfondimenti. Il recupero della sua personalità ha permesso di rilanciare tutta una serie di problemi sul tavolo della discussione: sulle fonti e sulle circostanze della sua formazione, sui tempi della sua attività, sui contatti allacciati a livello internazionale, sulla natura e sulle ragioni della sua 'militanza', quindi sulle ricadute della sua azione in Italia, e non solo, nel breve e medio termine. Sono problemi non di poca importanza, che esigono un impegno di risposta da articolare necessariamente nel tempo: nondimeno, nello spazio di queste pagine, si tenterà di svolgere alcuni dei punti qui solo sommariamente enunciati, a partire dal caso di studio rappresentato, in maniera esemplare, dall'interesse di Pica per la pittura di Pellizza, quale tassello di una più ampia rete di relazioni, dinamiche e circostanze proprie del sistema dell'arte in Europa a cavallo fra i due secoli.

Le missive inviate dal critico al pittore offrono il grande vantaggio di potere seguire parallelamente la pagina stampata e il lavoro redazionale che la prepara, in cui la scrittura privata integra e chiarisce il giudizio pubblico, ne amplia le motivazioni e ne illumina i contesti, consentendo una più puntuale messa a fuoco non solo della poetica del pittore e della sua interpretazione nella lettura di Pica, ma anche degli intendimenti e delle finalità di quest'ultimo, impegnato in un costante lavoro di promozione degli artisti di suo maggiore

⁴ La prima segnalazione di questa corrispondenza è in SCOTTI 1974, p. 167. Si tratta in tutto di trenta documenti: ventisei cartoline, due lettere, un cartoncino non datato e un telegramma di condoglianze, che si aggiunge alla corrispondenza sospesa nel 1904. Desidero esprimere un sentito ringraziamento all'Associazione Pellizza da Volpedo, nelle persone del presidente, Prof. Aurora Scotti, e del Dott. Pierluigi Pernigotti, per avere messo gentilmente a mia disposizione copia dei materiali inediti qui analizzati. Per un inquadramento generale dell'opera di Pellizza rimando al fondamentale SCOTTI 1986. Sullo specifico della corrispondenza dell'artista segnalo, da ultimi, *IL CARTEGGIO DI GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO* 2006 e CARECHINO-SCOTTI-VINARDI 2012. Per altro verso, sempre in ambito divisionista, le ricerche sui rapporti fra Pica e Pellizza s'integrano con la ricognizione sui rapporti epistolari intercorsi fra Pica e Vittore Grubicy de Dragon da me condotta presso il Fondo Grubicy dell'Archivio del '900 del MART di Rovereto nel contesto di un più ampio progetto finanziato dalla Fondazione CARITRO e ugualmente dedicato a Vittorio Pica e al sistema delle arti in Italia fra Otto e Novecento.

⁵ *IL DIVISIONISMO* 2012: in particolare, in MATTEONI 2012, si registrano alcune prime importanti aperture nei confronti della scrittura di Pica e della sottigliezza delle sue interpretazioni della pittura divisionista, anche se, nella fattispecie, limitatamente alle più tarde proposte romane, fra Balla e Lionne. Pietre miliari nella bibliografia sul divisionismo italiano rimangono *ARCHIVI DEL DIVISIONISMO* 1969, *L'ETA DEL DIVISIONISMO* 1990 e *DIVISIONISMO ITALIANO* 1990.

interesse fra stampa, esposizioni internazionali, collezionismo privato e musei pubblici; e in maniera tanto più aderente alla realtà dei fatti quanto più è dato desumere dal registro proprio della corrispondenza privata, in cui i giudizi sono immediati e il proverbiale tono neutro della scrittura pichiana lascia posto a considerazioni più personali. Come per Pellizza (lo si legge nelle preoccupazioni dei suoi scritti), anche per il critico napoletano si tratta di definire un percorso 'in divenire', asistematico e in assestamento, caratterizzato da una curiosità prensile e vorace e da non pochi passi falsi, secondo la prassi tipica di una militanza critica quale viene a configurarsi anche quella di Pica in maniera piuttosto singolare nel panorama italiano di quegli anni.

2. Fu Pellizza a prendere l'iniziativa di un contatto diretto con Pica. Come si evince da materiali già editi, il suggerimento di 'tenere d'occhio' il critico napoletano, che «occupa un bel posto nell'arte», arrivò dall'amico Angelo Morbelli in una lettera del 15 febbraio 1896⁶: contrariamente infatti a quanto è stato sempre sostenuto, circa i tempi e le circostanze in cui si definisce l'interesse di Pica per l'arte, il giudizio di Morbelli conferma che a quella data Pica poteva contare già su un largo consenso, sulla base di una visibilità e di una riconoscibilità di uno specifico ambito d'interessi critici e predilezioni di gusto, che esulavano dalla partecipazioni alle prime biennali e dalle collaborazioni con la neonata «Emporium». Nelle lettere di Morbelli ai colleghi pittori il nome di Pica fa più volte capolino, con parole di pieno e incondizionato apprezzamento, ancora, ad esempio, a proposito dei tentativi di allestire sale esclusivamente dedicate alla pittura divisionista nelle esposizioni di Torino del 1896 e di Milano del 1897⁷: anche in contesti del genere il fatto che il suo nome fosse chiamato in causa ne dimostra indirettamente la presenza ben radicata, non sporadica né occasionale, nel sistema nazionale dell'arte di fine Ottocento, a Torino come a Milano come a Napoli. Anche nelle lettere di Pellizza a Morbelli è più volte espressa ammirazione per Pica, a partire dal volume *Arte europea a Venezia* (Napoli 1895), comprato dal pittore nel corso di un viaggio nel capoluogo campano nell'inverno del 1896 e giudicato «molto interessante», secondo quanto egli stesso raccontò per lettera all'amico⁸. Fu nella stessa circostanza che Pellizza tentò d'incontrare Pica, ancora residente a Napoli, recandosi in visita a casa sua in compagnia del pittore Giuseppe Casciaro, senza tuttavia trovarlo: di questo fallito incontro scriveva ancora a Morbelli al ritorno a Volpedo, dichiarandosi contento che «un critico come questo si sia orientato in nostro favore»⁹.

Bisogna attendere però la fine del 1897 per registrare la prima cartolina di Pica a Pellizza conservata fra i documenti d'archivio del suo studio di Volpedo¹⁰. Si tratta, verisimilmente, non della primissima missiva: dal riferimento a una promessa mantenuta (l'invio di fotografie di due dipinti) e dall'affettuoso interessamento per l'attività del pittore, per i quadri in lavorazione e per le successive partecipazioni espositive (Milano, Torino, Venezia, Parigi) si evince, infatti, l'esistenza di un contatto già in corso, intrapreso molto probabilmente di persona, almeno dall'estate precedente, forse in occasione della Biennale di Venezia, dove Pellizza era rimasto molto colpito dalla sala dedicata alla grafica giapponese (anche questo, com'è noto, uno specifico ambito d'interesse di Pica). Le domande sul completamento di un

⁶ Lettera di Angelo Morbelli a Giuseppe Pellizza, Milano, 15 febbraio 1896, in *ARCHIVI DEL DIVISIONISMO* 1969, vol. I, pp. 125-126.

⁷ Si veda, ad esempio, la lettera di Angelo Morbelli a Plinio Nomellini, Milano, 11 maggio 1897, in *ivi*, pp. 130-132, in cui Pica è indicato fra quei critici che «amano l'arte senza pastoie».

⁸ Lettera di Giuseppe Pellizza ad Angelo Morbelli, Volpedo, 31 gennaio 1896, *ivi*, pp. 183-184.

⁹ Lettera di Giuseppe Pellizza ad Angelo Morbelli, [Volpedo, prima del 15 febbraio 1896], *ivi*, pp. 185-186. Ancora, in una cartolina dell'8 gennaio 1901, Pellizza scrive a Morbelli che «con Pica ci si mantiene sempre in buona relazione» (*ivi*, p. 227).

¹⁰ [Volpedo, Studio Pellizza, Archivio Storico, Corrispondenza \(d'ora in poi SP, ASC\), P108: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 24 dicembre 1897.](#)

«grande quadro» vanno interpretate con riferimento alla lunga gestazione de *Il Quarto Stato*, avviata sin dai primi anni Novanta, e dimostrano quanto Pica potesse essere un interlocutore autorevole per Pellizza, da mettere a parte dei problemi connessi all'ispirazione e alla risoluzione del dipinto.

Nella primavera del 1898 il critico napoletano è a Torino, in visita all'Esposizione generale italiana. È favorevolmente impressionato, fra pochissimi altri quadri in mostra, da *Lo specchio della vita (E ciò che l'una fa e l'altre fanno)* di Pellizza, presentato per la prima volta in quell'occasione, al punto da scriverne all'artista in toni molto lusinghieri: «ho ammirato molto il vostro quadro *E ciò che fa la prima le altre fanno* [sic] e credo che sia uno dei più interessanti che siano stati esposti alla mostra artistica di Torino. Accettate dunque le mie vive e schiette congratulazioni»¹¹. L'ammirazione si traduce immediatamente nel desiderio di scrivere dell'opera nel contesto di alcune «brevi note su una dozzina di opere importanti esposte a Torino» in preparazione per la rivista inglese «The Studio», da corredare con riproduzioni dei dipinti scelti. La richiesta, all'artista, dell'invio urgente di una fotografia trova riscontro in una cartolina di poco successiva, in cui Pica scrive a Pellizza di avere ovviato al problema, sollecitando direttamente al fotografo Edoardo di Sambuy a Torino una riproduzione da pubblicare. Nella stessa circostanza precisa ancora che le note, «stante l'indole della rivista e stante l'assai scarsa importanza complessiva della mostra torinese, dovranno essere molto laconiche»¹²: sono due giudizi, apparentemente molto banali, su cui però vale la pena soffermarsi, perché smentiscono l'accusa di grossolanità (o, altrimenti detto, di mancanza di sottigliezza) rivolta, spesso inopinatamente, alla qualità del pensiero e della scrittura di Pica. Per quanto «The Studio» sia definita una rivista «importante», ne è chiaro al critico napoletano il carattere eminentemente divulgativo e generalista, per così dire, tanto più di fronte a contesti, come quello rappresentato dall'esposizione torinese, giudicati di «scarsa importanza» perché occasionati da pretestuose ricorrenze celebrative – nella fattispecie il cinquantesimo anniversario dello Statuto albertino – senza un rigoroso lavoro di selezione e ordinamento delle opere in mostra (come invece egli avrebbe dimostrato di saper fare in altre occasioni analoghe, quale commissario per l'arte straniera, ad esempio, nell'Esposizione internazionale di belle arti del cinquantenario dell'Unità d'Italia a Roma nel 1911). Pertanto, il rammarico di non potere dire «tutto il bene che penso del vostro bel quadro», nelle contingenze di una circostanza così doppiamente angusta, si traduce nell'impegno a scriverne più diffusamente, in realtà già in una prima proposta formulata all'editore Roux, per i fascicoli de «L'arte all'Esposizione del 1898» poi raccolti in volume, di un medaglione da dedicare a Pellizza (poi però assegnato a Cesare Viazzi), accanto agli altri già pubblicati o in corso di pubblicazione su Segantini, Previati, Marius Pictor, Trentacoste e Campriani; quindi in un più esteso articolo da pubblicare su «Emporium» o su «qualche altra rivista»¹³.

¹¹ SP, ASC, P109: lettera di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Milano, 31 maggio 1898.

¹² SP, ASC, P110: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 9 giugno 1898. Pica continuava: «Se mi deciderò, sottoporro anche voi al supplizio di un minuto interrogatorio», confermando il metodo dell'intervista diretta come occasione d'incontro immediato con il lavoro dell'artista. L'idea era quella di riunire i medaglioni sui singoli artisti in un unico volume, secondo una prassi editoriale assai diffusa all'epoca. Tuttavia l'unico titolo concepito in tal senso, per profili biografici d'artisti, sarebbe apparso solo molti anni più tardi e fu quasi interamente dedicato ad artisti stranieri (PICA 1923).

¹³ SP, ASC, P112: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 3 agosto 1898. Nella stessa cartolina Pica conferma di avere letto un articolo, non altrimenti precisato, di Pellizza, con il quale si dichiara «completamente d'accordo» e che è da identificare, con tutta probabilità, ne *Il pittore e la solitudine* apparso su «Il Marzocco» nel gennaio del 1897.

3. Archivate le progettate note per «The Studio», a causa degli alti oneri dei diritti di riproduzione richiesti da Sambuy per gli scatti delle opere in mostra a Torino¹⁴, Pica si era impegnato inizialmente con Pellizza per un articolo monografico su «Emporium» da pubblicare nel corso del 1899¹⁵. In realtà anche questo proposito sarebbe stato messo da canto e non avrebbe mai visto la luce, se non nella triste circostanza, otto anni più tardi, del necrologio pubblicato subito dopo il suicidio dell'artista¹⁶. Nondimeno, nello stesso torno di mesi, si mantiene desto l'interesse per Pellizza, con motivo di un articolo sulla pittura degli ultimi cinque anni in Italia per la «Revue Encyclopédique Larousse», in cui Pica volle inserire alcune righe dedicate all'artista e una riproduzione de *Lo specchio della vita*¹⁷. Sulle prime era stato richiesto anche un ritratto del pittore nel suo studio, ma nelle comunicazioni successive si fa sempre riferimento a una sola fotografia, di fatto l'unica poi pubblicata, accanto a un giudizio, assai stringato, ma esatto nel suo perentorio carattere affermativo, in cui la pittura di Pellizza è letta insieme a quella di Angelo Morbelli:

Angelo Morbelli et Giuseppe Pellizza, qui ont appliqué le principe de la division du ton avec beaucoup de talent et d'originalité, l'un à des tableaux de la vie rustique ou populaire, l'autre à des œuvres symboliques d'une subtilité suggestive, telle que ce *Miroir de la vie*, une des créations capitales de l'exposition de Turin (1898)¹⁸.

Lo scopo dell'articolo è dichiarato alla fine del primo paragrafo introduttivo: dare un'anticipazione delle posizioni di ricerca più avanzate della pittura italiana dell'ultimo lustro che sarebbero state presentate in mostra all'Esposizione universale del 1900 in preparazione a Parigi. Il fatto che a Pica fosse stato demandato il compito di un'anteprima non ufficiale delle presenze attese di lì a poco sulla prestigiosa ribalta parigina conferma una posizione centrale, o perlomeno di tutto riguardo, nelle relazioni artistiche fra Italia e Francia a cavallo fra i due secoli, i cui contorni attendono ancora ulteriori puntualizzazioni¹⁹. Le scelte del critico napoletano si polarizzano su due fronti ben precisi, e apparentemente opposti, che s'integrano, senza però escludersi, fra tardonaturalismo e simbolismo, in cui è la qualità di pittura, scultura

¹⁴ [SP, ASC, P111: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 17 giugno 1898](#). Spesso le lettere di Pica sono piene di gustosi dettagli su questioni riguardanti fotografie di opere d'arte e relativi diritti di riproduzione e restituiscono uno spaccato piuttosto fedele delle politiche editoriali dell'epoca: argomento di ricerca di per sé piuttosto interessante. Nella fattispecie Sambuy aveva richiesto un compenso di 50 lire per ogni scatto, per un totale di 350 lire per le sette fotografie che Pica intendeva pubblicare a corredo del suo articolo su «The Studio»: una cifra improponibile, a detta del critico napoletano, anche per l'importante rivista inglese, tanto più per delle 'note' di breve entità. Il giudizio nei confronti del fotografo è netto: «parmi però che così il Sambuy non faccia né gli interessi propri né quelli degli artisti» e alle sue «pretese» è direttamente imputata ogni responsabilità della rinuncia alla pubblicazione dell'articolo ([SP, ASC, P115: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 18 febbraio 1899](#)).

¹⁵ [SP, ASC, P113: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 30 dicembre 1898](#). In questa missiva si fa cenno ai prossimi impegni espositivi dell'artista, su cui sarà bene tornare più avanti in maniera più esplicita: Pica chiede a Pellizza cosa sta preparando per la prossima esposizione di Venezia e se invierà *Lo specchio della vita* a Monaco e a Vienna.

¹⁶ [SP, ASC, P113: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 30 dicembre 1898](#). In questa missiva si fa cenno ai prossimi impegni espositivi dell'artista, su cui sarà bene tornare più avanti in maniera più esplicita: Pica chiede a Pellizza cosa sta preparando per la prossima esposizione di Venezia e se invierà *Lo specchio della vita* a Monaco e a Vienna.

¹⁷ [PICA 1907](#).

¹⁸ [SP, ASC, P114: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 8 febbraio 1899](#) e [SP, ASC, P115: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 18 febbraio 1899](#), con la richiesta esplicita di un'autorizzazione formale a pubblicare la riproduzione de *Lo specchio della vita*. Autorizzazione e fotografia sarebbero arrivate puntuali di lì a poco, come conferma la [cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 27 febbraio 1899](#) ([SP, ASC, P116](#)).

¹⁹ [PICA 1899a, p. 787](#).

²⁰ Per un primo orientamento, anche se limitato al solo caso di «Emporium», MUSETTI 2011.

e decorazione a determinare entusiasmi e opzioni critiche indipendentemente dall'appartenenza a correnti, tendenze o linguaggi. Nell'articolo Previati, Segantini, Morbelli, Pellizza e Bistolfi convivono così accanto a Michetti, Signorini, Trentacoste, Mancini, Fattori e Cifariello senza soluzione di continuità²⁰, solo per fare alcuni nomi, e il presunto carattere d'imparzialità, spesso invocato da Pica astrattamente (e anche un po' goffamente), quale prerogativa della migliore critica militante, è nei fatti spesso tradito da predilezioni che semmai si configurano come antidogmatiche: è esattamente questa disinvoltura, da intendersi come libertà di scelta e di giudizio (e non come pressapochismo o mancanza di gusto), che meglio definisce lo spettro d'interessi di Pica all'insegna di una curiosità mai paga, in cui c'è sempre posto per il nuovo purché sorretto da capacità immaginativa, preziosità di linguaggi, ricercatezza formale e intensità poetica (enunciazioni così sintetizzate ma variamente ricorrenti nei suoi scritti).

Nel fitto scambio di comunicazioni fra la primavera e l'estate del 1899 è il celebre *Autoritratto* esposto alla Biennale di Venezia di quell'anno a occupare gli interessi di Pica. Il critico intende riprodurlo nel volume dedicato alla terza edizione della rassegna artistica, dopo i primi fortunati due titoli pubblicati per i tipi dell'editore Pierro di Napoli nel 1895 e quelli dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo nel 1897 (una consuetudine con lo stesso editore interrotta soltanto dieci anni dopo, con il volume dedicato alla settima edizione, nel 1907)²¹. Pica insiste nel chiedere informazioni e fotografie, in particolare dell'opera in questione, specie con riferimento alla «significazione simbolica di tutti i particolari», per non correre il rischio di «attribuirvi intenzioni che non avete avuto»²². Nell'immediato il giudizio è fra i pochi positivi che l'opera riuscì a raccogliere, anche se anni più tardi lo stesso Pica rivedrà in parte il proprio parere, considerando il dipinto «fastidioso», risultato di «un'importanza eccessiva [attribuita] a tutto ciò che appariva alla mente, ossessionata da una concezione del mondo fra simbolica e socialista e disposta a foggarsi nuove troppo arzigogolate teorie estetiche» e pericolosamente avviata «verso un simbolismo artificioso, lambiccato, ferruginoso»²³.

4. Lo spauracchio per deviazioni o inciampi derivanti da un approccio teorico alla lettura dell'opera d'arte è ricorrente negli scritti, soprattutto di natura privata, del critico napoletano, il quale preferisce rimettere la riflessione alla pura «gioia degli occhi», al sensismo dell'osservazione diretta, al godimento fisico della visione. Di questo atteggiamento rimane testimonianza anche in una lettera a Pellizza del 29 novembre 1899, in risposta alle «lodi [...] pel mio recente volume [...], preziose, sia perché le so schiette, sia perché mi vengono da uno degli artisti più intelligenti della nuova generazione»²⁴.

Pica così continuava (e vale la pena una lunga citazione):

²⁰ Gli stessi nomi compaiono nella citata [cartolina di Pica a Pellizza del 3 agosto 1898 \(P112\)](#), sui medaglioni biografici di prossima pubblicazione, a riprova di un coerente orientamento di scelte e impegni di scrittura nel medesimo torno di mesi.

²¹ È in corso di acquisizione digitale, schedatura ed edizione on-line, l'intera serie dei volumi dedicati da Pica alla Biennali di Venezia.

²² [SP, ASC, P119: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 11 agosto 1899.](#)

²³ PICA 1899b, pp. 137-138 e [PICA 1907, p. 82](#). A questo punto della corrispondenza fra Pica e Pellizza è necessario aprire una piccola parentesi sulla morte improvvisa di Giovanni Segantini, cui sono dedicate due cartoline ([SP, ASC, P123](#) e [P124](#)). Di là dalle espressioni condivise di cordoglio, emergono come dati più interessanti la conferma dell'iniziativa, già nota, da parte di Pica di una sottoscrizione pubblica per la realizzazione di un monumento a Segantini (PICA 1899c) e il tentativo di avviare «varie pratiche per ottenere una mostra complessiva di sue opere a Parigi»: un impegno, poi caduto nel vuoto, che conferma tuttavia un ruolo per Pica di mediatore autorevole con le istituzioni francesi.

²⁴ [SP, ASC, P125: lettera di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 29 novembre 1899.](#)

Ma, non trovo punto eccessivamente bizzarra la spiegazione per così dire geometrica che voi date del fascino di bellezza di ciascun quadro. Essa è ingegnosa ed ha una parte di verità. Mi ha inoltre ricordato una specie di teoria scientifica della bellezza artistica, sostenuta con ragionamenti e con figure dal francese Charles Henry. Però io credo che tutte queste teorie, per quel tanto di assoluto che posseggono, possono riuscire non poco dannose alla serenità imparziale del critico, che nell'applicarle, facilmente s'inebbia, si esalta e finisce coll'imbrogliarsi e col commettere i più grossi svarioni. Forse a tale proposito non è inopportuno rammentare le sagge parole scritte giorni fa sulla «Revue d'art» da Frantz Jourdain: «En principe, les théories, celles qu'elles soient, me laissent sceptique; je crois prudent de s'en méfier comme de la peste, car elles troublent bien des cervelles et cassent les reins aux naïfs. Elles soutiennent les faibles, il est vrai, mais elles n'ont jamais imposé que des impuissants. La théorie de la tragédie classique engendre, à la fois, et le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et la *Lucrèce* de Ponsard. O ironie! Le clair-obscur enfante Rembrandt, et le plein air produit Manet. Qui a tort et qui a raison? La théorie aura raison lorsqu'elle sera employée par Eschyle, et tort des qu'elle tombera entre les mains d'un Ponsard. Quant à Rembrandt, il est absolument dans le vrai, mais pas plus que Monet qui voyait indubitablement juste... En art, il n'y a de vrai que l'anarchie; l'individualisme doit s'imposer en souverain orgueilleux; le reste n'est que fatras, mensonge, duperie, catéchisme appris par cœur²⁵.

Nello spazio concentrato di poche righe Pica inanella una serie di riferimenti, ora per respingerli, ora per farli propri, che chiariscono la tempestiva ricezione del contemporaneo dibattito estetico, teorico-critico e artistico in lingua francese. Se l'estetica 'psicofisica' e *scientifique* di Charles Henry, assiduo collaboratore della «Revue indépendante» e de «La Revue Blanche», sulle quali aveva pubblicato vari contributi alla discussione in atto sulla pittura dei neoimpressionisti²⁶, appare a Pica troppo rigida e insoddisfacente, al contrario la posizione di Frantz Jourdain, architetto, critico d'arte e letterato, fondatore e presidente del Salon d'automne, sembra più in sintonia con la sensibilità del critico napoletano e col suo modo di procedere per annessioni o esclusioni fuori da appartenenze o genealogie di sorta²⁷. In ogni caso, i riferimenti e le citazioni dirette dimostrano la disinvolta familiarità di Pica con la pubblicistica francese di settore, tramite un accesso rapido a fonti, per il tramite soprattutto di riviste e quotidiani, sempre citate in maniera puntuale.

Un'ulteriore conferma arriva in tal senso, più avanti nel testo della stessa lettera, quando Pica consiglia a Pellizza la lettura del volume di Paul Souriau, *La suggestion dans l'art* (Parigi 1893), «a proposito di ciò che mi scrivete della suggestion»: un titolo «che certo leggerete con vivo interesse, pur trovandovi, così come è accaduto a me, più d'una volta in disaccordo con l'autore»²⁸. Si definisce in questo modo un orizzonte coerente di letture, all'insegna almeno di una precisa dimensione del gusto, fra neoimpressionismo, simbolismo e *art nouveau*, in cui tuttavia gli aspetti più speculativi (e con essi ogni premessa teorica) sono guardati con sospetto: è questo soprattutto il caso del radicale *milieu* positivista della proposta di Henry, ormai del tutto superato nella prospettiva del critico napoletano; ma anche, ancora, delle premesse del pensiero di Souriau, le cui suggestive aperture sull'ipnosi e sulla percezione del movimento avrebbero avuto importanti ricadute sulla sensibilità *fin-de-siècle* e sulle ricerche di molti artisti sollecitati da un confronto di tipo scienziato con la realtà e con le forme della sua

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Accanto alla forse più celebre *Introduction à une esthétique scientifique* apparsa nell'agosto del 1885 su «La Revue contemporaine», mi riferisco qui in particolare ai titoli pubblicati nel 1888 sulla «Revue indépendante» (*Le Rapporteur esthétique et sensation de forme; Cercle chromatique et sensation de couleur; Harmonies de couleurs*) e nel 1894, a più puntate, su «La Revue Blanche» (*L'Esthétique des formes*): i riferimenti puntuali ai testi in CLEMENT-HOUZE 1999, pp. 43-44.

²⁷ Decisamente più nota la personalità di Jourdain come architetto, a partire dai grandi magazzini *La Samaritaine* di Parigi, unanimemente riconosciuti come il suo capolavoro e per i quali rimando a CLAUSEN 1987.

²⁸ [SP, ASC, P125: lettera di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 29 novembre 1899.](#)

rappresentazione²⁹. Di contro, di gran lunga più convincente e condivisibile appare a Pica la concretezza empirica di Jourdain, animatore culturale e ‘uomo del fare’, organizzatore di mostre e critico occasionale, con interventi affidati prevalentemente a riviste e quotidiani e del pari refrattari a ogni sistematizzazione teorica³⁰.

La lunga lettera di Pica a Pellizza contiene ancora alcune interessanti informazioni, questa volta sul fronte dei più imminenti impegni di scrittura. Si tratta di due iniziative inedite mai portate a termine. La prima è legata a una serie di volumi da dedicare all’arte europea dell’Ottocento, che registra un precoce interesse del critico napoletano per una prospettiva storica sul XIX secolo, in anticipo sulla ‘ottocento-mania’ che si sarebbe attestata in Italia soltanto fra anni Venti e Trenta del Novecento, e soprattutto in una chiave di lettura non nazionale (e poi nazionalista, come sarebbe stato soprattutto), ma europea, in cui ‘situare’ più correttamente il discorso sull’Ottocento italiano (la notizia del progetto editoriale arrivava in risposta all’invito dell’artista a «scrivere un volume sulla pittura italiana di questo scorcio di secolo»): «un progetto assai più vasto e orgoglioso, fare cioè, in otto grossi volumi illustrati, intorno a cui lavorare cinque o sei anni, la storia delle arti belle in Europa durante il XIX secolo». Il critico napoletano non nascondeva tutta la sua preoccupazione per le difficoltà nel trovare un editore che si facesse carico di un impegno così ambizioso. Non sorprende pertanto che i volumi non videro mai la luce: come per la pittura impressionista, dopo Pica, si dovrà attendere il secondo dopoguerra per registrare in Italia le prime rassegne dedicate all’arte europea del XIX secolo.

La seconda notizia inedita affidata alla corrispondenza con Pellizza riguarda il progetto di una monografia illustrata su Giovanni Segantini, definito da Pica nello stesso 1899 sia pubblicamente «le représentant le plus génial de la jeune peinture italienne» sia nel registro della corrispondenza privata «il più originale e geniale rappresentante dell’attuale arte italiana»³¹: anche in questo caso l’iniziativa sarebbe rimasta disattesa, sacrificata probabilmente dal volume analogo di Primo Levi *l’Italico*, ugualmente occasionato dalla prematura morte dell’artista e pubblicato per i tipi della Società editrice Dante Alighieri di Roma nel 1900.

5. Le ultime missive sono tutte piuttosto brevi e non contengono elementi di particolare rilievo. Pica ora sollecita materiali per un medaglione biografico da pubblicare su «Minerva», con «ragguagli sulle [...] tele più recenti e sui [...] primi passi nell’arte pittorica»³², ora s’informa sulle esposizioni cui avrebbe partecipato l’artista³³, ora limita la comunicazione agli scambi di auguri per il nuovo anno³⁴. Nel giugno 1901 scrive a Pellizza di essere rimasto deluso di non aver trovato nessuna sua opera a Venezia e si dice dispiaciuto di non aver potuto passare dei giorni, come da consuetudine per le inaugurazioni delle mostre veneziane, nella sua «cara e simpatica compagnia». In particolare, l’interesse è ancora una volta tutto per il «grande quadro *I lavoratori della terra*», che Pica sperava di vedere ai Giardini o alla successiva edizione della Quadriennale di Torino³⁵. Nel mese di luglio il critico napoletano esprimeva a Pellizza le «più vive e cordiali congratulazioni per la medaglia conquistata all’esposizione di Monaco» e chiede

²⁹ Sulle ricadute del pensiero di Souriau su puntinismo e futurismo si veda, da ultimo, GALLO 2009.

³⁰ Su Jourdain critico d’arte e uomo delle istituzioni si veda BRAUER 2009. Su Henry, invece, ARGUELLES 1972.

³¹ Il testo in francese in [PICA 1899a, p. 786](#). Il giudizio in italiano in [SP, ASC, P123: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Milano, 6 ottobre 1899](#). Del progetto di un volume sull’arte italiana dell’Ottocento sembra essersi fatto carico a un certo punto l’Istituto Italiano d’Arti Grafiche di Bergamo che annunciava «in preparazione», sempre per la firma di Pica, il titolo *Le Arti Belle in Italia nel Secolo Decimonono* (in PICA 1903, controfrontespizio).

³² [SP, ASC, P127: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 9 luglio 1900. PICA 1900.](#)

³³ [SP, ASC, P129: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Milano, 28 dicembre 1900.](#)

³⁴ [SP, ASC, P133: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, s.l., s.d. \[Napoli, 31 dicembre 1901\].](#)

³⁵ [SP, ASC, P130: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Milano, 4 giugno 1901.](#)

ancora notizie su quali opere sarebbero andate in mostra a Torino³⁶. Nondimeno, in questi primi anni del nuovo secolo la corrispondenza si fa più rada, le risposte di Pellizza si fanno attendere anche a lungo e dal tono di Pica sembra emergere una leggera preoccupazione per le condizioni dell'artista («spero ricevere presto una lettera che mi dirà che lavorate con l'abituale appassionato fervore»), come se anche nella distanza e negli incontri ormai sempre meno frequenti (non si videro, per esempio, nemmeno in occasione della V Biennale di Venezia³⁷), fossero evidenti anche al critico napoletano la preoccupazione montante per il mancato successo de *Il Quarto Stato*, in mostra a Torino nel 1902, e la conseguente perdita d'entusiasmo aggravata, negli anni a venire, da una serie di vicende personali e familiari molto sfortunate.

Da parte di Pica non mancano ancora parole di apprezzamento, per la partecipazione del pittore all'*Italian Exhibition* di Londra nel 1904³⁸, o di affettuoso interessamento per i quadri in lavorazione e per quelli che sarebbero stati esposti alla VI Biennale di Venezia nel 1905³⁹. L'ultima missiva conservata, dell'ottobre 1904, rinnova la consuetudine dello scambio intellettuale sulle letture condivise e sul dibattito in corso, questa volta con riferimento a un articolo sulla pittura impressionista di Robert de La Sizeranne, con cui Pica non si dichiara d'accordo⁴⁰. Ancorché in assenza di precisi elementi di discussione, sembra profilarsi una questione cruciale nella reputazione del critico napoletano, quale sostenitore dell'importanza delle novità proprie della pittura impressionista, in un contesto come quello italiano che soprattutto negli anni fra le due guerre avrebbe molto ridimensionato la portata del movimento, liquidandolo come una trovata effimera e *à la page*, che aveva dunque già fatto il suo tempo, stancamente sostenuta dalla speculazione commerciale e da una critica allineata e compiacente. Le polemiche con Ugo Ojetti, che invece aveva fatto propria la posizione di La Sizeranne, e la distanza sempre maggiore fra Pica e Ojetti s'iscrivono al registro di questa *vexata quaestio* ampiamente dibattuta – ma in realtà soprattutto mal posta – in Italia fra anni Venta e Trenta, su cui si dovrà ancora tornare.

³⁶ [SP, ASC, P131: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 30 novembre 1901.](#)

³⁷ [SP, ASC, P134: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Napoli, 25 luglio 1903.](#) Nella stessa circostanza Pica chiede al pittore una riproduzione del «vostro delicato quadretto» *Idillio primaverile*, esposto a Venezia, da pubblicare in PICA 1903, p. 154. Nella stessa sede il critico napoletano loda «lo squisito quadretto», ma aggiunge anche che ci si aspettava dal pittore «un'opera di maggiore importanza» (p. 165).

³⁸ [SP, ASC, P135: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Milano, 11 giugno 1904.](#)

³⁹ [SP, ASC, P136: cartolina di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza, Milano, 8 ottobre 1904.](#)

⁴⁰ *Ibidem*. Pica replica a Pellizza, rivendicando la sua posizione di «antico e fervente ammiratore» della pittura impressionista e rimandando a un suo recente articolo pubblicato su «La Lettura» (PICA 1904). L'articolo di Le Sizeranne segnalato da Pellizza è citato da Pica in maniera piuttosto generica. Ne propongo l'identificazione con *Le Bilan de l'impressionisme*, «Revue de Deux-Mondes», 1 giugno 1900, pp. 628-651, seconda puntata della serie *L'art à l'exposition de 1900* e ristampato in LE SIZERANNE 1904, pp. 51-103: quest'ultima, plausibilmente, la fonte di Pellizza, a un'altezza cronologica compatibile con la cartolina di Pica. Naturalmente, in questo quadro, costituisce un'eccezione il lavoro di Lionello Venturi sull'impressionismo condotto fuori dall'Italia negli anni dell'esilio volontario in Francia e per il quale rimando da ultimo a IAMURRI 2011.

BIBLIOGRAFIA

ACADEMICS, POMPIERS, OFFICIAL ARTISTS 2009

Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960, a cura di N. Adamson, T. Norris, Newcastle 2009.

ARCHIVI DEL DIVISIONISMO 1969

Archivi del divisionismo, raccolti e ordinati da T. Fiori, saggio introduttivo di F. Bellonzi, I-II, Roma 1969.

ARGUELLES 1972

J.A. ARGUELLES, *Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic*, Chicago 1972.

L'ETA DEL DIVISIONISMO 1990

L'età del divisionismo, Catalogo della mostra, a cura di G. Belli, F. Rella, Milano 1990.

BRAUER 2009

F. BRAUER, *One friday at the French artists' salon: pompiers and official artists at the 'coup de cubisme'*, in *ACADEMICS, POMPIERS, OFFICIAL ARTISTS* 2009, pp. 51-84.

CARACHINO-SCOTTI-VINARDI 2012

L. CARECHINO, A. SCOTTI, M. VINARDI, *Pellizza e le "amicizie fiorentine" negli anni del primo "Marzocco". Corrispondenza fra Giuseppe Pellizza e Domenico Tumati, Pier Ludovico Occhini, Angelo Orvieto, Ugo Ojetti*, Tortona 2012.

CLAUSEN 1987

M.L. CLAUSEN, *Frantz Jourdain and the Samaritaine. Art Nouveau theory and criticism*, Leida 1987.

CLEMENT-HOUZÉ 1999

R.T. CLEMENT, A. HOUZÉ, *Neo-impressionist Painters. A Sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Théo Van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce, and Albert Dubois-Pillet*, Westport-Londra 1999.

DIVISIONISMO ITALIANO 1990

Divisionismo italiano, Catalogo della mostra, a cura di G. Belli, Milano 1990.

DONZELLO 1987

G. DONZELLO, *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica segretari alle Biennali veneziane 1895-1926*, Firenze 1987.

GALLO 2009

F. GALLO, *Il dinamismo dell'immaginazione. Tra estetica del positivismo, simbolismo e avanguardie: Paul Souriau e gli artisti*, Roma 2009.

IAMURRI 2011

L. IAMURRI, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata 2011.

IL CARTEGGIO DI GIUSEPPE PELLIZZA DA VOLPEDO 2006

Il carteggio di Giuseppe Pellizza da Volpedo con Vittore e Alberto Grubicy De Dragon, a cura di A. Scotti Tosini, Tortona 2006.

IL DIVISIONISMO 2012

Il divisionismo. La luce del moderno, Catalogo della mostra, a cura di F. Cagianelli, D. Matteoni, Cinisello Balsamo 2012.

LE SIZERANNE 1904

R. DE LA SIZERANNE, *Les questions esthétiques contemporaines*, Parigi 1904.

LONGHI 1949

R. LONGHI, *L'Impressionismo e il gusto degli italiani* (prefazione), in J. Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, Firenze 1949, p. XX.

MATTEONI 2012

D. MATTEONI, *Geografie e strategie del divisionismo*, in *IL DIVISIONISMO* 2012, pp. 14-23.

MUSETTI 2011

B. MUSETTI, *Emporium, un pont éditorial lancé par Vittorio Pica entre la France et l'Italie*, in *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, a cura di R. Froissart Pezone, Y. Chevretil Desbiolles, Rennes 2011, pp. 39-51.

PICA 1899a

V. PICA, *L'art en Italie (1895-1899)*, «Revue Encyclopédique Larousse», IX, 315, 16 Settembre 1899, p. 785-792.

PICA 1899b

V. PICA, *L'arte mondiale a Venezia nel 1899*, Bergamo 1899.

PICA 1899c

V. PICA, *Per un monumento*, «Il Marzocco», IV, 38, 22 ottobre 1899, pp. 3-4.

PICA 1900

V. PICA, *Nel mondo delle Arti Belle (Medaglioncini)*. XIV. *Giuseppe Pellizza*, «Minerva», X, XX, 6, 22 luglio 1900, pp. 138-141.

PICA 1903

V. PICA, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergamo 1903.

PICA 1904

V. PICA, *I pittori impressionisti*, «La Lettura», IV, 9, settembre 1904, pp. 769-783.

PICA 1907

V. PICA, *Necrologio. Giuseppe Pellizza*, «Emporium», XXVI, 151, 1907, pp. 80-82.

PICA 1923

V. PICA, *Nel mondo delle Arti Belle*, Milano 1923.

SCOTTI 1974

Catalogo dei manoscritti dei Giuseppe Pellizza da Volpedo provenienti dalla donazione Eredi Pellizza, introduzione e note di A. Scotti, Tortona 1974.

SCOTTI 1986

A. SCOTTI, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano 1986.

ABSTRACT

Attraverso la corrispondenza inedita fra il pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo e il critico d'arte Vittorio Pica (1897-1904) l'articolo si concentra segnatamente sul *modus operandi* di quest'ultimo, e in particolare sull'officina della sua scrittura, mettendo a confronto i documenti privati e le pagine pubblicate.

Intellettuale di formazione naturalista, presto affascinato dal simbolismo francese, di cui fu il primo e più importante divulgatore in Italia, Pica ebbe in Pellizza un interlocutore privilegiato, con cui condividere e discutere letture, punti di vista, strategie di promozione e riflessioni sul sistema delle arti in Europa a cavallo fra Otto e Novecento, fra istituzioni culturali, esposizioni ufficiali e riviste di settore.

Grazie alle informazioni contenute nelle missive qui esaminate si allarga lo spettro di riferimenti entro cui collocare tanto il lavoro del critico quanto quello del pittore: le partecipazioni alle biennali veneziane, la gestazione di alcuni dipinti, le idee condivise nel contesto di una sensibilità per molti aspetti affine.

Si precisa in questo modo il *milieu* di fonti e suggestioni visive e testuali di derivazione esclusivamente francese in cui i nomi di Charles Henry, Frantz Jourdain, Paul Souriau, Robert de la Sizeranne, ora accolti ora respinti nella discussione epistolare fra i due, rappresentano le polarità di un dibattito che arricchisce opzioni e contesti del divisionismo italiano al confronto con la più qualificata ricerca artistica europea a cavallo fra i due secoli.

Through the unpublished correspondence between the painter Giuseppe Pellizza da Volpedo and the art critic Vittorio Pica (1897-1904) the article focuses on the *modus operandi* of the latter, and especially on the 'making of' of his writing, comparing private documents and published pages.

First interested in naturalism, and soon after fascinated by French symbolism, of which he was the first and most important adviser in Italy, Pica found in Pellizza a privileged companion, to share and discuss readings, points of view, promotion strategies and thoughts on the art system in Europe, between cultural institutions, official exhibitions and journals, in the late 19th-early 20th century years.

Thanks to the information we can read in the letters here examined for the first time, we have now a wider spectrum of references within which to place the work of the critic as well as that of the painter: the participations in the Venice biennales, the concept of some paintings, the ideas discussed in the context of a shared sensibility.

One can now better comprehend the *milieu* of visual and textual sources (and suggestions), mostly derived from French culture, in which the names of Charles Henry, Frantz Jourdain, Paul Souriau, Robert de la Sizeranne, now welcomed now rejected, represent the polarities of a debate that enriches options and contexts of Italian divisionism in comparison with the most qualified European artistic research at the turn of the 19th century.

IL «BULLETIN DE L'OFFICE INTERNATIONAL DES INSTITUTS D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART» E IL DIBATTITO PER UNA MODERNA STORIA DELL'ARTE ALLA SOCIETÀ DELLE NAZIONI

Dopo la Grande Guerra il mantenimento della pace e dell'idea liberale e borghese dello stato-nazione venne assicurato, come è noto, dalla Società delle Nazioni (SdN)¹; questa operò attraverso il metodo della diplomazia, non solo politico-economica, ma anche intellettuale², con l'obiettivo di instaurare il dialogo culturale tra i popoli, e di contrastare i crescenti fermenti nazionalistici. Tale azione si estese a tutti i campi della produzione intellettuale, con un'attenzione particolare all'istruzione, alla diffusione dei saperi e al patrimonio culturale, e fu assicurata da una nutrita serie di sotto-organismi della Società ginevrina, il principale dei quali fu l'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI)³. Fondato a Parigi nel 1925, esso fu fortemente voluto dalla Francia, che lo sostenne finanziariamente e ne marcò decisamente le proposizioni⁴. Bisogna fare attenzione alle date. Gli Accordi di Locarno (ottobre 1925) autorizzavano la Germania a riprendere il proprio seggio alla SdN e con esso un ruolo di primo piano nei dibattiti culturali internazionali. È assai probabile che questa presenza costituisse un motivo di preoccupazione per la Francia. Sebbene i primissimi progetti per la creazione di un organismo intellettuale in seno alla SdN datino dal 1920, dopo Locarno i passi necessari alla creazione dell'IICI conobbero un'accelerazione formidabile⁵.

L'IICI fu dunque un organismo culturale a carattere istituzionale e la sua funzione diplomatica ne determinò l'impronta politicizzata. Per quanto formalmente neutrale, rispettoso delle sovranità nazionali, in più di una occasione l'Institut si rivelò essere un apparato fortemente condizionato dalle direttive di Ginevra, i cui alti rappresentanti pretesero spesso di gestire e indirizzare le scelte culturali dei vari istituti e commissioni⁶. L'IICI si spense lentamente negli anni della guerra, per cessare definitivamente nel 1946; con la creazione dell'ONU e lo spostamento dell'asse internazionale verso gli Stati Uniti, l'attività dell'IICI venne interamente raccolta dall'UNESCO, organizzazione che tuttavia, nel segno della continuità storica, mantenne la propria sede a Parigi⁷.

Nel 1925 i membri francesi fondatori dell'IICI erano ancora animati da un'idea di cultura che si era fatta strada nella Francia cosmopolita della Terza Repubblica, promossa da organizzazioni come la Ligue des Droits de l'Homme e dall'opera di intellettuali democratici. La cultura, intesa come superamento dei caratteri naturali di razza e sangue, costituiva in quella visione non tanto il tratto identitario di un popolo, quanto piuttosto il più potente strumento di giustizia sociale e di affermazione della pace; in particolare, alle arti plastiche veniva affidato un ruolo centrale nella coesione tra popoli, perché si consideravano basate su un linguaggio universale⁸. Ma nel primo dopoguerra le arti visive divennero espressione delle rivendicazioni di identità nazionale; la stessa storia dell'arte viveva una fase complessa, animata da un vivace

¹ MANIGAND 2003; GUIEU 2008.

² GIUNTELLA 2001.

³ RENOLIET 1999.

⁴ Contribuì alla definizione delle linee programmatiche dell'IICI Léon Bourgeois, Presidente del Senato e presidente della Società delle Nazioni dal 1920; Julien Luchaire, Ispettore Generale dell'Istruzione Pubblica, fu il suo primo direttore (RENOLIET 1999, p. 14). L'IICI era un sottorganismo della CICI (Commission Internationale de Coopération Intellectuelle) creata a Ginevra nel 1922, organo consultivo della SdN di cui facevano parte alte personalità del mondo della cultura europea, tra cui Albert Einstein, Sigmund Freud, Thomas Mann, Gilbert Murray, Aldous Huxley, Paul Valéry, Jules Romains, Johan Huizinga, Giuseppe Prezzolini, Francesco Ruffini.

⁵ GUIEU 2001; LAQUA 2011.

⁶ Come nel caso del settore delle arti popolari: ROGAN 2006; DUCCI 2015a.

⁷ GERBET 1996; DUCCI 2012.

⁸ DUCCI 2012.

dibattito internazionale che coinvolgeva sempre più il panorama americano, e che conobbe anche momenti di scontro⁹. È qui che andò a inserirsi l'intervento 'normalizzatore' dell'IICI, con un'azione decisa nel campo della salvaguardia del patrimonio culturale, della museologia e della definizione della disciplina universitaria.

Nel campo delle arti plastiche l'IICI si articolò ben presto in vari sotto-organismi. Se le attività dell'Office International des Musées e della sua rivista «Museum» sono oggi ampiamente ricostruibili¹⁰, molto meno conosciuto è l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, la cui azione fondamentale nel campo dell'insegnamento universitario di archeologia e storia dell'arte è possibile tracciare attraverso la documentazione conservata agli archivi dell'UNESCO¹¹.

La nascita dell'Office International des Instituts d'Art et d'Archéologie (OIIAHA) risale all'ottobre 1930, quando Henri Focillon (allora Professore alla Sorbona e membro del Comité permanent des arts et des lettres della SdN) avanzava a Ginevra la proposta della sua creazione con un breve ma preciso progetto, in cui si leggeva tra l'altro:

Rien ne nous importe plus que l'étude et la comparaison des méthodes et des procédés. Il n'est pas souhaitable que nous aboutissions à une doctrine unanime, mais il importe extrêmement qu'un débat de pensée puisse s'instituer sur ce point comme dans les autres domaines de la haute culture [...] Dans ce domaine spécial de la science, aussi, se connaître veut dire se comprendre, se rapprocher, réduire toujours davantage les barrières des nationalismes qui séparent par fois ceux qui cultivent ces disciplines¹².

La statura del proponente e l'esigenza di interazione, diffusa in ambito accademico, portarono ad una pronta approvazione, e la creazione dell'Office fu formalizzata il 19 luglio 1932; un primo Comité d'experts annoverava figure eminenti della storia dell'arte e dell'archeologia internazionale: oltre a Focillon, l'egittologo belga Jean Capart, Arduino Colasanti (Professore di storia dell'arte all'Università di Roma, già direttore generale delle Belle Arti), Waldemar Deonna (archeologo, Professore di storia dell'arte all'Università di Ginevra e Direttore del Musée d'art et d'histoire della stessa città), Richard Hamann (allora Professore a Marburg), l'archeologo inglese Alan J.B. Wace¹³. Nel dicembre 1933 si tenne a Roma una prima riunione ove si stilò un primo *Programme*, che fissava l'azione dell'Office in cinque ambiti fondamentali: materiale di studio (ovvero documentazione fotografica, disegni, laboratori); metodologie; formazione scientifica; ricerca sul campo; pubblicazione e propaganda¹⁴. I paesi aderenti sin dall'inizio furono Austria, Bulgaria, Cecoslovacchia, Estonia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Grecia, India, Italia, Paesi Bassi, Polonia, Romania, Spagna, Svizzera, ciascuno rappresentato da uno o più istituti universitari, accademie, scuole archeologiche¹⁵. Presidente fu Henri Focillon; il Comité de Direction era composto da Diego Angulo (Professore di storia dell'arte all'Università di Siviglia), Arduino Colasanti, William George Constable (direttore del Courtauld Institute, creato proprio nel 1932), Waldemar Deonna, Georg Oprescu (Professore di storia dell'arte all'Università di Bucarest, e direttore del Museo Toma Stelian); come segretari si succedettero l'italiano Attilio Rossi (commissario

⁹ ART HISTORY AND VISUAL STUDIES 2012.

¹⁰ POULOT 2001, p. 149-150; DUCCI 2005; CAILLOT 2011; FRAVALO 2012.

¹¹ Negli archivi storici dell'Unesco il fondo relativo è segnato come: «Dossiers de correspondance/Section F (questions littéraires et artistiques)/F. VII. 1-10/Office des Instituts d'Histoire de l'art et d'archéologie».

¹² FOCILLON [1930] 1934.

¹³ RESOLUTION [1932] 1934.

¹⁴ COMITE DE DIRECTION [1933] 1934; Cfr. anche Unesco, Archives, 214/F.VII-1/Documents: Com/Ex./Institut.21.1933.

¹⁵ LISTE DES INSTITUTS 1934.

della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti) ed il greco Euripide Foundoukidis, figura chiave per la storia dell'IICI negli anni Trenta¹⁶.

L'Office, che ebbe sede a Parigi nei locali dell'IICI, avrebbe dunque dovuto svolgere funzione di coordinamento tra gli istituti universitari d'Europa e del mondo intero nel pieno rispetto della sovranità nazionale, uno dei principi assoluti della SdN: «C'est un des services de la coopération intellectuelle et, comme les autres services, il mentirait à sa définition et son principe s'il s'ingérait dans l'activité propre des institutions entre lesquelles il a simplement pour but d'instituer, de multiplier ou de resserrer les liens»¹⁷.

Le azioni dell'OIIAHA furono nei primi anni tese alla formazione in comune dei ricercatori, allo scambio di strumenti di ricerca (fotografie, *moulages*, repertori, bibliografie), soprattutto per favorire quegli istituti che disponevano di poche risorse o che si trovavano in provincia; in secondo luogo, con una straordinaria inclinazione alla razionalizzazione del sapere l'Office lavorò alla messa a punto di norme univoche per la compilazione di cataloghi e per l'indicizzazione bibliografica. Tra le imprese più importanti si deve senz'altro ricordare la grande «Enquête sur l'enseignement de l'histoire de l'art» (indagine che era stata in realtà lanciata nel 1925-1926, ma che fu perfezionata solo nel 1932)¹⁸, finalizzata a redigere una mappa esaustiva dell'insegnamento delle discipline artistiche nei ventinove paesi membri della SdN. Altrettanto notevole e per certi versi avveniristico il progetto del «Lexique polyglotte des termes d'art et d'archéologie», avviato nel 1938, un enorme lavoro con cui si intendeva pervenire ad un lessico comune e standardizzato, che potesse essere utilizzato da parte degli storici dell'arte per la classificazione esatta degli oggetti, dei materiali e tecniche, delle iconografie¹⁹.

Come avvenne per gli altri sotto-organismi dell'IICI, per render nota la sua attività e coordinare le relazioni tra i paesi l'OIIAHA si affidò prevalentemente alle pagine di un periodico ufficiale, un «Bulletin périodique» che dal 1934 un cominciò ad essere regolarmente pubblicato²⁰. Quadrimestrale, il «Bulletin» annoverò dieci numeri: il primo uscì nel luglio 1934, l'ultimo nel marzo del 1937²¹; sua continuazione fu l'effimera rivista «Recherche», che conobbe solo due numeri a carattere monografico (1939 e 1946) e che ebbe un taglio completamente diverso: abbandonato il ruolo di coordinamento, «Recherche» ospitò la discussione di temi specifici tra eminenti accademici²². La veste del «Bulletin» era volutamente sobria, come si addiceva a una pubblicazione scientifica, per di più organo ufficiale di un'istituzione internazionale. L'apparato illustrativo, composto esclusivamente da fotografie, era di tipo documentario, limitandosi a corredare le presentazioni dei diversi istituti universitari con immagini delle loro collezioni (calchi, reperti archeologici); altre foto andavano poi a illustrare i notiziari, ad esempio quelli che annunciavano nuove campagne archeologiche. Ogni numero del «Bulletin» si articolava in due sezioni: la prima – *Les Instituts et la Recherche* – presentava istituti, scuole, accademie e società di storia dell'arte e d'archeologia, europee ed

¹⁶ CAILLOT 2011, I, pp. 189; PASSINI 2015.

¹⁷ L'OFFICE INTERNATIONAL ET SON BUT 1934, p. 6.

¹⁸ Unesco, Archives, 215: F. VII. 3a; F. VII. 3b; F. VII. 3c.

¹⁹ FOUNDOKIDIS 1937a, pp. 78-79; FOUNDOKIDIS 1937b, pp. 258-261.

²⁰ I due titoli della rivista – «Office des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Bulletin périodique» (in copertina) e «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» (sul frontespizio) – coesisteranno per tutti i numeri, assieme alla specifica: «Société des Nations / Publication de l'Institut International de Coopération Intellectuelle, 2, rue de Montpensier, Paris» (sulla seconda di copertina). Il comitato scientifico corrispondeva al Comité de direction dell'Office; i redattori *en chef* furono gli stessi Rossi e Foundoukidis. La lingua prescelta fu il francese (quella ufficiale dell'IICI), molti articoli vennero infatti tradotti da italiano, inglese, tedesco, spagnolo. Sul «Bulletin» si vedano CHEVREFILS-DESBIOLLES 2014, pp. 205-206, 283 e DUCCI 2013.

²¹ I numeri 8-9 furono pubblicati assieme in un unico fascicolo (novembre 1936-marzo 1937); negli anni la media delle pagine per numero si assestò attorno alle ottanta, per giungere al centinaio nell'ultimo numero.

²² DUCCI 2013.

extraeuropee, nonché le più interessanti acquisizioni scientifiche del momento; in *Mélanges et Documents* trovavano spazio informazioni di servizio, avvisi, bibliografie, recensioni, informazioni pratiche su istituti e corsi. Netamente preponderante, per numero di pagine e per importanza, la sezione intitolata a *Les Problèmes et les Méthodes* che iniziò a comparire solo dal numero 3, nel marzo 1935. Qui figurarono tra l'altro i due dibattiti principali organizzati dall'Office. Il primo ebbe per argomento la questione controversa della volta a ogiva (suscitata nel 1934 dal libro di Pol Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*) e fu lanciato nel marzo 1935 da un saggio di Henri Focillon, cui seguirono le risposte dello stesso Abraham (novembre 1935) e di Elie Lambert (novembre 1936-marzo 1937)²³. Assai più dibattuta fu la seconda inchiesta, intitolata «La méthode en histoire de l'art», tesa sostanzialmente a definire la specificità della storia dell'arte rispetto alle altre scienze umane.

I tempi erano propizi per una tale riflessione; alla metà degli anni Trenta l'esigenza di fondare una scienza dell'arte era quanto mai sentita anche in Francia, in campo estetico-filosofico, ma anche tra gli stessi storici dell'arte. In realtà già nel 1914 la «Revue de synthèse historique», diretta da Henri Berr, aveva dedicato un intero numero al problema del metodo nella storia dell'arte europea; su quel numero avevano scritto molti tra coloro che poi, vent'anni dopo, interverranno sul «Bulletin» dell'OIIAHA: Lionello Venturi, Deonna, Focillon, ma anche Louis Hourticq, Louis Réau, August Schmarsow ed Hans Tietze, autore del recentissimo *Die Methode der Kunstgeschichte* (1913)²⁴. Bisogna ricordare poi che nel 1933, al XIII Congresso internazionale di storia dell'arte di Stoccolma, un'intera sessione era stata dedicata al tema *Histoire et principes de la critique d'art*, con una accesa discussione animata da Lionello Venturi²⁵. Il legame con il CIHA (fondato nel 1930 proprio con l'ausilio di un organismo intellettuale di Ginevra, la CICI)²⁶ può spiegare come anche sulle pagine del «Bulletin» si perpetuasse e si desse nuovo impulso al dibattito teorico che si era acceso a Stoccolma. Non è qui possibile che indicare gli attori e le linee principali di un dialogo che fu assai articolato e che costituisce sicuramente uno degli episodi più importanti della riflessione sullo *status* della disciplina nella prima metà del Novecento; tanto più importante in quanto prese forma sulle pagine di una rivista internazionale a carattere istituzionale, a ribadire la centralità e l'attualità della questione.

I promotori indiscussi del dialogo intellettuale imbastito sulla rivista dell'OIIAHA furono Waldemar Deonna e Lionello Venturi. In un lungo intervento dal titolo *Théorie de l'archéologie générale*, comparso nel numero 2 (1934), Deonna ribadiva le idee che avevano animato i suoi libri più importanti, come *L'archéologie, sa valeur ses méthodes* (Parigi 1912)²⁷. Spirito polemico e franco, Deonna rivendicava con forza l'autonomia dell'archeologia e della storia dell'arte dall'estetica, e non si faceva scrupolo di attaccare i filosofi contemporanei (in particolari i francesi Jean-Marie Guyau e Charles Lalo), la cui riflessione lo svizzero considerava astratta e «fuliginosa». L'interesse primario di Deonna era costituire l'archeologia in scienza razionale: «la compréhension scientifique des phénomènes procure une satisfaction intellectuelle bien supérieure à celle de leur simple constatation historique, et elle est le degré auquel nous devons parvenir»²⁸; il metodo comparativo avrebbe permesso di mettere in luce gli elementi «statici» e «permanenti» della storia, che andavano a disegnare dei «quadri generali»: «l'archéologie ne doit pas se contenter de reconstituer le passé dans ce qu'il diffère d'avec nous, elle doit le connaître dans ce qu'il a d'éternellement humain»²⁹. Lo storico dell'arte

²³ Il tema fu ripreso a più voci nel primo numero monografico di «Recherche» (1939).

²⁴ SCHLINK 2004; VAISSE 2008; DUCCI 2015b.

²⁵ VENTURI 1933.

²⁶ DILLY 2010; vedi anche DUFRÈNE 2007.

²⁷ Su Deonna si vedano CHAMAY 1999 ed oggi l'edizione critica di DEONNA 2008.

²⁸ DEONNA 1934, p. 18.

²⁹ *Ibidem*.

e l'archeologo avrebbero per questo dovuto assumere delle competenze ad ampio raggio – da quelle storico-documentarie, alla linguistica, alle scienze naturali, alla medicina e naturalmente la psicologia, l'etnologia, la storia delle religioni, la sociologia –, andando, diremmo oggi, a fondare una scienza antropologica che partisse proprio dallo studio dei manufatti³⁰.

Nel numero successivo del «Bulletin» Lionello Venturi rispondeva con un lungo saggio intitolato *Les Instituts universitaires et l'histoire de la critique d'art*³¹, in cui proponeva anch'egli una nuova figura di storico dell'arte, ma completamente diversa da quella immaginata da Deonna. Venturi partiva dal constatare una situazione di

chaos méthodologique dans l'histoire de l'art enseignée dans les universités [...] le principal défaut de l'actuelle histoire de l'art me paraît être la confusion de sa méthode qui provient de ce que cette discipline n'a pas suffisamment conscience de sa propre nature, de ses propres limites, de ses propres fins.

L'italiano considerava «ridicule et absurde» la separazione netta tra le tre discipline – storia dell'arte, critica d'arte, estetica –, così come era stata proposta dal filosofo parigino Victor Basch, titolare della cattedra di estetica alla Sorbona. In particolare Venturi faceva riferimento a una conferenza tenuta da Basch nel 1933, dal titolo *Histoire de l'art – Critique d'art – Science de l'art*, a cui l'italiano aveva assistito con grande interesse (come si evince dai molti appunti che ancora si conservano nel suo Archivio a Roma)³². Al contrario del filosofo parigino Venturi era convinto che si dovesse ripensare la storia dell'arte di modo che questa potesse costituire una «unità» con la critica d'arte e con l'estetica, proprio partendo dal metodo:

Il serait désirable que les historiens de l'art cherchassent à élargir leur culture; plus que par le passé, ils devraient se nourrir des ouvrages d'esthétique proprement dits ou des ouvrages qui, sous une forme peu scientifique ou antididactique, contiennent souvent des trésors de critique. C'est seulement alors qu'ils comprendront que l'histoire de l'art est impossible sans la connaissance fondamentale de l'histoire de la critique d'art. C'est seulement alors qu'ils pourront cesser d'être seulement des érudits ou des chroniqueurs, pour devenir des vrais historiens, qu'ils ne se borneront pas à informer, mais contribueront à la formation du goût³³.

Per Venturi lo storico dell'arte doveva cioè essere al contempo critico e filosofo; suo compito precipuo era infatti la formulazione di un giudizio sull'opera d'arte, giudizio che, lungi dall'essere il frutto di un'impressione soggettiva, avrebbe dovuto fondarsi su solidi principi estetici. Le riflessioni teoriche di Venturi erano profondamente alimentate dallo studio dell'arte moderna, iniziato a Torino e approfondito proprio in quegli anni parigini con le ricerche su Daumier, Gauguin e naturalmente Cézanne³⁴. Dinanzi ai maestri moderni e alla loro specifica qualità, si imponevano una revisione delle categorie estetiche e appunto un ripensamento della figura dello storico dell'arte, che avrebbe dovuto unire in sé ricostruzione storica ed intuizione estetica³⁵. Venturi intendeva portare al centro del dibattito internazionale la filosofia della critica crociana, e dunque la posizione italiana, riletta alla luce della modernità artistica³⁶. La sua posizione fu peraltro sostenuta da un giovane Giulio Carlo Argan, che nel penultimo numero del «Bulletin» pubblicò alcune pagine elogiative della «storia critica dell'arte», ma stavolta nel

³⁰ Cfr. JARRASSÉ 2007.

³¹ VENTURI 1935.

³² VALERI-BRANDOLINI 2001, p. 68, CXVI, 11.

³³ VENTURI 1935, p. 63.

³⁴ IAMURRI 2010.

³⁵ Si vedano soprattutto gli articoli riuniti in VENTURI 1956.

³⁶ STELLA 2005.

segno della tradizione viennese, partendo dalla recente edizione italiana del *Ein Lebens Kommentar* di Julius von Schlosser, il più vicino a Croce di tutti i viennesi³⁷.

La visione venturiana dell'arte come fatto eminentemente spirituale (poetico), con un nocciolo irriducibile alla comprensione razionale, non mancò di provocare il contrappunto immediato di Waldemar Deonna, che nel «Bulletin» del novembre 1935 così rispose:

tant que l'histoire de l'art verra dans la 'valeur artistique' le seul facteur déterminant de son jugement, elle ne pourra éviter l'incertitude, car on ne peut fonder une étude rationnelle sur un élément aussi subjectif [...] l'œuvre d'art est conditionnée par une quantité de facteurs 'anesthésiques'; elle procède de leur action commune, et non d'un seul. L'historien d'art ne peut les négliger, comme il le fait trop souvent, au profit du seul facteur esthétique³⁸.

Il sasso era stato lanciato; una fitta serie di interventi tutti tesi a definire scopi e metodi della storia dell'arte furono da quel momento pubblicati sulla rivista ufficiale del mondo accademico internazionale³⁹. A metà del decennio la questione era certamente una delle più seguite dai membri dell'Office; la consapevolezza dell'importanza di quel dibattito faceva sperare in un incremento dei contributi e forse anche in una pubblicazione specifica:

This question, in my opinion, is bound up with one of the most important aspects of the work of our Office and the aims of the Bulletin, such as they were envisaged by your Bureau. In this connection, I think it would be desirable to extend the scope of the argument and to obtain, on the theory outlined by Professor L. Venturi, the views of eminently qualified persons in the field [...] I believe we should thus succeed in grouping, in a remarkable comprehensive series, the most authoritative ideas now being advanced on this highly important problem⁴⁰.

Quel dialogo tra *savants* non trovò un momento di sintesi; tuttavia contribuì a spingere il mondo accademico a un ripensamento, a meditare sulla proposta venturiana che vedeva nella storia della critica d'arte la condizione necessaria per fondare una nuova, moderna disciplina.

La posizione teorica di Venturi (dal 1932 riparato a Parigi) era nota in Francia sin dal lontano 1921, quando l'italiano aveva partecipato al Congrès d'histoire de l'art, organizzato dalla Société de l'histoire de l'Art français⁴¹, con una comunicazione dal titolo *Histoire de l'art et histoire de la critique*; nel 1926, col *Gusto dei Primitivi*, il tema della storicità del bello veniva riproposto attraverso la critica di una categoria settecentesca quale quella di gusto⁴².

In quegli stessi anni la scuola parigina di estetica si confrontava con l'idealismo di Croce, ma anche con le posizioni più oggettive dell'estetica tedesca, *Gestalt*, Pura Visibilità, fino alla più intransigente *allgemeine Kunstwissenschaft* di Dessoir et Utitz⁴³. È perciò interessante notare come i filosofi della Sorbona reagirono alla provocazione di Venturi. Direttamente chiamato in causa, Victor Basch intervenne a sua volta sul «Bulletin»; pur convinto della necessità di una collaborazione tra le varie discipline⁴⁴, egli riaffermò con decisione la distinzione di campo tra storia dell'arte, critica ed estetica, quest'ultima considerata come scienza-guida di ogni riflessione sull'opera d'arte: «ce n'est donc pas à l'histoire de la critique, mais à l'esthétique qu'il faut s'adresser, non peut-être pour trouver les critères, mais pour savoir dans quels termes le problème se pose et pour expliquer les variations et l'incertitude des jugements du gout

³⁷ ARGAN 1936-1937.

³⁸ DEONNA 1935, pp. 41-42.

³⁹ Oltre ai contributi qui citati vi figurarono: SCHAUB-KOCH 1935, PAULSSON 1936-1937 ed il saggio di Ladislav Tatarkiewicz (vedi qui nota 45).

⁴⁰ Estratto di una lettera di Attilio Rossi a W.G. Constable, datata 2 luglio 1935 (Unesco, Archives: F.VII.1/1935).

⁴¹ DILLY 2010.

⁴² IAMURRI 2000; VALERI 2009; CARDELLI 2004.

⁴³ *VERS LA SCIENCE DE L'ART* 2013.

⁴⁴ TRAUTMANN-WALLER 2002; DUCCI 2015b.

artistique»⁴⁵. Charles Lalo, autore della nota *Introduction à l'Esthétique* (1912), plause al «relativisme esthétique fondé sur l'histoire» proposto da Venturi, ma cercò di correggerne lo spiritualismo con una virata in senso sociologico: «C'est être sociologue que de remplacer l'universalité prétendue d'un beau absolu par la généralité relative de certaines valeurs dans certains milieux»⁴⁶.

La nozione venturiana di critica si prestava a includere lo spiritualismo crociano, l'unità delle arti nel segno della personalità poetica, ma anche un certo storicismo, incarnato nel concetto di gusto; questo apriva a una lettura dell'arte come fatto culturale globale, e in tal senso la proposizione di Venturi venne recepita favorevolmente da un esponente dell'ambiente iconologico, Jacques Mesnil (pseudonimo di Jean-Jacques Dwelshauvers), lo storico dell'arte studioso di Botticelli che a Firenze era divenuto amico di Aby Warburg⁴⁷. Nel suo intervento sul «Bulletin» Mesnil, comunista libertario interessato all'aspetto sociale dell'arte, commentò positivamente la nozione venturiana di critica, in cui leggeva l'esercizio del pensiero «en un temps où les facultés critiques sont trop souvent entravées par l'action de tyrannies sociales»⁴⁸. Ma nel consesso ampio ed elitario della SdN la stessa valenza della parola «critica» si prestava a interpretazioni diverse; in particolare, l'assioma critica-libertà veniva assunto da Philip Mac Mahon (Institute of Fine Arts della New York University), ma in un'interpretazione conservatrice, assimilando esplicitamente la libertà di giudizio alla dottrina del liberalismo:

Le libéralisme rend plus aisé et plus rapide le développement inévitable du processus historique; tandis que dans l'antilibéralisme barbare, il n'y a pas de place pour l'histoire, il n'y a de place que pour des mythes [...] Il faudrait écrire l'histoire de la critique d'art pendant que nous sommes encore libres d'étudier l'histoire et d'exprimer des jugements rationnels sur l'art⁴⁹.

Il dibattito metodologico assumeva in tal modo aperti toni etici; l'appello alla libertà intellettuale dello storico dell'arte stava a significare l'estremo tentativo di opporsi all'appiattimento delle coscienze, sforzo inevitabile nel cupo clima dei totalitarismi e delle loro derive razziste.

Nell'ultimo numero del «Bulletin» si poteva leggere questa confessione:

Je me suis toujours senti isolé, dans les réunions du Comité permanent des Lettres et des Arts; j'ai toujours eu le sentiment d'être seul parmi les hommes que j'ai du combattre pendant toute ma vie, car mon expérience m'obligeait à décliner les conceptions de l'humanisme historique sous l'emprise duquel se trouvaient mes confrères⁵⁰.

Stando a quest'accorata dichiarazione, quello che avrebbe dovuto essere il *milieu* internazionale più aperto e conciliante, risolutore delle opposizioni intellettuali, nascondeva al suo interno una realtà fatta di avversioni, sospetti e diffidenze, profonde incomprensioni, generati dai nazionalismi crescenti in Europa e che peraltro agitavano la stessa SdN⁵¹. Il fatto è che a esprimere la propria amarezza era uno degli storici dell'arte più in vista e al tempo stesso più avversati dell'epoca, Josef Strzygowski, ben noto per le *querelles* originate dalle sue posizioni unilaterali, sempre più compromesse con l'ideologia ariana e nazista, come il

⁴⁵ BASCH 1936, p. 56. La posizione di Basch fu sostenuta dal noto filosofo polacco Ladislav Tatarkiewicz, che vedeva una «relation» piuttosto che una completa «identification» tra le tre discipline (TATARKIEWICZ 1936-1937).

⁴⁶ LALO 1936, p. 56.

⁴⁷ SAXL 1957.

⁴⁸ MESNIL 1937, p. 41.

⁴⁹ MAC MAHON 1935, p. 55.

⁵⁰ STRZYGOWSKI 1937, pp. 65-66.

⁵¹ RENOLLET 1999, p. 72 e *passim*.

furioso scambio di opinioni su *Latinité et génie du Nord* ingaggiato nel 1935 con Henri Focillon proprio nell'agone del Comité International de Coopération Intellectuelle della SdN⁵².

Nel suo corposo intervento sul «Bulletin», dal titolo apparentemente neutro *L'avenir des méthodes de recherches en matière de beaux-arts*, l'austriaco affrontava la questione del metodo e della natura stessa dell'arte con un'articolazione argomentativa assai dettagliata; il problema dell'arte (o meglio, della forma) era dall'autore delineato nei piani complementari della osservazione e della comparazione, corrispondenti ai punti di vista dell'estetica e della storia dell'arte, piani che dovevano rimanere ben distinti; nella più limpida tradizione viennese, Strzygowski poneva al centro della ricerca storico-artistica l'oggetto, inteso come una entità viva, la cui natura tecnico-materiale portava in sé profonde implicazioni spirituali⁵³; perché, si chiedeva il viennese, alcuni popoli avevano sviluppato maggiormente alcune arti (a esempio la scultura in pietra per i popoli del Mediterraneo)? le ragioni erano solo di ordine pratico, ovvero ad una scelta tecnica corrispondeva un'attitudine estetica? Dalla discussione teorica Strzygowski passava così a considerazioni di ambito storico, finendo per riaffermare le proprie convinzioni ideologiche. Si trattava di riproporre alla platea degli accademici europei il grande tema a cui l'esponente delle Scuole di Vienna lavorava dalla fine del secolo precedente, ovvero l'individuazione delle diverse matrici culturali dell'arte occidentale, in particolare quella mediorientale-iranica e la nordica. Nel suo intervento sul «Bulletin» Strzygowski non esitava a caratterizzare la questione in termini razziali, assumendo come categoria discriminante il «sangue»: «La compréhension devient plus difficile encore là où intervient la question du sang. Je ne crois pas que les Latins et les Germains puissent s'entendre de sitôt sur une conception commune de Pan-Europe. Les divergences sont encore trop grandes»⁵⁴. Il principale bersaglio dello studioso era l'umanesimo, considerato vero e proprio strumento «de puissance et possession» nelle mani degli storici dell'arte europea, che con esso proclamavano la superiorità dell'arte mediterranea, «art du conquérant». Rivendicando la presenza dei radicali nordico e iranico nello svolgimento dell'arte, importanti quanto quello mediterraneo, Strzygowski metteva profondamente in crisi l'idea dell'Europa mediterranea e atlantica come patria della civiltà occidentale⁵⁵:

Les congrès internationaux d'Histoire de l'Art se sont transformés peu à peu en une espèce de manifestation touristique, négligeant toute discussion des problèmes qui intéressent la science. D'où l'appréhension de s'occuper d'autre chose que celles qui concernent l'Europe. Tout comme si l'avenir ne demandait pas précisément que, dans le sens pratique, on ouvre à deux battants les portes menant vers d'autres parties du monde pour voir enfin ce que recèle au fond cette Europe [...] Toute recherche devrait être basée à l'avenir sur le contenu spirituel de l'art, surtout sur celui des arts plastiques, complètement négligé jusqu'ici [...] Les Celtes, les Germains et les Slaves devraient, à mon avis, reprendre conscience d'eux-mêmes, retrouver le chemin de leur propre passé pré-romain, au-delà de l'ancien esprit oriental de domination par la grâce de Dieu, chercher enfin à saisir l'essentiel de leur âme nordique [...] l'élément primaire indo-germanique⁵⁶.

Strzygowski non aveva difficoltà, nel 1937, a mostrare il vero bersaglio della propria posizione:

ce sont surtout les Juifs qui, en alliés des humanistes, s'opposent depuis longtemps farouchement à la thèse indo-européenne [...] ils restent insensibles, dans les beaux-arts, comme le sont les musulmans, à tout art figuré. Du reste, ils manquent complètement de toute

⁵² ARRECHEA MIGUEL 1993; RAMPLEY 2011; VASOLD 2011.

⁵³ SCHÖDL 2013.

⁵⁴ STRZYGOWSKI 1937, p. 65.

⁵⁵ JÄGGI 2002.

⁵⁶ STRZYGOWSKI 1937, pp. 67, 77-78.

originalité. Qu'on fasse seulement, comme cela arrivait dans mon Institut, travailler les Juifs sur leur propre art, et l'on s'apercevra immédiatement qu'ils n'ont jamais possédé un art de caractère particulière, mais qu'ils apportaient seulement une couleur spéciale dans l'art adopté des autres⁵⁷.

Le parole di Strzygowski suscitano ancora sbigottimento, per la patente convinzione con cui vengono impiegate. Eppure quelle aberranti parole mettevano in luce un punto debole del consesso intellettuale parigino. Dopo il 1933 i membri dell'IICI non erano riusciti ad andare oltre la formulazione teorica, idilliaca e nostalgica di un *nouvel humanisme*, nozione astratta e ambigua, che ben corrispondeva al conservatorismo politico di un'istituzione culturale legata ai governi delle maggiori nazioni europee. Questo atteggiamento divenne più accentuato col passare degli anni e l'IICI si cristallizzò in una brillante ma isolata *élite*, i cui membri anche più convinti furono sopraffatti dalla rinuncia politica della SdN, incapace di impedire l'affermarsi dei totalitarismi e il nuovo conflitto mondiale⁵⁸.

Detto questo, con l'elaborazione di strategie per la diffusione delle conoscenze e di tecniche innovative per la normalizzazione dei dati, l'Office International des Instituts d'Art et d'Archéologie gettò le basi di una moderna pratica storico-artistica. Le approfondite riflessioni dedicate alla metodologia ospitate dal suo «Bulletin» costituiscono uno degli episodi più importanti nella storia della nostra disciplina. Ciò conferma il ruolo centrale assunto dalle riviste di storia dell'arte nella prima metà del Novecento, non solo per la pubblicazione delle conoscenze acquisite, ma anche – e soprattutto – per la funzione di confronto e dialogo tra diverse impostazioni teoriche e metodologiche, o se vogliamo tra differenti modelli nazionali di storia dell'arte⁵⁹.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 81-82.

⁵⁸ GUIEU 2009.

⁵⁹ FROISSART PEZONE 2011; BACCI 2013.

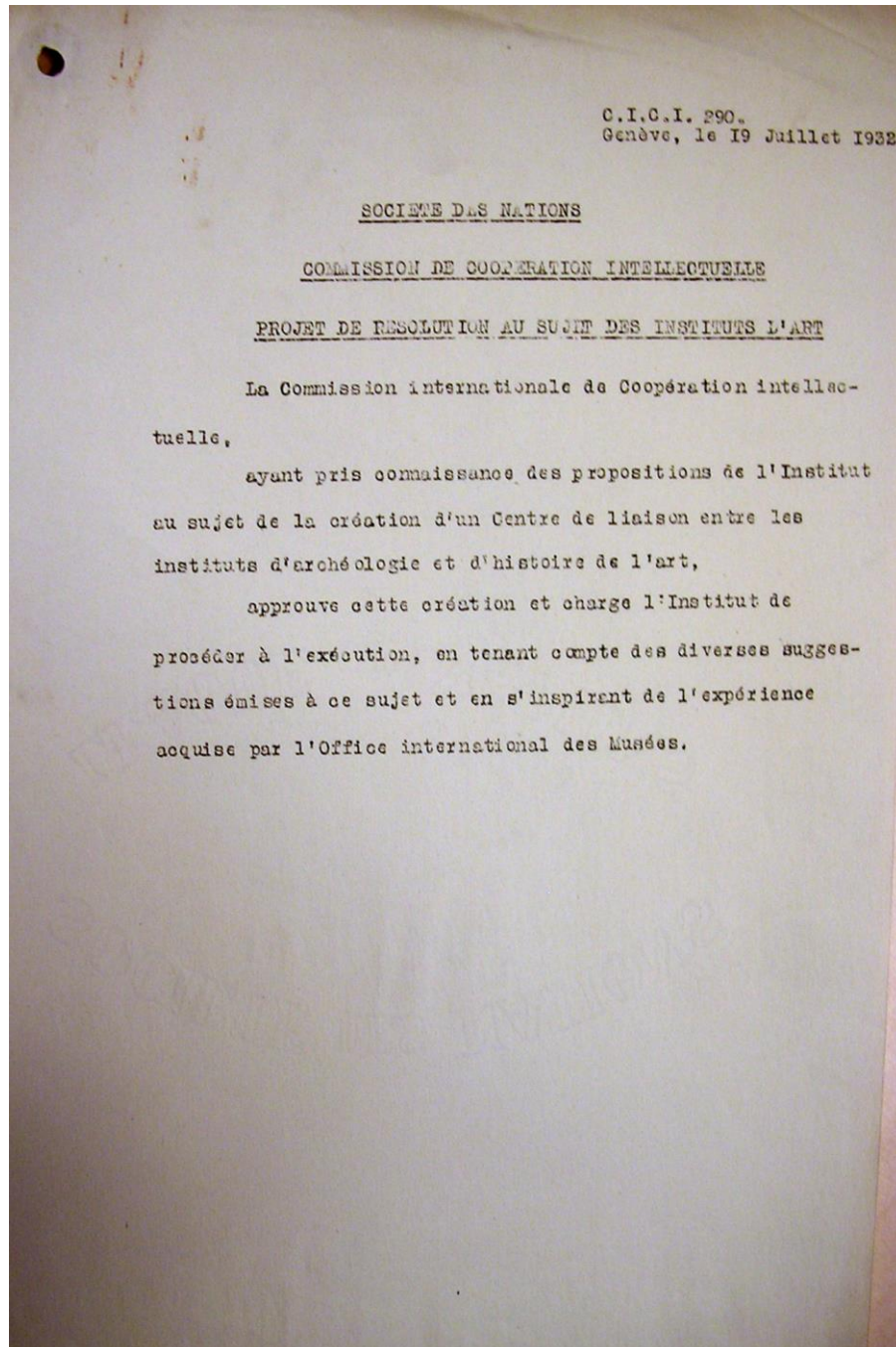


Fig. 1: Atto di approvazione della creazione dell'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Ginevra, 19 luglio 1932 (Parigi, Unesco, Archives)

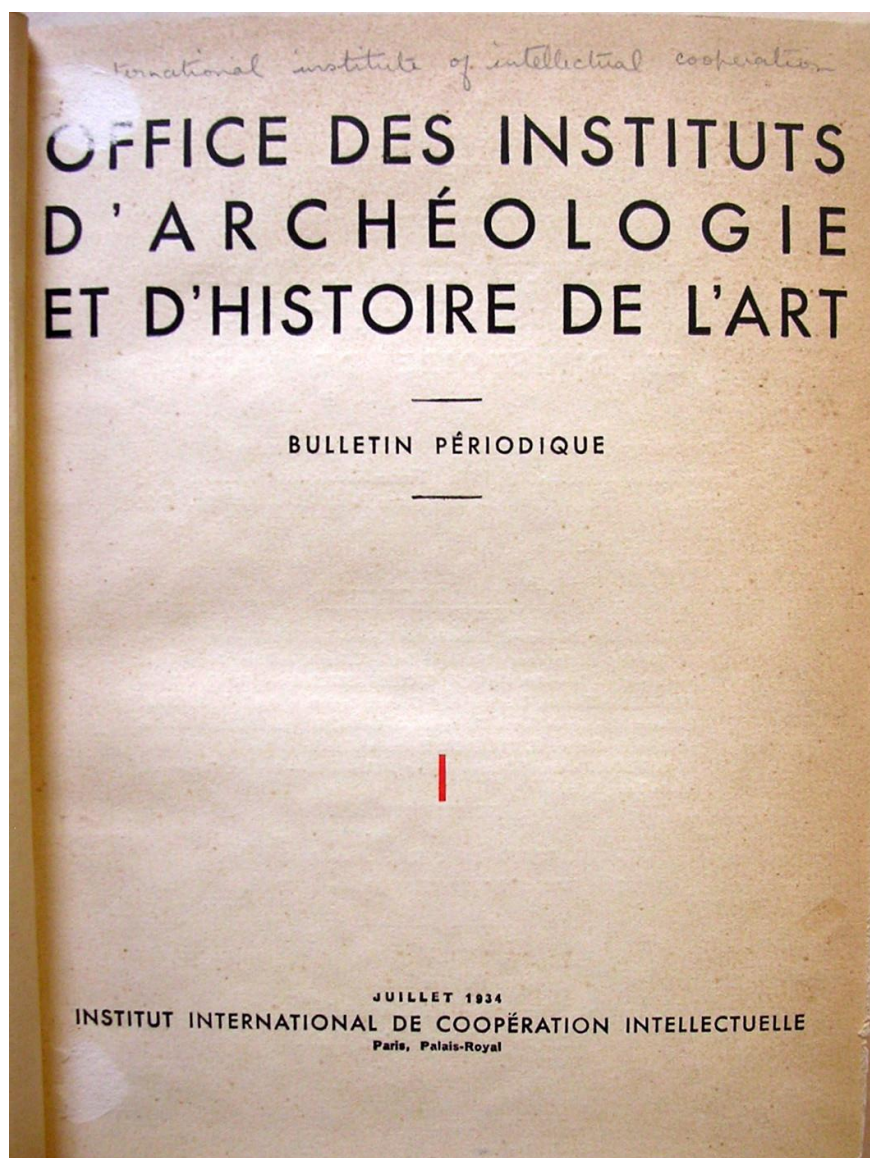


Fig. 2: «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art»,
copertina del numero 1

BULLETIN	
DE L'OFFICE INTERNATIONAL DES	
INSTITUTS D'ARCHÉOLOGIE	
ET D'HISTOIRE DE L'ART	
DEUXIÈME ANNÉE	
VOLUME 2	N° 4
JUILLET 1935	
SOMMAIRE	
I. — LES INSTITUTS ET LA RECHERCHE.	
R. STILLWELL : École américaine d'Études Classiques d'Athènes..	3
P. ROUSSEL : École française d'Athènes.....	8
A. GABRIEL : Institut français d'Archéologie de Stamboul.....	14
A. DELLA SETA : L'École royale italienne d'Archéologie d'Athènes..	18
* Institut Kern de Leyde.....	38
W. ANTONIEWICZ : L'Institut d'Archéologie préhistorique de l'Uni- versité de Varsovie.....	42
II. — LES PROBLÈMES ET LES MÉTHODES.	
L. VENTURI : Les Instituts universitaires et l'Histoire de la Critique d'Art.....	51
III. — MÉLANGES ET DOCUMENTS.	
Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. — Informations :	
Allemagne, Autriche, États-Unis, Roumanie, Suisse.....	65
Bibliographie des Publications reçues par l'Office international des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.....	74
Note de la Rédaction.....	80
PLANCHES.	
— 1 —	

Fig. 3: «Bulletin de l'Office International des
Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art»,
sommario del numero 4

BULLETIN	
DE L'OFFICE INTERNATIONAL DES	
INSTITUTS D'ARCHÉOLOGIE	
ET D'HISTOIRE DE L'ART	
TROISIÈME ANNÉE	
VOLUME 3	N° 8-9
NOVEMBRE 1936 — MARS 1937	
SOMMAIRE	
I. — LES INSTITUTS ET LA RECHERCHE.	
H. VAN DE WEERD : L'Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université de Gand.....	3
LIANG-SU-JUNG : Academia sinica.....	9
J. JOHNSON : L'archéologie et l'histoire de l'art à l'Université de Pennsylvanie, à Philadelphie.....	17
St. KUTRZERA : L'activité de l'Académie polonaise des sciences et des lettres dans le domaine de l'histoire de l'art.....	25
II. — LES PROBLÈMES ET LES MÉTHODES.	
G.-C. ARGAN : Le problème méthodologique de l'histoire de l'art dans un essai de J. von Schlosser.....	31
J. MESSIL : Pour l'enseignement de l'histoire de la critique d'art..	39
G. PAULSSON : Nécessité et possibilité d'une science intégrale de l'art.....	43
J. STRZYGOWSKI : L'avenir des méthodes de recherches en matière des beaux-arts.....	53
L. TATARKIEWICZ : Esthétique, critique, histoire de l'art.....	86
W. DROXNA : Les limites de l'art égyptien.....	93
E. LAMBERT : Les origines de la croisée d'ogives.....	131
III. — MÉLANGES ET DOCUMENTS.	
Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art :	
P. LAVEDAN : Université de Paris; la Fondation pour l'étude de l'art de la Catalogne.....	147
R. CROZET : L'histoire de l'art à l'Université de Poitiers.....	148
A. BOCHNAK : Institut d'histoire de l'art de l'Université Jagellone, à Cracovie.....	149
K. BULAS : Institut d'archéologie classique de l'Université Jagellone, à Cracovie.....	151

Fig. 4: «Bulletin de l'Office International des
Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art»,
sommario del numero 8-9

BIBLIOGRAFIA

ARGAN 1936-1937

G.C. ARGAN, *Le problème méthodique de l'histoire de l'art dans un essai de J. von Schlosser*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 8-9, 1936-1937, pp. 31-38.

ARRECHEA MIGUEL 1993

J. ARRECHEA MIGUEL, *Focillon y Strzygowski o la lejana raíz del arte occidental*, «Historia del arte», 7, 1993, pp. 559-605.

ART HISTORY AND VISUAL STUDIES 2012

Art history and visual studies in Europe: transnational discourses and national frameworks, a cura di M. Rampley, T. Lenain, et alii, Leida et alii 2012.

BACCI 2013

G. BACCI, *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni. Un progetto Futuro in Ricerca 2012*, «Studi di Memofonte», 10, 2013, pp. 141-155.

CAILLOT 2011

M. CAILLOT, *La revue Mousseion (1927-1946). Les musées et la coopération culturelle internationale*, Thèse pour le diplôme d'archiviste-paléographe, Ecole nationale des chartes, 2011.

CARDELLI 2004

M. Cardelli, *La prospettiva estetica di Lionello Venturi*, Firenze 2004.

CHAMAY 1999

J. CHAMAY, *Waldemar Deonna, archéologue et homme de musée*, in «Genava», n.s., 47, 1999, pp. 37-44.

CHEVREFILS-DESBIOLLES 2014

Y. CHEVREFILS-DESBIOLLES, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, n.e. Aix en Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014.

COMITE DE DIRECTION [1933] 1934

Comité de Direction de l'Office International des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Réunion de Rome, 1^{er} et 2 décembre 1933, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 1, 1934, p. 54-56.

DEONNA 1934

W. DEONNA, *Théorie de l'Archéologie générale*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 2, 1934, pp. 15-31.

DEONNA 1935

W. Deonna, *La nécessité d'une méthode en histoire de l'art*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 5, 1935, pp. 36-44 , pp. 41-42.

DEONNA 2008

W. Deonna, *Il simbolismo dell'occhio*, a cura di S. Stroppa, *Introduzione* di C. Ossola, Torino 2008.

DILLY 2010

H. DILLY, *Trouvailles. Images latentes du congrès international d'histoire de l'art*, «Revue Germanique Internationale», (numero monografico: *La fabrique de la science. Les congrès internationaux de 1865 à 1945*), 12, 2010, pp. 105-122.

DUCCI 2005

A. DUCCI, «*Mouseion*», *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «Annali di critica d'arte», 1, 2005, pp. 287-314.

DUCCI 2012

A. DUCCI, *Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period. The International Institute for Intellectual Cooperation at the League of Nations*, in *Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea 1917-1957*, a cura di M. Hewitson e M. D'Auria, New York e Oxford 2012, pp. 227-242.

DUCCI 2013

A. DUCCI, «Bulletin de l'Office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art (1934-1946) », in *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et critique d'art de la première moitié du XXe siècle-INHA*, 2013 [<http://www.purl.org/inha/agorha/003/142012>].

DUCCI 2015a

A. DUCCI, *Le musée d'art populaire contre le folklore. L'Institut International de Coopération Intellectuelle vers le Congrès de Prague*, in «Revue Germanique Internationale», 20, 2014 (numero monografico: *L'histoire transnationale des musées*), in corso di stampa.

DUCCI 2015b

A. DUCCI, *Focillon et le formalisme en France: liaisons dangereuses et affinités électives*, in *Ecritures de l'histoire de l'art en France, 1890-1950*, a cura di N. McWilliam e M. Passini, Digione (2015), in corso di stampa.

DUFRÈNE 2007

T. DUFRÈNE, *A Short History of CIHA*, 2007
[http://www.esteticas.unam.mx/CIHA/documents/Short_History_of_CIHA.pdf].

FOCILLON [1930] 1934

H. FOCILLON, *Memorandum*, [23 octobre 1930], «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 1, 1934, p. 50.

FOUNDOKIDIS 1937a

E. FOUNDOKIDIS, *Le Programme du Centre International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 10, 1937, pp. 77-95.

FOUNDOKIDIS 1937b

E. FOUNDOKIDIS, *Travaux de coordination*, «*Mouseion*», 39-40, 1937, pp. 257-261.

FRAVALO 2012

F. FRAVALO, «*Mouseion*», in *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et critique d'art de la première moitié du XXe siècle - INHA*, 2012
(http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/reference.jsp?reference=INHA__OEUVRE__131999).

FROISSART PEZONE 2011

R. FROISSART PEZONE, *Introduction. Les revues d'art, un chantier*, in *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, a cura di R. Froissart Pezone e Y. Chevrefils Desbiolles, Rennes 2011, pp. 21-38.

GERBET 1996

P. GERBET, *Le rêve d'un ordre mondial: de la SDN à l'ONU*, Parigi 1996.

GIUNTELLA 2001

M.C. GIUNTELLA, *Cooperazione intellettuale ed educazione alla pace nell'Europa della Società delle nazioni*, Padova 2001.

GUIEU 2001

J.-M. GUIEU, *Genève 1926: capitale de la paix? L'admission de l'Allemagne à la SDN*, «Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin», 12, 2001, pp. 1-14.

GUIEU 2008

J.-M. GUIEU, *Le rameau et le glaive, Les militants français pour la Société des Nations*, Parigi 2008.

GUIEU 2009

J.-M. GUIEU, *L'«insécurité collective». La Société des Nations et l'Europe dans l'entre-deux-guerres*, «Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin», 30, 2009, pp. 21-43

IAMURRI 2000

L. IAMURRI, *L'azione culturale di Lionello Venturi: l'insegnamento, gli studi, le polemiche*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino, 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Torino 2000, pp. 81-105.

IAMURRI 2010

L. IAMURRI, *Lionello Venturi e la modernità dell'Impressionismo*, Roma 2010.

JÄGGI 2002

C. JÄGGI, *Ex oriente lux: Josef Strzygowski und die 'Orient oder Rom'-Debatte um 1900*, in *Okzident und Orient*, a cura di S. Ögel, G. Wedekind, İstanbul 2002, pp. 91-111.

JARRASSÉ 2007

D. JARRASSÉ, *En quête de lois et de rythmes: contribution à une généalogie du formalisme*, in *L'histoire de l'art et le comparatisme: les horizons du détour*, Atti del convegno (Roma, 23-25 novembre 2005), a cura di M. Bayard, Parigi 2007, pp. 71-90.

L'OFFICE INTERNATIONAL ET SON BUT 1934

L'Office international et son but, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 1, 1934, pp. 3-6.

LALO 1936

C. LALO, *Les Instituts universitaires et l'histoire de la critique d'art – À propos de l'article de Lionello Venturi*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 6, 1936, pp. 54-57.

LAQUA 2011

D. LAQUA, *Internationalisme ou affirmation de la nation? La coopération intellectuelle transnationale dans l'entre-deux-guerres*, «Critique Internationale», 52, 2011, pp. 51–67.

LISTE DES INSTITUTS 1934

Liste des Instituts ayant donné leur adhésion à l'Office avant le 1^{er} Janvier 1934, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 1, 1934, p. 46-48.

MAC MAHON 1935

A.P. MAC MAHON, *L'histoire de la critique d'art et l'étude de l'art dans les Universités américaines*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 5, 1935, pp. 45-55.

MANIGAND 2003

C. MANIGAND, *Les Français au service de la Société des Nations*, Berna et alii 2003.

MESNIL 1937

J. MESNIL, *Pour l'enseignement de l'histoire de la critique d'art*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 8-9, 1937, pp. 39-42.

PASSINI 2015

M. PASSINI, *La Conférence d'Athènes sur la conservation des monuments d'art et d'histoire (1931) et l'émergence de la notion de 'patrimoine': une histoire croisée*, in *Paris-Athènes, le double voyage (1919-1939)*, Actes du colloque d'Athènes (École française d'Athènes et Musée Benaki, 18-20 gennaio 2012), a cura di L. Arnoux-Farnoux, S. Basch e E.D. Matthiopoulos, Atene 2015, in corso di stampa.

PAULSSON 1936-1937

G. PAULSSON, *Nécessité et possibilité d'une science intégrale de l'art*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 8-9, 1936-1937, pp. 43-52.

POULOT 2001

D. POULOT, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Parigi 2001.

RAMPLEY 2011

M. RAMPLEY, *L'histoire de l'art et la crise des sciences humaines: Josef Strzygowski et Hans Sedlmayr*, in *L'école viennoise d'histoire de l'art*, a cura di C. Trautmann-Waller, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2011, («Austriaca», 72), pp. 189-212.

RENOLIET 1999

J.-J. RENOLIET, *L'UNESCO oubliée. La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Parigi 1999.

RESOLUTION [1932] 1934

Résolution du Comité d'experts pour la création d'un Centre international des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art (28-29 janvier 1932), «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 1, 1934, p. 51-54.

ROGAN 2006

B. Rogan, *Folk Art and Politics In Inter-War Europe: An Early Debate on Applied Ethnology*, «Folk Life. Journal of Ethnological Studies», 45, 1, 2006, pp. 7-23.

SAXL 1957

F. SAXL, *Three «Florentines»: Herbert Horne, Aby Warburg, Jacques Mesnil*, in Id., *Lectures*, vol. 1, Londra 1957, pp. 342-344.

SCHAUB-KOCH 1935

E. SCHAUB-KOCH, *De diverses méthodes en matière de critique et d'histoire de l'art*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 5, 1935, pp. 56-69.

SCHLINK 2004

W. SCHLINK, *Einsegnement ou illumination? Les histoires de l'art française et allemande dans leurs rapports à l'iconographie chrétienne*, «Revue de l'art», 146, 2004, pp. 51-60.

SCHÖDL 2013

H. SCHÖDL, *Das Objekt als «lebendes, gesundes Wesen»: Josef Strzygowski als Methodiker*, in *The challenge of the object*, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, 1. Congress proceedings, a cura di G.U. Großmann e P. Krutisch, Norimberga 2013, (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Wissenschaftlicher Beiband; 32, 1), pp. 101-104.

STELLA 2005

V. STELLA, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Macerata 2005.

STRZYGOWSKI 1937

J. STRZYGOWSKI, *L'avenir des méthodes de recherches en matière de beaux-arts*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 8-9, 1937, pp. 53-85.

TATARKIEWICZ 1936-1937

L. TATARKIEWICZ, *Esthétique, critique, histoire de l'art*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 8-9, 1936-1937, pp. 86-92.

TRAUTMANN-WALLER 2002

C. TRAUTMANN-WALLER, *Victor Basch: l'esthétique entre la France et l'Allemagne*, «Revue de métaphysique et de morale», 2002/2, 34, pp. 77-90.

VAISSE 2008

P. VAISSE, «Louis Hourticq», in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di P. Sénéchal, C. Barbillon, Paris, site web de l'INHA, 2008 [<http://www.inha.fr/spip.php?article2368>].

VALERI 2009

S. VALERI, *Lionello Venturi: il «gusto» nell'arte come modello etico*, in *L'occhio del critico: storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 57-68.

VALERI-BRANDOLINI 2001

S. VALERI, R. BRANDOLINI, *L'archivio di Lionello Venturi*, Milano 2001.

VASOLD 2011

G. VASOLD, *Riegl, Strzygowski and the development of art*, «Journal of art historiography», 5, 2011
(<http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/vassold.pdf>).

VENTURI 1933

L. VENTURI, *Sur quelques problèmes actuels de la critique d'art*, in *Actes du XIIIe congrès international d'histoire de l'art*, a cura di J. Roosval, Stoccolma, CIHA, 1933, pp. 294-298.

VENTURI 1935

L. VENTURI, *Les Instituts universitaires et l'histoire de la critique d'art*, «Office des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art. Bulletin périodique», 4, 1935, pp. 51-64.

VENTURI 1956

L. VENTURI, *Saggi di critica*, Roma 1956.

VERS LA SCIENCE DE L'ART 2013

Vers la science de l'art. L'esthétique scientifique en France 1857-1937, a cura di J. Lichtenstein, C. Maigné, A. Pierre, Parigi 2013.

ABSTRACT

Il saggio ripercorre il ruolo svolto nel campo della definizione disciplinare della storia dell'arte dal «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» tra il 1934 ed il 1937. Sottorganismo dell'Institut International de Coopération Intellectuelle (istituto culturale della Società delle Nazioni), l'Office ebbe funzione di coordinamento scientifico tra gli istituti universitari dei Paesi membri ed il ruolo del «Bulletin» fu in questo senso centrale. Oltre a ciò, sulla rivista venne imbastita una serrata discussione sul metodo della storia dell'arte, alla luce della nozione di storia della critica d'arte proposta da Lionello Venturi. Il dibattito, a cui parteciparono alcuni tra i più importanti storici dell'arte, archeologi e filosofi del tempo si rivela così uno dei momenti più interessanti per la storia e la definizione della disciplina della prima metà del Novecento.

The essay traces the role played by the «Bulletin of the Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» for the assessment of the history of art, between 1934 and 1937. A branch of the Institut International de Coopération Intellectuelle (the cultural institute of the League of Nations), through its «Bulletin» the Office acted for the scientific coordination between the universities of the member-states. In addition, the journal hosted a dense discussion on the method of art history, in the light of the notion of history of art criticism proposed by Lionello Venturi. This debate, which was attended by some of the most important art historians, archaeologists and philosophers of the time, is one of the most interesting episodes in the history of the discipline of the first half of the twentieth century .

IL MONTAGGIO DELLE IMMAGINI A CONFRONTO: LE EDIZIONI SKIRA E IL DOCUMENTARIO SULL'ARTE

L'utilizzo, il riuso e la derivazione dell'immagine artistica, nella produzione editoriale e divulgativa, in particolare nella seconda metà del Novecento, è un argomento sul quale solo recentemente si è iniziata a porre attenzione critica. Un fenomeno di dimensioni molto vasto e di grande complessità, i cui aspetti di impatto percettivo, sociale e commerciale, affiancati dagli aspetti tecnici, sono ancora in gran parte da analizzare¹. Alla luce di una considerazione generale, si può affermare che l'intero processo di diffusione in profondità della cultura artistica visiva in Europa, e in generale nel mondo occidentale – non solo negli studi storici e scientifici, per conferme e verifiche, ma anche sul piano popolare di massa – sia stato accompagnato e alimentato tramite l'affermazione e lo sviluppo esponenziale della riproduzione dell'immagine fotografica e delle innovazioni della stampa tipografica. Da un lato con la pubblicazione di libri e riviste illustrate, e altre forme di moltiplicazione dell'immagine su carta, dall'altro lato con il conseguente utilizzo delle immagini – sia fotografiche sia cinematografiche – finalizzate alla realizzazione di opere audiovisive, documentari storico-artistici, in seguito divenuti contenuti per i programmi televisivi².

Sui nessi tra fotografia e cinema, sul passaggio dal bianco e nero al colore, sul dialogo e la coesistenza delle due tecniche, con i rispettivi linguaggi e il loro utilizzo, mediati dalle questioni che pongono le modalità di impaginazione editoriale e di montaggio filmico, si esporranno nelle pagine che seguono alcune riflessioni, che intendono essere una prima esplorazione basata su casi specifici messi a confronto. Si tratterà dunque solo di una prima ricognizione, del tutto aperta alle correzioni, e a ulteriori sviluppi.

L'idea dai cui partire è che, dalla fine degli anni Trenta del Novecento, sulla scia delle innovazioni di linguaggio delle avanguardie, si affermò una nuova forma di montaggio fotografico, sperimentando l'utilizzo di formati innovativi nell'impaginazione editoriale dei libri sull'arte, consolidatosi progressivamente nell'immediato dopoguerra. Ciò avvenne aumentando la quantità delle immagini e ricercando una sempre maggiore qualità e fedeltà all'originale, frutto, oltre che della disponibilità tecnica, anche di un incontro inevitabile e osmotico con l'affermazione dello sguardo del cinema, che riuscì a plasmare profondamente l'approccio critico degli storici dell'arte e il gusto di un nuovo pubblico al quale ci si rivolgeva, secondo una logica di democratizzazione dell'arte.

Il discorso sull'arte iniziò di conseguenza ad avere frequenti tangenze con il lessico fotografico e cinematografico, istituendo un'inedita – fino ad allora – lettura mediante le immagini riprodotte. Oltre al 'montaggio', termini come 'taglio', 'primo piano', 'messa a fuoco', 'messa in scena', 'sequenza', hanno contribuito a mettere in relazione l'arte del passato e contemporanea, con le tecniche cine-fotografiche della visione³.

In Italia fu Carlo L. Ragghianti il primo tra i più consapevoli utilizzatori della fotografia e del cinema come strumento di critica e buona divulgazione realizzando, tra il 1949 e il 1964, i celebri critofilm⁴. Roberto Longhi in una prospettiva simile, seppur personale, si cimentò anch'egli nell'immediato dopoguerra con il documentario sull'arte con la realizzazione di tre cortometraggi su Carpaccio, Caravaggio e Carrà e partecipando attivamente al dibattito critico attorno all'uso della fotografia a colori come metodo di riproduzione dell'opera d'arte e le sue

¹ Per gli studi sulla storia dell'editoria, riguardo all'utilizzo dell'immagine fotografica e la sua archiviazione: *LES TROIS REVOLUTIONS DU LIVRE* 2000; *LES TROIS REVOLUTIONS DU LIVRE* 2002; GUALDONI 2009 e BENEDETTI 2005; CARAFFA 2009 e CARAFFA 2011; *MUSEE IMAGINAIRES*, 2013, CINELLI-FERGONZI-MESSINA 2013.

² CASINI 2014.

³ PINEL 2004; VITELLA 2009.

⁴ RAGGHIANI 1952; *I CRITOFILM DI CARLO L. RAGGHIANI* 2006.

funzioni didattiche⁵. La riflessione attorno all'utilizzo della fotografia e del cinema per la divulgazione storico-artistica, inquadrato in una innovativa metodologia critica e didattica interdisciplinare, si coagulò per la prima volta in un doppio numero monografico, a più voci, della rivista «Bianco e Nero», pubblicato nel 1950. Tra i molti partecipanti (oltre a Ragghianti, Chiarini, Argan, Zevi, Cremona, Lavagnino, Fiocco), Giuseppe Raimondi si spinse ad affermare con intuitiva naturalezza che: «la pratica del cinema ha finito per trasportare nel cervello del critico d'arte anche una specie di 'camera ottica' con la quale, inavvertitamente, egli guarda, oltre che con i sussidi della cultura e del personale sentimento, i fatti dell'arte figurativa»⁶. Con il sempre più diffuso utilizzo della camera fotografica, e la macchina da presa come strumenti di documentazione artistica, si iniziava a comprendere le conseguenze di un profondo mutamento in atto nei modi di vedere l'arte del passato in dialogo con le altre arti visive, nel loro complesso.

Per delimitare il campo assai vasto, nel quale osservare tali processi qui brevemente sintetizzati, ci si soffermerà sul paragone tra la produzione libraria dell'editore Skira, nel periodo di espansione commerciale della casa editrice negli anni Quaranta e Sessanta, con la produzione di documentari sull'arte coevi, alcuni dei quali coprodotti da Albert Skira stesso.

In particolare si osserverà la relazione tra le collane sull'arte, con le immagini riprodotte in grande formato e stampate ad altissima qualità per quegli anni, con il metodo di riprese e montaggio cinematografico, affiancato dal commento sonoro alle immagini. Un montaggio, come vedremo, che aveva una radice comune ed era radicato nella valorizzazione del ruolo didattico ed estetico della riproduzione dell'immagine, che presupponeva l'approccio teorico-critico innovativo votato ad una vasta divulgazione del linguaggio artistico, confluito nelle ampie riflessioni del volume di André Malraux *Le musée imaginaire*, uscito in prima edizione da Skira nel 1947⁷.

Albert Skira: dal libro illustrato al libro fotografico a colori

Dopo l'esordio delle attività editoriali a Losanna «Livres d'art», nel 1928, Albert Skira, che era nato nel 1904 da una famiglia di origini italiane, si trasferì a Parigi dove l'incontro con Pablo Picasso, nel 1930, generò l'anno seguente la prima celebre pubblicazione illustrata, in edizione limitata a 145 copie, delle *Metamorphoses* di Ovidio. Ad essa seguì il volume di poesie di Mallarmé con le tavole di Henri Matisse, sempre in edizione limitata. Nel 1934 fu Salvador Dalí ad essere coinvolto nella realizzazione di un album di incisioni per illustrare *Les Chants de Maldoror* di Isidore Ducasse. Già nel 1933 si era aperta la difficile ma fondamentale esperienza della rivista surrealista *Minotaure*, in collaborazione con il critico Tériade, proveniente dall'esperienza dei *Cahiers d'art*, che si protrasse fino al 1939, con la partecipazione della gran parte dei componenti del movimento, ma assillata da continui problemi economici e cambi di stampatori⁸. La rivista presentava un ricchissimo apparato di immagini fotografiche, litografiche ed incisioni, armonizzandosi con le variegate tematiche artistiche trattate. Tra i fotografi Brassai fu uno dei protagonisti più assidui con la realizzazione di reportage fotografici (da Parigi di notte agli scatti di viaggi esotici in Africa). Manuel Alvarez Bravo collaborò con André Breton ad un altro importante reportage fotografico intitolato *Souvenir du*

⁵ UCCELLI 2008.

⁶ RAIMONDI 1950.

⁷ *Le musée imaginaire* fu edito come prima parte de *La Psychologie de l'art* e in seguito presso Gallimard (Galerie de la Pleiade) nel 1951 e in una terza edizione nel 1965, nella collezione *Idées Arts*, con delle modifiche di impaginazione, in traduzione italiana da Mondadori nel 1957: MERZEAU 2006; DIDI-HUBERMAN 2013 e MEKOUAR 2013.

⁸ *CHANTS EXPLORATOIRES* 2008; KOLOKYTHA 2013.

Mexique (Fig. 1-2). Il particolare formato della rivista permetteva la pubblicazione delle immagini a piena pagina, o su entrambe le facciate, con un testo molto ridotto. L'idea di ampliare l'orizzonte delle pubblicazioni d'arte con una collana intitolata *Les trésors de la peinture française*, dai primordi alla fine dell'Ottocento, era già emersa all'inizio degli anni Trenta, ma il lancio di *Minotaure*, non ne aveva permesso il pieno sviluppo. Già nel numero sei, del 1934, una pagina pubblicitaria della collana, ne annunciava però gli intenti editoriali con il fondamentale ruolo che avrebbero svolto le immagini a colori:

Il était d'un intérêt actuel de réunir dans un même lieu les chefs-d'œuvre de la Peinture française. On pourrait penser qu'il n'était guère possible de la faire que dans un musée idéal ou dans une exposition. Nous l'avons réalisé dans un livre, un livre qui ne se contente pas de donner pas des reproductions en noir la valeur symbolique des peintures, mais qui restitue ces dernières dans leur élément essentiel: LEUR COULEUR. Quelles sont donc les couleurs de nos plus beaux tableaux? Ce sont ces deux préoccupations capitales: la réunion de chefs- d'œuvre et leur reproduction en couleurs, qui présidèrent à l'établissement de la série d'ouvrages que nous publions sous ce titre Les trésors de la peinture française. Les illustrations sont choisies et groupées de manière à laisser dans l'esprit des lecteurs un souvenir durable, une vision synoptique, essentielle de tout ce qui compte dans l'art d'une époque et qui reflète intensément son esprit. Tout a été mis en œuvre pour obtenir les meilleurs résultats, aussi bien au point de vue documentaire que pour la beauté du livre lui-même. Sa typographie composée entièrement à la main, la qualité de son papier fabriqué spécialement pour cette édition, sa mise en pages, nous autorisent à affirmer que nous avons réalisé un véritable livre d'art⁹.

L'idea del museo ideale, quasi una sfida al museo reale, proposto attraverso un apparato di riproduzioni a colori che potesse dare una visione sinottica dell'arte in un progetto editoriale, anticipava la riflessione di André Malraux che in seguito coniò la felice espressione di «museo immaginario», su cui torneremo a breve.

Il tema del passaggio dal bianco e nero al colore, alla tricromia e quadricromia, era una novità assoluta nell'ambito della produzione editoriale sull'arte e aprì un dibattito che si sarebbe protratto nei decenni a venire con la diffusione sempre più consistente nel corredo iconografico delle pubblicazioni. Tra i più acuti, e polemici osservatori delle trasformazioni in atto, vi sarà nel 1952 Roberto Longhi, il quale, in un editoriale pungente su «Paragone», circa la altalenante cura scientifica della collana *Peinture, Couleur, Histoire* edita da Skira e a cui collaborava Lionello Venturi, riconobbe la primogenitura per quanto riguardava il lussuoso corredo iconografico a colori, strettamente legato ai progressi nell'ambito dell'immagine cinematografica, invitando l'editoria italiana a non perdere terreno¹⁰:

Non sarà inutile spendere qualche parola su questa faccenda delle riproduzioni a colori che vanno sempre di più tagliandosi la parte del leone nella composizione grafica dei libri d'arte; un progresso scortato di pari passo dal film a colori, già applicatosi anche ai documentari d'arte; e nel quale io credo bisognerà che l'Italia proceda a inserirsi senza indugio, a scanso di danni gravissimi più tardi¹¹.

Ritornando al 1937, venne dunque ripreso il progetto intendendo uscire dalla nicchia dei libri illustrati dagli artisti con la pubblicazione di opere di grande formato, guardando al vasto e potenziale mercato degli amanti dell'arte, puntando sulla ricchezza e la cura delle riproduzioni. Skira, scrisse nella presentazione: «questa collezione deve divenire quella biblioteca – museo che desideriamo costruire, dove sarà riunita una scelta dei principali

⁹ «Minotaure», 6, 1935, p. n.n.

¹⁰ LONGHI 1952; PASTUREAU 2010; GILARDI 1976.

¹¹ LONGHI 1952.

capolavori della scuola francese»¹². Lo slogan che ne accompagnò le uscite fu infatti il profetico «Un museo nella vostra biblioteca». La serie iniziò con Watteau, affidato a Jean-Louis Vaudoyer, al quale seguirono una ventina di titoli dedicati ad un ampio arco cronologico della storia dell'arte francese sino alla fine del secolo XIX. La stampa fu curata da Michel Guézelle, scelto da Skira per le sue capacità talentuose e innovative nelle cromie di stampa, già sperimentate nell'impaginazione e nei fotomontaggi surrealisti. Dopo la forzosa pausa bellica, durante le quali le attività editoriali rallentarono a causa del trasferimento della sede parigina a Ginevra, senza fermarsi del tutto, con la pubblicazione di una decina di volumi dedicati alla pittura contemporanea: da Henri Rousseau a Maurice Utrillo, esse ripresero a pieno ritmo già nel 1944 con la pubblicazione del mensile «Labyrinthe», da un'idea di Alberto Giacometti, durato fino al 1946, definito: «un ponte tra gli artisti e gli intellettuali di oggi e di prima della guerra»¹³. La rivista, al contrario di «Minotaure», aveva un apparato illustrativo principalmente di grafica in bianco e nero.

La collana con le vignette collée

Una delle caratteristiche principali dell'attività editoriale di Skira, fin dai tempi di «Minotaure», fu quindi la cura meticolosa della riproduzione del colore degli originali, restituendone nel grande formato un'impressione immediata al lettore. Una pretesa assai ambiziosa, con le tecnologie a disposizione fino al secondo dopoguerra, che poteva generare l'illusione della rispondenza fedele ai colori originali. I colori delle riproduzioni, rispetto al bianco e nero, tendevano a sbiadirsi nel tempo a causa dell'instabilità chimica della stampa. Per Skira la qualità della cromia diventò una ossessione e la soluzione passò attraverso l'inserimento sistematico o quasi, della *vignette collée*: le illustrazioni a colori venivano cioè stampate a parte con resa tecnica migliore, su carta patinata, e poi incollate a mano nei singoli volumi. L'effetto era sorprendente per la tenuta della grana delle immagini e la qualità dei colori. Introdotta negli anni trenta, la tecnica venne perfezionata nel dopoguerra, presso i tipografi delle Imprimeries Réunies di Losanna, che ne acquisirono l'esclusiva. Gli esiti con il tempo aumentarono la fedeltà all'originale diventando ben presto una metodologia d'impaginazione diffusa anche in altre case editrici, pur rimanendo il simbolo stesso della produzione della casa editrice di Ginevra. Il primato della qualità delle pubblicazioni d'arte Skira, nell'immediato dopoguerra, si alimentò con una sempre maggiore richiesta del mercato e all'aumento del pubblico, abbandonando le raffinatissime edizioni di lusso per amatori e collezionisti. Dalle già non trascurabili tirature della *Histoire de la peinture française*, si passò alle decine di migliaia. Nel 1949 giunse sul mercato l'*Histoire de la peinture moderne. De Baudelaire à Bonnard*, primo tomo di una nuova collana di volumi in grande formato, rilegati in tela, con oltre cento tavole a colori, ciascuno, di alta qualità tecnica di stampa in una sequenza visiva accuratamente studiata. La collana aveva, come già accennato, il titolo *Peinture, couleur, histoire*. Nell'editoria europea fino allora niente di simile era stato pubblicato. I tre tomi che documentano la pittura moderna, usciti nel 1950, aprirono la strada a quelli dedicati alle varie scuole nazionali con l'Italia, a cura di Lionello Venturi e di sua figlia Rosabianca, moglie di Skira.

Nel 1952 uscì *La peinture italienne du Caravage a Modigliani* (Genève, Paris, New York), che vide il contributo di Eugenio Battisti per l'approfondita bibliografia. Un'opera che permetteva una rassegna visiva mai tentata sino ad allora, dal forte impatto percettivo e enciclopedico. Il formato dei volumi (24x33 cm) permise di utilizzare illustrazioni a piena pagina fino a (20,5x25 cm), altre a mezza o un quarto di pagina, o più piccole, e fino ai formati anomali per le lunette

¹² SKIRA 2008, p. 25.

¹³ *Ibidem*, p. 36.

pittoriche con l'utilizzo di dettagli ad ingrandimento dei dipinti (Figg. 3-4). Seguirono la pittura spagnola a cura di Jacques Lassaigue (1952), quella olandese di Jean Leymaire (1956), quella fiamminga (1957-1958). I tre tomi della pittura francese a cura di Jacques Lassaigue furono editi alla metà degli anni Sessanta. *La peinture américaine. De la période coloniale à nos jours*, affidata a Jules David Prown e Barbara Rose, con centouno illustrazioni. Tra le novità dell'edizione vi fu la sistematica traduzione nelle principali lingue che permise l'ulteriore allargamento del pubblico a livello internazionale. Le collane principali, che erano incentrate in particolare sui grandi nomi della tradizione europea, tra questi *Les grands siècles de la peinture*, iniziata alla metà degli anni Cinquanta, aprì nuovi fronti per colmare i vuoti secondo una linea di completezza enciclopedica. Non vennero tralasciati i secoli della modernità, ma la novità maggiore riguardò i tomi dedicati all'arte paleostorica, sulla grotta di Lascaux, con il testo critico di Georges Bataille, e all'arte antica: sulla pittura etrusca affidata a Massimo Pallottino, quella romana ad Amedeo Maiuri, quella bizantina ed egiziana. In tutto quattordici volumi che, si affermava: «coprono nella sua totalità l'arte d'Occidente, dalla preistoria ai nostri giorni»¹⁴. Il volume su Lascaux fu un'impresa di particolare rilievo essendo la prima opera editoriale a mostrare una completa panoramica dei dipinti della grotta paleolitica, scoperta nel 1940, frutto di una campagna fotografica specifica realizzata da Hans Hinz e Claudio Emmer che si occupò anche della cura editoriale (Fig. 5)¹⁵.

Da questo filone nacque la collana *Le Trésor de l'Asie*, specializzata in arte orientale, affidata a grandi specialisti internazionali, come il volume intitolato *La peinture Arabe* con il testo di Richard Ettinghausen. Tra il 1964 e il 1969 Skira progettò la sua ultima collana prima di morire nel 1973, intitolata *Art, idées, histoire* (1964-1969). Si trattò ancora una volta di una serie di pubblicazioni di grande formato, con un elevato impatto visivo, con testi affidati a storici dell'arte affermati. Si ricordino quelli affidati a Giulio C. Argan con *L'Europa delle capitali 1600-1700* (1964), Jean Starobinski con la *Scoperta della libertà 1700-1850* (1964), Georges Duby sull'*Europa medievale* (1966), che determinano una svolta verso la ricerca storica attenta al pensiero, allo spirito e alla sfera immateriale¹⁶.

Skira non si cimentò esclusivamente con i grandi formati ma, coniugando fiuto commerciale e principio di allargamento delle esigenze di conoscenza del sempre più vasto pubblico per i libri d'arte, nel 1953 inaugurò una collana dal titolo *Le goût de notre temps*, di formato snello, seppur sempre caratterizzata dalla qualità del dettaglio editoriale e con il consolidato procedimento delle riproduzioni delle *vignette collée*, mantenendo dunque lo standard dei grandi formati. Il primo volume fu dedicato a Paul Gauguin con il testo di Charles Estienne. Nell'arco di vent'anni vennero pubblicati 50 volumi: dall'arte di fine Ottocento all'inizio del Novecento, altri volumi furono dedicati a tematiche specifiche, movimenti, tendenze e generi. Il ponte tra arte visiva e letteratura, presente sin dall'inizio nella produzione Skira, si concretizzò nella collana *Les sentiers de la création*, nata alla fine degli anni Sessanta, con testi inediti di autori già noti, con abbondanza di illustrazioni d'autore, annotazioni autografe a margine o in copertina dell'autore. Roland Barthes con *L'empire des signes*, Jacques Prévert con *Imaginaires*, Eugène Ionesco con *Découvertes* per fare qualche esempio. Tutti volumi che riprendono l'esperienza seminale dei volumi a tiratura limitata delle *Metamorphoses* illustrate da Picasso e di «Minotaures».

¹⁴ *Ibidem* p. 56.

¹⁵ BATAILLE 1955. Hans Hinz, fotografo tedesco (1913-2008) fu uno dei principali collaboratori delle edizioni d'arte Skira negli anni Cinquanta, insieme a Claudio Emmer (1906-1997), cugino del regista Luciano (autore di celebri documentari d'arte), MONTANARO 2006.

¹⁶ ARGAN 2004, nell'introduzione scritta da Carlo Gamba, pp. 18-21.

Tériade, Malraux e Skira

Nel dicembre 1937 Tériade iniziò la pubblicazione della prestigiosa rivista «Verve», che di «Minotaure» era l'ideale prosecuzione, ma anche concorrente, sul piano sia grafico, sia tematico, discostandosi però dalla stretta cerchia dei surrealisti. André Malraux iniziò a collaborarvi, dando in anteprima, sin dal primo numero, alcuni frammenti della *Psychologie de l'art* in preparazione, corredandoli di immagini che sarebbero poi confluite nell'opera finita (Fig. 6). Tra questi anche un importante testo sulla psicologia del cinema che confluirà poi nella pubblicazione integrale dell'opera¹⁷. La nuova rivista artistica e letteraria di Tériade si presentava con un formato leggermente più ampio di quello di «Minotaure», e nella breve presentazione si faceva un chiaro riferimento alla pubblicazione delle immagini:

Pour que les images gardent le sens des pièces originales, VERVE utilise les moyens techniques les mieux appropriés à chaque reproduction: héliogravure en couleurs, héliogravure en noir, typographie. Elle ne dédaigne pas de se servir du procédé oublié de la lithographie¹⁸.

Nel sommario della rivista, ove si indicava la sequenza delle immagini, veniva scrupolosamente segnalata la tecnica di riproduzione: «Peintures (héliogravure en couleurs, quadrichromie), Enluminures (héliogravure en couleurs et or), Lithographies (reproductions en couleurs), Gravures et dessins, photographies (reproduction en héliogravure)». Negli ultimi anni di edizione della rivista il rapporto tra testo e immagini divenne predominante a favore delle seconde, Tériade propose volumi monografici, quasi esclusivamente composti di riproduzioni, come nel caso dei taccuini di Georges Braque del volume VII (31-32) del 1955, la *Bibbia illustrata* di Chagall del volume VIII (33-34) del 1956, o le litografie a colori di Henri Matisse (datate 1950-1954) per il volume conclusivo di «Verve» (IX, 35-36). Il risultato complessivo della rivista si collocò dunque a cavallo tra il libro d'artista e il prestigioso periodico culturale, con una cura instancabile per le immagini ad alta qualità.

Nella rete di amicizie con artisti e intellettuali che divennero collaboratori e autori di Skira¹⁹, Malraux²⁰ approdò dunque alla metà degli anni Quaranta, dopo le sue peregrinazioni in Oriente. Durante la guerra Skira aveva iniziato la progettazione di un'edizione completa delle sue opere. Nel 1946 editore ed autore avviarono la complessa pubblicazione illustrata integrale della *Psychologie de l'art*, divisa in tre volumi: *Le musée imaginaire*, *La création artistique* e *La monnaie de l'absolu*, che uscì poi l'anno seguente. Gli interessi e la considerazione comuni di Skira e Malraux per la riproduzione fotografica dell'opera d'arte, sono ben esemplificati dalle immagini che li ritraggono in pose studiate nell'atto di contemplazione delle immagini, in una staticità di esecuzione del montaggio mentale che simboleggiava la complessa preparazione dei libri (Figg. 7-8). Basta leggere alcune frasi di Malraux de *Le Musée imaginaire*, riferiti alla fotografia, per comprenderne la sua riflessione teorica:

Oggi, uno studioso dispone della riproduzione a colori della maggior parte delle opere magistrali, scopre numerose pitture secondarie, le arti arcaiche, le scultura indiana, cinese e precolombiana dell'antichità, parte dell'arte bizantina, gli affreschi romanici, molte arti selvagge e popolari. Queste statue erano riprodotte nel 1850? I nostri album hanno trovato nella scultura – che la monocromia riproduce più fedelmente dei dipinti – il loro regno privilegiato. Allora si conosceva il Louvre (e alcuni suoi annessi) di cui ci si ricordava come si poteva; ora noi

¹⁷ MALRAUX 1940 in seguito in MALRAUX 1947, p. 111-114.

¹⁸ «Verve», 1, 1937, p. n.n. TAVOLA 2008 in particolare pp. 31-41.

¹⁹ SKIRA 1948; ALBERT SKIRA 1966. Una lunga intervista a Albert Skira, circa gli inizi della casa editrice, fu rilasciata alla televisione svizzera per la trasmissione *PERSONNALITÉS DE NOTRE TEMPS* 1966 www.rts.ch; KOLOKYTHA 2013.

²⁰ ALLAN 2009; ANDREW 2012.

disponiamo, per supplire ai mancati della nostra memoria, di un numero d'opere significative maggiore di quante ne possa contenere il massimo museo. S'è aperto infatti un museo immaginario, che spingerà all'estremo l'incompleto confronto imposto dai veri musei: rispondendo all'appello di questi, le arti figurative hanno inventato la loro stamperia²¹.

E ancora:

Una riproduzione di serie estende la nostra conoscenza più che non appaghi la nostra contemplazione; la estende questa conoscenza come lo fece l'invenzione dell'incisione. La storia dell'arte, da cent'anni a questa parte, non appena sfugge agli specialisti, è storia di quanto è fotografabile²².

L'apparato illustrativo del *Musée imaginaire* corrispondeva al nuovo e personale modo di Malraux di concepire l'arte, secondo l'inesorabile processo di sconfinamento dal concetto di museo fisico, verso il museo senza pareti, componibile, montabile e smontabile, grazie alle riproduzioni fotografiche dei suoi oggetti,²³ di cui i libri editi da Skira, a seguito dell'esperienza pionieristica di «Minotaure» e «Verve», rappresentavano la concretizzazione su larga scala, secondo un concetto rinnovato del museo librario e portatile, che aveva avuto nel secolo Diciottesimo le sue prime affermazioni²⁴.

Dal libro illustrato al documentario sull'arte: Skira, Emmer e Lauro Venturi

L'idea di trasferire le competenze raggiunte nella realizzazione di lussuosi libri illustrati a colori in documentari sulla storia dell'arte, che stavano diffondendosi ampiamente in Europa e negli Stati Uniti, fu per Skira un passaggio progettato grazie alla collaborazione con il regista Luciano Emmer, che egli conobbe per l'utilizzo delle immagini fotografiche in possesso della casa editrice in coincidenza della realizzazione di un importante docufilm su Picasso (1954). Dall'incontro con Emmer nacque anche la collaborazione con il cugino Claudio di cui si è detto, che fu il fotografo di una quarantina di volumi. In seguito i progetti documentari proseguirono con Lauro Venturi (1923-2010) figlio di Lionello e fratello di Rosabianca (Fig. 9). Venturi era regista, dopo il suo rientro in Italia dagli Stati Uniti aveva iniziato a collaborare con Mario Soldati per poi divenire assistente alla regia e sceneggiatore con Luciano Emmer, per alcuni documentari sull'arte, tra il 1948 e il 1952²⁵. Skira e Luciano Emmer nel 1959, con la collaborazione di Venturi, arrivarono a progettare una collana di pubblicazioni a cui pensarono di affiancare la realizzazione di brevi documentari da distribuire nelle sale cinematografiche, nelle televisioni, in scuole e biblioteche. Il rifiuto da parte di case di produzione americane inizialmente coinvolte interruppe il progetto seriale. Lo sviluppo della cinematografia documentaria sull'arte, specialmente in Italia, Francia e Belgio, aveva avuto una stagione molto intensa che vide registi e storici dell'arte iniziare gli esperimenti di una nuova forma di discorso visivo sull'arte che con l'utilizzo del movimento, del tempo, del commento sonoro e musicale, e soprattutto del montaggio, in cui la visione spaziale dei dipinti, e delle sculture, si traduceva in una fruizione dinamica molto promettente per gli sviluppi della conoscenza e della didattica della storia dell'arte²⁶.

²¹ MALRAUX 1957, p. 12.

²² *Ibidem*, p. 26.

²³ MEKOUAR 2013; MERZEAU 2006.

²⁴ HASKELL 1989; SPALLETTI 1979.

²⁵ VENTURI 1949; VENTURI 2004; PAROLE DIPINTE 2010.

²⁶ CASINI 2005.

Le parole del menzionato testo sul cinema di Malraux possono illuminare sull'humus culturale che era maturato attorno alle iniziative di Skira riguardo a questa nuova iniziativa:

Lo sforzo compiuto durante quattro secoli per captare il movimento si fermava dunque, nella fotografia, allo stesso punto in cui s'era fermato nella pittura; e il cinema, sebbene permettesse di fotografare il movimento, non faceva nient'altro che sostituire una gesticolazione mobile ad una gesticolazione immobile. Perché venisse continuato il grande sforzo di rappresentazione, arenatosi nel barocco, si doveva arrivare all'indipendenza della macchina da presa rispetto alla scena rappresentata. Il problema non stava nel movimento di un personaggio all'interno di un'immagine, ma in una successione di piani. Non fu risolto tecnicamente, con la trasformazione della macchina da presa ma artisticamente, con l'invenzione dello stacco dei vari piani. Quando il cinema era soltanto il mezzo di riproduzione di personaggio in moto, non era un'arte più di quanto non lo fosse la fotografia o la fotografia di mera riproduzione²⁷.

Come avevano teorizzato Bàlazz, Pudovkin e ancor di più Ėjzenštejn, Malraux nel suo passo ribadiva che non era nel movimento l'essenza dell'arte del film quanto il montaggio, nella successione dei piani²⁸. Ciò poteva logicamente avere un'applicazione nelle modalità di realizzazione dei documentari sull'arte, traducendo il mondo del museo immaginario, fatto di immagini fotografiche, in un museo cinematografico²⁹.

Lauro Venturi, lavorando alla documentazione iconografica delle edizioni per la casa editrice, poté realizzare tre importanti docufilm coprodotti da Skira: su Chagall (1963), Bonnard (1965) e *Picasso, peintre du siècle* (1973)³⁰. Il docufilm su Chagall giunse a vincere l'Oscar come miglior film documentario nel 1964. Altro regista che collaborò con Skira fu Robert Mazoyer (1929-1999) che realizzò due cortometraggi intitolati *Monsieur Degas* e *Les Chemins de Cézanne*, entrambi del 1965.

È importante sottolineare la sintassi delle riprese e il montaggio di queste opere, oltre alla qualità fotografica. Il linguaggio di Lauro Venturi cercava una propria via di originalità nella vasta produzione di quegli anni³¹. Si concentrava non tanto sull'aspetto narrativo o critico, quanto soprattutto sui valori cromatici dei dipinti, sugli accostamenti delle opere nel montaggio. Nei suoi tre lavori adottò una originale forma di ripresa che, partendo dal capovolgimento dell'immagine del quadro, ne prevedeva la lenta rotazione a spirale, provocando uno straniante effetto di visione (Fig. 10). La strada tracciata dalla produzione editoriale costituiva il modello di riferimento per i docufilm configurandosi come un parallelo. Un alto grado di ricerca estetica e visiva nella riproduzione foto-cinematografica, per un'idea di sperimentazione che intendeva gettare un ponte ideale, e materialmente possibile, tra lo specifico librario e lo specifico filmico. Il regista Paul Haesaerts, autore di numerosi docufilm sull'arte, aveva scritto al riguardo:

L'evoluzione recente del libro, soprattutto di quelli dedicati alle belle arti, non tende forse a ridurre il commento scritto e ad ampliare la documentazione illustrativa? Il libro moderno ha istituito una specie di lettura mediante l'immagine che in molti casi esige dallo scrittore soltanto di allungare le didascalie, d'introdurre nei testi relativi all'immagine ogni spiegazione desiderabile – storica, tecnica, poetica o di altro genere [...] Dovremmo vedere in ciò una influenza del cinema sulla letteratura? Ogni volta che si tratta di opere d'arte accade che la visione dell'immagine vince il commento e noi pensiamo di far bene, parlando della pittura, ad

²⁷ MALRAUX 1957.

²⁸ ALLAN 2009; ANDREW 2012; ANDREW 2011.

²⁹ LEMAITRE 1962; CASINI 2010.

³⁰ *DEUX FILM D'ART DE LAURO VENTURI* 2009 cfr. www.lesdocs.com. <4/10/2014>

³¹ JACOBS 2011.

allontanarci dalle lunghe dissertazioni dei vecchi trattati per avvicinarci al metodo di presentazione breve e convincente, proprio dei film sull'arte³².

Una ricerca ampiamente condotta da Ragghianti, con la realizzazione dei critofilm, che analizzavano l'opera d'arte come un processo, e la cui metodologia era stata trasferita con approccio innovativo nella rivista «Sele Arte», il cui il piccolo formato tipografico non escludeva la cura nell'apparato visivo, spesso senza commento scritto, con l'intento di sottolineare la linea critica ragghiantiana³³.

Alla radice di questo approccio culturale – che metteva sul tavolo e proiettava sugli schermi – l'importanza del linguaggio visivo, alla portata di tutti, intersecandolo col discorso critico sull'arte, vi era un'idea innovativa di democratizzazione del godimento delle arti. La diffusione dei suoi linguaggi, in forme e contesti diversi, accomunò l'editore Skira – e la sua ampia cerchia di intellettuali e artisti – tra cui Malraux, e in Italia Adriano Olivetti, industriale ed editore, che tramite Ragghianti agì in maniera non dissimile. La diffusione della cultura visiva, per entrambi, ebbe una valenza politica non secondaria.

³² HAESAERTS 1950, p. 12.

³³ SELE ARTE 2003.

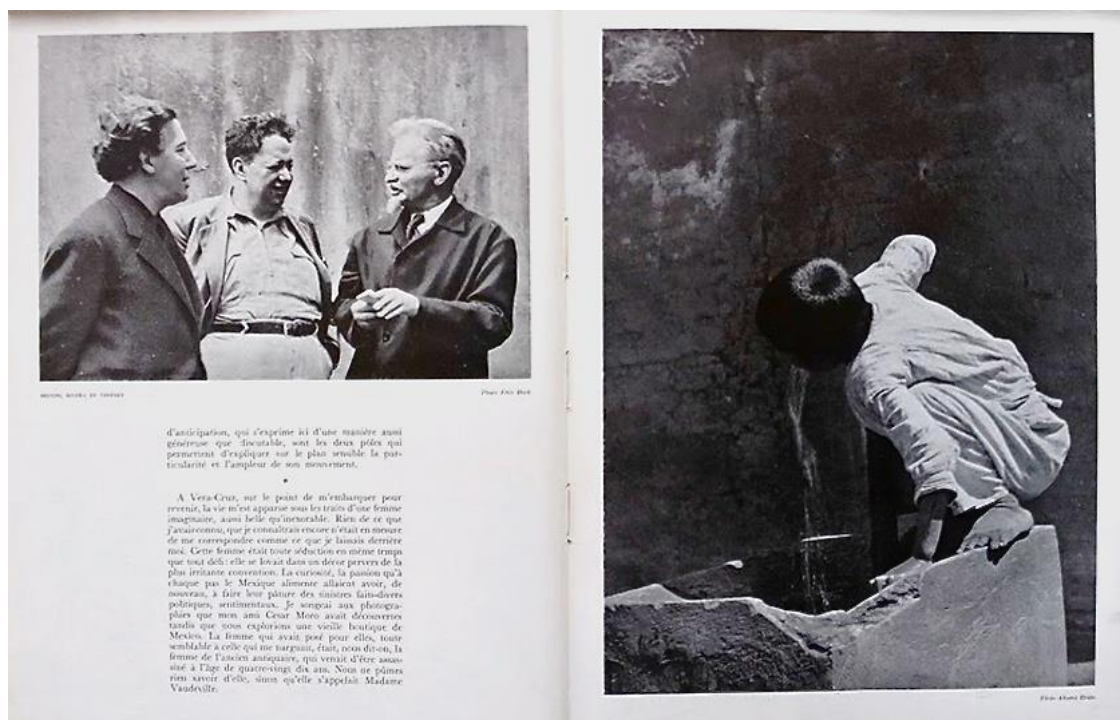


Fig. 1: «Minotaure», 6, 12-13, maggio 1939, pp. 48-49

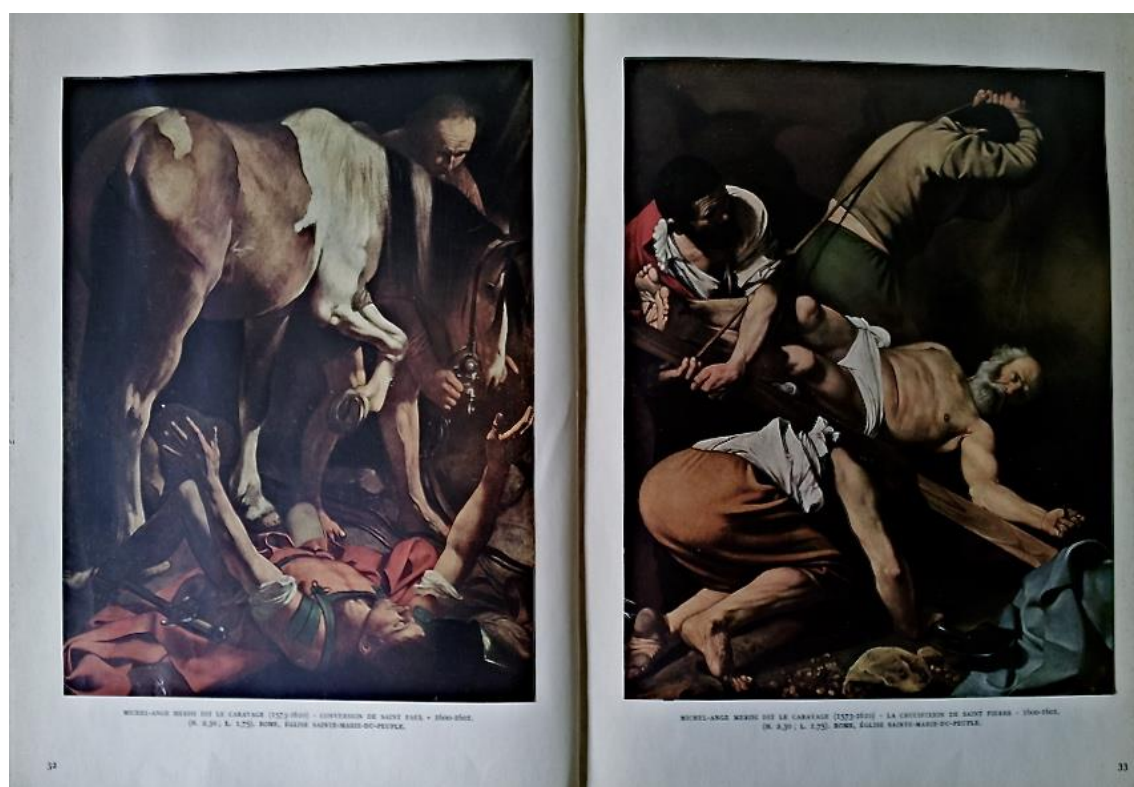


Fig. 2: L. Venturi, *La peinture italienne du Caravage a Modigliani*, Genève, 1952, pp. 32-33

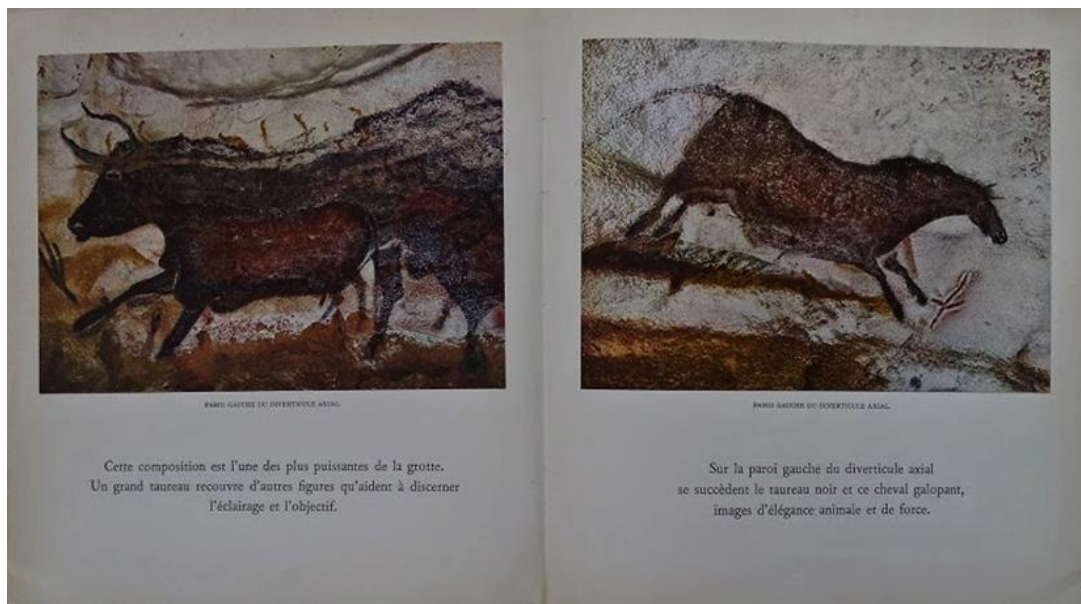
Fig. 3: L. Venturi, *La peinture italienne du Caravage a Modigliani*, Genève, 1952, pp. 50-51Fig. 4: *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, 1955, s.n



Fig. 5: *Verve revue artistique et littéraire*, vol. 1, 3, giugno 1938, p. 68-69

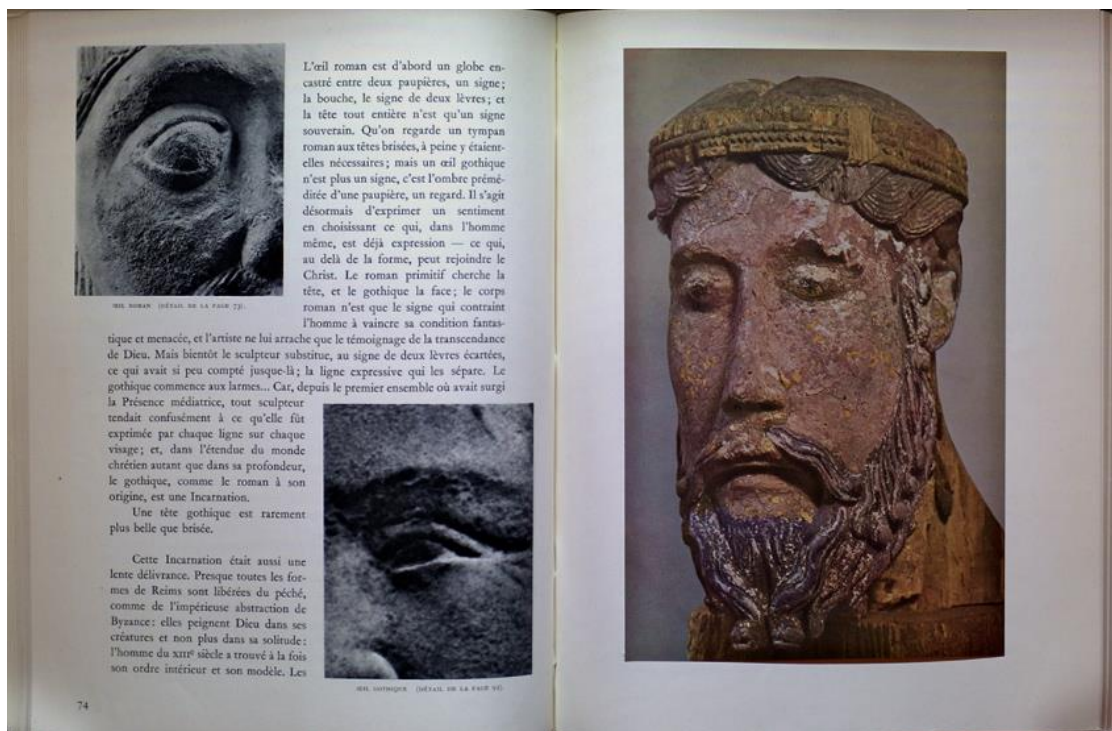


Fig. 6: André Malraux, *La psychologie de l'art. Le musée imaginaire*, Paris, 1947, p. 74-75



Fig. 7: Albert Skira nello studio



Fig. 8: André Malraux nello studio



Fig. 9: Salvador Dalí, Albert Skira e Lauro Venturi, 1963

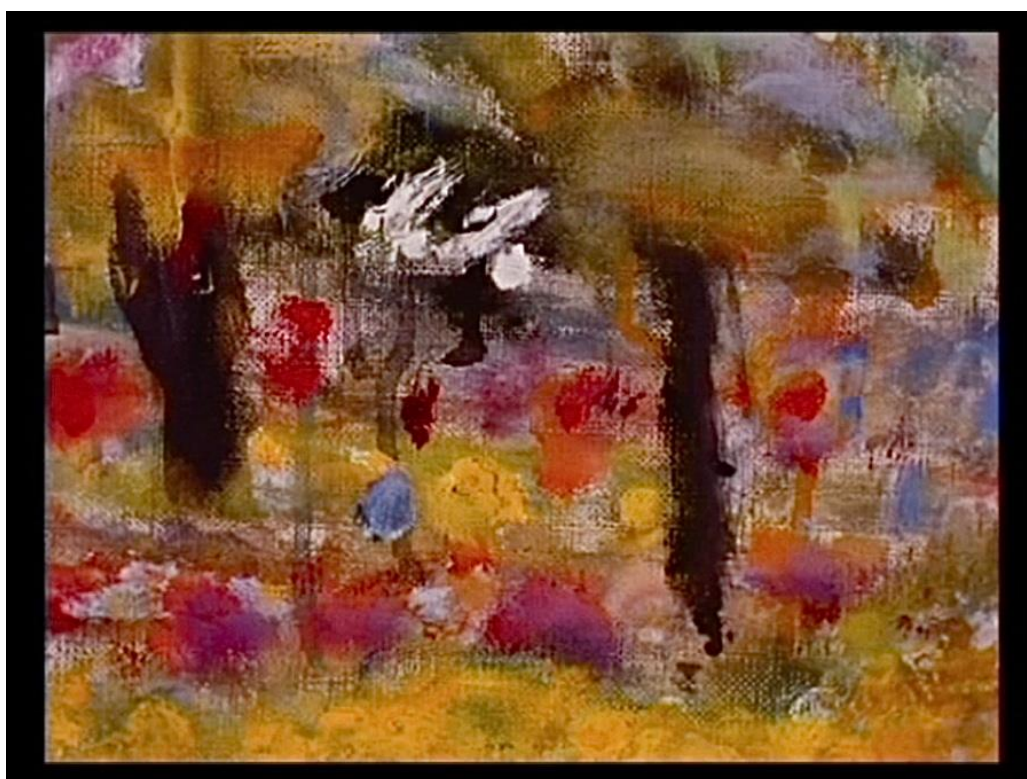


Fig. 10: Lauro Venturi, fotogramma da Pierre Bonnard, 1964

BIBLIOGRAFIA

ALLAN 2009

D. ALLAN, *Art and the Human Adventure: André Malraux's Theory of Art*, Amsterdam-New York 2009.

ANDREW 2011

D. ANDREW, *Malraux, Bazin and the gesture of Picasso*, in *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, a cura di D. Andrew, Oxford 2011, pp. 153-166.

ANDREW 2012

D. ANDREW, *Malraux, Benjamin, Bazin: A Triangle of Hope for Cinema*, in *Film, art, new media: museum without walls?*, a cura di A. Dalle Vacche New York, 2012, pp. 115-140.

BATAILLE 1955

G. BATAILLE, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Ginevra 1955.

BENEDETTI 2005

A. BENEDETTI, *Bibliografia ragionata della cultura delle immagini e materiali per una Storia dell'illustrazione fotografica dei libri italiani*, Genova 2005.

CARAFFA 2009

C. CARAFFA, *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlino 2009.

PHOTO ARCHIVES 2011

Photo archives and the photographic memory of art history, a cura di C. Carafa, Berlino-Monaco 2011.

CASINI 2005

T. CASINI, *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, «Annali di critica d'arte», 1, 2005, pp. 331-457.

CASINI 2010

T. CASINI, *Raggianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*, «Predella», 2, 2010, pp. 277-297.

CASINI 2014

T. CASINI, *Critici d'arte in TV: origine, ricerca e divulgazione di nuovi linguaggi*, in *Arte in TV. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso, V. Trione, Milano 2014, pp. 77-85.

CHANTS EXPLORATOIRES 2008

Chants exploratoires: Minotaure, la revue d'Albert Skira, 1933-1939, Catalogo della mostra, a cura di V. Amsler, M. Yersin, Zurigo 2008.

CINELLI-FERGONZI-MESSINA 2013

B. CINELLI, F. FERGONZI, M.G. MESSINA, *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano 2013.

DIDI-HUBERMAN 2013

G. DIDI-HUBERMAN, *L'album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Parigi 2013.

DEUX FILM D'ART DE LAURO VENTURI 2009

Deux film d'art de Lauro Venturi: Chagall, Pierre Bonnard, 1 DVD, 44', Les Documents cinématographiques, Parigi 2009.

ARGAN 2004

G.C. ARGAN, *L'Europa delle capitali 1600-1700*, introduzione di C. Gamba, pp. 18-21.

GILARDI 1976

A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano 1976.

GUALDONI 2008

F. GUALDONI, *The book beautiful. Il libro come opera d'arte dall'antichità a FMR*, Bologna 2008.

JACOBS 2011

S. JACOBS, *Framing pictures: Film and the Visual Arts*, Edimburgo 2011.

HAESAERTS 1950

P. HAESAERTS, *Da Renoir a Picasso*, con un saggio introduttivo di U. Apollonio, Roma 1950.

HASKELL 1989

F. Haskell, *La difficile nascita del libro d'arte*, in *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Milano 1989, pp. 52-103.

KOLOKYTHA 2013

C. KOLOKYTHA, *The art press and visual culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'art, Minotaure, and Verve*, «Visual resources. An International Journal of documentation», 3, 29, 2013, pp. 184-215.

I CRITOFILM DI CARLO L. RAGGHIANI 2006

I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature, a cura V. La Salvia, Lucca 2006.

LEMAITRE 1962

H. LEMAITRE, *Le musée cinématographique*, «Art de France», II, 1, 1962, pp. 336-342.

LES TROIS REVOLUTIONS DU LIVRE 2000

Les trois revolutions du livre, Atti del convegno (Lyon-Villeurbanne 1998), a cura di F. Barbier, «Revue française d'histoire du livre», 106-109, 2000.

LES TROIS REVOLUTIONS DU LIVRE 2002

Les trois revolutions du livre, Catalogo della mostra, a cura di A. Mercier, Parigi, 2002.

LONGHI 1952

R. LONGHI, *Pittura-Colore-Storia e una domanda*, «Paragone», 3, 33, 1952, pp. 3-6

MALRAUX 1940

A. MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, «Verve», VIII, 2, 1940, pp. 69-73.

MALRAUX 1947

A. MALRAUX, *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Ginevra 1947.

MALRAUX 1957

A. MALRAUX, *Il museo immaginario*, Milano, 1957 (edizione originale *Le musée imaginaire*, Parigi 1947).

MEKOUAR 2013

M. MEKOUAR, *Le musée imaginaire ou comment faire voir le visible*, «Revue de l'art», 182, 2013, pp. 13-18.

MERZEAU 2006

L. MERZEAU, *Malraux metteur en page*, in *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, a cura di J. Guérin, J. Dieudonné, Parigi 2006, pp. 65-80.

MONTANARO 2006

C. MONTANARO, *Dalla tricromia all'RGB. L'ambulante Claudio Emmer fotografo dell'arte o artista fotografo?*, in *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, a cura di N. Stringa, Padova 2006, pp. 239-244.

MUSEE IMAGINAIRES 2013

Musée imaginaires, numero monografico della «Revue de l'art», 182, 2013-2014.

PAROLE DIPINTE 2010

Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer, a cura di P. Scremin, 2 DVD, 6h 3', Bologna 2010.

PASTUREAU 2010

M. PASTUREAU, *Chroma: celebrating color in photography*, Londra 2010

PERSONNALITES DE NOTRE TEMPS 1966

Personnalités de notre temps, C. Mottier, 32', 25/3/1966, <http://www.rts.ch> <4/10/2014>

PINEL 2004

V. PINEL, *Il montaggio. Lo spazio e il tempo del film*, Torino 2004

RAGGHIANI 1952

C.L. RAGGHIANI, *Cinema, critica d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, Torino 1952, pp. 261-311.

RAIMONDI 1950

G. RAIMONDI, *Il cinema serve al critico d'arte*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, p. 38.

SELE ARTE 2003

Sele arte: architettura, scultura, pittura, grafica, arti decorative e industriali, arti della visione: indice generale, 1952-1966, a cura di V. Fagone, F. Pozzi, Lucca 2003.

SKIRA 1948

A. SKIRA, *Vingt ans d'activité*, Ginevra-Parigi 1948.

ALBERT SKIRA 1966

Albert Skira: the man and his work, Catalogo della mostra, New York, 1966.

SKIRA 2008

Skira 1928-2008: storie e immagini di una casa editrice, a cura di A. Kerbaker, Milano 2008.

SPALLETTI 1979

E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte in Italia, L'artista e il pubblico*, II, Torino, 1979, pp. 417-483.

TAVOLA 2008

M. TAVOLA, *Breve storia del "livre d'artiste"*, in *Allo! Paris! Il libro d'artista da Manet a Picasso nella Collezione Mingardi*, Catalogo della mostra Milano 2008.

UCCELLI 2008

A. UCCELLI, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», 129, 2008, pp. 2-40.

VENTURI 1949

L. VENTURI, *Les films sur l'Art en Italie*, «Les arts plastiques», 1-2, 1949, pp. 33-44.

VENTURI 2004

L. VENTURI *Una visione parallela dell'arte. Memorie inedite di Lauro Venturi (1986)*, in *Mister(o) Emmer l'attenta distrazione* a cura di S. Francia di Celle, E. Ghezzi, Torino 2004, pp. 129-131.

VITELLA 2009

F. VITELLA, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Venezia 2009.

ABSTRACT

L'utilizzo del montaggio fotografico nell'editoria sull'arte degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, incrociando l'affermazione dello sguardo del cinema, fu lo strumento che plasmò profondamente l'approccio critico degli storici dell'arte e il gusto del pubblico. Il discorso sull'arte iniziò ad avere frequenti tangenze con il lessico fotografico e cinematografico. Oltre al "montaggio", termini come "taglio", "primo piano", "messa a fuoco", "messa in scena", "sequenza", hanno contribuito a mettere in relazione l'arte del passato e contemporanea, con le tecniche cine-fotografiche della visione. C. L. Ragghianti fu tra i più coscienti utilizzatori del cinema come strumento di critica realizzando, tra il 1949 e il 1964, i celebri critofilm. R. Longhi in una prospettiva simile, seppur personale, si cimentò anch'egli con il documentario sull'arte.

Il contributo si concentra sul paragone tra il metodo di montaggio cinematografico e commento alle immagini artistiche con la produzione libraria dell'editore Skira, negli anni dell'espansione della casa editrice, grazie alla nascita dei Grandi Libri, con le tavole applicate, riprodotte e stampate ad altissima qualità per quegli anni. Un montaggio delle immagini che presupponeva l'approccio critico innovativo e mirava a una vasta divulgazione del linguaggio artistico influenzato dal volume di A. Malraux *Le musée imaginaire*, uscito da Skira nel 1947. L'articolazione delle collane andava dalle grandi storie dell'arte europea a quella orientale, dall'arte paleostorica a l'affermarsi dell'avanguardia americana. Tra gli autori vi furono storici dell'arte come L. Venturi, A. Chastel, G. C. Argan ma anche letterati e poeti come L. Aragon, R. Barthes. Negli stessi anni Lauro Venturi, figlio di Lionello, lavorando per la casa editrice, realizzò alcuni importanti documentari tra cui *Chagall*, con cui vinse l'Oscar nel 1964.

The use of photographic editing in the years 50s and 60s of the twentieth century art publishing, meeting the success of the look in cinema, was the instrument that shaped in depth the taste of the general public and the critical approach of the art historians as well. The art critics began to have frequent relations with the photographic and cinematographic lexicon. In addition to the "editing", terms such as "cut", "close-up", "focus", "set-up", "movie sequence", contributed to relate the art of the past to the contemporary art, by using the techniques of the movie camera vision. C. L. Ragghianti was among the more self-conscious users of cinema as an instrument of art criticism working to the famous "critofilm", between 1949 and 1964. R. Longhi, in a similar perspective, turned some art documentaries.

This paper focuses on the comparison between the method of the film editing and the comment of artistic images with book production by A. Skira, in the years of the growth of his publishing house, thanks to the birth of the Great Books, with the *vignette collée*, reproduced and printed high quality for those years. The editing of images included a fresh critical approach aiming at a wide popularization of the artistic language influenced by the celebrated book by A. Malraux *Le musée imaginaire*, issued by Skira in 1947. The contents of these books spanned from the great histories of European art to Oriental art, from paleolithic art to the the American avant-garde. Among the authors there were art historians like L. Venturi, A. Chastel, G. C. Argan, but also writers and poets such as L. Aragon and R. Barthes. In the same years Lauro Venturi, son of Lionello, working for the Skira editions, made some important documentaries including *Chagall*, which won the Oscar in 1964.

GLI ANTENATI ELETTIVI: GIACOMO BALLA ASTRATTISTA TRA FORMA 1 E ORIGINE (1948-1954)

Nell'immediato secondo dopoguerra, il costante riferimento alle avanguardie storiche fu forse il sintomo più inconscio della difficoltà di ripeterne l'epopea da parte degli artisti italiani. L'interruzione dei principali canali di comunicazione internazionale – così venne percepito il ventennio fascista appena trascorso – fu tra i complessi più persistenti di una generazione giovane, che tentò di sprovvincializzarsi viaggiando e riscoprendo le avanguardie. Specie per le compagini astratto-concrete, il problema più cocente fu quello di fornire una legittimazione storica alla propria poetica davanti alle aspettative politiche pressanti della sinistra, che reclamava per gli artisti ben altro ruolo. Tracciare una linea storica per l'astrazione fu, allora, un'esigenza implacabile, un modo per legittimarsi e colmare il ritardo italiano nel momento stesso in cui lo si dichiarava.

Il profluvio di manifesti e riviste o la singolare apparizione di libri a carattere storico-divulgativo¹ attestano quanto questo compito fosse avvertito in prima istanza dagli artisti e come esso dovesse indulgere a semplificazioni e forzature, a riordinamenti cronologici spiccioli, a riscritture assai angolate. I presupposti erano sconcertanti: nell'autorevole storia dell'astrazione, scritta da Michel Seuphor nel 1949, gli italiani latitavano. Al diritto di menzione accedevano quei pochi nomi, Alberto Magnelli e Gino Severini – il più cubista tra i futuristi –, entrati in salvifico contatto con Parigi². In Italia, dunque, una buona parte di questa incombenza storiografica era destinata a ricadere sulle riviste d'arte militante. Un paragone sinottico tra periodici come «Arti Visive» o «Arte Concreta» e i loro antenati come «Lacerba» offre già lo spunto decisivo: elitaria e compiaciuta del proprio agguerrimento, ben poco retrospettiva, quest'ultima; tese a trovare sostegno, indirizzare, far comprendere e storicizzare, le prime.

La vicenda della fortuna di Giacomo Balla è probabilmente il frutto, paradigmatico, di questo scrupolo storicizzante. Convergenza da più fronti, fra la fine del 1950 e l'autunno del 1952, iniziò a circolare sulle riviste specializzate l'idea di un Balla 'nobile antenato' dell'astrazione. Furono i fascicoli dedicati alla storia dell'astrazione o dell'arte italiana e le riviste d'arte non-figurativa a delinearla. Si cominciò dalla prestigiosa «Cahiers d'Art» e dal suo autorevole direttore Christian Zervos, con un numero dedicato all'ultimo mezzo secolo d'arte italiana³, per estendere poi il dibattito su «Art d'Aujourd'hui», dove Achille Perilli evocò Balla per aprire un numero sui giovani astrattisti italiani⁴; su «Spazio», curiosa rivista d'architettura, dove fu compiuta una simile operazione, stavolta a più mani⁵; e su «Arte Concreta» e «Arti Visive», quando si tornò in più occasioni sulla sua opera⁶.

Nella poliedrica attività delle riviste, gli articoli si integravano all'iniziativa espositiva. Nel caso di Balla gli epicentri furono due: a Milano suscitò l'attenzione del M.A.C., con il suo bollettino «Arte Concreta» e le mostre promosse dal gallerista Guido Le Noci; a Roma fu il gruppo Origine a riscoprirlo, animato da Ettore Colla, con il suo spazio espositivo e le pagine di «Arti Visive». Dopo vent'anni le opere futuriste di Balla tornarono così ad essere visibili: Le Noci le ritenne tra gli incunaboli per la mostra storica sui pionieri dell'astrattismo italiano alla

¹ Esemplare in tal senso l'accurato volume: DORAZIO 1955.

² Per Seuphor il contributo dei futuristi all'arte astratta si limitava al loro 'machinisme': SEUPHOR 1949, pp. 20-22. Nelle riproduzioni del volume appaiono Luigi Russolo e Gino Severini, quest'ultimo l'unico incluso fra le tavole senza commento de *Les origines de l'art abstrait* (ivi, pp. 21 e 152-153). Magnelli è invece incluso fra i primi maestri dell'arte astratta (ivi, pp. 238-243) senza però ricevere approfondimenti testuali.

³ ZERVOS 1950.

⁴ PERILLI 1952.

⁵ BERNASCONI-CANEVARI ET ALII 1951.

⁶ LE NOCI 1951; MONNET 1952; COLLA 1952; ANAGRAFE PER GLI EROI 1954.

Bompiani (febbraio 1951)⁷ e gli dedicò poi una retrospettiva agli Amici di Francia (novembre 1951)⁸; Colla fu l'artefice della sua epocale mostra alla galleria di Origine (aprile 1951)⁹.

Le iniziative di entrambi i nuclei, in contatto fra loro a questo fine¹⁰, erano tutte di esplicita interpretazione astratta: «nessun futurista» – avrebbe scritto Le Noci – «fu in tempi così lontani tanto astrattista quanto Balla»¹¹. Colla, per conto suo, indicò dapprima la produzione interventista come «priva da ogni riferimento al “reale”»¹², arrivando poi a riscoprire le *compenetrazioni iridescenti*¹³ – comparse per la prima volta ad Origine – in quanto indice di «modernità pittorica», «lontano da quel realismo frammentario» degli altri futuristi¹⁴. Finalmente una generazione sembrò intravedere un capostipite, ad opinione di alcuni persino imbarazzante: «i giovani sono rimasti esterefatti [sic] nel vedere nella retrospettiva di Balla le loro invenzioni già realizzate nel 1912»¹⁵.

Balla pour soi-même

Il primo interrogativo da porsi è se Balla concordasse o meno con questo recupero della sua opera in senso astrattista. Da ormai vent'anni, infatti, egli s'era allontanato dai fervori futuristi e defluiva placidamente verso una pittura filo-impressionista, talvolta smaccata, talaltra fieramente naturalista. Ottantenne, aveva attraversato le difficoltà della guerra e la perdita della moglie con al fianco le sue premurose figlie, Elica e Luce, riparandosi in un ristretto *milieu* romano e qualche sparuta apparizione¹⁶.

La ripresa dal conflitto era stata lenta: nel novembre del 1945 si lamentava con Tullio Crali della scarsità di colori e dell'assenza di mostre¹⁷ e, un anno e mezzo più tardi, si vedeva rifiutare dall'Accademia di San Luca, una retrospettiva praticamente già allestita, reagendo con le sue dimissioni¹⁸. L'ipotesi storiografica che tale spiacevole incidente nascesse dall'imbarazzo degli accademici di fronte ai quadri neo-futuristi del maestro, ancora freschi di vernice, rafforza quantomeno una considerazione: che fosse sopraggiunta nel 1947 o più tardi, la riabilitazione del proprio passato futurista stava riemergendo in Balla, dopo una volontaria apnea, parallelamente al rilancio dell'interesse storiografico e collezionistico. La guerra in tal senso – l'ingresso del suo *Cane al guinzaglio* nella collezione americana Conger Goodyear datava al 1938¹⁹ – aveva solo differito l'arrivo dei riconoscimenti. E grazie infatti al collezionismo statunitense, pubblico e privato, il 1948 aveva registrato dei segnali incoraggianti con una *Velocità e rumore* (1913-14)²⁰ nella collezione di 'arte non realista' di Peggy Guggenheim²¹ e gli acquisti condotti da Alfred H. Barr jr. per conto del MoMA dopo la Quadriennale romana²² (una *Velocità d'automobile* [1912] ed un *Volo di rondini* [*Linee fondamentali+successioni dinamiche*]

⁷ ARTE ASTRATTA ITALIANA 1951. Tra i primi futuristi v'erano Balla e Severini.

⁸ GIACOMO BALLA 1951.

⁹ BALLA 1951. Per il ruolo di Colla: DRUDI-MARCUCCI 2010, pp. 218-221.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ LE NOCI 1951, p. 18.

¹² COLLA 1951, p. 89.

¹³ La questione della datazione delle *compenetrazioni iridescenti* è stata controversa e a lungo dibattuta. Per una *summa* si possono consultare gli ultimi contributi in merito, di segno opposto: BALDACCI 2008; BENZI 2013.

¹⁴ COLLA 1952, p. n.n.

¹⁵ MONNET 1952, pp. 2-3.

¹⁶ Dal 1938 al 1947, una sola personale alla galleria San Marco di Roma nel febbraio 1942 e poche collettive.

¹⁷ BALLA 1945, p. 127.

¹⁸ LISTA 2009, pp. 10-12.

¹⁹ ROSAZZA FERRARIS 1989, p. 307.

²⁰ LA COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM 1983, pp. 46-47.

²¹ BIENNALE DI VENEZIA 1948, p. 332, n. 7.

²² RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948, p. 32, nn. 3, 5.

[1913])²³. Era il preludio ad un mercato che avrebbe presto coinvolto anche l'Europa e l'Italia, tra collezionismo privato e acquisizioni pubbliche, con il *Mercurio passa davanti al Sole* (1914)²⁴, giunto all'allora Museo d'Arte Moderna di Parigi con la mediazione di Gino Severini²⁵, o con quei collezionisti più avveduti, come Gianni Mattioli, che agli inizi del 1950 erano all'ansiosa ricerca di «dipinti futuristi di Giacomo Balla»²⁶ disposti, laddove l'esito fosse stato positivo, a chiudere alacremente le trattative²⁷.

Dietro a questa rapida ascesa di quotazioni e domanda, tuttavia, non vi era stato il sostegno finanziario o il coordinamento di una galleria privata. Per una sua personale diffidenza, difficile da decifrare, in questa fase tarda Balla non si affidò in esclusiva ad un gallerista, né concesse in vendita – a quanto è dato sapere – le sue opere durante le esposizioni. Sin dalla sua retrospettiva per Origine, sebbene l'accordo in questo caso appaia più che altro tacito, egli stipulò un contratto senza «nessun mandato a vendere»²⁸ e finanche qualche anno più tardi, nel più prestigioso caso della galleria di Zervos, Cahiers d'Ars, al quale pure doveva l'avvio di questa sua rinascita, la figlia Elica aveva rispettato il suo orientamento, gestendo personalmente e a distanza le richieste degli acquirenti, senza la mediazione della galleria, e chiedendo piuttosto supporto ad amici e sodali del padre, come Tullio Crali²⁹. Balla, in sostanza, era più incline a fidarsi degli artisti, che fossero ex compagni futuristi o giovani entusiasti, o al massimo di qualche critico, che non degli operatori specializzati. Tra questi fiduciari estemporanei, Benedetta Marinetti fu senz'altro la più influente, artefice di alcune importanti mediazioni ed iniziative retrospettive per i futuristi, consultata dall'anziano maestro anche riguardo ad alcune sue eventuali partecipazioni espositive³⁰. Ma, per l'appunto, non fu l'unica: Crali e Severini furono altri nomi, di cui si è già detto, assieme a Colla, che fu aiutato da Edgardo Mannucci, o ai più giovani Piero Dorazio ed Achille Perilli.

Gli effetti di questa gestione poco sistemica erano solo in parte premeditati. Se Balla si era garantito, a questo modo, una maggiore autonomia e riservatezza nel dosare il proprio flusso collezionistico, egli si era anche esposto ad una gamma, potenzialmente plurivoca o tendenziosa, di variabili interpretative dalle quali, però, nacque quella determinante, di stampo astrattista. Tra i problemi più affascinanti e imperscrutabili, dunque – lo si è scritto in apertura – vi sarebbe senz'altro quello di comprendere con quale grado di consapevolezza e di sintonia Balla recepisce le crescenti attenzioni astrattiste nei suoi confronti. Al pittore bastò questa insperata e faticata consacrazione – «tanto meglio» aveva detto a un giornalista, stupito dall'interesse delle giovani generazioni³¹ – oppure egli comprese e assecondò questa fortuna? Oltre allo spinoso problema di quello che Lista ha definito il 'neo-futurismo' di Balla negli anni Cinquanta³², spiegabile comunque entro il contesto collezionistico già descritto, si sommano alcuni sottili e contraddittori segnali: ad un altro giornalista accorso in via Oslavia, Balla mostrava proprio le sue *compenetrazioni iridescenti*, commentando però: «ecco uno studio sull'iridescenza del colore, altro che vuotezza astrattista»³³.

²³ Laddove possibile si fa riferimento al catalogo generale incompleto: LISTA 1982, pp. 194-195, 507, n. 307; *ivi*, pp. 212-213 e 510, n. 357.

²⁴ L'opera è oggi nelle collezioni del Centre Pompidou di Parigi.

²⁵ BALLA 1951a, p. 181. Con errore di trascrizione: Balla si riferisce al direttore Jean Cassou a non al «Sig. Cassoli».

²⁶ MATTIOLI 1950a.

²⁷ Per l'intera vicenda: FERGONZI 2003, pp. 117-141, nn. 1-2. E le lettere: MATTIOLI 1950b; KLAUS 1950.

²⁸ DRUDI-MARCUCCI 2010, pp. 219-220.

²⁹ BALLA E. 1957a ; BALLA E. 1957b ; BALLA E. 1957c.

³⁰ BALLA 1951d, p. 176.

³¹ VISENTINI 1951.

³² LISTA 2009. Nel libro si accenna al problema delle retrodatazioni delle opere futuriste, attuate dagli anni Quaranta in poi.

³³ BOCCONETTI 1951.

Com'è prevedibile che fosse, l'artista non rinnegava più la sua fase futurista, come si era spinto a fare negli anni Trenta, ma tendeva ad interpretarla con ottica revisionista, come tappa di una coerente e ininterrotta ispirazione suscitata dall'osservazione del reale. A tale scopo, al direttore della Quadriennale Fortunato Bellonzi, per la sua sala personale del 1951, chiedeva di ampliare la selezione di quadri anche ad altre fasi della sua carriera «per meglio far comprendere il significato delle mie ricerche pittoriche nelle opere del periodo futurista»³⁴. Simili considerazioni ritornano anche in corrispondenze più tarde³⁵ e sono ben riassunte dalle dichiarazioni di poetica che l'artista rilasciò in due diverse occasioni sollecitate da Raffaele Carrieri. Nel 1947, al critico in procinto di scrivere il suo *Pittura scultura d'avanguardia in Italia*³⁶ aveva riservato parole di orgogliosa autonomia e, allo stesso tempo, senile distacco dal Futurismo: «Invece di copiare i francesi» – aveva scritto – «studiai il simultaneo movimento della vita e delle automobili in corsa trovando le linee di velocità base della mia espressione decorativa», «esaurite queste mie personali ricerche, ritornai alla pura interpretazione della realtà, fonte inesauribile dell'arte eterna»³⁷. Qualche anno più tardi, nel cruciale 1951, Balla aveva commentato un giudizio sul suo *Cane al guinzaglio* (definito «episodio frammentario»)³⁸ contenuto proprio nel libro di Carrieri: «faccio notare» – aveva scritto l'anziano maestro – «che il cane al guinzaglio è stato il mio primo studio analitico delle cose in movimento indispensabile punto di partenza per trovare le linee di velocità astratta»³⁹.

Quelli che inavvertitamente prefigurava Balla erano gli antipodi della sua fortuna astrattista. L'origine dal dato reale della sua opera futurista sarà il limite ultimo opposto ad ogni profonda e definitiva interpretazione astratto-concreta e, assieme, la ragione più convincente della sua indipendenza dal Cubismo francese. Fra tutti i futuristi Balla era cioè, a patto di riconoscerne il naturalismo, l'unico del quale si potesse argomentare e rivendicare una via tutta italiana delle ricerche in una delicata fase di legittimazione storica come quella che interessava i giovani astrattisti italiani.

La Quadriennale del 1948: astrattisti e futuristi

Quando nel marzo del 1948 la Quadriennale riaprì i battenti, furono ordinate, una accanto all'altra, tre sale che inevitabilmente finirono per interferire tra loro nella ricezione critica, instaurando un paragone, tra Futurismo e astrattismo, che diverrà topico e ricorrente: nella sala X, Benedetta Marinetti aveva selezionato poco meno di una trentina di opere storiche dei primi futuristi; in quella successiva, invece, sfilavano i giovani di Forma 1, con l'eccezione di Carla Accardi, non presente in quell'edizione, e di Pietro Consagra, sistemato in un'altra stanza; nella sala XII, infine, si raccoglieva attorno a Renato Guttuso e ad Afro un polo definibile grossomodo come 'neo-cubista', volendo attenersi al lessico dell'epoca⁴⁰.

La prossimità fra queste sale fu un fattore sufficiente, e poco meditato, per scatenare sulla stampa un ripetitivo dibattito che accostava *sic et simpliciter* «i futuristi e i loro nipoti astrattisti»⁴¹. Un tema che di certo, in quel frangente, denotò il poco affinamento degli strumenti di lettura formalista della critica e dei cronisti nostrani. Spesso nessuna sottigliezza, nessuna particolare distinzione o analisi si soffermò sui limiti o la natura di

³⁴ BALLA 1951b.

³⁵ BALLA 1951a, p. Si veda la corrispondenza con Alfred H. Barr jr.: BALLA 1954, pp. 112-113.

³⁶ CARRIERI 1950.

³⁷ BALLA 1947, pp. 122-123.

³⁸ CARRIERI 1950, p. 61; e CARRIERI 1951, p. n.n.

³⁹ BALLA 1951c, p.158.

⁴⁰ RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948, pp. 32-35.

⁴¹ VERGANI 1948. Per ricostruire il dibattito si consulti il volume con la rassegna stampa del 1948 conservato presso l'Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.

quell'accostamento⁴². Difficilmente, in altre parole, ci si muoveva con dimestichezza all'interno della grammatica astrattista e, non avendo una solida tradizione nazionale alle spalle, ci si accontentava del precedente futurista sottomano.

Vero è che gli stessi membri di Forma 1, con i toni proclamatori del loro manifesto⁴³, avevano in origine contribuito a questo fraintendimento, ma una franca disamina dei loro dipinti astratti ridimensionerebbe una tale comparazione. I triangoli acuminati della *Fisionomia della Cattedrale di Praga* di Dorazio⁴⁴ o le geometrie, talvolta dinamiche, delle *composizioni* documentate del Perilli di quel periodo⁴⁵, che nell'impostazione generale risentono di alcuni quadri cubisti visti dal vivo a Praga⁴⁶, vanno nella direzione delle accese cromie («il colore di Severini futurista»⁴⁷) o della trama curvilinea e dinamica dei futuristi, ma trovano sotto questo aspetto anche una rispondenza auto-sufficiente al parallelo coi contemporanei francesi (Jean Le Moal, Alfred Manessier, Gustave Singier)⁴⁸. Nella frenesia di quel periodo di aggiornamento ed esplorazione, per quanto Dorazio o Perilli possano rivendicare di essere stati «il primo nucleo di artisti a rivalutare il Futurismo»⁴⁹, la loro conoscenza di quel fenomeno era mediata dall'Art Club di Enrico Prampolini e Gino Severini, ossia da artisti che ne avevano ormai stemperato la componente più nativa con l'automatismo surrealista e la misura cubista⁵⁰.

Diverso era forse il caso di Giulio Turcato, il quale, nelle opere esposte in estate alla Biennale di Venezia (Fig.1)⁵¹, di poco successive a quelle della Quadriennale⁵², sembrava l'unico ad aver selezionato con chiarezza, nel ventaglio futurista, l'esempio balliano come alternativa alla scomposizione e alla schematizzazione neo-cubista. Tuttavia, quello di Turcato non era il Balla visibile alla Quadriennale, né risulta facile comprendere per quali fonti egli abbia potuto attingere alla sua fase più decorativa degli anni Venti, quella superstita sulle pareti o nei mobili conservati nella casa di via Oslavia ad esempio, in cui la ragione cinematica delle curve si era dileguata in gradevoli svolazzi astratti e le tinte, svuotate di ogni tonalismo, erano divenute piatte e ornamentali (Fig. 2)⁵³.

A onor del vero, il Balla visibile alla Quadriennale offriva piuttosto l'idea di un pittore sovraccarico e scostante. I quadri esposti erano certamente cinque⁵⁴, con un dubbio sulla presenza di un sesto fuori catalogo: nella sala X comparivano una *Primavera* (n. 2)⁵⁵ e una *Iniezione di futurismo* (n. 4)⁵⁶ del 1918; le due opere acquistate dal MoMA (nn. 3 e 5) del biennio 1912-1913; e forse, in aggiunta, la *Dimostrazione interventista-Bandiera all'Altare della Patria* (1915)⁵⁷. A questa selezione, caratterizzata in buona parte da composizioni insistenti e intricate

⁴² Poche le eccezioni: RAGGHIANI 1948; GUZZI 1948.

⁴³ Dorazio ha ammesso di essersi ispirato ai manifesti futuristi per quello di Forma 1: DORAZIO 1997, p. 129.

⁴⁴ RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948, p. 34, n. 22; DORAZIO 1977, p. n.n., n. 32.

⁴⁵ Fra quelli identificati con certezza, un quadro come *Composizione 6 47*, oggi noto come *Paesaggio astratto* (ACHILLE PERILLI 2007, p. 21), di proprietà dell'artista ed esposto alla prima collettiva di Forma 1 (CONSAGRA DORAZIO GUERRINI 1947, p. n.n.).

⁴⁶ È Perilli ad ammettere l'importanza di una visita praghese nel 1947 per la scoperta del Cubismo (PERILLI 1997, p. 33). Si pensi a quadri come *Clarinette* (1911) di Pablo Picasso (GALERIE NATIONALE 1994, p. 79, n. 33).

⁴⁷ PERILLI 1997, p. 33.

⁴⁸ Perilli stesso ammette l'importanza dei francesi per quegli anni: *ivi*, p. 32.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 33-34.

⁵⁰ Si legga ancora: *ivi*, p. 35.

⁵¹ DE MARCHIS 1972, pp. 117-118, tavv. 79-80.

⁵² *Ivi*, p. 120, tav. 82.

⁵³ Per una storia della Casa: CRISPOLTI 1989; CASA BALLA 1997. Un possibile paragone con una delle tele che Balla collocò nella parte alta di un corridoio per nascondere delle tubature: BALLA A SORPRESA 2000, p. 65, n. 37.

⁵⁴ RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948, p. 32, nn. 2-5.

⁵⁵ L'opera sembra identificabile grazie a un cinegiornale d'epoca che si citerà più avanti: *Espansione di primavera* (1918) ora al Museo del Novecento di Milano (MUSEO DEL NOVECENTO 2010, pp. 92-93).

⁵⁶ LISTA 1982, pp. 300-301, 522, n. 628.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 242-243, 514, n. 441. Della sua presenza alla Quadriennale (con data errata 1947) si dà notizia per la prima volta in: CENTO OPERE 1968, pp. 42-43, n. 12. Poi ripresa in D'AMICO 2006 (p. 15) per argomentare il

di piani e di linee, si sommava un sentimentale quadro della fase tarda, filo-impressionista, esposto qualche sala più in là in ben altro contesto⁵⁸. Una vistosa schizofrenia colta anche da un cinegiornale dell'epoca, mettendo a confronto visivo, quale monito subliminale ai giovani infatuati di Futurismo, la conversione del maestro testimoniata dalle opere in Quadriennale⁵⁹.

Nella primavera del 1948, pertanto, il paragone tra futuristi ed astrattisti non era solo divenuto mediatico e generico – le stesse retrospettive balliane del 1951 continuarono a essere recepite, in costante paragone con l'attualità astratta⁶⁰ – ma rischiava pure di essere controproducente per i secondi. Ne aveva saggiato l'inefficacia lo stesso Turcato quando era ricorso, in opere più tarde come *La rivolta* (1949), alla sintesi futurista come compromesso tra astrattismo e neo-realismo, lasciando infine scontente entrambe le parti⁶¹.

Dal punto di vista della critica comunista, in effetti, la Quadriennale aveva fornito, per ragioni diverse dalle reazioni sconcertate di molta stampa, un esempio quasi didattico delle nocive seduzioni del formalismo. I futuristi erano additati ai più giovani come l'emblema della forza persuasiva che la cultura borghese e conservatrice aveva esercitato persino nei confronti delle avanguardie storiche. Antonello Trombadori aveva espresso un severo giudizio nei confronti della sala futurista, testimone di uno sterile perseguimento del «nuovo ad ogni costo», del «compito sociale di frantumare nell'astrazione formalistica ogni esigenza funzionale di sentimento e di pensiero»⁶². Le critiche al Futurismo, come implicitamente asseriva Trombadori, rischiavano ora di essere intercambiabili con quelle agli astrattisti. Per Mario De Micheli, altro critico de «L'Unità», la mostra di Balla agli Amici di Francia sarà infatti «un'occasione perduta», buona almeno per «indicare con quale ritardo siano venuti fuori oggi certi *avanguardismi*, certe ideuzze che gonfiano l'esile petto di cinque o sei collegiali contagiati dal prurito del pennello»⁶³.

Era un segnale che invitava alla cautela negli accostamenti in materia di storia dell'astrazione e che fu recepito dai giovani di Forma 1 con discreto tempismo, spingendoli ad approfondire e internazionalizzare le loro conoscenze. In quanto a stile pittorico, poi, la parentesi avvicinabile al Futurismo non solo si era estinta prima dell'avvio della fortuna critica di Balla, ma era durata, semmai, meno di quanto si tenda oggi a sostenere: per Dorazio e Perilli dall'autunno del 1947 alla Quadriennale del 1948; per Turcato, da quest'ultima sino al fallimento dei suoi tentativi di compromesso, nel 1950.

La linea storica dell'astrazione italiana e le sue deroghe

Quando al principio degli anni Cinquanta si cominciò ad avvertire l'esigenza di una storicizzazione dell'arte astratta in Italia, ci si accorse delle poche opzioni disponibili. Gli astrattisti si trovavano compressi tra l'emarginazione ideologica, toccata loro dopo il 1948, e i sottili margini di manovra storiografica concessi – Seuphor lo attestava – da una visione dei fatti che potesse essere di respiro internazionale.

rapporto formale Turcato-Balla. Il quadro è ora conservato alla GNAM di Roma: *GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA* 2005, p. 106, n. 9.6.

⁵⁸ Il quadro del 1947 si intitolava *Non mi lasciare*: *RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE* 1948, p. 53, n. 18; *LISTA* 1982, pp. 455, 535, n. 1027.

⁵⁹ Servizio del cinegiornale *La settimana Incom* intitolato *Nel mondo della pittura: ieri e oggi alla Quadriennale* del 27 maggio 1948. Per le riprese i due quadri di Balla furono allestiti sulla stessa parete e, nel montaggio, seguiti dall'inquadratura di un quadro di Turcato. Il cinegiornale è visibile su: <http://www.archivioluca.com/archivio/<19 ottobre 2014>>.

⁶⁰ *BALLA ALLA GALLERIA ORIGINE* 1951; CIARLETTA 1951; MEZIO 1951.

⁶¹ VIVA 2013.

⁶² TROMBADORI 1948.

⁶³ DE MICHELI 1951.

Sostanzialmente quella che si prospettava agli italiani era una storia di fenomeni oscillanti tra bassa e alta ricezione. Data una schematica suddivisione dei campi, fra l'astrazione lirica fondata da Vasilij Kandinskij e quella geometrica fondata da Piet Mondrian, non restava che stabilire con quali modalità e tempi fossero avvenute tali ricezioni. Le due principali ipotesi rimanevano le seguenti: quella minoritaria e più debole, sostenuta da Enrico Prampolini, che faceva risalire i primi contatti con i capostipiti europei al suo secondo Futurismo⁶⁴; e quella più convincente, d'ambito milanese e vicina al M.A.C., che risaliva al gruppo astrattista riunitosi nei Trenta attorno alla galleria del Milione⁶⁵.

In questa genealogia, ai primi futuristi veniva concordemente riconosciuto il merito, quantomeno per il loro interesse verso il dinamismo, di aver avviato un processo formale che dall'oggetto reale conduceva al «rinnegamento dello stesso, deformandolo al punto di non essere più riconoscibile»⁶⁶. I futuristi avevano, cioè, dato un contributo equiparabile a quello delle altre avanguardie storiche benché non avessero poi condotto sino in fondo tali ricerche: «Non si partì da un'idea di forma e di colore, ma da una visibilità naturalistica si giunse, per eliminazione del reale, all'astratto; Kandinsky dal paesaggio fauve; Mondrian dalla natura morta cubista; Vantongerloo da una pianta d'edificio; i futuristi dal divisionismo»⁶⁷. La pecca dell'arte italiana era appunto quella di aver interrotto queste ricerche astratte, dopo l'epoca pionieristica, senza proseguire fino allo stadio più maturo e consapevole di un Mondrian o di un Kandinskij.

Una tale differenza storiografica, tra pionieri e maestri, è comprensibile soltanto se si introduce una distinzione lessicale che apparteneva all'epoca: per 'astratta' si intendeva quell'arte che, per quanto purificata dalla rappresentazione, lasciava affondare le sue radici nell'osservazione della natura; 'concreta' era invece una definizione riservata a quell'arte priva di qualsiasi riconoscibilità figurativa o riferimento al reale⁶⁸. Nelle diverse accezioni di quest'ultimo aggettivo, poi, era possibile spaziare tra il significato più geometrico dato al termine da Theo van Doesburg, come pare intenderlo il M.A.C., e quello più lirico-associativo di Kandinskij, vicino invece all'uso dei romani di Forma 1⁶⁹. Senza entrare nel merito di una distinzione così insidiosa, basterà qui rilevare come essa servisse a circoscrivere il ruolo dei futuristi riconoscendo loro, in massima misura, un contributo stilistico iniziale e intuitivo, 'astratto' e non ancora 'concreto', e come tale aspetto facesse poi apparire come mal posti i paragoni di certa critica tra futuristi e astrattisti.

Rispetto a questo punto – va detto subito – il recupero di Balla come astrattista era assai ambiguo e fu possibile soltanto grazie alle due uniche deroghe a questa narrazione storica introdotte nel dibattito italiano: una, appunto, era quella di Balla; l'altra, quella di Alberto Magnelli. Entrambi furono, a turno, proposti come autonomi precursori italiani, equiparabili a tutti gli effetti agli altri europei.

Una retrospettiva alla Galerie Drouin di Parigi, nel novembre del 1947 – probabilmente visitata da Dorazio⁷⁰ – aveva restituito alla storia un nucleo di precoci quadri astratti di Magnelli appartenuti al biennio, tra Firenze e Parigi, 1914-1915⁷¹. L'operazione aveva suscitato molto interesse e sancito anche un piccolo primato storico, riconosciuto da artisti come

⁶⁴ PRAMPOLINI 1951. Anche l'impostazione della mostra alla galleria Bompiani, del 1951, riconobbe un ruolo ai secondi futuristi con l'inclusione di Fortunato Depero, Fillia, Tato, Regina e lo stesso Prampolini: *ARTE ASTRATTA ITALIANA* 1951.

⁶⁵ DORFLES 1952.

⁶⁶ BERNASCONI-CANEVARI *ET ALII* 1951, p. 45.

⁶⁷ *Ibidem*. Anche Gillo Dorfles riconobbe questo merito al Futurismo: DORFLES 1951, p. 1.

⁶⁸ Per comprendere questa distinzione nella sua complessità: ROQUE 2004, pp. 80-89, 133-181. Della distinzione si disquisiva proprio in: SEUPHOR 1949, pp. 12-14.

⁶⁹ Si veda *OMAGGIO A KANDINSKY* 1950; e le distinte accezioni commentate da: DORAZIO 1951, p. 24.

⁷⁰ DORAZIO 1975; PAPENBERG WEBER 2003, pp. 70-71.

⁷¹ ALBERTO MAGNELLI 1947. Qui era esposto uno dei suoi primi quadri astratti: MAISONNIER 1975, p. 70, n. 130.

Dorazio e Perilli: «in direzione opposta ai futuristi. Magnelli concepiva il quadro per grandi campiture [...] che egli applica al suo disegno lineare, composto in un piano»⁷². Sulla base di questo accredito storico, per molti giovani astrattisti italiani, oltre a quelli appena citati, Magnelli era divenuto un riferimento stilistico essenziale, almeno fino al 1952.

A questa riscoperta si era affiancata, leggermente differita, quella di Balla, sorta nel 1950 da due autorevoli fonti critiche. La prima era stata «Cahiers d'Art» ed un giudizio espresso dal suo direttore Zervos:

Pendant de longues années l'Italie eut en Balla un grand peintre qu'elle ignore totalement. L'étranger, bien qu'un peu plus curieux, ne connut de lui que le chien en laisse et le groupe d'hirondelles, alors qu'une série de toiles abstraites, commencée en 1913, et qui mériterait d'être montrée dans son ensemble, nous a laissé dernièrement mesurer la force de sa trempe. Ces peintures de Balla sont parmi les mieux lancées et les plus osées de l'art abstrait⁷³.

La seconda era stata una voce meno influente, benché specializzata in questioni d'arte nazionale: Raffaele Carrieri e la sua prima storicizzazione delle avanguardie italiane. «I suoi dipinti dopo il 1912», aveva scritto di Balla il critico, «precedono in una certa direzione lo stesso Kandinsky»⁷⁴, specificando più avanti, nell'ultimo capitolo dedicato alla coeva disputa tra realisti e astrattisti, che «al contrario di Boccioni le sintesi astratte di Balla sono dei ritmi coordinati fuori dall'oggetto: il moto in sé, senza l'oggetto che lo determini»⁷⁵. Carrieri, per la prima volta, aggirava una delle più radicate resistenze della storiografia italiana a rivalutare Balla, ovvero la preminenza teorica di Boccioni nel Futurismo ed il suo giudizio negativo verso le prime ricerche dinamiste balliane. Si trattava di un'eredità invalsa, attiva anche quando, spogliata di ogni connotazione negativa, la si ritrovava nel lessico tuttavia boccioniano ('solidificazione dell'Impressionismo', 'dinamismo plastico', 'moto assoluto e moto relativo', etc.) con cui Prampolini presentava una fondamentale personale di Balla nel 1952⁷⁶. A incentivare questi pregiudizi era stato lo stesso Balla probabilmente, poco incline a teorizzare e ormai propenso a liquidare le questioni di poetica richiamando i valori dell'osservazione della natura. Questa forma di riserbo – lo si è visto – fu, però, la licenza che più di tutte consentì il suo recupero astrattista, specialmente quando questo fu ambiguo e privo di un ricorso a rigide distinzioni tra astratto e concreto.

Balla fra il M.A.C. ed Origine

La prima lettura dell'astrattismo balliano si sviluppò senza molto allontanarsi da questi problemi di dinamismo e di riscatto dal giudizio boccioniano già impostati da Carrieri. L'eredità di Balla emerse, cioè, in termini formali derivati comunque dalle ricerche dinamiche: la composizione vettoriale, da un lato all'altro della tela, che guidava lo sguardo nel riconoscere un moto; la ragione cinetica delle curve; o la scansione ritmata e paratattica della superficie. Con l'aggiunta, ovviamente, di un doveroso riconoscimento della piattezza e libertà delle tinte che egli aveva raggiunto almeno dai quadri interventisti in poi con l'introduzione delle vernici a smalto.

Tuttavia, tra 1950 e 1952, non si presero in esame, invece, altre caratteristiche potenzialmente più interessanti della sua pittura, che esulassero dal mero discorso dinamista; e questa omissione fece sì che la sua fortuna appartenesse più al testo che alle opere, fosse più

⁷² BERNASCONI-CANEVARI ET ALII 1951, pp. 45-46.

⁷³ ZERVOS 1950, p. 5.

⁷⁴ CARRIERI 1950, p. 61.

⁷⁵ *Ivi*, p. 253. Carrieri citava tra i precursori astrattisti sia Balla, sia Magnelli.

⁷⁶ PRAMPOLINI 1952.

retrospettiva che proiettiva. Se si sfogliano, ad esempio, le pagine di «Arte Concreta» – checché ne dicessero i continui paragoni tra astrattismo e Futurismo – solo sparuti casi come Nino Di Salvatore (Fig. 3)⁷⁷, proprio in un senso cinetico, appaiono lontanamente recepire le curve dinamiche balliane, mediante però il filtro di maestri consolidati per il M.A.C., come Atanasio Soldati. Era assai difficile, infatti, trasporre la lezione del maestro futurista in un tipo diffuso di pittura, che componeva equilibrando poligoni, più o meno regolari e bidimensionali, impreparata a recepire altre sue potenzialità: quella tridimensionalità ambigua, assonometrica, tra il parallelepipedo e la superficie pura; o la composizione aperta e ininterrotta, secondo arabeschi centrifughi o centripeti, di traiettorie che si intersecavano abolendo lo sfondo e proseguendo idealmente oltre i limiti della tela.

La presenza di Balla nel bollettino «Arte Concreta» e nelle mostre di Le Noci sembra dettata, appunto, da questa riduzione di criteri. Per la mostra sui pionieri dell'astrattismo italiano, ad esempio, si era scelta una versione minore di *Pessimismo e ottimismo*⁷⁸; quadro dall'eccezionale controllo della monocromia nelle tinte e di spiccati contrasti geometrici (non a caso l'opera apparirà a Dorazio)⁷⁹. Persino nell'articolo su «Arte Concreta», le riproduzioni scelte depositavano a favore di questa bidimensionalità cromatica e di questa sua peculiare ritmica con un *Rumore d'auto* (datato 1915), insolito per il canone del maestro ma impressionante nell'aderenza al gusto contemporaneo di chi scriveva: una propagazione di curve più statica e geometrica, con poligoni più netti e bidimensionali (Fig. 4)⁸⁰.

Alla ricerca di conferme in questa direzione erano volte entrambe le retrospettive del 1951 agli Amici di Francia e ad Origine, dimostrando una comunione d'intenti: a Milano come a Roma, si cominciava dalle *velocità d'automobile* del 1913 e da una *Compenetrazione iridescente* del 1912 per giungere ad opere non datate come *Compenetrazioni astratte* ed *Un mio istante*, dell'ultimo scorcio ufficialmente futurista⁸¹. In entrambi i casi erano le tendenze e le polemiche contemporanee a suggerire i termini del recupero storico, tralasciando spesso l'eredità più innovativa di Balla – si vedrà in seguito l'eccezione costituita dal solo Dorazio.

Talvolta si procedeva *a fortiori* e senza un vero approfondimento. Era il caso di Colla, il quale, dimentico della disputa polimaterica di Boccioni, eleggeva Balla, nel suo articolo su «Arti Visive» del settembre-ottobre 1952, a precursore della scultura d'*assemblage* metallico, appoggiandosi all'*hapax* di due riproduzioni pubblicate sul manifesto per la *Ricostruzione futurista dell'Universo* del 1915 (in realtà composte pressoché con cartone e stagnola)⁸². Colla aveva cioè sviluppato un tema assolutamente collaterale e tendenzioso dell'opera balliana, come attestano i suoi primi rilievi in ferro (1952-1953)⁸³, vicini agli innesti triangolari di quelle due sculture balliane riprodotte proprio su «Arti Visive» e paragonate dallo stesso Colla ad Anton Pevsner, il più puntuale riferimento di tutte queste ricerche. Questo spiegherebbe anche il leggero sfasamento che, ad un'attenta lettura, vi è tra la prima recensione di Colla alla mostra di Origine, dell'estate del 1951, e il citato articolo su «Arti visive», di un anno successivo: nel primo, Colla non menzionava le *compenetrazioni iridescenti*, che sono invece la vera novità e l'intuizione principale del secondo intervento, mentre riteneva che la fase balliana in cui «l'astrattismo si manifesta in pieno, libero da ogni riferimento con il “reale”» corrispondesse a quella dai *Canti della patria* e dagli *Alberi mutilati* in poi⁸⁴.

⁷⁷ Si vedano le riproduzioni: DORFLES 1951, p. 3; nel numero 6 di «Arte Concreta» dell'aprile 1952 (pp. 84, 86, 88-89); NINO DI SALVATORE 1994, pp. 66-73, nn. 10-17.

⁷⁸ GIGLI 2009, p. 103, n. 12.

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ LE NOCI 1951.

⁸¹ GIACOMO BALLA 1951. Per la mostra ad Origine si veda la puntuale ricostruzione: GIGLI 2009.

⁸² Riportate in: COLLA 1952, p. n.n. Corrispondono a LISTA 1982, pp. 223, 235, 551, 513, nn. 397, 422.

⁸³ DE MARCHIS-PINTO 1972, pp. 59-60, nn. 65-67.

⁸⁴ COLLA 1951.

Effettivamente, esaminando le mostre e le opere di Colla del biennio 1951-1952, ma anche dei giovani di Forma 1 che si erano uniti ad Origine (Dorazio, Perilli e Mino Guerrini), gli spunti balliani sono esigui e in ogni caso convenzionali. Per la mostra *Tic tac di spazio*, appena successiva a quella di Balla, l'unico prestito convincente – a quanto è dato sapere – è ravvisabile nel titolo⁸⁵. Soltanto in una collettiva della primavera del 1952, dal titolo *Omaggio a Leonardo* (una delle passioni balliane), si riscontrano dei timidi indizi di ricezione proprio nella direzione ritmico-lineare già descritta: Colla nel suo rilievo, *Svolgimento* (Fig. 5), sembra riprendere ed astrarre, su uno schema geometrico a tinte piatte (anch'egli con dei debiti da Soldati), un dettaglio di qualche propagazione cinetica tipica di Balla, ingigantita magari tramite proiezione⁸⁶; Dorazio propone un rilievo monocromo, *Motosilenzi* (Fig. 6)⁸⁷, che potrebbe riprendere uno dei motivi ondulatori con i quali Balla aveva reso i suoi *voli di rondini* (Fig. 7)⁸⁸ – ma anche in questo caso, egli poteva giungere a simili sintesi attraverso la fluidità lineare di Sebastian Matta e la misura algebrica di Georges Vantongerloo, da lui studiate in quei mesi⁸⁹. Questi esempi di sintesi lineare, strettamente correlati ad uno schematismo cinematografico persino nei titoli, erano tuttavia degli episodi isolati e privi di sviluppi; il massimo, forse, che si potesse trarre da una lezione così circoscritta al dinamismo.

Per qualche spunto più innovativo si dovette attendere il recupero più consapevole delle *compenetrazioni iridescenti*, nell'autunno del 1952, giunto però troppo tardi rispetto alla scena globale, con l'informale e il *tachisme* ormai alle porte. La riscoperta avvenne con il già menzionato testo di presentazione di Prampolini ad una personale dell'artista a Firenze, inaugurata l'8 novembre, e che probabilmente anticipò, di pochissimo, l'articolo di Colla su «Arti Visive»⁹⁰. Qui Prampolini reputava le *compenetrazioni iridescenti* il definitivo passaggio del pittore dal primo periodo divisionista alla «costruzione geometrica astratta», ossia alla «sintesi geometrica della costruzione anti-figurativa» che era a tutti gli effetti un «non-oggettivismo [che] si identificava con l'astrazione formale», con una «espressione autonoma a se stante»⁹¹. Colla, per conto suo, aveva parallelamente proposto un ricco corredo visivo (le prime sei *compenetrazioni iridescenti* note in riproduzione) che affiancava alcune considerazioni più generiche circa il valore profetico di questi studi, da lui erroneamente ricondotti alla decorazione di un presunto music-hall a Düsseldorf⁹². Mentre Prampolini stava ragionando, in senso quasi formalista, sulla transizione da una divisionista «suddivisione del pigmento colorato»⁹³ all'astrazione, Colla riteneva piuttosto le *velocità astratte* e i *voli di rondini* la «realizzazione dell'esperienza formale» e aveva un obiettivo più prosaico: confutare l'idea che «l'arte astratta [sia] nata in altri paesi prima che da noi»⁹⁴.

⁸⁵ Il titolo era un omaggio al *Bal Tik Tak* di Balla. DRUDI-MARCUCCI 2010, p. 26. Esposero Perilli, Dorazio e Guerrini. L'unica opera nota è il *Sincretismo di grande spazio* di Perilli passato in asta, il 24 novembre 2011, al Palais Dorotheum di Vienna: http://www.arcadja.com/auctions/en/perilli_achille/artist/22489/ <19 ottobre 2014>.

⁸⁶ Si potrebbe trattare delle zampe posteriori del *Cane al guinzaglio* (DE MARCHIS-PINTO 1972, p. 57, n. 61) o anche della flessione angolare della gambe della *Bambina che corre sul balcone*, specialmente in alcuni disegni preparatori.

⁸⁷ La presenza dell'opera a questa mostra è incerta e si basa sull'ultima schedatura nota: PIERO DORAZIO 1998, p. 123, n. 3.

⁸⁸ Probabilmente quella esposta alla Quadriennale romana del 1951-1952, secondo: FERGONZI 2003, p. 128.

⁸⁹ Rivelatore, in tal senso, è il libro su quella fase dell'artista: DORAZIO 1989.

⁹⁰ Il fascicolo di «Arti Visive» è del settembre-ottobre ma fu stampato nel novembre 1952. La rivista coniuga al futuro i verbi che annunciano eventi prossimi, mentre Colla, in *calce* al suo articolo, menziona al passato l'inaugurazione della mostra fiorentina, che era forse avvenuta poco prima della chiusura del numero: COLLA 1952, p. n.n.

⁹¹ PRAMPOLINI 1952, p. n.n.

⁹² COLLA 1952, p. n.n.

⁹³ PRAMPOLINI 1952, p. n.n.

⁹⁴ COLLA 1952, p. n.n. Colla tornerà su questo punto in *ANAGRAFE PER GLI EROI* 1954. Per l'attribuzione a Colla di quell'editoriale: DRUDI-MARCUCCI 2010, pp. 213-214.

Furono soprattutto le riflessioni prampoliniane, dunque, a consegnare il campo dell'indagine modernista su Balla ai giovani astrattisti, a coloro che poi approfondiranno la sua abolizione del rapporto figura-sfondo o la sua prosecuzione ideale della composizione oltre la tela. A cogliere questo invito, tuttavia, gli artisti non potevano esser numerosi nel 1953. Anzi, con i suoi *reticoli* del 1959, fu forse il solo Dorazio, dopo una necessaria stagione di riflessione sull'Espressionismo Astratto, a dedicarsi a questo versante modernista della fortuna di Balla⁹⁵.

Dorazio e Balla: formazione e tempi di una ricezione

Ricordando Origine, Dorazio ebbe a dire: «nessuno di quegli artisti aveva allora una conoscenza diretta delle fonti dell'astrattismo»⁹⁶. Un giudizio così lapidario trova, innanzitutto, delle motivazioni biografiche. Dorazio aveva solidarizzato con un gruppo di coetanei, Guerrini e Perilli, che per scacciare ogni complesso di provincialismo aveva viaggiato molto, aveva con scrupolo e curiosità bussato alle porte degli studi dei più noti maestri d'avanguardia e seguito le lezioni universitarie di Lionello Venturi. Rispetto ai più sedentari protagonisti di Origine, questo nucleo romano, passato da Forma 1 a L'Âge d'Or, si era subito mostrato più attento all'aggiornamento e alla documentazione storica. A questa diversa attitudine si era sommato, poi, il brusco distacco di Dorazio dalla Fondazione Origine e dalla rivista «Arti Visive», testimoniato da una lettera a Prampolini da New York, del 27 dicembre 1953⁹⁷.

Ma, tornando all'iniziale considerazione di Dorazio, non erano solo gli antagonismi di un'epoca a motivarla. Nonostante la collaborazione tra i giovani de L'Âge d'Or e Origine durasse circa un anno e mezzo, pressappoco dalla mostra di Balla sino alla fine del 1953⁹⁸, si ha l'impressione che il loro punto di riferimento principale a Roma, teorico specialmente, restasse Prampolini⁹⁹. Il recupero di Balla costituisce un buon esempio sotto questo aspetto. Difficilmente Dorazio o Perilli avrebbero sottoscritto l'ipotesi sul primato astratto di Balla nei termini avventati di Colla, ad esempio. Dopo la Quadriennale romana del 1948 e fino a quando Prampolini non offrirà una chiave interpretativa più elaborata e cauta per Balla, i paragoni tra Futurismo e giovani astrattisti e la distinzione critica tra 'arte astratta' ed 'arte concreta' avevano dissuaso quest'ultimi dal proseguire in quei primi indizi formali, vagamente futuristi, della loro pittura del 1947. Ancora nel gennaio del 1952, quando Perilli apriva un'importante numero di «Art d'Aujourd'hui» sull'arte italiana coeva, dedicando un breve articolo ai due padri elettivi, Boccioni e Balla, quest'ultimo restava un pioniere «sans pleine conscience» dell'arte astratta nella sua fase di elaborazione dalla realtà: «il distinguait la valeur d'une forme indépendamment de sa signification intelligible», ma con una «sélection de motifs formel dont la nature» «purement plastique»¹⁰⁰.

Un anno prima, nel febbraio del 1951, quando aveva aperto l'importante mostra *Arte astratta e concreta in Italia*, Dorazio e Perilli erano allineati sulle posizioni di Prampolini: Perilli parlava di 'sincretismo' (sintesi concreta), sostantivo con cui titolava i suoi quadri dell'epoca, e Dorazio prospettava la crisi delle due scuole maestre dell'astrazione, «quella costruttivista, geometrizzante e purista basata sul culto assolutamente classico della forma» e «quella surrealista, fantastica e indefinita [...] basata invece sulla casualità emotiva e associativa delle forme e dei colori»¹⁰¹. Entrambi sviluppavano l'invito prampoliniano in catalogo a «bilanciare

⁹⁵ Stando ad uno dei cataloghi generali, i primi *reticoli* furono esposti nel 1959: DORAZIO 1977, p. n.n., n. 327 e ssg.

⁹⁶ DORAZIO 1993, p. 92.

⁹⁷ Dorazio fu contrariato dall'atteggiamento di Colla che aveva presentato a James J. Sweeney, in visita a Roma, i soli lavori di Giuseppe Capogrossi ed Alberto Burri: DORAZIO 1953.

⁹⁸ DORAZIO 1993.

⁹⁹ Cfr. il contributo di Federica Ellena su questo numero.

¹⁰⁰ PERILLI 1952, p. 1.

¹⁰¹ DORAZIO 1951.

le due correnti in giuoco», «quella con a capo Mondrian» e quella «capeggiata da Kandinsky»¹⁰², aggiornandone semmai i riferimenti agli esponenti più attuali delle due tendenze: Magnelli e Vantongerloo¹⁰³. Questa pittura di sintesi tenne impegnati Dorazio e Perilli per almeno un biennio, guardando particolarmente a questi ultimi due nomi internazionali. Nel quadro esposto da Dorazio in quella mostra, *Grande sintesi* (1950) (Fig. 8), lo stile ancora acerbo lascia intravedere un imponente spigolo, una prua assonometrica che è forse l'unico timido prelievo balliano, nel senso di una spazialità ancora più ambigua¹⁰⁴. Per il resto, il quadro tenta una difficile convivenza tra sgraziati squarci prampoliniani, contrasti di forme alla Magnelli e una germinazione associativa di segni. Come questa tela testimonia, sussumere le soluzioni stilistiche di Balla all'interno di questa impresa di sintesi non poteva che divenire gratuito e macchinoso. Tutto sommato, quello balliano, era un repertorio antecedente ai due filoni storici in gioco (astrazione geometrica e surrealista) e foriero di residui naturalistici. Nell'affannosa ricerca di uno stile internazionale, al Futurismo si poteva così riconoscere un'importanza retrospettiva, ma difficilmente se ne poteva trarre una rielaborazione per il presente 'concreto'.

Ne *La fantasia dell'arte moderna* di Dorazio, pubblicato nel 1955 ma scritto tra il marzo 1952 e l'aprile 1953¹⁰⁵, Balla era ancora un «profeta inconscio»¹⁰⁶, una tappa intermedia sulla via dell'astratto-concreto. Un artista che dopo la morte di Boccioni e l'abbandono del Cubismo da parte di Severini, aveva tentato negli anni Venti delle «soluzioni [...] nel nuovo stile dell'arte astratta costruttivista»¹⁰⁷, abbandonandole infine, sotto il peso del proprio isolamento. In altre parole, Balla era un ispirato *naïf* dell'astrazione, con il merito di aver recepito le novità estere in una fase di riflusso nazionale ed aver proseguito sulla strada intrapresa da Boccioni che, sin dal testo *Stile e tradizione* (1947), per Dorazio sembrava essere il vero protagonista del Futurismo¹⁰⁸. Fino a quando, in sostanza, Prampolini non fornì una chiave interpretativa italiana, di continuità tra il Divisionismo e le *compenetrazioni iridescenti*, per Dorazio le soluzioni stilistiche balliane risultarono impraticabili nel presente.

Per quali ragioni, allora, Dorazio ha sempre rivendicato, negli anni, la paternità della prima mostra di Balla presso Origine? Egli effettivamente era solito dedicare delle iniziative ai suoi maestri di riferimento, come fece con la mostra di Vantongerloo ancora presso Origine (1953)¹⁰⁹, ma la storiografia attuale, supportata dai documenti e da un ricordo di Elica Balla¹¹⁰, tende a ridimensionare significativamente il suo ruolo nella retrospettiva su Balla¹¹¹. La regia dell'operazione spetterebbe piuttosto a Colla, con già un'esperienza galleristica alle spalle¹¹², e a Mannucci, che conosceva il maestro sin dagli anni Trenta¹¹³. Grazie ai loro contatti con Milano, con Mario Ballocco e con Guido Le Noci, essi fecero dirottare su Roma una mostra inizialmente prevista alla galleria Bompiani o alla galleria di Carlo Cardazzo¹¹⁴. Da questo punto di vista, non è improbabile che nei ricordi di Dorazio sia intervenuta un'enfasi postuma, che egli abbia cioè proiettato retroattivamente, nel passato, quell'interesse per il maestro futurista che pubblicamente si manifestò più tardi, sia in appassionate polemiche sulla

¹⁰² PRAMPOLINI 1951.

¹⁰³ Citati da PERILLI 1951 come derivazioni aggiornate, rispettivamente, da Kandinskij e da Mondrian.

¹⁰⁴ *ARTE ASTRATTA E CONCRETA* 1951, p. 58. L'opera corrisponde a: DORAZIO 1977, p. n.n., n. 59.

¹⁰⁵ Il testo è datato *in calce*: DORAZIO 1955, p. 148. Fu terminato prima della partenza di Dorazio per gli Stati Uniti e prima dell'organizzazione della mostra su Balla a New York.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 138.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 71.

¹⁰⁸ DORAZIO/MATTIOLI 2005, pp. 249-251.

¹⁰⁹ MORELLI 2009, p. 113.

¹¹⁰ BALLA E. 1984-1986, III, p. 288. Elica ricorda l'invito diretto a esporre fatto al padre da parte di Colla.

¹¹¹ DRUDI-MARCUCCI 2010, pp. 218-221.

¹¹² Oltre alle biografie, per l'attivo ruolo di Colla nella galleria del Secolo a Roma: VENTUROLI 1945, pp. 38-39.

¹¹³ MANNUCCI 2007, p. n.n.

¹¹⁴ La bibliografia oscilla fra due opzioni: per la Bompiani, DRUDI-MARCUCCI 2010 (pp. 219-220); per la galleria di Cardazzo, la notizia proviene da DE MARCHIS-PINTO 1972 (p. 17).

stampa¹¹⁵, sia da un punto di vista storico (sua moglie, la fotografa Virginia Dortch Dorazio, sarà l'autrice di un ben documentato album di notizie e immagini su Balla)¹¹⁶.

Eppure i ricordi di Dorazio, ricorrenti e precisi, inducono piuttosto a trovare una mediazione tra le due versioni. Probabilmente Dorazio, nella primavera del 1951, ebbe sì un ruolo, ma forse meno strategico di come sosterrà in seguito, condensando magari due fasi diverse: la mostra di Origine e quelle che egli sicuramente curò negli Stati Uniti nel 1954¹¹⁷. I ricordi di Dorazio sull'incontro con Balla, infatti, sono nitidi:

L'esposizione di Balla fu importantissima, la prima a lui interamente dedicata dopo moltissimo tempo. Tramite Edgardo Mannucci – uno dei primi soci della “Fondazione Origine” – conobbi Balla, che in quegli anni tutti pensavano fosse morto. Mannucci un giorno mi portò a Castel Sant'Angelo, era febbraio, e lì seduto su una panchina che prendeva il sole, trovammo Balla. Ci invitò subito a casa sua e ci mostrò un palchettone sopra la cucina dove aveva praticamente nascosto tutti i suoi quadri futuristi. Con Mannucci tirammo giù tutti questi dipinti, li srotolammo, applicammo le tele sui telai e restaurammo i disegni¹¹⁸.

Le varianti di questa prima versione, negli anni, sono assai poche. Se questo racconto sembra implicitamente collocarsi a ridosso della mostra, ovvero nel febbraio 1951, in un'altra occasione l'artista lo ha ricondotto al marzo del 1950¹¹⁹, che è data ancor più attendibile se confrontata con le memorie della figlia di Balla: Elica, di quegli anni, ricorda come il padre fosse solito recarsi ai giardini di piazza Mazzini, nei pressi di via Oslavia, per dipingere od osservare la gente (quelli di Castel Sant'Angelo sono una ventina di minuti oltre)¹²⁰. L'incontro con il maestro da solo, stando sempre ai ricordi della figlia, sarebbe potuto avvenire effettivamente soltanto prima della primavera del 1952 in cui Elica aveva già l'abitudine di accompagnarlo in queste sortite e quando l'anziano artista accusò un primo malore che compromise definitivamente questa sua abitudine¹²¹. A corroborare questi racconti si aggiunge la vicenda, ricordata sia dalla figlia, sia da Dorazio, di una visita del curatore dello Stedelijk di Amsterdam, Willem Sandberg, per acquistare l'opera *Auto in corsa*, nella primavera del 1952¹²².

Se non vi sono particolari dubbi, pertanto, su un incontro antecedente a questa data¹²³, più complesso risulta comprendere l'effettivo ruolo di Dorazio nella mostra ad Origine. Egli menziona Colla solo in un'occorrenza ed attribuisce a sé ed a Mannucci un ruolo di selezione e restauro delle opere che andranno in mostra¹²⁴. Non è neanche da escludere, che Dorazio – come già ipotizzato – condensi due mostre distinte, quella ad Origine e quella a New York del 1954. Perilli, ad esempio, ha rammentato un simile lavoro, compiuto in compagnia di Dorazio, proprio per quest'ultima mostra: «Ricordo ancora quando feci tirare giù dalla figlia da un soppalco un rotolo di tele futuriste che andarono per una mostra personale a New York alla Galleria Rose Fried organizzata da Piero Dorazio»¹²⁵.

Non v'è dubbio, infatti, che nel caso della Rose Fried, egli fosse a tutti gli effetti l'organizzatore e il curatore occulto dell'esposizione. Il contatto con la galleria e lo stesso

¹¹⁵ DORAZIO 2000.

¹¹⁶ DORTCH DORAZIO 1970.

¹¹⁷ Per il ruolo di Dorazio nelle vicende americane di Balla, attorno al 1954: LISTA 2009, p. 24.

¹¹⁸ Dichiarazione riportata in: PIRANI 1995, p. 67.

¹¹⁹ DORAZIO 2005, pp. 139-141.

¹²⁰ BALLA E. 1984-1986, III, p. 255.

¹²¹ *Ibidem*, p. 302.

¹²² Cfr. Dorazio in PIRANI 1995, p. 67; e BALLA E. 1983, III, p. 302.

¹²³ La moglie di Dorazio, Virginia Dortch, ricorda di aver incontrato per la prima volta e fotografato Balla nel suo studio, nell'autunno del 1952: DORTCH DORAZIO 1970, p.p.n., n. 247. Probabilmente introdotta dallo stesso Dorazio.

¹²⁴ DORAZIO 1993, p. 93.

¹²⁵ PERILLI 1997, p. 34.

incarico gli era giunto per il tramite di Vantongerloo, il quale aveva da poco tenuto una personale in quello spazio¹²⁶. Con una missiva del 1 aprile 1953, l'artista fiammingo lo invitava ad «aider à réaliser une exposition de Balla», «un artiste trop important» poiché «l'histoire de l'art demande que son œuvre figure dignement en Amérique»¹²⁷. Dorazio, come conferma la già menzionata lettera a Prampolini di dicembre, raccolse l'invito contattando subito Balla e partendo in giugno alla volta degli Stati Uniti, dove realizzò effettivamente una mostra sul futurista affiancandolo, però, all'altro maestro ancora vivente Severini¹²⁸. Anche questa scelta era un indice della sua visione più allargata del Futurismo e di una centralità non del tutto conferita a Balla, come testimonia la presentazione in catalogo di Jacques Maritain – Dorazio si limitò a scrivere una recensione su «Art News» per l'occasione¹²⁹.

La prima testimonianza, riportata nelle memorie di Elica, di una delle visite di Dorazio al maestro è, non a caso, del 15 maggio 1953, per procurarsi una fotografia di *Pessimismo e ottimismo*¹³⁰; mentre è datata al giorno seguente una dedica che Balla scrisse sul retro di una *Compenetrazione iridescente*: «Caro Colla, Dorazio mi ha portato una rivista col tuo importante articolo sul Futurismo. Ti ringrazio delle tue espressioni di sincera competenza e di buona e onesta volontà. Molti cari saluti tuo Balla, 16 maggio 1953»¹³¹. Con ogni probabilità, il maestro si riferiva al celebre articolo su «Arti Visive», attestando i rapporti ancora collaborativi tra Colla e Dorazio a quella data.

Questo momento segna, oltretutto, il vero discrimine nella ricezione balliana di Dorazio, che non poté avvenire, in termini così innovativi e maturi, prima della rivalutazione prampoliniana della *compenetrazioni iridescenti* e della conoscenza diretta, con il viaggio statunitense, dell'Espressionismo Astratto americano e della teoria critica di Clement Greenberg. Fu nella recensione alla mostra della Rose Fried Gallery che Dorazio, per la prima volta, menzionò «a series of purely geometric abstractions (resembling spectroscopic analyses)»¹³². E proprio da questo breve appunto, a distanza di qualche anno, nacque l'ultima pagina cruciale della fortuna balliana nei Cinquanta, quella realmente modernista e formalista dei *reticoli*, dipinti dal 1959 in poi (Fig. 9). Questi quadri sviluppavano, ad intreccio, superfici quasi monocrome, vibranti, che derivavano dalle ricerche espressivo-astratte del pittore, con una pennellata lineare che seguiva l'intersezione di tre direttrici essenziali: verticale, orizzontale e diagonale (riprendendo, in parte, la griglia romboidale delle *compenetrazioni* balliane) (Fig. 10). Dal punto di vista della tradizione pittorica, Dorazio formulò una soluzione modernista e italiana allo stesso tempo, che principiava dalla scomposizione del colore nelle pennellate filamentose di Gaetano Previati, ancora visibili nel Boccioni degli *Stati d'animo*, e giungeva alla modulazione tonale delle scale cromatiche studiate da Balla nelle *compenetrazioni iridescenti*. Una linea stilistica che saldava Divisionismo, Futurismo e presente offrendo una nuova via all'astrazione italiana. Fu solo in questa fase che una parte del potenziale formale e modernista di Balla emerse nella sua complessità, colto da Dorazio che ne rielaborò alcune delle embrionali intuizioni. L'abolizione del rapporto figura-sfondo dei rombi balliani, ad esempio, fu resa più ambigua dalla sovrapposizioni di linee di Dorazio, quasi in trasparenza, interessato piuttosto all'effetto di mescolanza ottica, che in Balla era più indiretto e dilatato. Ugualmente, Dorazio ripropose, con maggiore densità, la soluzione di una griglia che appiattisse la

¹²⁶ La missiva è riprodotta in: PAPENBERG WEBER 2003, p. 85; DORAZIO/MATTIOLI 2005, p. 346. La mostra dell'artista fiammingo: VANTONGERLOO 1953.

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ THE FUTURISTS 1954. Recensita dallo stesso Dorazio su «Art News»: DORAZIO 1954.

¹²⁹ MARITAIN 1954; DORAZIO 1954.

¹³⁰ BALLA E. 1984-1986, III, p. 310.

¹³¹ La dedica è riportata in: FAGIOLO DELL'ARCO 1998, p. 7.

¹³² DORAZIO 1954, p. 55. Per il resto l'articolo era la traduzione di quanto già scritto in: DORAZIO 1955, pp. 67-76.

superficie, pur conferendole un proprio spessore luministico, e che prolungasse la composizione oltre i limiti del formato.

I *reticoli* si spinsero molto al di là nella ricerca, tanto da consegnare una rielaborazione della tradizione nazionale che fu colta, forse, soltanto negli anni Settanta con la Pittura Analitica. Vi erano, infatti, dei presupposti operativi che già in Dorazio saldavano il processo e il risultato pittorico: la selezione di una scala tonale, come nelle *compenetrazioni iridescenti*, per impostare la tavolozza dei *reticoli*; la ricerca di una miscela ottica come luminosità o come, per Dorazio, effetto monocromo di vibrazione diffusa; la liquidità del pigmento – talvolta l'olio di Dorazio s'avvicina all'acquerello di Balla – e la pressione del pennello; o l'orientamento diagonale delle linee, unica regola direzionale per la mano. Tutto si saldava: il ritmo delle linee con la vibrazione luminosa, la geometria con la direzione delle pennellate, la diluizione delle tinte con l'effetto di luce complessivo del quadro. Affinché questo insegnamento fosse recuperato e indagato più a fondo, si dovette però attendere la pausa contestuale degli anni Sessanta, in cui la fortuna balliana fu ancorata all'interesse dinamista e alle ricerche ottiche (Arte Programmata), a riletture *pop* (Mario Schifano), o addirittura a ipotesi di precorrimiento sul versante neo-dadaista, con un'interpretazione retrospettiva del suo *Ricostruzione futurista dell'universo*¹³³.

¹³³ DRUDI GAMBILLO 1959.



Fig. 1: Giulio Turcato, *Composizione*, 1947, olio e smalto su tela, 60x81 cm, collezione privata. Esposto alla Biennale di Venezia del 1948



Fig. 2: Giacomo Balla, *Motivo con la parola Tac*, 1929 ca., olio su tela, 77x77 cm, collezione privata. Proveniente dalle pareti di Casa Balla in via Oslavia

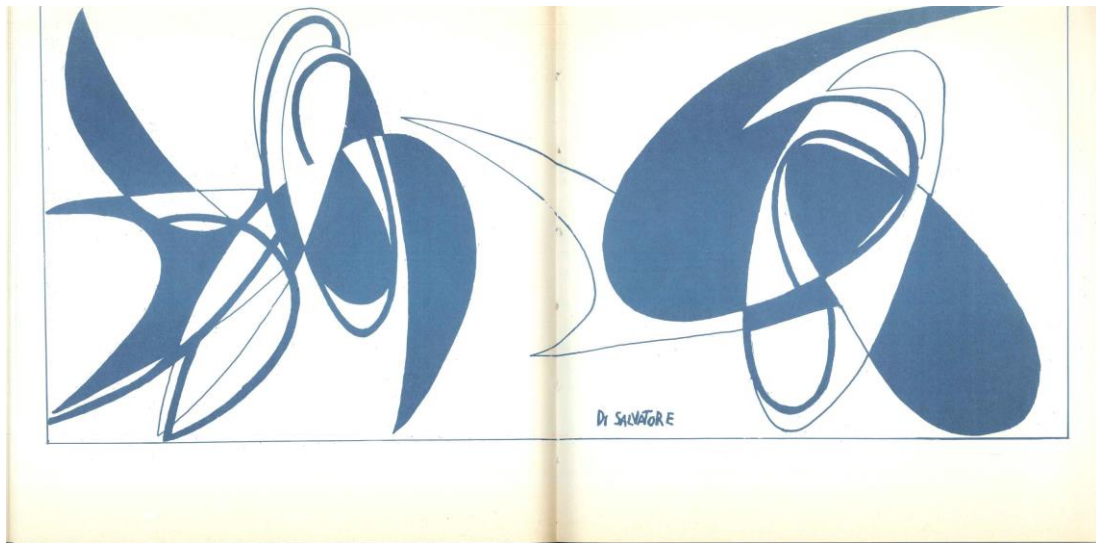


Fig. 3: Doppia pagina con opera di Nino di Salvatore in «Arte Concreta», n. 6 del 1952

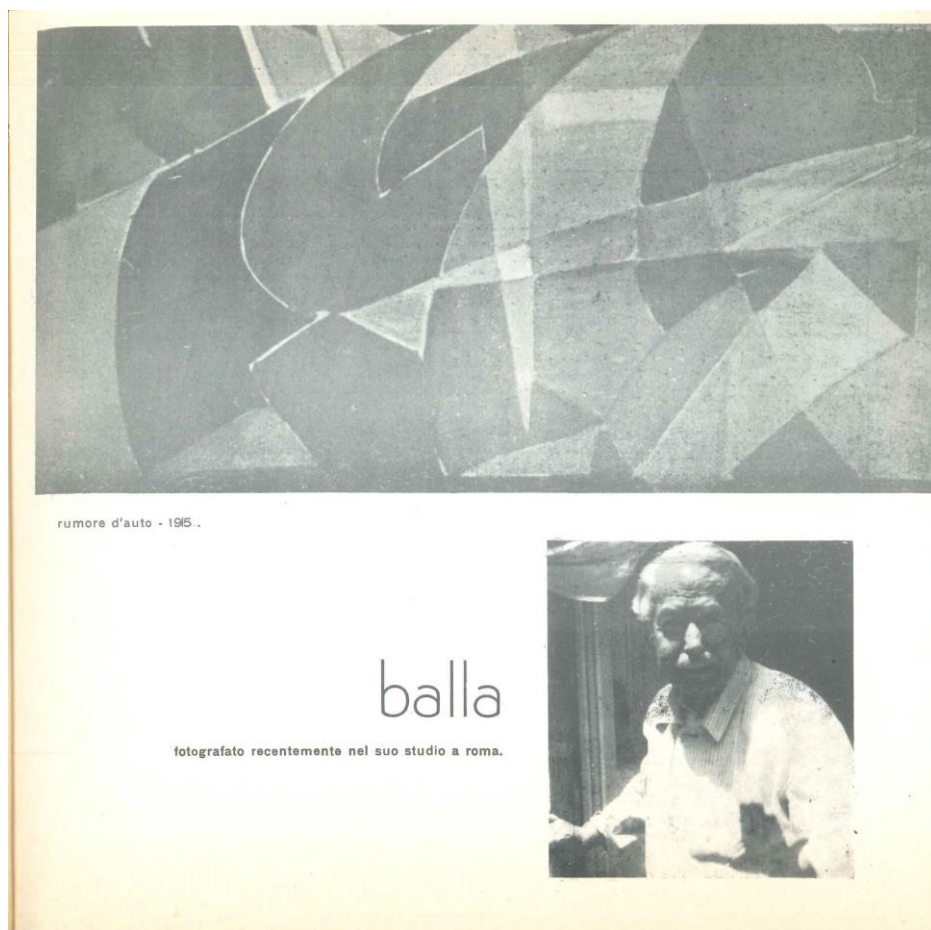


Fig. 4: Pagina tratta dall'articolo su Giacomo Balla in «Arte Concreta», n. 2 del 1951



Fig. 5: Ettore Colla, *Svolgimento*, 1951, rilievo in legno dipinto, 70x100 cm, collezione privata. Esposto alla mostra *Omaggio a Leonardo* presso la Fondazione Origine, Roma

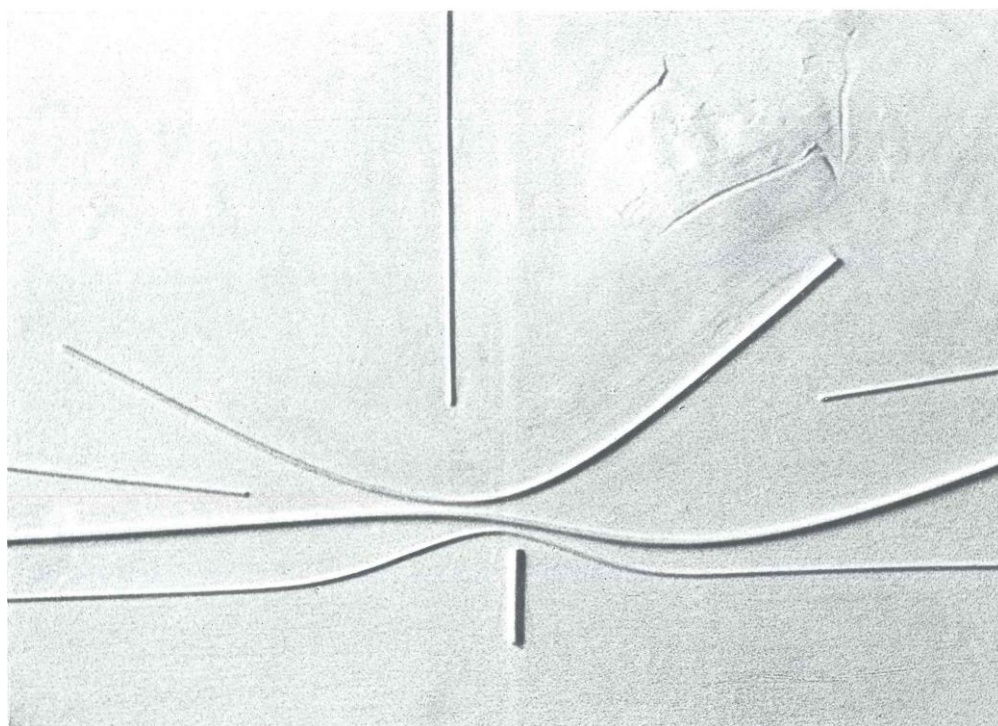


Fig. 6: Piero Dorazio, *Motosilenzio*, 1951, rilievo in legno dipinto, 50x70 cm, collezione privata. Probabilmente esposto alla mostra *Omaggio a Leonardo*, presso la Fondazione Origine, Roma



Fig. 7: Giacomo Balla, *Linee andamentali + successioni dinamiche*, 1913, tempera su carta, 49,5x73,6 cm, collezione privata, New York. Esposto alla Quadriennale romana del 1951-1952

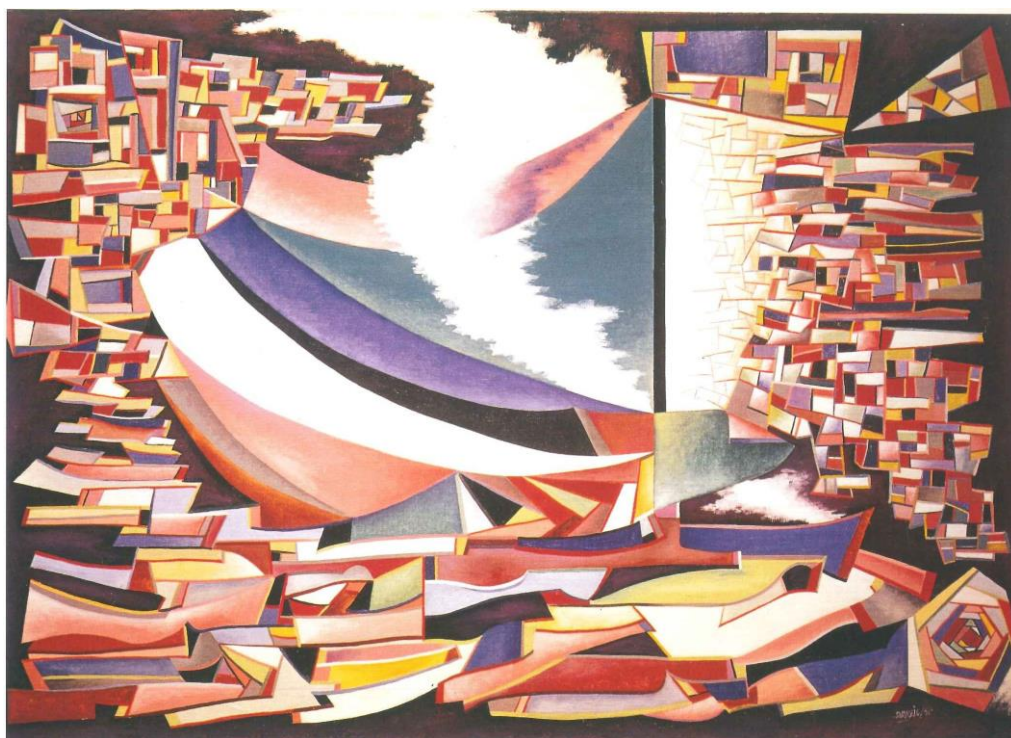


Fig. 8: Piero Dorazio, *Grande sintesi*, 1951, olio su tela, 46,5x65 cm, collezione privata. Esposto alla mostra *Arte astratta e concreta* del 1951

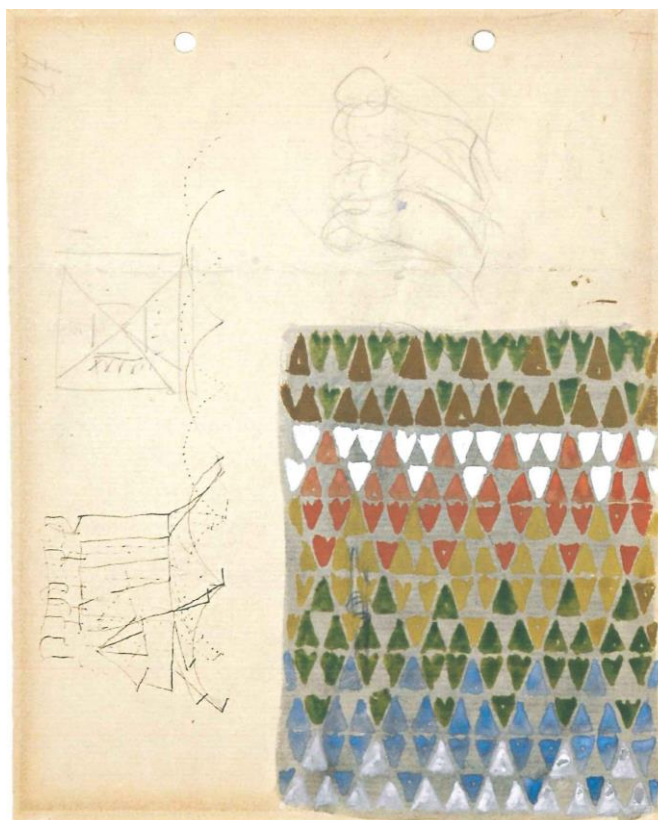


Fig. 9: Giacomo Balla, Studio per *Compenetrazione iridescente n. 2*, 1912, matita e acquerello su carta, 22x17,7 cm, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino

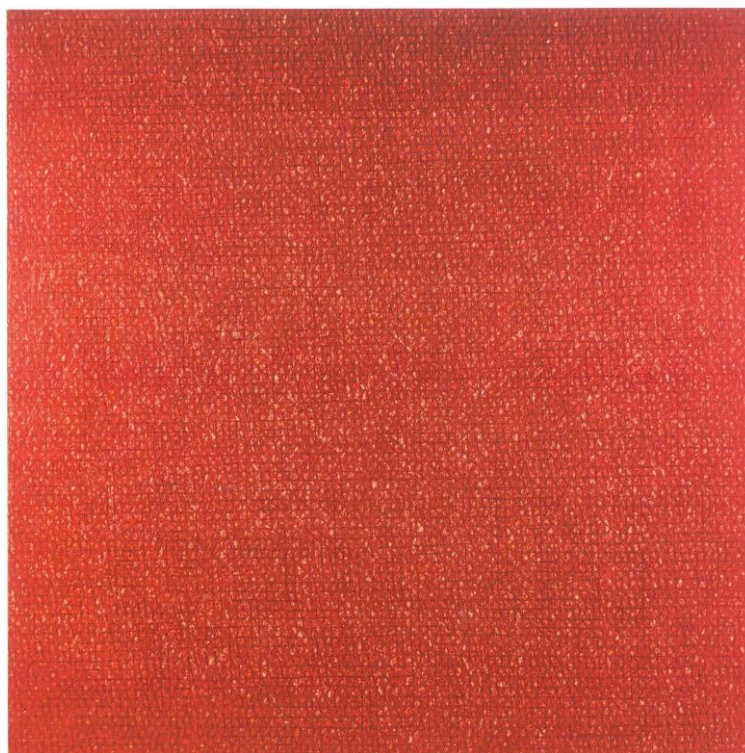


Fig. 10: Piero Dorazio, *Tic tac rosso*, 1959, olio su tela, 195x195 cm, collezione privata

BIBLIOGRAFIA

ARTE ASTRATTA E CONCRETA IN ITALIA 1951

Arte astratta e concreta in Italia -1951, Catalogo della mostra, Roma 1951.

ARTE ASTRATTA ITALIANA 1951

Arte astratta italiana. I primi astrattisti italiani 1913-40, Catalogo della mostra, Milano 1951.

ANAGRAFE PER GLI EROI 1954

Anagrafe per gli eroi, «Arti Visive», I, 8-9, 1954, p. n.n.

BALDACCI 2008

P. BALDACCI, [scheda] in *Balla. La modernità futurista*, Catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci, G. Lista, L. Velani, Milano 2008, pp. 76-77.

BALLA 1945

G. BALLA, Lettera a T. Crali, Roma, 29 novembre 1945, Fondo Crali, Archivio del '900, Mart, Rovereto, in LISTA 2010, pp. 126-127.

BALLA 1947

G. BALLA, Lettera a R. Carrieri, Roma, 8 maggio 1947, in LISTA 2010, pp. 122-123.

BALLA 1951a

G. BALLA, Lettera a G. Severini, Roma, 8 giugno 1951, Fondo Severini, Archivio del '900, Mart, Rovereto, in LISTA 2010, p. 181.

BALLA 1951b

G. BALLA, Lettera al Segretario Generale della Quadriennale Fortunato Bellonzi, Roma, 22 luglio 1951, Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma, Fdac, Giacomo Balla.

BALLA 1951c

G. BALLA, Lettera a G. Le Noci, Roma, 19 ottobre 1951, in LISTA 2010, pp. 158-159.

BALLA 1951d

G. BALLA, Lettera a M. Zanovello Russolo, Roma, 26 novembre 1951, Fondo Russolo Zanovello, Archivio del '900, Mart, Rovereto, in LISTA 2010, p. 176.

BALLA 1954

G. BALLA, Lettera ad Alfred H. Barr jr., Roma, 1954, in LISTA 2010, pp. 112-113.

BALLA 1951

Balla. Omaggio a G. Balla futurista, Brochure della mostra, Roma 1951.

BALLA ALLA GALLERIA ORIGINE 1951

Balla alla Galleria «Origine», «Il Tempo», 19 aprile 1951.

BALLA A SORPRESA 2000

Balla a sorpresa astrattismo dal vero, decor pittura, "realtà nuda e sana" 1919-1929, Catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Milano 2000.

BALLA E. 1957a

E. BALLA, Lettera a T. Crali, Roma, 31 marzo 1957, Fondo Crali, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

BALLA E. 1957b

E. BALLA, Lettera a T. Crali, Roma, 15 aprile 1957, Fondo Crali, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

BALLA E. 1957c

E. BALLA, Lettera a T. Crali, Roma, 21 aprile 1957, Fondo Crali, Archivio del '900, Mart, Rovereto.

BALLA E. 1984-1986

E. BALLA, *Con Balla*, I-III, Milano 1984-1986.

BENZI 2013

F. BENZI, *Giacomo Balla: Compenetrazioni iridescenti e Velocità astratte. Un percorso verso l'astrazione futurista*, in *Contemporanea. Scritti in onore di Jolanda Nigro Covre*, a cura di I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma 2013, pp. 155-165.

BERNASCONI-CANEVARI ET ALII 1951

U. BERNASCONI, A. CANEVARI *et alii*, *Quarant'anni d'arte astratta in Italia*, «Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura», 4, 1951, pp. 45-54.

BIENNALE DI VENEZIA 1948

XXIV Biennale internazionale d'arte di Venezia, Catalogo della mostra, Venezia 1948.

CARRIERI 1950

R. CARRIERI, *Pittura e scultura d'avanguardia (1890-1950) in Italia*, Milano 1950.

CARRIERI 1951

R. CARRIERI, in *GIACOMO BALLA* 1951, p. n.n.

CASA BALLA 1997

Casa Balla. Un pittore e le sue figlie tra futurismo e natura, Catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Venezia 1997.

CASA BALLA E IL FUTURISMO A ROMA 1989

Casa Balla e il futurismo a Roma, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Roma 1989.

CENTO OPERE 1968

Cento opere d'arte italiana dal futurismo ad oggi, Catalogo della mostra, Roma 1968.

CIARLETTA 1951

N. CIARLETTA, *L'energia di Balla non serve ai nipoti*, «Momento Sera», 4 maggio 1951.

COLLA 1951

E. COLLA, *Balla futurista*, «Spazio. Rassegna delle arti e dell'architettura», 5, 1951, p. 89.

COLLA 1952

E. COLLA, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, «Arti Visive», I, 2, 1952, p. n.n.

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=91&artgal=33&lang=IT&q=91&a=all>; <19 ottobre 2014>.

CRISPOLTI 1989

E. CRISPOLTI, *Casa Balla e il futurismo a Roma*, in *CASA BALLA E IL FUTURISMO A ROMA* 1989, pp. 9-21.

D'AMICO 2006

F. D'AMICO, *Radici e prima maturità di Turcato*, in *Turcato. La libertà oltre la regola*, Catalogo della mostra, Roma 2006, pp. 11-20.

DE MARCHIS-PINTO 1972

G. DE MARCHIS, S. PINTO, *Colla*, Roma 1972.

DE MICHELI 1951

M.D.M. [M. DE MICHELI], *Balla*, «L'Unità», Milano, 24 novembre 1951.

DORAZIO 1951

P. DORAZIO, *Una forma abbastanza assurda*, in *ARTE ASTRATTA E CONCRETA IN ITALIA* 1951, pp. 24-25.

DORAZIO 1953

P. DORAZIO, Lettera a E. Prampolini, New York, 27 dicembre 1953, Archivio Enrico Prampolini, CRDAV, Macro, Roma.

DORAZIO 1954

P. DORAZIO, *The Future that Ended in 1915*, «Art News», LII, 9, 1954, pp. 54-55; 84-85.

DORAZIO 1955

P. DORAZIO, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma 1955.

DORAZIO 1975

P. DORAZIO, *Nemo profeta in patria: memento*, in DORAZIO/MATTIOLI 2005, pp. 347-349 (edizione originale: *Magnelli. Disegni 1914-1967*, Catalogo della mostra, Roma 1975).

DORAZIO 1977

Dorazio, a cura di G. Crisafi, Venezia 1977.

DORAZIO 1989

P. DORAZIO, *Cartografie 1951-1954*, Mantova 1989.

DORAZIO 1993

P. DORAZIO, *Testimonianza di Piero Dorazio. "Origine" e "Fondazione Origine"*, in *Trovare le origini. Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla, Mannucci, Villa, Dorazio, Perilli, Scialoja*, Catalogo della mostra, a cura di Mariano Apa, Roma [1993], pp. 91-94.

DORAZIO 1997

P. DORAZIO, *Passato ma sempre presente*, in *FORMA 1 1947-1951* 1997, pp. 125-132.

DORAZIO 2000

P. DORAZIO, *Tre foglie d'oro per le figlie di Balla*, in DORAZIO/MATTIOLI 2005, pp. 139-141 (edizione originale: «Il Tempo», 1 gennaio 2000).

DORAZIO/MATTIOLI 2005

P. DORAZIO, *Rigando dritto. Piero Dorazio scritti 1945-2004* (1945-2004), a cura di M. MATTIOLI, Cologno Monzese 2005.

DORFLES 1952

G. DORFLES, «Art d'Aujourd'hui», 2, 1952, pp. 14.

DORTCH DORAZIO 1970

V. DORTCH DORAZIO, *Giacomo Balla: an album of his life and work*, Venezia [1970].

DRUDI GAMBILLO 1959

M. DRUDI GAMBILLO, in *Futurballa 1871-1958*, Brochure della mostra, Milano 1959, p. n.n.

DRUDI-MARCUCCI 2010

B. DRUDI, G. MARCUCCI, *Arti Visive*, Prato 2010.

FAGIOLO DELL'ARCO 1998

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Quello che ho imparato da Piero Dorazio*, in *Piero Dorazio. Da «Forma 1» alla meta*, Catalogo della mostra, Belluno 1998, pp. 5-8.

FERGONZI 2003

F. FERGONZI, *La collezione Mattioli: capolavori dell'avanguardia italiana*, Milano 2003.

FORMA 1 1947-1951 1997

Forma 1 1947-1951, Atti del convegno (Roma 9-10 ottobre 1997), a cura di Giovanna Bonasegale, Simonetta Lux, Anna Maria Di Stefano, Roma 1997.

OMAGGIO A KANDINSKY 1950

Omaggio a W. Kandinsky, «Forma 2. Quaderno tecnico e informativo d'arte contemporanea», 1, 1950.

GALERIE NATIONALE 1994

Galerie Nationale de Prague. L'art français des 19^e et 20^e siècles, Parigi 1994.

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA 2005

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XX secolo, a cura di S. Pinto, Roma 2005.

GIACOMO BALLA 1951

Giacomo Balla, Catalogo della mostra, Milano 1951.

GIGLI 2009

E. GIGLI, *Omaggio a G. Balla futurista*, in *UN MONDO VISIVO NUOVO* 2009, pp. 100-106.

GUZZI 1948

V. GUZZI, *Dal caos al cosmo nella quadriennale romana*, «Il Tempo», 13 maggio 1948.

KLAUS 1950

M. KLAUS, Lettera a G. Mattioli, Roma, 31 luglio 1950, Archivio Mattioli, in FERGONZI 2003, p. 90, n. 52.

LA COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM 1983

Guida. *La Collezione Peggy Guggenheim*, a cura di T.M. Messer, New York 1983.

LE NOCI 1951

G. LE NOCI, *Pitture astratte di Giacomo Balla dal 1912 al 1920*, «Arte Concreta», 2, 1951, pp. 18-22.

LISTA 2009

G. LISTA, *Il neofuturismo di Giacomo Balla*, in E. Gigli, G. Lista, *Giacomo Balla. Futurismo e neofuturismo*, Milano 2009, pp. 7-35.

ALBERTO MAGNELLI 1947

Alberto Magnelli (24 oeuvres de 1914 à 1927), Catalogo della mostra, Parigi 1947.

MAISONNIER 1975

A. MAISONNIER, *Alberto Magnelli. L'oeuvre peint. Catalogue raisonné*, Parigi 1975.

MANNUCCI 2007

E. MANNUCCI, *Incontri con Mannucci (1977 e 1980)*, intervista di M. Crescentini, in *Mannucci. Sculture tra anni Cinquanta e Ottanta*, Catalogo della mostra, a cura di A. Rubini, Roma 2007, p. n.n.

MARITAIN 1954

J. MARITAIN, in *THE FUTURISTS* 1954, p. n.n.

MATTIOLI 1950A

G. MATTIOLI, Lettera a F. Depero, Milano, 30 gennaio 1950, Archivio Mattioli, in FERGONZI 2003, p. 83, n. 33.

MATTIOLI 1950B

G. MATTIOLI, Lettera a M. Klaus, Milano, 1 agosto 1950, Archivio Mattioli, in FERGONZI 2003, p. 90, n. 54.

MEZIO 1951

A. MEZIO, *Futurballa*, «Il Mondo», 5 maggio 1951.

MONNET 1952

G. MONNET, *Prima antologica dell'opera di Soldati*, «Arte Concreta», 8, 1952, pp. 2-3.

MORELLI 2009

F. R. MORELLI, *Cronologia. Origine 1950-56*, in *UN MONDO VISIVO NUOVO* 2009, pp. 89-99; 106-127.

MUSEO DEL NOVECENTO 2010

Museo del Novecento. La collezione, a cura di F. Fergonzi, A. Negri, M. Pugliese, Milano 2010.

NINO DI SALVATORE 1994

Nino Di Salvatore, Catalogo della mostra, a cura di G. Beringheli, M. Pisoni, Genova 1994.

PAPENBERG WEBER 2003

A. PAPENBERG WEBER, *Piero Dorazio. La formazione artistica*, Milano 2003.

PERILLI 1952

A. PERILLI, *Deux peintres Futuristes. Balla et Boccioni*, «Art d'aujourd'hui», 2, 1952, pp. II; 1.

PERILLI 1997

A. PERILLI, «*A propos*» di *Forma 1*, in *FORMA 1 1947-1951* 1997, pp. 31-35.

PIERO DORAZIO 1998

Piero Dorazio 1950-1960. Opere a 3 dimensioni, Catalogo della mostra, Roma 1998.

PRAMPOLINI 1951

E. PRAMPOLINI, *Precisazioni*, in *ARTE ASTRATTA E CONCRETA IN ITALIA* 1951, pp. 15-20.

PRAMPOLINI 1952

E. PRAMPOLINI, in *Futur Balla 1912-20*, Brochure della mostra, Firenze 1952, p. n.n.

RAGGHIANI 1948

C.L. RAGGHIANI, *Individuare problemi e non generalizzare*, «Momento Sera», 21 aprile 1948.

RASSEGNA NAZIONALE DI ARTI FIGURATIVE 1948

Rassegna nazionale di arti figurative, Catalogo della mostra, Roma 1948.

ROQUE 2004

G. ROQUE, *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*, Roma 2004.

ROSAZZA FERRARIS 1989

P. ROSAZZA FERRARIS, *Balla e il collezionismo pubblico e privato*, in *CASA BALLA E IL FUTURISMO A ROMA* 1989, pp. 307-324.

SEUPHOR 1949

M. SEUPHOR, *L'art abstrait ses origines ses premiers maîtres*, Parigi 1949.

THE FUTURISTS 1954

The Futurists. Balla Severini 1912-1918, Brochure della mostra, New York 1954.

VANTONGERLOO 1953

G. VANTONGERLOO, Lettera a Piero Dorazio, Parigi, 1 aprile 1953, Archivio Dorazio, in PAPENBERG WEBER 2003, p. 85; DORAZIO/MATTIOLI 2005, p. 346.

UN MONDO VISIVO NUOVO 2009

Un mondo visivo nuovo. Origine, Balla, Kandinsky e le astrazioni degli anni Cinquanta, Catalogo della mostra, a cura di F.R. Morelli, M. Vanni, Lucca 2009.

VENTUROLI 1945

M. VENTUROLI, *Interviste di frodo*, Roma 1945.

VERGANI 1948

O. VERGANI, *La pittura alla Quadriennale romana*, «L'illustrazione italiana», 23 maggio 1948.

VIVA 2013

D. VIVA, *Balla, Turcato, Manzoni, Castellani*, in *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, Catalogo della mostra, a cura di C. Cremonini, F. Fergonzi, Roma 2013, pp. 95-98.

ZERVOS 1950

C. ZERVOS, *Vue d'ensemble sur l'Art italien moderne*, «Cahiers d'Art», 1, 1950, pp. 3-8.

ABSTRACT

«Pendant de longues années l'Italie eut en Balla un grand peintre qu'elle ignore totalement». Nel 1950, con questo giudizio, Christian Zervos esortava la critica e la storiografia italiana a prendere coscienza del crescente riconoscimento internazionale suscitato dall'opera di Giacomo Balla. Era il principio di una riscoperta che, durante la sua tarda maturità, investirà il maestro futurista di un ruolo e di un'attenzione sino ad allora inediti nel panorama italiano. La sua vicenda si trovò, infatti, interamente coinvolta nella controversa auto-legittimazione delle poetiche non figurative nel secondo dopoguerra, dettando ai più giovani i termini di un recupero storiografico che fosse, ora, d'interpretazione tutta astrattista. Chiamato in causa da più parti, da Forma 1 ad Origine, passando per il non secondario appello del M.A.C., Balla divenne l'esempio di quel contributo tempestivo all'astrazione internazionale che l'Italia aveva a lungo cercato.

Tuttavia, ad una più attenta analisi storica, emerge quanto la fortuna di Balla negli anni 1948-1954 fosse stata circoscritta e non avesse riservato un vero approfondimento su quegli aspetti potenzialmente più modernisti della sua opera. La sua portata innovativa fu, più che altro, limitata al dibattito critico, al primato storico, lasciando poche tracce stilistiche nei giovani astrattisti, spesso di scontata derivazione dinamista. Sarà soltanto nel 1952, con la comparsa delle prime *compenetrazioni astratte* e la contestuale lettura astratta, fornita da Enrico Prampolini ed Ettore Colla, che si aprirà una reale pagina modernista per Balla. Una maturazione della sua eredità stilistica che giungerà soltanto con i *reticoli* di Piero Dorazio, uno dei giovani artisti, da più tempo e con più cura, attenti al messaggio del maestro.

«Pendant de longues années l'Italie eut en Balla un grand peintre qu'elle ignore totalement». In 1950 these Christian Zervos' words incited Italian Art Critics and Literature into being aware of the international and increasing relevance of Giacomo Balla's work. It was the beginning of a renaissance which will recognize a new pivotal role in the Italian context for the old Futurist painter. His renaissance was totally involved in the self-accreditation and controversial strategy of the young abstract painters in the post Second World War period which proposed a new nonfigurative interpretation for his work. According to them, from Forma 1 to Origine or other groups like the M.A.C., Balla became a prompt precedent for Italian Art in the history of abstraction.

However, from a more careful historical point of view, since 1948 until 1954, the Balla's reception was limited and it never delved into those potentially modernist aspects of his style. His innovative outcome was only connected to the critical debate of that time or it was just conceived in terms of "historic primacy". No young artists seems to deeply learn from his style and the major part of his legacy concerns the most predictable question of dynamism. Finally the reappearance of his *Compenetrazioni iridescenti* and the related abstract interpretation provided by Enrico Prampolini and Ettore Colla in 1952 opened a new phase of a more modernist reception for Balla. Only Piero Dorazio's *reticoli* (one of the most and long-lasting interested in Balla among the young artists) will turn this new critical approach into a new painting style.

TESTO E IMMAGINE NELLA PRIMA SERIE DI «ARTI VISIVE» (1952-1954). MODELLI, OBIETTIVI E STRATEGIE DI UNA RIVISTA MILITANTE TRA ARTE NON FIGURATIVA E CIVILTÀ DEL SUO TEMPO

Nel 1952 Ettore Colla fonda a Roma la rivista «Arti Visive», organo di comunicazione della Fondazione Origine. L'istituzione ha sede in via Aurora e il suo intento è, come si legge sul primo numero della rivista,

creare una raccolta permanente delle opere più rappresentative del pensiero e del gusto del nostro tempo, dovute a eminenti artisti italiani e stranieri. (pittura, scultura, architettura, urbanistica, artigianato, disegno industriale, spettacolo). [...] creare nel nostro paese un centro di documentazione internazionale aperto alle consultazioni e allo studio [...] [curare] la realizzazione di una serie di monografie e di documentari cinematografici che illustreranno l'opera e il pensiero dei maestri dell'arte astratta¹.

Sulla Fondazione Origine non vi sono notizie più complete di quelle pubblicate su «Arti Visive», che informa i lettori sulle mostre e sulle iniziative che hanno luogo nei locali di via Aurora dal 1951 al 1954, anno in cui lo spazio espositivo cesserà la sua attività. La rivista invece viene pubblicata in undici fascicoli nell'arco di sei anni e di due serie (la prima dal luglio 1952 al 1954; la seconda dal novembre 1954 al 1958), con intervalli irregolari tra un numero e l'altro e con numerosi cambiamenti in redazione: al fianco di Colla si succedono diversi collaboratori, e ciò si riflette sulla visione etica ed estetica dell'arte non figurativa proposta ai lettori negli articoli e negli editoriali.

«Arti Visive» si inserisce in un complesso sistema di riferimenti individuabili nell'editoria coeva e nella rete di contatti internazionali della redazione. Tali influenze vengono recepite e diffuse dalla rivista, che si rivolge soprattutto ad artisti ed addetti ai lavori. La complessità dei riferimenti può essere, così, affrontata a partire dall'analisi della struttura, in primo luogo visiva, della prima serie, composta dai sette numeri pubblicati dal luglio 1952 all'estate 1954. Alla prima serie, pertanto, è dedicato questo contributo, il quale, nella prima parte, si sofferma sul ruolo ricoperto da Enrico Prampolini nella nascita della rivista. Lo strumento privilegiato è costituito da lettere edite ed inedite conservate presso il Centro Ricerche e Documentazione Arti Visive di Roma, dalle quali emerge lo stretto legame tra l'associazione dell'Art Club, da Prampolini presieduta, e la rivista, finalizzata alla promozione dell'arte non figurativa. Nella seconda parte viene invece analizzato il rapporto tra le immagini e i significati da loro mediati: singoli casi di studio, numericamente limitati per motivi di spazio e selezionati per la loro rappresentatività. La scelta di focalizzarsi su questi due aspetti della rivista nasce anche in conseguenza dell'avanzamento degli studi nella bibliografia più recente: per una contestualizzazione storico-critica di «Arti Visive», si rimanda all'ultimo e al più completo dei lavori svolti sulla rivista, ad opera di Davide Colombo² ed al lavoro di digitalizzazione di cui essa recentemente è stata oggetto³; circa l'apporto di Emilio Villa alla rivista, da lui diretta per quattro numeri della prima serie e per tre della seconda, si rimanda invece al recente approfondimento sulla sua figura da parte di Aldo Tagliaferri⁴.

¹ LA FONDAZIONE ORIGINE 1952, p. n.n. Dorazio rivendicherà molti anni dopo la paternità degli editoriali dei primi numeri di «Arti Visive», così come la grafica delle copertine (PIRANI 1989, p. 51). Tale ipotesi appare probabile, considerando anche come dopo l'allontanamento dalla rivista Dorazio persegua il suo intento educativo e la modalità antologica con il testo *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, edito a Roma nel 1955.

² COLOMBO 2008-2009, in parte ripreso in COLOMBO 2008.

³ ARTI VISIVE 2011.

⁴ TAGLIAFERRI 2004; VILLA/TAGLIAFERRI 2008.

Art Club e Fondazione Origine: «un tratto di unione e possibilità di collaborazione»

Il nome di Enrico Prampolini compare nel frontespizio dei primi tre numeri di «Arti Visive», nonostante egli sia autore di un solo articolo e di due recensioni nel terzo fascicolo. La sua presenza dunque è significativa sebbene il suo apporto non sia palese, e può essere ricostruita dai pochi elementi a noi pervenuti. Nel primo numero viene presentata con una certa rilevanza una sua opera inedita, «Prampolini - Automatismo 1952», pubblicata nella pagina dedicata alla Fondazione Origine: non esistono altre riproduzioni, né in pubblicazioni coeve, né nella bibliografia successiva, di quest'opera, che si inserisce all'interno della sua produzione informale, coerentemente con altre opere datate intorno al 1952⁵. Un analogo dipinto, conosciuto come *Forme-forze nello spazio*, è pubblicato nel terzo numero di «Arti Visive» con il titolo di «Composizione cosmica», all'interno dell'articolo di Prampolini *Arte italiana all'estero*⁶. L'inserimento della riproduzione nel primo numero potrebbe testimoniare una donazione alla Galleria Origine, dato il contenuto del testo sottostante: «Noti artisti italiani e francesi hanno aderito alla iniziativa dedicando alla raccolta pitture, sculture, disegni e libri»⁷; tuttavia, poiché le lettere conservate presso il fondo Enrico Prampolini non accennano ad un rapporto dell'artista con la Fondazione che sia antecedente all'uscita del primo numero della rivista, la sua pubblicazione è più probabilmente frutto di una scelta della redazione, che così facendo ne auspicava, forse, un avvicinamento.

La presenza di Prampolini appare effettivamente veicolata da alcuni dei giovani artisti che Ettore Colla aveva coinvolto nella redazione, in particolare Michelangelo Conte e Piero Dorazio. Ad essi, poi, si aggiungono altri nomi, provenienti, come quest'ultimo, dall'esperienza di Forma 1 e de L'Âge d'Or: Angelo Canevari, Achille Perilli ed Angelo Maria Ripellino. Dorazio, a questa data, ha già una discreta esperienza editoriale ed ha, infatti, scritto articoli sulla storia dell'arte italiana recente su «Spazio»⁸ e «Art d'Aujourd'hui», così come Perilli⁹. Conte invece è segretario dell'Art Club, l'associazione fondata a Roma nel marzo 1946 da Prampolini stesso e finalizzata ad organizzare esposizioni in Italia e all'estero per diffondere l'arte astratta e stimolare la formazione di una nuova coscienza artistica¹⁰. È la difesa dell'arte non figurativa ad avvicinare le istanze di «Arti Visive» all'associazione, come lo stesso Conte esplicita in una lettera a Prampolini:

Come sai, Dorazio si occupa della rivista di Colla: mi hanno chiamato a dar loro un aiuto. Ho aderito perché mi pare molto utile che ci sia un tratto di unione e possibilità di collaborazione tra Art Club e il gruppo "origine", che ha un'organizzazione viva e che ha mezzi e possibilità. L'ho fatto inoltre per controllare quei ragazzi e disporre Colla in tuo e nostro favore. In caso negativo si fa sempre in tempo a staccarsi.¹¹

L'intenzione principale da parte del segretario dell'Art Club, tuttavia, appariva quella di far confluire Origine al suo interno, come documenta una lettera successiva:

⁵ In particolare essa è assimilabile alla serie di composizioni realizzate a tempera su carta o cartone, dal titolo *Composizione cosmica*: MENNA 1967, pp. 251-252, nn. 310-313.

⁶ PRAMPOLINI 1952-1953, p. n.n. L'opera corrisponde alla n. 254 del catalogo ragionato; il titolo è lo stesso dell'opera polimaterica presentata da Prampolini nel 1932 a Parigi, rappresentante la sua personale sintesi tra astrazione e surrealismo: LISTA 2013, p. 236.

⁷ LA FONDAZIONE ORIGINE, 1952, p. n.n.

⁸ DORAZIO-BERNASCONI ET ALII 1951.

⁹ DORAZIO 1952a; PERILLI 1952.

¹⁰ Sull'argomento si faccia riferimento allo studio più recente e completo circa l'attività di organizzatore culturale a livello europeo di Prampolini, LISTA 2013; più in generale sull'Art Club rimane un riferimento al catalogo *ART CLUB* 1999.

¹¹ Roma, Centro Ricerche e Documentazione Arti Visive (in seguito CRDAV), Fondo Archivio Prampolini, fase 10, lettera di M. Conte a E. Prampolini, 9 luglio 1952, foglio non numerato.

Saluterò Colla e gli amici appena li vedrò. Tengo sempre i contatti con loro come ti dissi l'altra volta; sarebbe opportuno che al tuo ritorno tu facessi parte viva anche di quella organizzazione, in maniera di neutralizzarla, facendola diventare quasi una succursale dell'Art Club. Credo che questa soluzione sia migliore di una scissione che dividerebbe malamente le forze "astratte". Ma di ciò ne parleremo meglio a voce.¹²

La rinnovata richiesta di partecipazione a Prampolini lascia immaginare che questo non avesse risposto al precedente invito di Conte. Eppure la presenza del maestro su «Arti Visive» non è meramente formale, ma fornisce un indirizzo generale, reso effettivo molto probabilmente da Dorazio, a lui molto vicino. La rivista ha infatti una struttura editoriale molto simile a quella che Prampolini stesso suggerirà due anni dopo come modello per «I 4 Soli». Egli rispondendo ad un questionario di questo periodico, del quale diresse la redazione romana fino al 1956, anno della sua morte, definisce le finalità di una rivista d'arte secondo un elenco programmatico che ricorda da vicino l'impostazione di «Arti Visive»:

- 1°) Promuovere ed insistere nel piano critico-storico dell'arte non-oggettiva, concreta. Cioè aliena da quelle "forme" di compromesso tra figurativo e non-figurativo nelle arti plastiche. Né astrazione-espressionista, né astrazione-surrealista, né l'edonismo del macchiaiuolismo internazionalizzato: vedi tachismo.
- 2°) Dedicare ogni numero a più opere italiane ed artisti italiani che stranieri.
- 3°) Pagine - in ogni numero - su l'opera complessiva dei maestri e dei giovani astrattisti.
- 4°) Pagina - ogni numero - su i collezionisti d'arte particolarmente astratta.
- 5°) Pagina di un "Notiziario" o "Informazioni", nutrita di avvenimenti.
- 6°) Diffusione della Rivista all'estero¹³.

A parte il quarto punto, tutti gli altri trovano corrispondenza nella rivista di Colla, dalla difesa dell'arte non figurativa all'aggiornamento sulle opere dei giovani astrattisti e sugli avvenimenti in corso a Roma, in altre città italiane e all'estero. Per la sua diffusione e per gli aggiornamenti internazionali la rivista si avvale della rete di contatti intessuta dall'Art Club, che conta numerosi collaboratori non solo in Italia ma anche in Europa, *in primis* in Francia, dove risiedono i due cofondatori Joseph Jarema e Gino Severini. Nel numero del dicembre 1952, quando la presenza degli artisti dell'Art Club raggiunge il culmine e Dorazio e Prampolini costituiscono da soli con Colla il comitato direttivo, in prima pagina compare un lungo elenco dei corrispondenti regionali e internazionali della rivista. La capillarità della diffusione sul territorio, che contraddistingueva l'Art Club ed era necessaria al raggiungimento dei suoi intenti, sembra sovrapponibile a quella della rivista; anche se tale organizzazione in realtà non avrà poi seguito nei numeri successivi di «Arti Visive».

I corrispondenti sono per la maggior parte artisti provenienti dal M.A.C.: Filippo Scroppo a Torino, Bruno Munari a Milano, Plinio Mesciulam a Genova, Gualtiero Nativi a Firenze, Renato Barisani a Napoli, Dino Caruso a Palermo; ancora, Carlo Calvo di Perugia e Alberto Calò di Lecce permettono alla redazione di coprire tutte le città più importanti della penisola. Fuori dai confini nazionali ci sono Lidy Prati, Edgar Pillet, Vordemberge Gildebart, Aaren Andersen, Robert Motherwell, Carlos Merida, Renato Sottomayor. Compagano anche membri di altre categorie, quali l'architetto Pierluigi Giordani, i fondatori del nuovo Bauhaus, Max Bill e Inge Aicher-Scholl, il gallerista di Chicago Allan Frumkin, i critici d'arte Bruno Alfieri, Robert Delevoy, Jean-Pierre Hodin, lo storico della musica di Alessandria d'Egitto Athos Catraro.

¹² Roma, CRDAV, Fondo Archivio Prampolini, fase 10, lettera di M. Conte a E. Prampolini, 9 agosto 1952, foglio non numerato.

¹³ *ABBLAMO RIVOLTO* 1954.

Sulla stessa pagina, corredano questa lunga serie di nomi le opere di quattro artisti, di cui tre appartenenti all'Art Club: sono Carla Accardi e Luigi Sanfilippo, giovani artisti siciliani di stanza a Roma, e Joseph Jarema, co-fondatore francese dell'associazione; la quarta opera illustrata è dell'artista appartenente al M.A.C. fiorentino Gualtiero Nativi. Nello stesso fascicolo, l'articolo di Prampolini aggiorna i lettori sulle mostre in corso che vedono la partecipazione di membri dell'Art Club nel mondo¹⁴.

L'eredità di Prampolini non riguarda solo l'organizzazione logistica della rivista: gli inizi della Fondazione Origine condividono con l'Art Club una linea stilistica ampia e poco limitativa per i suoi membri, volta al non figurativo e guidata dalla «misura geometrica dei rapporti armonici» che segnano un «medesimo ordine estetico»¹⁵; segno, quest'ultimo, di quell'esigenza di serrare i ranghi nel campo astrattista auspicato da Conte, nella sua lettera a Prampolini, al di là di ogni distinzione interna. Inoltre gli editoriali della rivista cercano una giustificazione morale per l'arte astratta, che prenda origine dal ruolo dell'artista nella società, come aveva fatto l'Art Club nei primi anni del dopoguerra, mirando a «riunire e contare le "forze" in campo disposte a dare un apporto alla ricostruzione della cultura artistica italiana»¹⁶. Alla linea stilistica si unisce in entrambi i casi un carattere di «sociabilità», che porta gli artisti a superare la propria visione personale per muoversi verso espressioni collettive.

Nell'approcciare il dibattito sull'arte non figurativa e sulle sue origini, Prampolini si era servito diverse volte del confronto tra Mondrian e Kandinskij, parlandone estesamente nel testo *Dall'astrazione all'equazione geometrica e oltre*, pubblicato sulla rivista dell'Art Club nel giugno del 1949¹⁷. Le due correnti, quella del pittore russo caratterizzata dalla «emozione lirica essenzialmente musicale» e quella dell'artista olandese sorta da «un ragionamento logico di postulati teorici», sono per Prampolini necessarie alla teorizzazione dell'arte non figurativa, in cui l'elemento spirituale abbia un ruolo centrale. Egli parla di «contenutismo spirituale» e di «astrazione lirica delle forme e dei colori su un piano di umana concezione» come risultato del bilanciamento tra le due correnti, realizzato da diversi artisti in tutta Europa. Il ruolo delle correnti dell'arte astratta e la loro polarizzazione tra elemento razionale ed elemento emotivo avranno seguito nella riflessione estetica in Italia: nel maggio del 1950 viene infatti pubblicato a cura della Galleria dell'Âge d'Or il primo e unico fascicolo della serie «Forma 2. Quaderni tecnico informativi di arte contemporanea», intitolato «Omaggio a W. Kandinsky». Al suo interno, un testo dell'artista russo è seguito da numerose riflessioni di artisti e storici dell'arte coevi. Anche Dorazio si cimenta nell'interpretazione della pittura di Kandinskij, leggendola alla luce del concetto di forma¹⁸.

Dorazio mette al centro l'elemento geometrico della sua opera, che nasce dalla linea e dalle sue combinazioni, capaci di diventare «reali e umane», di comunicare «la poesia e la partecipazione creatrice dello spirito di un uomo».

Su «Arti Visive» la riflessione sui due poli dell'astrazione viene ripresa schematicamente da Angelo Canevari, già collaboratore di Dorazio su «Spazio» l'anno precedente: il suo articolo, *Mondrian-Kandinsky*, parte dal Cubismo, considerato innovazione epocale volta alla ricerca di una realtà assoluta, e giunge fino ai due iniziatori dell'astrattismo internazionale. Merito di Mondrian è quello di aver inserito nell'arte astratta e bidimensionale la geometria e il puro godimento intellettualistico; merito di Kandinskij, invece, è la valorizzazione del colore, che corrisponde alla componente lirica dell'opera astratta. Secondo Canevari solo l'artista che, come Mirò e Magnelli, abbia cercato l'equilibrio tra l'istinto e la ragione può ambire alla carica

¹⁴ PRAMPOLINI 1952-1953, p. n.n.

¹⁵ ARTE ASTRATTA ITALIANA E FRANCESE 1953, p. n.n.

¹⁶ SIMONGINI 1999, p. 19.

¹⁷ PRAMPOLINI 1949.

¹⁸ DORAZIO 1950, p. 35.

di «astrattista classico»¹⁹. Canevari non è solo memore delle parole di Prampolini sul bollettino dell'Art Club, ma risente anche dell'auspicio fatto da Dorazio sul catalogo della mostra *Arte astratta e concreta in Italia* nel 1951: partendo dalle due esperienze dell'arte contemporanea, egli augurava infatti agli artisti il raggiungimento di «una forma di espressione plastica più valida», che veda «le forme geometriche moltiplicarsi o esaurirsi nella inesistente razionalità dello spazio» e «le forme organiche ridursi alla superficie e alla organicità essenziale, cioè alla materia assoluta»²⁰.

Nello stesso catalogo Prampolini tornava sulla questione delle due correnti della non figurazione, ricollegando l'astrazione alla sintesi delle arti, altro argomento a lui molto caro:

Nel giuoco dei contrasti fra i valori assoluti della sintesi geometrica, e quelli relativi della sintesi agiometrica, la pittura astratta si armonizza in un linguaggio plastico autonomo a sé stante. Il discorso fra le forze dello spirito e quelle della materia - nell'arte astratta - si fa ampio e sonoro. Nella disputa esso si conclude affermando i valori di un'arte indipendente e sociale. Il concetto di astrazione identifica la pittura e la scultura all'architettura. L'arte entra nella casa, nella vita dell'uomo, quindi si riallaccia alle contingenze della collettività.²¹

L'articolo di Canevari su «Arti Visive» è illustrato da un'opera di Mondrian, *Composizione con rosso e bianco* del 1937, tratta dal numero di «Spazio» al quale egli stesso aveva collaborato²²; nella riproduzione il dipinto è però modificato, privo del colore rosso nel rettangolo in basso e ridotto alla bicromia degli spazi bianchi e delle linee nere. Pur non potendo escludere del tutto un errore tipografico, tale irregolarità appare coerente con il contenuto dell'articolo: il colore in Mondrian è per Canevari una componente superflua, in quanto rappresenta il compromesso con il sentimento di un'arte invece perfetta nella pura geometria. A rappresentare Kandinskij è riprodotta *Composizione VI*, ruotata di 180° sul piano verticale: tale irregolarità è però molto frequente nelle illustrazioni di «Arti Visive», tanto che è difficile interpretarla come una scelta dell'autore.

«educare l'uomo moderno, attraverso il mondo visivo dei suoi giorni»: il dialogo tra «Arti Visive» e l'editoria coeva

«Arti Visive» fin dall'inizio si impegna a diffondere costantemente le opere dei giovani artisti vicini alla redazione romana. Al tempo stesso però essa sceglie anche altri tipi di illustrazioni, che si riferiscono più in generale al «mondo visivo» contemporaneo²³. La rivista di Origine è caratterizzata da uno spiccato carattere 'visivo', dato dall'alta presenza di immagini, dall'assenza generale di didascalie esaurienti e di legami espliciti tra i testi e le illustrazioni. Alcuni casi di studio possono essere esaminati al fine di dimostrare la ricchezza di riferimenti e l'interessante costruzione grafica di «Arti Visive», volti all'educazione visiva del lettore all'arte non figurativa. Il repertorio di immagini coinvolge, accanto a dipinti e sculture dei pittori più rappresentati, opere meno recenti, architetture contemporanee ed antiche: la rubrica *Indicazioni*, a esempio, è un'antologia che su due pagine affianca senza commenti le opere più recenti di pittori e scultori come Emilio Vedova, Achille Perilli, Amerigo Tot, Atanasio Soldati e Alberto Burri alle opere degli anni Dieci di Balla e di Sonia Delaunay²⁴.

Un primo esempio di immagine dotata di significati più ampi di quelli di semplice

¹⁹ CANEVARI 1952, p. n.n.

²⁰ DORAZIO 1951, p. 25.

²¹ PRAMPOLINI 1951, p. 20.

²² DORAZIO-BERNASCONI ET ALII 1951, p. 17.

²³ EDITORIALE 1952, p. n.n.

²⁴ INDICAZIONI 1953, p. n.n.; INDICAZIONI 1954, p. n.n.

illustrazione del testo è l'opera d'arte fotografica pubblicata nel primo numero; è inserita nell'articolo di Walter Gropius *Disegnare* ed è priva di qualsiasi didascalia²⁵. La fotografia può essere rintracciata sulle pagine della rivista del Group Espace «Art d'Aujourd'hui», punto di riferimento per i redattori romani: si tratta di un'opera di Paul-Etienne Sarisson, fotografo e grafico della rivista francese. Compare nel 1951 a corredo di un articolo di Léon Degand dedicato al sesto Salon des Réalités Nouvelles, a cui partecipano gli artisti del gruppo Espace²⁶. Il motivo della decontestualizzazione dell'immagine da parte di «Arti Visive» può essere ricercato nel contenuto: la fotografia raffigura una struttura di tubi ripresa dal basso, che disegna sullo sfondo del cielo una serie di quadrati e rettangoli con al centro la fuga prospettica delle linee verticali. Soggetti simili non sono rari sulle riviste d'arte coeve. Una fotografia di Sarisson, a esempio, raffigurante una struttura che si staglia sullo sfondo della cattedrale di Notre-Dame a Parigi, è pubblicata ancora su «Art d'Aujourd'hui», nel 1952. La didascalia recita: «Notre-Dame, vue à travers les échafaudages du Vrai Mystère de la Passion, donne envie de la voir mise en grille par Klee ou par Vivin»²⁷. Sono anni in cui questo tipo di strutture non viene usato solamente per i ponteggi, ma è apprezzato per la resa estetica delle sue composizioni: alla X Triennale di Milano, allestita nel 1954, reticolati di tubi non compaiono solo nel padiglione dedicato agli elementi costruttivi nell'edilizia, ma anche nell'allestimento del salone d'onore che ospita la mostra storica *I trent'anni della Triennale*, curata da Agnoldomenico Pica, Franco Albini e Franca Helg. Se gli architetti ne apprezzano la funzionalità e l'aspetto estetico, i fotografi come Sarisson colgono l'effetto ottico generato dal reticolato; lo dimostra una didascalia comparsa su «Art News Annual» a corredo di una fotografia simile: «the rectangles of Mondrian appear in nature»²⁸. È in tale ottica che va interpretata la presenza della fotografia su «Arti Visive», che ha in Mondrian un importante punto di riferimento: l'immagine è infatti implicitamente messa in comunicazione con *Composizione con rosso e bianco*, illustrata nella stessa posizione sulla pagina seguente, a corredo del succitato articolo di Canevari²⁹.

Il fascino di Mondrian e la presenza della geometria in natura stimolano fotografi ed architetti a cercare tali analogie visive: nel gennaio 1954 su «Domus» l'articolo di William Klein intitolato *Mondrian in natura* cerca nelle fotografie di fattorie e cascine olandesi delle isole dello Zeeland una fonte di ispirazione per la geometria dei quadri di Mondrian³⁰.

La ricerca sulle immagini e la struttura grafica di «Arti Visive» trovano fonti e punti di riferimento non solo nei periodici contemporanei, ma anche in cataloghi e libri seminali per i primi anni Cinquanta. Ritorna nei primi numeri, a esempio, l'apparato figurativo del catalogo della mostra *Art mexicaine du précolombien à nos jours*, allestita al Museo di Arte Moderna di Parigi nel 1952³¹. Le immagini che ne sono tratte sono funzionali alla dissertazione su «Arti Visive» per la lontananza spazio-temporale evocata e per l'interesse verso la cultura messicana, non solo relativamente alla produzione artistica, ma anche a quella architettonica e ai valori antropologici. Vengono così scelte le immagini di un tempio dei guerrieri in Yucatan, per l'articolo di Dorazio *Verso una sintesi delle arti plastiche*, nel terzo fascicolo³²; poche pagine dopo, l'intervento di Lucio Costa *Vedere l'architettura* è illustrato da una fortezza precolombiana a Teotihuacàn³³. I titoli dimostrano come i primi fascicoli, e il terzo in particolare, si focalizzino sulla disciplina architettonica funzionalmente ad una «sintesi delle arti», chiave di volta per

²⁵ GROPIUS 1952, p. n.n.

²⁶ DEGAND 1951, p. 33.

²⁷ GUÉGUEN 1952, p. n.n.

²⁸ WEBB 1951, p. n.n.

²⁹ CANEVARI 1952, p. n.n.

³⁰ KLEIN 1954, p. 46.

³¹ ART MEXICAIN 1952.

³² DORAZIO 1952-1953a, p. n.n.

³³ COSTA 1952-1953, p. n.n.

l'intera produzione artistica e per il ruolo dell'artista nella società. «Arti Visive» segue il dibattito che si sviluppa negli anni Cinquanta su questo tema, così come sulla collaborazione tra arte e industria, e quindi sul design³⁴.

Dorazio nel suo testo denuncia l'*impasse* in cui sono rinchiusi architetti e artisti, che si perdono in ricerche di naturalismo estremo o di pura poesia. Secondo l'autore invece essi dovrebbero unirsi per vincere le sfide del presente e sancire la commistione tra arte e vita reale. Nelle due pagine dell'articolo, le immagini sono poste in libero dialogo tra loro: oltre al tempio messicano e ad un'opera recente di Colla³⁵, sono rappresentati il centro residenziale «Presidente Juarez», realizzato a Città del Messico da Carlo Merida e Mario Pani, un interno di Alvar Aalto ed una recinzione per giardino di Walter Zeischegg costituita da elementi plastici traforati.

Tutte queste fotografie sono tratte dal libro di Max Bill *Form: a balance-sheet of mid-Twenty century design trends*³⁶, pubblicato nel 1952 a Basilea. Il testo era noto alla redazione di «Arti Visive»: nello stesso numero viene recensito da Dorazio, contestualmente al sostegno offerto dalla rivista al progetto del nuovo Bauhaus di Bill, con la pubblicazione di un articolo intitolato significativamente *Bauhaus da Weimar a Ulm*. *Form* è un libro dedicato alla forma coniugata nelle molteplici applicazioni, con esempi tratti dalla natura, da fenomeni matematici e fisici, dalla tecnica e dal design, ma anche dall'abbigliamento, dai mezzi di trasporto, dalle architetture e dai paesaggi naturali. La riuscita del libro deve molto alla qualità delle fotografie, che occupano gran parte dell'impaginato e che sono descritte da un breve testo in inglese, tedesco e francese. Per Dorazio *Form* è

un fondamentale documento della nostra epoca, non solo per le immagini che esso contiene, ma per il principio stesso che anima questo studio. Saper vedere, cioè, l'arte contemporanea nella vita e vederla vivere attraverso le forme che questa determina nel gusto³⁷.

Ancora l'articolo dell'architetto Costa, che insiste sulle abilità tecniche, sociali ed artistiche richieste dalla professione, presenta una fotografia tratta da *Form*, il palazzo del Ministero dell'Educazione Nazionale di Rio de Janeiro, progettato tra il 1937 e il 1942 da un gruppo di architetti tra cui lo stesso Lucio Costa. Per «Arti Visive» il testo di Max Bill non è solo fonte di immagini, ma anche modello tipografico, ripreso nello stesso numero per l'articolo di Giordano Falzoni *Vedere le automobili*³⁸. Richiamando il titolo della rubrica dedicata all'architettura, l'autore mette il disegno delle carrozzerie sullo stesso livello delle arti maggiori: accosta il progettista Battista Farina a Pablo Picasso e ad Alexander Calder, le carrozzerie moderne ai cassoni del Quattrocento, ai pozzetti del Trecento, agli arazzi di Bayeux e agli smalti di Limoges. L'argomentazione rivela la sua fonte di ispirazione nella mostra *Eight Automobiles* tenutasi al Museum of Modern Art di New York nel 1951, in cui erano esposti otto modelli di automobili, scelti per illustrare l'evoluzione del design ed accompagnati da

³⁴ Argan, i cui scritti rappresentano un punto di riferimento per la critica coeva, scrive a tale proposito nel 1949 in *Arte, artigianato, industria*: «attraverso quel processo di adeguamento alla 'tecnica' industriale, l'arte cessa di produrre degli 'esempi' o degli oggetti di contemplazione per produrre strumenti, nello stesso tempo, di vita e di conoscenza» (ARGAN/GAMBA 2003, p. 36). La visione di Argan tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta è segnata dalla fiducia nel dialogo tra arte, architettura ed urbanistica e tra arte ed industria; a partire dalla Triennale di Milano del 1954, però, egli registra il declino di tali teorie e acquisisce una visione sempre più pessimistica del problema, dovuta alla predominanza della funzionalità economica sull'elemento creativo individuale. A tale proposito, si veda GAMBA 2003.

³⁵ Si tratta di *Equilibrio dinamico*, opera del 1951 circa, ispirata al cerchio di Moebius; tale figura geometrica, avente una sola superficie e un solo margine, suscita nei primi anni Cinquanta un certo interesse presso gli artisti del M.A.C. ed è ispirazione per alcune opere di Max Bill.

³⁶ BILL 1952.

³⁷ DORAZIO 1952-1953b, p. n.n.

³⁸ FALZONI 1952-1953, p. n.n.

fotografie che mostrassero «their excellence as works of art and their relevance to contemporary problems of passenger car design»³⁹. Ai paragoni presentati nel testo ne corrispondono altri visivi, dati dall'accostamento di coppie di sculture ed automobili, sul modello della sequenza di immagini contenuta nelle prime pagine del libro di Max Bill. In questo, tre automobili di tre anni diversi erano accostate a tre sculture a loro coeve: all'auto datata 1913 corrispondeva una scultura di Boccioni, a quella del 1931 una scultura di Georges Vantongerloo, mentre per il 1947 Bill sceglieva una sua opera⁴⁰. Falzoni prende così in considerazione sculture di Jean Arp, Anton Pevsner, Pablo Picasso e Constantin Brancusi, pur con corrispondenze cronologiche meno serrate rispetto a *Form*, e le avvicina alle automobili Dureya (1892), Siata Daina (1950), Ferrari e Chrysler Ghia (1951).

Il modello di Max Bill però lascerà presto spazio a nuove visioni estetiche, portate dall'ingresso in redazione di Emilio Villa nel quarto numero della prima serie. «Arti Visive» sceglie di collocarsi «fuori dalle sollecitazioni eterogenee, e da discipline spurie», per occuparsi di qualcosa che sia solamente «poesia senza residui, un organismo organico»⁴¹. Lo stesso Colla allontana la figura di Bill, dopo averne fatto un riferimento sia tipografico e critico, attraverso la mediazione di Dorazio, sia artistico, come dimostrano l'opera *Equilibrio dinamico* e alcuni disegni aventi come oggetto lo svolgimento di superfici nello spazio. Nell'ottavo numero egli firma, sul retro di una serigrafia, la poesia *Bill*:

Bill
saltava meglio d'un cavallo
per essere un cane
bill
correva più d'un lepre
per essere un cane
bill
volava come una rondine
per essere un cane
che cane bill
che cavallo bill
che lepre bill
che rondine bill
un cavallo lo colpì
un lepre lo morsicò
una rondine lo rapì
povero
bill⁴².

La storia del cane che imita tutti gli altri animali ma che nel finale viene battuto con una certa violenza da ognuno di essi può essere letta come analogia di un artista geniale e poliedrico, che viene però superato dagli specialisti di ogni singola disciplina.

La sola arte che viene concepita dalla nuova direzione della rivista «non è conoscenza, né

³⁹ *EIGHT AUTOMOBILES* 1951, p. n.n.

⁴⁰ *BILL* 1952, pp. 6-10.

⁴¹ *EDITORIALE* 1953, p. n.n. L'allontanamento di Dorazio dalla redazione è dovuto a forti divergenze con Colla sulla gestione della Fondazione, e in particolare sul rapporto con gli artisti e la loro promozione. Tali temi sono al centro di alcune lettere molto polemiche scritte da Dorazio tra il 1953 e il 1954, durante il suo viaggio a New York; sono pubblicate in *ARTI VISIVE* 2011, p. 41 e in MORELLI 2009, pp. 116-117. Colla non pubblica nemmeno un articolo su Prampolini già consegnatogli da Dorazio (ibidem): tale evento segna definitivamente il cambio di rotta di «Arti Visive», sancito dall'ingresso in redazione della personalità carismatica di Villa. Egli sposterà via via l'attenzione della rivista dagli artisti concretisti e dal loro impegno nella società alle nuove ricerche informali e all'ambizione di creare un'arte che sia poesia pura.

⁴² *COLLA* 1954, p. n.n.

sfogo sentimentale o elaborazione sensibile», ma «azione, l'agire profondo, il fare con la sua volontà la sua decisione e i suoi strumenti speciali». La prima delle «discipline spurie» che Villa vuole allontanare è allora proprio l'industrial design, divulgato da *Form* e dal lavoro di Bill. Villa nel penultimo numero della prima serie dedica un articolo all'artigianato, suo corrispondente pre-industriale: l'attività dello scultore Alberto Gerardi è da lui giudicata un «anacronismo vivente», una «meraviglia indispensabile»⁴³. È presentato come un artigiano orefice fin dal titolo, *Gerardi ori e argenti*, che evoca la semplicità di un'insegna di bottega, e dalle illustrazioni, che presentano oggetti di utilizzo comune come bricchi, piatti e vasi.

Tutt'altro tipo di mondo visivo è quello relativo all'avanguardia futurista, rappresentata su «Arti Visive» da Giacomo Balla. Posto al centro dell'attenzione da Dorazio e da Colla⁴⁴ con una scelta mirata di opere e di fonti, il ruolo dell'artista verrà qui analizzato funzionalmente alla sua presenza sulla rivista, senza entrare nel merito della correttezza delle informazioni sulle opere presentate⁴⁵. La mostra *Ommaggio a G. Balla futurista* alla Fondazione Origine nel 1951 e l'anno seguente l'articolo di Ettore Colla *Pittura e scultura astratta di G. Balla*⁴⁶ ripropongono la sua opera dei primi anni Dieci. Ai lettori della rivista vengono proposte le illustrazioni di alcune sculture non-figurative, tratte dal *Manifesto per la ricostruzione futurista dell'universo*⁴⁷, pubblicato da Balla e Depero nel 1915. Esempi di opere veramente astratte, prive di riferimenti figurativi e in dialogo con le avanguardie europee, esse sono riscoperte da Colla e testimoniano la volontà futurista di ricostruire il mondo quotidiano attraverso l'azione artistica. A fianco sono pubblicate alcune opere inedite, destinate a riscuotere notevole successo, le *Compenetrazioni iridescenti*; esse erano già state parzialmente mostrate ai visitatori della Fondazione Origine nel 1951, insieme ad altri dipinti appartenenti alle serie *Velocità astratta*, *Volo di rondini* e *Mercurio passa davanti al Sole*⁴⁸. Mentre queste ultime tipologie mostrano però un percorso di astrazione a partire dal dato reale e dal movimento in particolare, le *Compenetrazioni* appaiono prive di contenuto e per questo sono assurde ad antesignane della non figurazione. Colla le pone al centro della riscoperta di Balla: questo tradisce una certa fretta nel voler identificare l'origine dell'astrazione italiana nell'anziano futurista, senza svolgere controlli e riflessioni sul materiale in loro possesso. Tali disegni inediti sono tratti da un quaderno di appunti compilato da Balla nel 1912 durante il suo soggiorno a Düsseldorf, dove si trovava per decorare alcune sale della casa della famiglia Lowensterin, e di cui non si conosce realizzazione: l'entusiasmo di Colla e Dorazio suscita l'incredulità dello stesso autore⁴⁹. Essi danno per scontato che le *Compenetrazioni*, realizzate per fini decorativi, possano

⁴³ VILLA 1954, p. n.n.

⁴⁴ Sul ruolo di Dorazio nell'organizzazione della mostra, si veda PIRANI 1989, p. 51. Il ruolo di Colla, proprietario della galleria stessa, è esplicitato in *ARTI VISIVE* 2011, p. 26.

⁴⁵ L'opera di Balla degli anni Dieci è al centro di numerosi interventi critici, che considerano più o meno oggettivamente la datazione di disegni e dipinti, facendosi più o meno influenzare dalle teorie di chi, come gli artisti della redazione di «Arti Visive», davano per scontato alcuni punti della sua produzione. Tra i primi interventi critici tutt'ora attuali si vedano gli scritti di De Marchis e Crispolti (CRISPOLTI 1962; CRISPOLTI 1963; DE MARCHIS 1972). All'argomento delle *Compenetrazioni* si è dedicato più volte anche Fagiolo dell'Arco (FAGIOLO DELL'ARCO 1967; 1970). Un testo particolarmente critico verso i facili entusiasmi e le semplificazioni del recupero del futurismo che seguì il dopoguerra è ancora opera di De Marchis (DE MARCHIS 2007). Per la datazione delle opere di Balla, anche se non interamente aggiornata e riconsiderata caso per caso, si faccia riferimento al catalogo ragionato, LISTA 1982, mentre gli studi più recenti sulle opere in oggetto del presente studio sono state di recente analizzate da Fabio Benzi (BENZI 2013, pp. 155-165).

⁴⁶ COLLA 1952, p. n.n.

⁴⁷ BALLA-DEPERO 1915, pp. n.n.

⁴⁸ Elena Gigli, curatrice dell'Archivio Balla, ha tentato di identificare tutte le opere presentate in via Aurora, partendo dal pieghevole della mostra: GIGLI 2009, pp. 100-106.

⁴⁹ «Oggi sono contento ma anche un po' stupito di tirare fuori le vecchie tele futuriste che avevo messo da parte vent'anni fa. Credevo che fossero cose che riguardassero soltanto la mia intimità di artista; invece riguardano anche la storia», VISENTINI 1951. Lo studio di Benzi mette in dubbio l'unitarietà del quaderno di disegni, riconoscendolo come assemblaggio di fogli diversi (BENZI 2013, pp. 155-165).

entrare nella categoria di arte astratta e non si chiedono se, dispensate dal realismo per motivi pratici, non rappresentino tutt'altra tipologia di espressione.

La stessa fretta e la stessa evasività si ripresenta con un'altra occorrenza di una *Compenetrazione iridescente*, ripubblicata nell'ottavo numero di «Arti Visive» e avvicinata ad un disegno del russo Mikalojus Ciurlionis, contestualmente alla disputa sul primato dell'arte astratta in Europa⁵⁰. L'articolo *Anagrafe per gli eroi* prende spunto dalla contesa nata sulle pagine de «La Biennale di Venezia» tra questi e Kandinskij⁵¹: la rivista veneziana vede infatti contrapposti Nina Kandinskij e Alexander Rannit, che vorrebbero attribuire il titolo di padre dell'astrattismo l'una al marito, l'altro a Mikalojus K. Čiurlionis; «Arti Visive» trae dalla rivista veneziana il disegno illustrato, *Vignetta - Piccole Navi*, del 1909. La riduzione delle misure dell'opera impedisce di coglierne il soggetto che, come descritto dal titolo originale non riportato dalle due riviste italiane, rappresenta una serie di piccole barche su un corso d'acqua; si tratta di un'opera dallo scopo decorativo e dotata di soggetto, ma viene facilmente strumentalizzata allo scopo di retrodatare le ricerche astratte del suo autore.

La ricerca di precedenti astratti che affondino le radici nell'avanguardia si ricollega ad un generale recupero del futurismo, intrapreso *in primis* da Prampolini dal 1946. A tale proposito, la lettera a lui indirizzata da Gino Severini nel 1952 è eloquente:

Saprai senza dubbio che si pensa ad una esposizione futurista a Monaco, e te ne dovrai occupare. [...] Credo che sia necessario di profittare di questo momento in cui c'è un nuovo interesse per «futurismo», per conservargli il suo vero volto, che non è quello dei giovani astrattisti d'oggi, i quali più o meno direttamente, devono qualche cosa al futurismo, ma spesso attraverso il concettualismo nordico, d'un idealismo letterario e decorativo, raramente significativo. Tutte le vie possono condurre l'artista ad esprimersi, ma bisogna distinguere l'espressione personale che non può essere continuata e sviluppata, da quello che può germogliare, fiorire e fruttificare. Su questa linea erano le intenzioni e idee che esprimemmo nel 1910 [...] arriveremo a mettere un po' d'ordine? Sarà difficile. Soltanto il tempo e la storia possono ristabilire le cose. Ma noi dobbiamo tentare di fare il massimo nel senso della chiarezza e dell'integrità⁵².

L'impegno di Prampolini trova quindi continuità nel ruolo di «Arti Visive»: il recupero di Balla si rivela ben riuscito, come dimostrano le mostre, i cataloghi e gli articoli che si susseguono a partire dal 1951, oltre al successo commerciale della sua opera. Un punto di contatto è costituito dal testo dattiloscritto conservato presso il fondo Enrico Prampolini, costituente la bozza per la presentazione della mostra *Futur Balla 1912-20* presso la Galleria d'Arte Contemporanea di Firenze⁵³. Prampolini, in un paragrafo successivamente eliminato e non presente nel testo definitivo, vede in Balla la sintesi degli astrattismi di Mondrian e Kandinskij, a cui diversi avevano cercato un punto di incontro:

L'astrazione più assoluta, la speculazione dei rapporti armonici nascevano nel frattempo, dalle opere del russo Kandinsky e dell'olandese Mondrian. Quale apparente intesa collettiva di propositi d'arte univa questi maestri, che operavano dal 1910 al 1920? Come questi pittori, di temperamento e di paese tanto diversi, sentirono istintivamente l'impulso di rivolta e di evasione dai canoni estetici di un mondo rarefatto? Perché erano spinti, indomabilmente, verso l'affermazione di un linguaggio plastico nuovo e universale? Balla fu uno dei maestri che rispose

⁵⁰ *ANAGRAFE PER GLI EROI* 1954, p. n.n.

⁵¹ RANNIT 1952, p. 37; KANDINSKIJ-GROHMANN ET ALII 1954, p. 30.

⁵² Roma, CRDAV, Fondo Archivio Prampolini, fase 10, lettera di G. Severini a E. Prampolini, 24 dicembre 1952, foglio non numerato (pubblicata in PRAMPOLINI/SILIGATO 1992, pp. 271-272).

⁵³ La mostra *Futur Balla 1912-20* ha luogo alla Galleria d'Arte Contemporanea di Firenze nel novembre 1952; simile nelle opere proposte alla mostra *Omaggio a G. Balla*, è citata in chiusura dell'articolo su Balla pubblicato su «Arti Visive» (COLLA 1952, p. n.n.).

a tali interrogativi.

La sua opera, nel paragrafo successivo, è considerata limitatamente agli anni Dieci e ai suoi studi sul movimento, così come nelle mostre della Fondazione Origine e nell'articolo di Colla:

Nelle sue opere – successive alle composizioni iridescenti, studia i rapporti delle cose in movimento, e la loro struttura e azione cinematica (vedi i suoi studi = «Bambina che corre sul balcone», «Automobile in corsa» e i celebri quadri «Cagnetta al guinzaglio», «L'archetto del violinista» e «Volo di rondini», e tanti altri ancora) per raggiungere poi una sintesi di concretezza astratta, con le sue interpretazioni di linee-forza e di velocità-astratta. La sua pittura - sostenuta da un'attenta indagine costruttiva e da una consumata esperienza del disegno - s'iscrive nell'espressione tipica del movimento inteso come espansione plastica: rotatorio, elissoidale e a spirale. Il carattere fondamentale che egli seppe rilevare e imprimere alla pittura - vedere i suoi quadri, che datano dal 1910 al 1920 - può definirsi un riassunto costruttivo di equivalenti plastici astratti che s'identificano in una sintesi spaziale-cromatica bidimensionale⁵⁴.

Il panorama di riferimento che Prampolini lascia come eredità ad «Arti Visive» è una linea teorica che trova la sua concretizzazione attraverso le fonti dell'editoria coeva. La redazione vi si relaziona grazie a rapporti già intessuti dall'artista e dal suo Art Club: ne sono un esempio lo sguardo privilegiato alla Francia, e in particolare alla rivista di Marc Bloc «Art d'Aujourd'hui», la scelta di seguire l'astrazione spirituale di Mondrian e una concezione di arte che sia il più ampia possibile, coinvolgente le diverse attività umane, sul modello di De Stijl e del Bauhaus, ma anche della 'ricostruzione futurista dell'universo'. L'arrivo di Villa segna il successo di un nuovo approccio, che a sua volta sarà sostituito, nella seconda serie, da altri assestamenti. Essi segnano la continua evoluzione di una rivista che non riesce a mantenere una linea costante, ma si fa contenitore di testi e immagini con messaggi di volta in volta differenti. È in particolare nei primi numeri, legati a un disegno educativo nei confronti del lettore e all'attenzione alle forme più varie dell'espressione artistica nel «quadro unitario della coscienza che l'uomo deve avere della sua civiltà»⁵⁵, che le immagini portano con sé riferimenti più complessi e lungimiranti.

⁵⁴ Roma, CRDAV, Fondo Archivio Prampolini, fase 10, E. Prampolini, *Giacomo Balla*, fogli dattiloscritti non datati, f. 3.

⁵⁵ DORAZIO 1952b, p. n.n.



Fig. 1: E. Prampolini, *Automatismo*, 1952, in *La fondazione Origine*, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

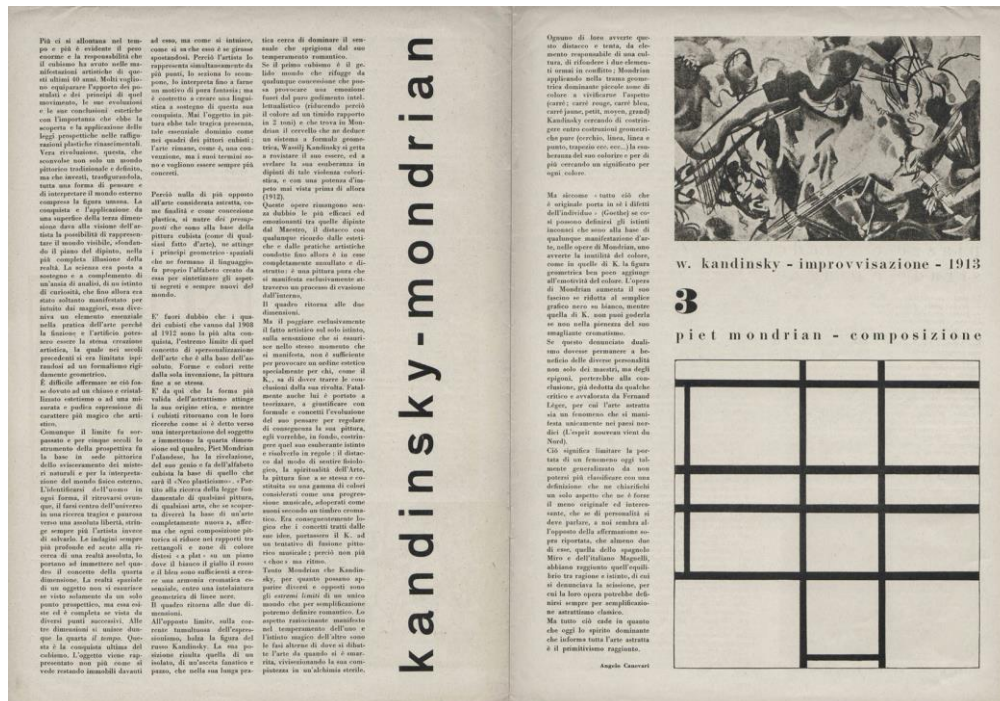
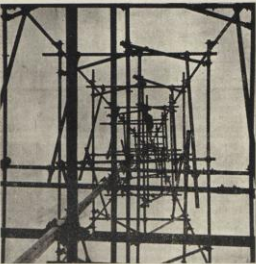


Fig. 2: P. Mondrian, *Composizione con rosso e bianco*, 1937, in A. CANEVARI, *Kandinsky-Mondrian*, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.



s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

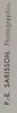


Fig. 4: L. DEGAND, *Le 6° Salon des Réalités Nouvelles*, «Art d'Aujourd'hui», s. 2, 7, luglio 1951, p. 32.

Testo e immagine nella prima serie di «Arti Visive» (1952-1954).
Modelli, obiettivi e strategie di una rivista militante tra arte non figurativa e civiltà del suo tempo

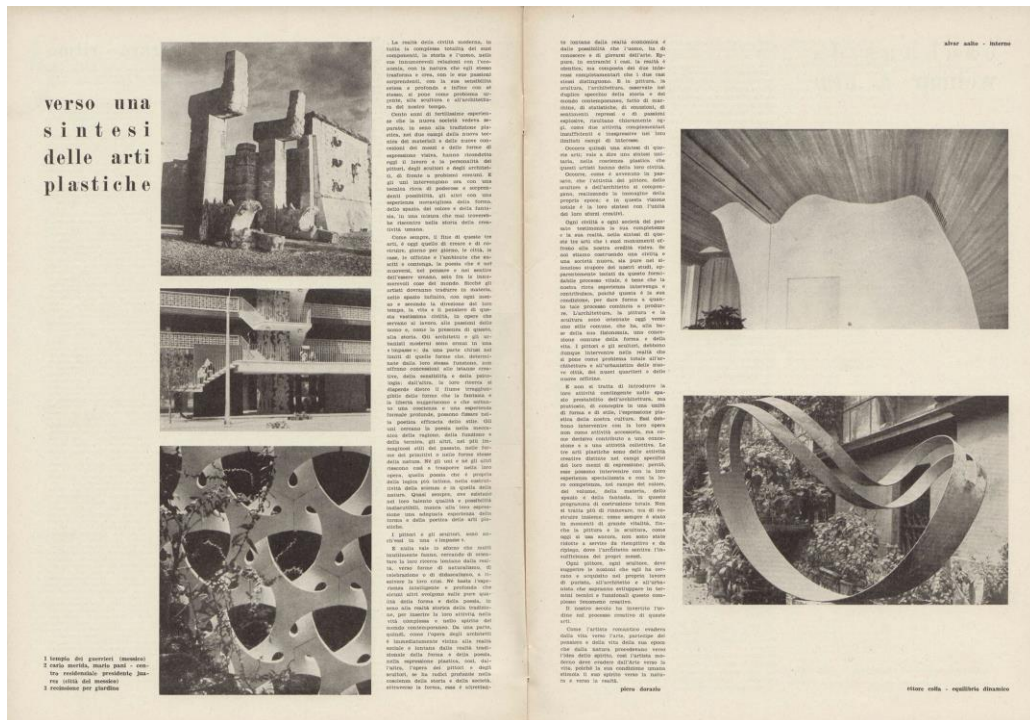


Fig. 5: P. Dorazio, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952 - gennaio 1953, p. n.n.

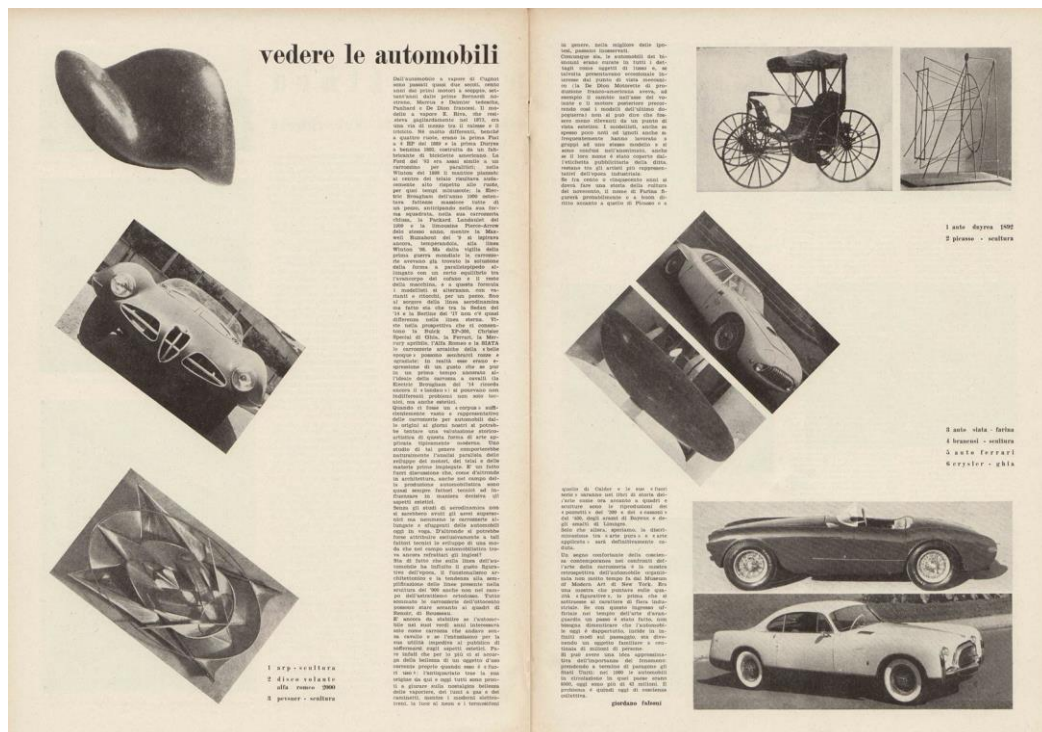


Fig. 6: G. Falzoni, *Vedere le automobili*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952 - gennaio 1953, p. n.n.



Figg. 7-8-9: M. BILL, *Form: a balance-sheet of mid-Twenty century design trends*, Basilea 1952, pp. 6; 8; 10.



Fig. 10: M. Ciurlionis, *Vignetta – Piccole Navi*, 1909, e Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente*, 1912, in ARTI VISIVE, *Anagrafe per gli eroi*, «Arti Visive», s. 1, 8-9, giugno 1954, p. n.n.

BIBLIOGRAFIA

ABBLAMO RIVOLTO 1954

Abbiamo rivolto agli scrittori ed agli artisti che in questo primo anno di vita della nostra Rassegna hanno voluto darci l'appoggio della loro collaborazione..., «I 4 Soli», s. 1, 6, novembre 1954, p. 21.

ANAGRAFE PER GLI EROI 1954

Anagrafe per gli eroi, «Arti Visive», s. 1, 8-9, giugno 1954, p. n.n.

ARGAN/GAMBA 2003

G.C. ARGAN, *Arte, artigianato, industria* (1949), in *PROGETTO E OGGETTO* 2003, pp. 33-36.

ART CLUB 1999

Art Club 1945-1964. La linea astratta, Catalogo della mostra, a cura di G. Simongini, G. Conte, Parma 1999.

ART MEXICAÏN 1952

Art mexicain du précolombien à nos jours, Catalogo della mostra, Parigi 1952.

ARTE ASTRATTA 1951

Arte astratta e concreta in Italia, Catalogo della mostra, a cura dell'Âge d'Or, Roma 1951.

ARTE ASTRATTA ITALIANA E FRANCESE 1953

Arte astratta italiana e francese, Catalogo della mostra, a cura dell'Art Club-Associazione Artistica Internazionale Indipendente, Roma 1953.

ARTI VISIVE 2011

ARTI VISIVE 1952-19158, a cura di B. Drudi, G. Marcucci, Prato 2011.

BALLA 1972

Balla 1871-1958, Catalogo della mostra, a cura di G. De Marchis, Roma 1972.

BALLA-DEPERO 1915

G. BALLA, F. DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo - Manifesto*, Milano 1915.

BENZI 2013

A. BENZI, *Giacomo Balla: Compenetrazioni iridescenti e Velocità astratte. Un percorso verso l'astrazione futurista*, in *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, a cura di I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma 2013.

BILL 1952

M. BILL, *Form: a balance-sheet of mid-Twenty century design trends*, Basilea 1952.

CANEVARI 1952

A. CANEVARI, *Kandinsky-Mondrian*, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

COLLA 1952

E. COLLA, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, «Arti Visive», s. 1, 2, settembre-ottobre 1952, p. n.n.

COLLA 1954

E. COLLA, *Bill*, «Arti Visive», s. 1, 8-9, giugno 1954, p. n.n.

COLOMBO 2008

D. COLOMBO, *Arti Visive e dintorni*, in *Emilio Villa poeta e scrittore*, Catalogo della mostra, a cura di C. Parmiggiani, Milano 2008, pp. 285 – 303.

COLOMBO 2008-2009

D. COLOMBO, *“Arti Visive”, una rivista ‘tra’: astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, A.A. 2008-2009.

COSTA 1952-1953

L. COSTA, *Vediamo l'architettura*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

CRISPOLTI 1962

E. CRISPOLTI, *Il “Bal Tic Tac” di Balla, a via Milano*, «Palatino», VI, 9-12, settembre-dicembre 1962, pp. 222-227.

CRISPOLTI 1963

E. CRISPOLTI, *Situazione e percorso di Balla. Alcune considerazioni generali*, in *Giacomo Balla*, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti e M. Drudi Gambillo, Torino 1963, pp. 1-40.

DEGAND 1951

L. DEGAND, *Le 6° Salon des Réalités Nouvelles*, «Art d'Aujourd'hui», s. 2, 7, luglio 1951, p. 32.

DE MARCHIS 1972

G. DE MARCHIS, *Balla*, Roma 1972.

DE MARCHIS 2007

G. DE MARCHIS, *Futurismo da ripensare*, Milano 2007.

DORAZIO 1950

P. DORAZIO, *Kandinsky secondo la forma*, «Forma 2. Quaderni tecnico informativi di arte contemporanea. Omaggio a W. Kandinsky», 1, 1950, pp. 35-38.

DORAZIO 1951

P. DORAZIO, *Una forma abbastanza assurda*, in *ARTE ASTRATTA* 1951, pp. 24-25.

DORAZIO 1952a

P. DORAZIO, *La Triennale de Milan et les Applications*, «Art d'Aujourd'hui», s. 3, 2, gennaio 1952, pp. 23-28.

DORAZIO 1952b

P. DORAZIO, *Copertina*, «Arti Visive», s. 1, 2, settembre-ottobre 1952.

DORAZIO 1952-1953a

P. DORAZIO, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

DORAZIO 1952-1953b

P. DORAZIO, *Bauhaus da Weimar a Ulm*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

DORAZIO–BERNASCONI ET ALII 1951

P. DORAZIO, M. GUERRINI, A. PERILLI, U. BERNASCONI, A. CANEVARI, *Quarant'anni di storia in Italia*, «Spazio», II, 4, gennaio-febbraio 1951, pp. 45-52.

EDITORIALE 1952

Editoriale, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

EDITORIALE 1953

Editoriale, «Arti Visive», s. 1, 4-5, maggio 1953, p. n.n.

EIGHT AUTOMOBILES 1951

Eight Automobiles Exhibition, comunicato stampa, a cura di A. Drexler, New York 1951.

FAGIOLO DELL'ARCO 1967

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Omaggio a Balla*, Roma 1967.

FAGIOLO DELL'ARCO 1970

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Futur Balla*, Roma 1970.

FALZONI 1952-1953

G. FALZONI, *Vedere le automobili*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

GAMBA 2003

C. GAMBA, *Saggio introduttivo*, in *PROGETTO E OGGETTO* 2003, pp. 11-26.

GIGLI 2009

E. GIGLI, *Omaggio a G. Balla*, in *UN MONDO VISIVO NUOVO* 2009, pp. 100-106.

GROPIUS 1952

W. GROPIUS, *Disegnare*, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

GUEGUEN 1952

P. GUÉGUEN, *Tous n'est qu'image*, «Art d'Aujourd'hui», s. 3, 7-8, ottobre 1952, p. n.n.

INDICAZIONI 1953

Indicazioni, «Arti Visive» s. 1, 4-5, maggio 1953, p. n.n.

INDICAZIONI 1954

Indicazioni, «Arti Visive», s. 1, 6-7, maggio 1954, p. n.n.

KANDINKIJ–GROHMANN ET ALII 1954

N. KANDINKIJ, W. GROHMANN, A. RANNIT, *Ciurlionis e Kandinsky*, «La Biennale di Venezia», 12, febbraio 1954, p. 30.

KLEIN 1954

W. KLEIN, *Mondrian in natura*, «Domus», 290, gennaio 1954, pp. 44-46.

LA FONDAZIONE ORIGINE 1952

La fondazione Origine, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

LISTA 1982

G. LISTA, *Balla*, Modena 1982.

LISTA 2013

G. LISTA, *Prampolini futurista europeo*, Roma 2013.

MENNA 1967

F. MENNA, *Prampolini*, Roma 1967.

MORELLI 2009

F.R. MORELLI, *Origine 1950-'58. Conoscere il proprio mondo e la civiltà del proprio tempo*, in *UN MONDO VISIVO NUOVO* 2009, pp. 22-127.

PERILLI 1952

A. PERILLI, *Balla et Boccioni*, «Art d'Aujourd'hui», s. 3, 2, gennaio 1952, p. n.n.

PIRANI 1989

F. PIRANI, *Anni cruciali per Dorazio*, «La Tartaruga», 5-6, marzo 1989, pp. 49-56.

PRAMPOLINI 1949

E. PRAMPOLINI, *Dall'astrazione all'equazione geometrica e oltre*, «Art Club. Periodico d'informazione dell'Associazione artistica Internazionale Indipendente Roma», 19-20, 1949, pp. n.n.

PRAMPOLINI 1951

E. PRAMPOLINI, *Precisazioni*, in *ARTE ASTRATTA* 1951, pp. 15-20.

PRAMPOLINI 1952-1953

E. PRAMPOLINI, *Arte italiana all'estero*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952 - gennaio 1953, p. n.n.

PRAMPOLINI/SILIGATO 1992

E. PRAMPOLINI, *Prampolini: carteggio 1916-1956*, a cura di R. SILIGATO, Roma 1992.

PROGETTO E OGGETTO 2003

Progetto e oggetto. Scritti sul design, a cura di C. GAMBA, Milano 2003.

RANNIT 1952

A. RANNIT, *Un pittore astratto prima di Kandinsky. M. K. Ciurlionis 1875-1911*, «La Biennale di Venezia», 8, aprile 1952, pp. 37-38.

SIMONGINI 1999

G. SIMONGINI, *La "scomoda" libertà dell'Art Club*, in *ART CLUB* 1999, pp. 17-25.

TAGLIAFERRI 2004

A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino: vita e opere di Emilio Villa*, Roma 2004.

UN MONDO VISIVO NUOVO 2009

Un mondo visivo nuovo: Origine, Balla, Kandinsky e le astrazioni degli anni '50, Catalogo della mostra, a cura di F.R. Morelli, M. Vanni, Lucca 2009.

VILLA 1954

E. VILLA, *Gerardi ori e argenti*, «Arti Visive», s. 1, 8-9, giugno 1954, p. n.n.

VILLA/TAGLIAFERRI 2008

E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna: 1947/1967*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Firenze 2008 (prima edizione Milano 1970).

VISENTINI 1951

G. VISENTINI, *Il cavallo da corsa ha venti gambe*, «Corriere d'informazione», 28 novembre 1951.

WEBB 1951

T. WEBB, *Esso building. standard oil co., n. j.*, «Art News Annual 1951», 1951, p. n.n.

ABSTRACT

Nel 1952 Ettore Colla crea la rivista «Arti Visive» e la dirige fino alla chiusura, nel 1958: stimolo alla circolazione di modelli critici e stilistici dell'arte non figurativa nella Roma degli anni Cinquanta, essa si rivolge agli artisti e ai fruitori delle loro opere.

I primi tre numeri sono sede di sperimentazione per un giovane gruppo di artisti, attivo anche su altri periodici di alto profilo critico, quali «Spazio» e «Art d'Aujourd'hui»: Dorazio, Perilli, Guerrini, Conte e Canevari strumentalizzano la rivista di Colla ai fini dell'Art Club, associazione che ha come fine la promozione culturale e il dialogo tra le avanguardie europee. Lo stesso fondatore dell'Art Club, Enrico Prampolini, viene inserito nella redazione, con la speranza di incorporare la rivista per stringere le fila dell'arte non figurativa italiana. Il ruolo interno alla società ambito dagli artisti di Forma e del MAC si concretizza sulle pagine di «Arti Visive», dove operano nella doppia veste di autori degli scritti e delle opere riprodotte: scopo del dialogo tra testo e immagini vuole essere «educare l'uomo moderno, attraverso il mondo visivo dei suoi giorni», come recita il primo editoriale. A partire dal quarto numero, però, l'ingresso di Villa in redazione e l'allontanamento di Dorazio, Conte e Prampolini segna il fallimento del progetto: una nuova concezione dell'arte non figurativa e dei suoi valori estetici ed etici si fa strada sulle pagine della rivista, accompagnando tutta la prima serie e parte della seconda.

Il contributo si propone di analizzare, attraverso un'attenta lettura dell'apparato iconografico e focalizzandosi su alcuni casi-studio, i modelli della prima serie di «Arti Visive», la loro circolazione e le strategie perseguite dai redattori; strumento essenziale per contestualizzare l'esperienza della rivista è il confronto con una selezione di periodici coevi italiani e internazionali, tra cui «Art d'Aujourd'hui», «Domus», «Art News», «La Biennale di Venezia».

The contemporary art periodical «Arti Visive» was born in Rome in 1952, founded and directed by Ettore Colla until 1958, year of its closure. It promoted the renovation of critical and stylistic models of non-figurative art in Rome in the 50s, and it was addressed firstly to artists and to their audience.

The first three issues host the experimentations of a group of young artists, working also on other relevant art magazines, as «Spazio» and «Art d'Aujourd'hui»: Dorazio, Perilli, Guerrini, Conte and Canevari make use of Colla's review in order to obtain the aim of Art Club, the association oriented to the cultural promotion and to the dialogue between European avant-garde. Enrico Prampolini, one of the Art Club's founders, was involved in the editorial staff of «Arti Visive», in order to close ranks of non-figurative Italian art. Art Club and MAC artists long for a role at the core of the society: they try to obtain it through «Arti Visive», where they operate both as writers and artists. The aim of the dialogue between texts and images is «to educate the modern man, through the visual world of his time», as the first editorial says. Starting from the fourth number, the entry of Villa in the editorial staff and the exit of Dorazio, Conte and Prampolini marks the failure of the project: a new conception of non-figurative art and of its aesthetic and ethic values permeates the magazine, going through the first series and part of the second.

This essay aims to analyse, through the study of texts and images and focusing on a selection of case-histories, the models of the first series, their circulation and the strategies adopted by the artists. An essential tool to understand and contextualize the experience of «Arti Visive» will be the comparison with contemporary Italian and international magazines, as «Art d'Aujourd'hui», «Domus», «Art News», «La Biennale di Venezia».

EMILIO VILLA E L'ESPERIENZA DI «APPIA ANTICA»

La rivista «Appia Antica».

Nell'estate del 1959 veniva dato alle stampe il primo numero di «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», «rivista di selezione poetica e di qualificazione ideologica di quella produzione artistica che si testimonia in qualche senso attiva o attuale»¹.

Ne era direttore il critico e poeta Emilio Villa, mentre Charles Delloye curava la redazione estera². La rivista, per questo primo numero, aveva sede a Roma, in via Appia Antica n. 20; quest'indirizzo era condiviso dal periodico con gli spazi dell'omonima galleria Appia Antica, fondata nel 1957 dalla stessa Liana Sisti, che ne fu direttrice per tutta la durata delle sue attività. L'apertura di una galleria in una zona così decentrata di Roma può sembrare, a prima vista, idea bizzarra; è necessario però ricordare come, a quella data, via Appia Antica fosse abitata per lo più dalla nuova ricca borghesia romana, che preferiva i grandi spazi della campagna ad un centro storico ancora segnato dalla guerra³.

Il primo assetto di redazione durò per un solo numero: già nel secondo e ultimo fascicolo del gennaio 1960 le cose erano infatti cambiate. *In primis* lo stesso titolo veniva modificato, passando dall'originario «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova» a «Appia. Atlante Internazionale d'arte nuova», a sottolineare una sempre maggior vocazione della rivista all'arte internazionale, americana in particolare.

In secondo luogo cambiava l'indirizzo della redazione romana, situata non più in via Appia Antica, ma qualche chilometro più a ovest, in via Oderisi da Gubbio n. 245, ove risiedeva lo stesso Villa⁴; a questa si aggiungeva una sede parigina, al n. 63 di Boulevard des Invalides. Lo spostamento di redazione a casa del direttore romano, l'assenza nel *colophon* di qualsiasi riferimento ad una continuata collaborazione di Liana Sisti e la constatazione di come non si siano mai reperite informazioni sull'attività della galleria Appia Antica dopo il 1959 sono occorrenze che inducono a credere che, nel 1960, la galleria avesse ormai chiuso e l'omonima rivista continuasse la propria pubblicazione in totale autonomia⁵.

Il secondo numero, come accennato, coincide, per la storiografia, con l'ultimo fascicolo di «Appia Antica». La pubblicazione di questa rivista, perciò, si dovrebbe ritenere conclusa nel gennaio 1960. Lo stesso Emilio Villa, però, ha sempre affermato che due ulteriori numeri erano stati compilati ma non distribuiti, e che il periodico era durato fino al 1961. Nel 1970 egli descriveva infatti la rivista con queste parole: «'Appia', da me diretta, 1959-1961, nn. 1 e 2, e, non editi, anzi ancora giacenti nelle muffle di un magazzino di tipografia a Città di Castello, nn. 3 e 4»⁶.

Nonostante tutti questi cambiamenti redazionali il formato della pubblicazione, peculiare per le grandi dimensioni delle pagine (32 cm di altezza e 34 di lunghezza), rimase

¹ VILLA 1959a.

² Figurano come editori Mario Ricci e Liana Sisti, quest'ultima segnalata anche come direttore responsabile.

³ «All'invasione edilizia delle campagne [...] si aggiunge il vandalismo spicciolo dei nuovi ricchi che vi hanno costruito la loro villa. Per centinaia di metri lungo l'Appia si possono osservare questi muri di cinta delle nuove proprietà», CEDERNA 1958, p. 129.

⁴ Cfr. CAGNONE 1989, p. 333.

⁵ In questo secondo numero rimanevano invariati i direttori; Emilio Villa era indicato anche come responsabile della grafica. Faceva ingresso in redazione, col ruolo di responsabile, Angela Maltese.

⁶ VILLA 1970, p. 171. Nel corso di questa ricerca si è messo in atto un tentativo di rintracciare questi due numeri persi. Si è preso contatto con la Tipografia Legatoria Tiferno di Città di Castello, responsabile della stampa del secondo numero della rivista (il primo, invece, era stato realizzato a Roma, presso lo Stabilimento Tipografico Statimari); pare però che, in occasione di un trasloco, tutto il materiale giacente nei magazzini sia stato purtroppo eliminato.

invece sempre invariato. Annotava a tal proposito Gastone Novelli nel 1959: «è uscito il primo numero di 'Appia Antica', rivista in formato di album quasi quadrato diretta a Roma da Emilio Villa»⁷. Questa peculiare scelta era da imputarsi, con ogni probabilità, allo stesso Villa non solo in quanto grafico della rivista ma anche per la constatazione di come questo formato potesse essergli utile per presentare le opere in un modo completamente nuovo.

Memorabile risulta essere, a tal proposito, la copertina del primo numero di «Appia Antica» con l'opera *Ferro V* di Alberto Burri stampata, a colori, a pagina intera senza ritagli o cornici (Fig. 1); non ne disturba l'integrità nemmeno il titolo della rivista, che fa infatti la sua prima comparsa non sulla copertina ma all'interno del fascicolo⁸. A prima vista questa pubblicazione poteva sembrare, più che una rivista, un catalogo monografico sul lavoro di Burri, oppure un «album»⁹, secondo la felice definizione di Novelli. L'immagine – l'opera d'arte attraverso la sua riproduzione fotografica – giocava d'altronde un ruolo primario nella concezione che Villa aveva di questo periodico. Il rapporto testo-illustrazione pareva infatti notevolmente sbilanciato in favore di questa seconda categoria che occupava la maggior parte dello spazio disponibile. L'immagine era fondamentale in «Appia Antica»: giocava un ruolo primario, nonostante gli alti costi che doveva comportare una pubblicazione così ricca di grandi illustrazioni. Il testo scritto, in molte occasioni, sembrava quasi commentare, semplicemente, l'immagine. Le fotografie, inoltre, erano spesso, come nella già citata copertina dedicata a Burri, riprodotte a pagina intera o comprendendo buona parte di essa; si presentavano non scontornate, prive di cornice, stampate 'a vivo', finendo talvolta per coincidere con lo stesso supporto cartaceo.

Un'impostazione grafica di questo tipo doveva apparire, agli occhi dell'osservatore del tempo, decisamente innovativa; l'impatto visivo di certe immagini – si pensi ancora una volta alla copertina burriana – doveva essere davvero forte, quasi come se si tentasse di offrire al lettore un'esperienza dell'opera che fosse la più vicina possibile alla sua visione dal vivo.

«Appia Antica» non è rivista di avanguardia.

La principale motivazione che spinse Emilio Villa e compagni a fondare «Appia Antica» doveva risiedere nel desiderio di dire la propria sullo stato dell'arte contemporanea. «Appia Antica», infatti, si autodefiniva «rivista di selezione poetica» – dove con 'selezione' s'intendeva proprio l'atto di separare il buono dal resto – «e di qualificazione ideologica». Oggetto d'interesse del periodico era «quella produzione che si testimonia in qualche senso attiva o attuale».

Al contempo, però, Villa sottolineava: «'Appia Antica' non è rivista di avanguardia; essendo oggi l'avanguardia affogata in una baraonda noiosa di superficialità, di esibizionismi, di contraffazioni»¹⁰. Il periodico, perciò, tentava di fare il punto su quelle espressioni artistiche che i suoi redattori ritenevano 'attive' ed 'attuali', ma al contempo si schierava in opposizione ad una data 'avanguardia' dell'epoca, individuata in un certo informale ormai manierato. È interessante osservare come, in questo contesto, Villa non fosse interessato ad autodefinirsi avanguardia, accusando l'arte manierata di non esserlo più, ma si arrendesse all'idea per la quale ormai anche la denominazione stessa di 'avanguardia' aveva perso il suo senso

⁷ NOVELLI 1959, p. 162.

⁸ La stessa cosa avverrà nel secondo numero di «Appia Antica», dove in copertina si trova riprodotta a colori, ancora una volta senza che comparisse null'altro, nemmeno il titolo della rivista, un'unica opera di Giulio Turcato, a tutta pagina. In questo secondo caso, però, il fatto che il formato rettangolare del quadro non corrisponda completamente con quello della copertina – rimangono due zone di pagina bianca sopra e sotto la riproduzione – attenua il forte impatto ottenuto invece con il Burri del primo numero.

⁹ NOVELLI 1959, p. 162.

¹⁰ VILLA 1959a.

intrinseco, divenendo l'ennesimo parametro fazioso e manierato adottato *in primis* dalla critica stessa. Il clima dell'epoca era infatti un «manierismo trionfante»: «qui per un Burri dobbiamo anagrafare duecento tra Canonico e Marotta, venti tra Tàpies e altri spagnoli venuti giù con la piena, e non so più quanti tedeschi»¹¹. «I pericoli sono gravi», affermava allarmato Villa, «i sentimenti della superficie' sono un retaggio largamente sconfitto»¹².

La combinazione di questi due aspetti – inclusivo delle ricerche più attuali ed esclusivo di quelle manierate – fece della rivista «Appia Antica» uno dei termometri più affidabili del panorama dell'arte, italiana e non solo, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta.

Considerata la situazione, scopo esplicito della rivista di Villa era anche quello di difendere gli artisti autentici dalle insidie della loro epoca. «Appia Antica», infatti, «non è rivista divulgativa o pubblicista o sindacale o commerciale»¹³, ma «essa intende sostituirsi agli artisti per difendere quelli veri dalla aggressione della critica»¹⁴: «una situazione siffatta, al punto critico di rischio, minaccia di trarre in inganno anche gli artisti veri», dal momento che «il pubblico dominio, l'ordinaria amministrazione, la conservazione, con l'aiuto degli epigoni e dei plagiatori virulenti e velenosi, sono mostri pronti a divorare e far sparire ogni ideologia vitale»¹⁵.

Una delle maggiori fonti di pericolo – per la situazione dell'arte in generale e per i veri artisti in particolare – era rappresentata dalla critica ufficiale, proverbiale nemica di Villa¹⁶, definita «apologetica o denigratoria, filologica o archivistica o storicistica; sempre sprovvista, comunque, squallida, impotente, impropria»¹⁷.

Il grave smarrimento dell'arte contemporanea era causato proprio dall'alleanza tra artisti epigoni, manieristi ed accademici e quei critici e mercanti che li sostenevano – «giovinetti pittori o scultori, senza ingegno, untuosi e presuntuosi, ambiziosi e rampicanti, copiano idee fatti e ragioni, e mietono applausi dai critici»¹⁸.

«Appia Antica» nasceva quindi al fine di contrastare tale fenomeno; separando gli artisti veri dagli epigoni manieristi la rivista assumeva su di sé l'ambizioso ruolo di faro nella notte, di guida tanto per il pubblico quanto per gli stessi pittori e scultori: «agli artisti, giovani e meno, noi enunciamo il monito: tutto è stato fatto, e niente è stato fatto: per cui tutto è da fare, e non c'è niente che non si possa fare»¹⁹.

Appunti per una storia del quadro che si fa 'oggetto'.

¹¹ *Ibidem*.

¹² VILLA 1959b.

¹³ Se si escludono due inserti pubblicitari a carattere culturale nel primo numero «Appia Antica» era effettivamente priva di avvisi commerciali, che caratterizzavano invece la maggior parte delle pubblicazioni periodiche d'arte dell'epoca.

¹⁴ VILLA 1959a.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Una certa avversione di Villa nei confronti della critica si manifestò in più episodi nell'arco di tutta la sua carriera. Nel 1955, ad esempio, quando, con l'amica Topazia Alliata, organizzò la collettiva *I sette pittori sul Tevere* il giorno dell'inaugurazione Villa fece apporre, su quel barcone sul Tevere che era la sede della mostra stessa, un cartello che recitava «Ammessi i cani e le biciclette, proibito l'ingresso ai mercanti e ai critici». Ancora nel 1962, in occasione della personale di Capogrossi alla galleria L'Attico, scriveva in catalogo «dio solo, che conosce fin dove la mente conduce e da dove l'ebetescenza comincia a travolgerla, dio solo sa come i mammoth della critica corrente siano riusciti a forza di sofismi balordi a istituire una comparazione, che è irreperibile, tra Mondrian e Capogrossi» (cfr. E. Villa, *Capogrossi*, in VILLA/TAGLIAFERRI 2008, p. 17).

¹⁷ VILLA 1959a.

¹⁸ VILLA 1959a.

¹⁹ *Ibidem*.

Il tentativo di «Appia Antica» di indagare l'arte contemporanea oltre – o nonostante – un certo dilagante manierismo passava *in primis* per una selezione di artisti 'altri', scelti per la qualità delle loro ricerche ed indipendentemente dalla loro età anagrafica. La rivista si configurava infatti come uno spazio dove potevano convivere artisti già affermati – Alberto Burri, Toti Scialoja, i grandi americani della New York School – con giovani per lo più sconosciuti, spesso alla loro prima apparizione in una rivista di settore, come Francesco Lo Savio, Mario Schifano, Fabio Mauri.

Allo stesso modo si poteva contrastare il dilagare di una certa arte di maniera promuovendo una lettura nuova del lavoro di artisti già riconosciuti dalla critica ufficiale ma di cui non si era ancora data un'interpretazione del tutto consona.

È ad esempio questo il caso di Alberto Burri. Proprio sulle pagine di «Appia Antica» si mise in atto una lettura della sua ricerca finalmente meno biografica ed eroica, perché più concentrata sullo statuto dell'opera d'arte, sulla sua presenza materiale di oggetto. Esplicitamente Villa, nell'*incipit* del suo testo su Burri²⁰, biasimava alcune precedenti interpretazioni: «la critica, che è una attivazione tarda, statistica, per lo più quindi inerte di fronte agli acuti eventi della poesia, ha in fretta catalogato l'opera di Alberto Burri (le muffe, le combustioni, i sacchi, i bitumi) come un repertorio statistico, scontroso ed eccentrico, di simboli da azione: ferire e medicare, mutilare e giustapporre, tagliare e ricucire, bruciare e spegnere»²¹. Era piuttosto esplicito il riferimento a James Sweeney e, ad esempio, al testo che aveva scritto nel 1955 in occasione della personale di Burri alla romana galleria l'Obelisco: «but out of a wound beauty is born. At any rate in the case of Burri. For Burri transmutes rubbish into a metaphor for human, bleeding flesh. He vitalizes the dead materials in which he works, makes them live and bleed; then sews up the wounds evocatively and as sensuously as he made them»²².

Per Villa, invece, la via intrapresa da Burri era «l'unica strada europea per uscire dalla palude del surrealismo squallido compiaciuto e ornamentale; sterile come le sette vacche del Nilo»²³. In questo caso il critico denunciava la miseria di un surrealismo non in quanto 'surrealismo di per sé', ma in quanto ornamentale e, alla soglia degli anni Sessanta, ormai sterile, confusosi a quel punto con quel già citato informale accademico e manierato.

Come aveva già sottolineato nel 1953 a proposito dei *Sacchi* questa via d'uscita era individuata nei materiali adottati da Burri, che erano 'reali' e permettevano di riallacciare l'arte alla vita: «io ricordo la grande invenzione di Burri: «l'esistenza del mondo allo stato puro, fatta quasi eleganza, leggerezza pensata all'interno della materia»²⁴. Per i *Ferri*, nel 1959, il discorso era simile: «con la nuova materia l'operazione ideologica di Burri [...] ha forse toccato la sua 'epochè' e si offre a subire una pungente autoritaria fondamentale modificazione: quella di favorire gli indizi espressivi della forza formatrice archetipica», «recuperarne l'orgasmo immoto e la proprietà ideale di cui le materie possono erigersi in appropriate manifestazioni»²⁵. Il modo stesso con cui si sceglieva di presentare visivamente i *Ferri* di Burri accentuava quest'attenzione per i materiali delle opere, ma anche per la loro fattura di 'oggetti'. Escluso il lavoro in copertina, infatti, tutti gli altri *Ferri* presenti in «Appia Antica» erano riprodotti, a grandi dimensioni, non nella loro interezza, ma con un affondo fotografico su un loro

²⁰ Non era questa la prima occasione in cui Emilio Villa scriveva del lavoro di Alberto Burri, anzi si devono proprio a lui i primi interventi, tra 1951 e 1953, in Italia sull'artista. Cfr. *Alberto Burri*, in "O Nivel", Sao Paulo, 1951, ora in VILLA 1970, pp. 42-43 e *Burri*, in "Arti Visive", n.4-5, 1953, pnn.

²¹ VILLA 1959c.

²² SWEENEY 1955.

²³ VILLA 1959c.

²⁴ VILLA 1953. E ancora i *Sacchi* e le *Muffe* erano «parvenze di una stratificazione del mondo affiorato o, come si direbbe, "consocio", del mondo storico a galla; erano i materiali più prossimi e analoghi alla suscettibilità e incertezza del deserto mondano», in VILLA 1959c.

²⁵ *Ibidem*.

particolare (Fig. 2). Così risultavano visivamente amplificati il ‘peso’ (fisico) delle materie e anche le modalità – taglio, saldatura, tranciatura – di realizzazione del lavoro.

Villa non fu certamente l'unico a leggere nel peculiare uso dei materiali di Burri una sua apertura verso il mondo reale: è interessante però la precocità con cui egli compiva questo passaggio, prima nel 1953 e poi, con maggior convinzione, nel 1959; basti considerare che una delle definizioni più puntuali del lavoro di Burri in questa direzione apparve per mano di Giulio Carlo Argan solo in occasione della Biennale di Venezia del 1960: «la finzione di un quadro, una sorta di *trompe-l'oeil* a rovescio, nel quale non è la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura»²⁶.

Un discorso simile può essere portato avanti anche per il lavoro di Toti Scialoja, presente nel primo numero con diverse opere riprodotte, in bianco e nero, a tutta pagina, talvolta in un solo particolare (Fig. 3).

Era lo stesso Scialoja, di cui si presentava qui un testo autografo, a definire d'altronde il proprio lavoro in termini di «materia da imprimere», «materia come emersione sensoriale dell'uomo delle cose»²⁷.

Per Emilio Villa le ‘orme’ dell'artista erano una sorta di diario: «una scelta così perseguita, a modo di *diarium*», «un modo quotidiano e serrato responso alla inquisitoria della vita e della sorte comune»²⁸. Anche Scialoja, insomma, era scelto da Villa in quanto artista che tentava di riconnettere l'arte alla vita. In Scialoja, come in Burri, era presente però anche quell'ulteriore interesse villiano per l'opera che cessava di essere ‘pittura’ o ‘quadro’ per farsi *in primis* ‘oggetto’. Questo passaggio avveniva – come indicato dallo stesso Scialoja – quando nel proprio lavoro si rinunciava a composizione e rappresentazione (e con rappresentazione non s'intendeva tanto una figurazione quanto una narrazione, anche di stati d'animo interiori) e, soprattutto, quando si riusciva a far coincidere l'opera con il suo stesso supporto, così che essa divenisse, per l'appunto, un ‘oggetto’ di per sé. «Avendo identificato la spazialità del quadro con la spazialità del reale», spiegava Scialoja, «avendo cancellato dallo spazio del quadro il suo remoto valore di rappresentatività», «avendo fatto coincidere il quadro con la sua fisicità esistenziale», «avendo tesa la pelle della materia-indistinzione attiva del reale sul quadro che si è amalgamato e immedesimato di quella materia» l'opera stessa «è divenuta materia», «avendo così murata la finestra del quadro, avendo trasformato il quadro in un campo visivo presente»²⁹.

La presenza di Mimmo Rotella nel secondo numero della rivista portava ulteriormente avanti questa riflessione. Dell'artista erano riprodotti due *décollage* astratti in bianco e nero, e un *Poemasuono* di reminescenze futuriste. La coincidenza tra materiale-tecnica e quadro era perfettamente rispettata in questi lavori di Rotella dove non esisteva alcuna narrazione o rappresentazione, ed il supporto coincideva con l'opera. In aggiunta il materiale scelto – manifesti affissi sui muri delle città – assolveva egregiamente al compito di riunificare la ricerca artistica con il mondo reale ed infatti, non a caso, Villa sottolineava: «gli inerti si lamentano per la ‘materia’ di questa pittura, manifesti strappati sui muri, sui bandoni, sulle palizzate. Materia? Faremo quadri con tutto, con tutta la materia del mondo»³⁰.

²⁶ ARGAN 1960, p. 65.

²⁷ SCIALOJA 1959.

²⁸ VILLA 1959d. Una riproduzione a pagina intera, non corredata di testo, di un lavoro di Toti Scialoja faceva la sua comparsa anche nel secondo numero di «Appia Antica».

²⁹ SCIALOJA 1959.

³⁰ VILLA 1960a.

La ricerca sul tema del 'quadro che si fa oggetto' teneva uniti, sulle pagine di «Appia Antica», questi artisti di una certa generazione – i nati negli anni Dieci, coetanei dello stesso Villa³¹ – con figure più giovani, praticamente 'scoperte' dalla rivista.

Francesco Lo Savio, ad esempio, compariva con le sue prime opere vicine ai *Filtri* nel primo numero, introdotto come «un giovane che sta incontrando una destinazione personale»³². Ne venivano presentate, in bianco e nero, due *Pitture* di quello stesso 1959, tra le prime dell'autore a comparire in riproduzione fotografica (Fig. 4). Anche se a quest'altezza cronologica il lavoro di Lo Savio era ancora realizzato in pittura – i primi *Metalli*, o i *Filtri* eseguiti sovrapponendo diversi strati di carta, sono datati ai due anni successivi – vi si possono già scorgere *in nuce* tutti quei principi che ne saranno in seguito fondanti e caratterizzanti. In particolare nelle due opere apparse su «Appia Antica» si può osservare, come ormai maturata, la coincidenza dell'opera con il supporto³³.

Altro esempio di ciò era il lavoro di Mario Schifano, presentato nel secondo numero della rivista, con la riproduzione di due *Cementi* (Fig.5)³⁴. In questi lavori del 1959 l'artista era ancora impegnato in un trattamento piuttosto pittorico della superficie di cemento, che veniva sgraffiata con segni quasi primordiali³⁵. Di lì a poco, però, la sua ricerca avrebbe imboccato con più decisione la via dell'opera d'arte come oggetto. In quell'articolo apparso sulla rivista «Aujourd'hui» per mano di Emilio Villa³⁶ – dove veniva recensita la collettiva che egli stesso aveva organizzato a Bologna nell'aprile 1960 e che vedeva esposti i lavori di Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Mario Schifano e Giuseppe Uncini – era ad esempio riprodotto un *Cemento* del pittore che andava più convintamente in questa direzione. L'opera, emblematicamente intitolata *Cemento e ferro* (Fig. 6), presentava su di un pannello rettangolare di cemento una lastra di metallo di dimensioni minori fissata con dei chiodi lasciati in vista. Con questo stratagemma Schifano opponeva, alla ruvida e opaca base di cemento, la lucentezza e levigatezza della lamina di ferro. Al contempo il lavoro non poteva più definirsi in termini di 'pittura' o 'scultura': era ormai un 'oggetto di per sé'.

L'ipotesi portata avanti fin qui è che, a fine anni Cinquanta, la ricerca di diversi artisti fosse accomunata da un desiderio di mettere in crisi lo statuto del quadro così com'era stato da loro ereditato e che Appia Antica – nel suo doppio ruolo di rivista e galleria – fosse il contenitore più pronto ad accogliere questi fermenti.

Ne è ulteriore dimostrazione l'allestimento alla galleria, nell'aprile 1959, di quella collettiva che vedeva tre milanesi a Roma: Agostino Bonalumi, Enrico Castellani e Piero Manzoni, presentati da Leo Paolazzi³⁷. In catalogo si trovava in particolare riprodotto un

³¹ Emilio Villa nasce ad Affori, Milano il 21 settembre 1914, coetaneo di Toti Scialoja (Roma, 16 dicembre 1914). Alberto Burri nasceva invece un anno dopo a Città di Castello (Perugia, 12 marzo 1915), infine Mimmo Rotella, a Catanzaro, il 7 ottobre 1918.

³² FRANCO LO SAVIO 1959.

³³ Un ulteriore lavoro di Lo Savio venne riprodotto in quell'articolo dello stesso Villa che faceva da recensione alla mostra bolognese che egli organizzò mettendo insieme cinque giovani artisti italiani: VILLA 1960b, p. 40. La mostra in questione era *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, aperta presso la galleria Il Cancelli di Bologna il 23 aprile 1960.

³⁴ DEMBY 1960. Si ricordi come, nel 1959, Mario Schifano avesse preso parte a due mostre organizzate presso la galleria Appia Antica: la collettiva *Mambor Schifano Tacchi* del gennaio e la personale del maggio.

³⁵ «Your pre-natal scribbles are in relief: vertical as Nature's calligraphy on the trunk of a tree», DEMBY 1960.

³⁶ VILLA 1960b.

³⁷ L. Paolazzi (Antonio Porta), *Bonalumi, Castellani, Manzoni*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, 24 aprile 1959, ora in *GLI ANNI ORIGINALI* 1995, p. 106. Leo Paolazzi, amico d'infanzia di Manzoni, si sarebbe in seguito conosciuto con lo pseudonimo di Antonio Porta. L'opera in questione, nel catalogo generale di Manzoni curato da Celant è la numero 341 (*Achrome*, 1959, caolino e tela grinzata, cm 130x162,5, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea). Nel catalogo della mostra ad Appia Antica, poi, troviamo un'opera di Bonalumi, la stessa che venne riprodotta nel primo numero della rivista «Azimuth» dello stesso 1959, ed una di stampo piuttosto gestuale di Castellani.

Achrome (Fig. 7) di Manzoni: la tela, imbevuta di caolino, solidificandosi aveva creato delle grinze orizzontali al centro del quadro; queste increspature risultavano aggettanti, creando zone di luce ed ombra, come in un rilievo. Di questo lavoro si leggeva in catalogo: «abolito persino il gusto del dipingere, tende a farsi *oggetto*, desolata presenza *a sé*, con quella sua materia allucinante (tela e gesso), porzione di un gran vuoto bianco»³⁸. Il lavoro di Manzoni aveva così già imboccato quella via che, in pochi anni, lo avrebbe portato ad una totale coincidenza tra la vita e l'arte, tra l'artista e l'opera: per questo veniva riconosciuto da Villa come un «figlio dell'Appia»³⁹. È da constatare come, d'altronde, tra l'attività della galleria e quella della rivista Emilio Villa – autodefinitosi demiurgo – avesse dato il via a una delle più precoci operazioni di recupero delle avanguardie storiche, surrealismo e dadaismo *in primis*: «Manzoni, ancora un giovane discendente di Duchamp», «e bràu Manzùn, dunca, te me piàset. Ti applaudo, zittamente, demiurgente sulla via Appia»⁴⁰.

American Renaissance.

Come si è visto finora il 'metodo' seguito dalla redazione di «Appia Antica» per discernere tra l'arte manierata e quella di qualità era quello di selezionare da un lato solo artisti impegnati in ricerche autentiche, dall'altro presentare sotto una nuova luce alcuni nomi già riconosciuti da pubblico e critica. Quando si guardava fuori Italia, all'arte internazionale, questo principio era ugualmente rispettato. In particolare l'attenzione era concentrata a ciò che accadeva negli Stati Uniti, alla «pittura americana, meglio: l'*American Renaissance*, Pollock Kline Rothko Gorky De Kooning» la quale, secondo Mario Diacono, respirava «un'aria, uno spazio psicologico, al quale non arriverebbero i polmoni "puri" europei»⁴¹. «Dal primo numero, a tutti i numeri successivi e futuri», «e in modo progressivamente intensificato, la rivista intende esplicitare la propria attenzione agli artisti statunitensi»⁴², spiegava Angela Maltese in apertura al secondo numero, votato ad una «enunciazione fondata e preliminare di alcuni temi strettamente proposti dal grandioso lavoro, dal vitale impegno rappresentato da alcuni capolavori dell'ideologia pittorica americana, talmente attuale, talmente esemplare per l'Europa, da rendere ormai indispensabile per noi l'indagine»⁴³.

«Appia Antica» non presentava tanto artisti americani 'nuovi' – escludendo forse il rapido e piuttosto precoce affondo sull'attività della galleria newyorkese di Leo Castelli che, in fotografie di allestimento, mostrava tra gli altri lavori di John Chamberlain, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Frank Stella, Louise Nevelson⁴⁴; piuttosto la rivista presentava alcuni nomi più conosciuti – di cui comunque in Italia la documentazione scarseggiava – in un modo nuovo. Nello specifico si tentava una lettura dell'espressionismo astratto meno eroica o biografica, ed invece più formale, più attenta ai linguaggi pittorici.

Nel catalogo della mostra *25 anni di pittura americana* tenutasi a Roma nel 1960, ad esempio, gli espressionisti astratti venivano ancora tutti definiti come «introspettivi, volti alla ricerca di se stessi»⁴⁵. Fu soprattutto grazie al prezioso apporto di Gabriella Drudi, che era stata negli Stati Uniti ed aveva potuto così sviluppare una maggior dimestichezza con i lavori degli espressionisti astratti, che l'attenzione si era invece finalmente spostata al linguaggio di

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ E. Villa, *Piero Manzoni*, testo inedito del 1960, in VILLA 1970, p. 117.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ DIACONO 1960.

⁴² MALTESE 1960.

⁴³ *Ibidem*. Pretesto per quest'indagine era la mostra *25 anni di pittura americana: 1933-1958*, inaugurata in quel gennaio 1960 presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma.

⁴⁴ VILLA 1960c.

⁴⁵ *25 ANNI DI PITTURA AMERICANA* 1960.

questi quadri. Nel primo numero di «Appia Antica» la Drudi presentava Robert Motherwell; il testo, lungo un'intera facciata, consisteva quasi interamente in una precisa descrizione di alcune tele del pittore: «un grande quadro di forme nere su fondo ocra; più precisamente strisce e forme ovali si alternano su un fondo ocra chiara. Partendo dal margine di sinistra si alternano – comprimendosi una contro l'altra – una striscia, un ovale, una striscia, un ovale», e così via⁴⁶. Una descrizione di questo tipo, di una disarmante novità per il panorama italiano, pareva riecheggiare alcune parole che proprio Clement Greenberg scrisse per lo stesso artista nel 1955: «fra il 1947 e il 1951 [Motherwell] ha dipinto diversi quadri piuttosto grandi», «alcuni, composti in ampie strisce verticali, con dell'ocra disposto a contrasto su neri e bianchi piatti»⁴⁷.

Anche nel caso di Mark Rothko, cui nel secondo numero vennero dedicate ben cinque pagine corredate di sette riproduzioni, l'apporto di Gabriella Drudi fu fondamentale. Nel testo di presentazione alla sua sala personale della Biennale veneziana del 1958 Sam Hunter scriveva «le tele di Rothko si associano duttilmente con i vari stati d'animo dell'uomo – lirismo, bucolico, calma ideale, violenza, minaccia – nella loro emotività sono espressioni dello spirito romantico, colorati da una visione a volte serafica, a volte demoniaca»⁴⁸; nessuna concessione era lasciata ad una descrizione formale dei linguaggi pittorici da Rothko adottati. Davanti allo stesso tipo di lavoro – ben due dei quadri riprodotti in «Appia Antica» erano passati in Biennale due anni prima – la Drudi metteva invece in atto una lettura palmare della superficie pittorica: «osservato frontalmente, [il quadro] potrebbe apparire di un colore unico, anche se si distinguono con sufficiente evidenza due zone sovrapposte, due rettangoli dalla base larga il doppio dell'altezza»⁴⁹, e così via per una pagina. Anche in questo caso Gabriella Drudi pareva far proprio uno stile, una grammatica che risuonavano greenberghiani: «quando Still, Newman e Rothko sopprimono i contrasti di valore tonale e prediligono le tinte calde, la 'piattezza' dei loro dipinti si accentua. Non essendo interrotto da nette differenze di valore tonale e solo da pochi incidenti di disegno o composizione, il colore respira dalla tela con un effetto avvolgente»⁵⁰.

Questa nuova lettura messa in atto da Gabriella Drudi, apparentemente letterale, non deve essere sottovalutata poiché fu invece, con ogni probabilità, fondamentale per le sorti di quella giovane generazione di artisti italiani che, imprigionati nell'*impasse* di un eroico stile informale, scoprirono una via che permettesse loro di ri-elaborare un linguaggio pittorico definito, senza però dover necessariamente tornare ad ancor più superate questioni di figurazione. In secondo luogo la Drudi, che poteva aver respirato il modernismo di Greenberg nei suoi lunghi viaggi americani, si faceva tramite in Italia per questo nuovo approccio critico, di cui nulla pareva essere arrivato per altre vie.

Un'ulteriore eredità fondamentale lasciataci da «Appia Antica» riguarda quell'interpretazione – forse la prima, per lo meno in Italia – per la quale l'espressionismo astratto aveva fatto proprio il lascito del surrealismo europeo. Lo scriveva la stessa Drudi nel suo articolo su Motherwell, «credo che la presenza dei surrealisti di Parigi qui a New York, subito dopo il '40, abbia avuto un effetto profondo sul sorgere di quello che viene oggi chiamato espressionismo astratto; per esempio nell'inverno 1941-42 avevo frequenti

⁴⁶ DRUDI 1959. Gabriella Drudi compì il suo primo viaggio a New York nel settembre 1956, al seguito del marito Toti Scialoja. Insieme presero a frequentare gli ambienti della New York School. Dai primi mesi del 1960 e fino al luglio di quello stesso anno i due furono di nuovo negli Stati Uniti, dove frequentavano, tra gli altri, Mark Rothko, Robert Motherwell, Willem De Kooning.

⁴⁷ C. Greenberg, *La pittura "di tipo americano"*, 1955, in «Partisan Review», primavera 1955, ora in CLEMENT GREENBERG 2011, p. 207.

⁴⁸ HUNTER 1958, p. 341.

⁴⁹ DRUDI 1960.

⁵⁰ C. Greenberg, *La pittura "di tipo americano"*, 1955, in «Partisan Review», primavera 1955, ora in CLEMENT GREENBERG 2011, p. 214.

discussioni con Jackson Pollock riguardo all'automatismo surrealista»⁵¹. Lo confermava Emilio Villa in due ulteriori occasioni: «Cy è americano», scriveva a proposito di Twombly, «ha conquistato se stesso, e trovato mezzi espressivi, in seno alla superiore invenzione bene elaborata da Gorki [sic], Pollock, De Kooning, Motherwell, Rothko, usciti dal surrealismo con una nozione della vita completamente nuova: l'organicità inscindibile anima-uomo»⁵². Sempre Villa ribadiva, poche pagine dopo, «bisogna dire che la pittura statunitense, assorbendo il surrealismo europeo, proprio attraverso il surrealismo ha individuato itinerari o solo piste che han condotto a un processo naturale, sorgivo, della psiche come atto organico»⁵³.

In questo modo, come si è già accennato, «Appia Antica» dimostrava di giocare un ruolo centrale e tempestivo anche su quell'ulteriore tema che sarebbe stato cruciale nel corso degli anni Sessanta: lo snodo del recupero delle avanguardie storiche.

⁵¹ DRUDI 1959.

⁵² VILLA 1959e.

⁵³ VILLA 1959b.



Fig. 1: Copertina di «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959

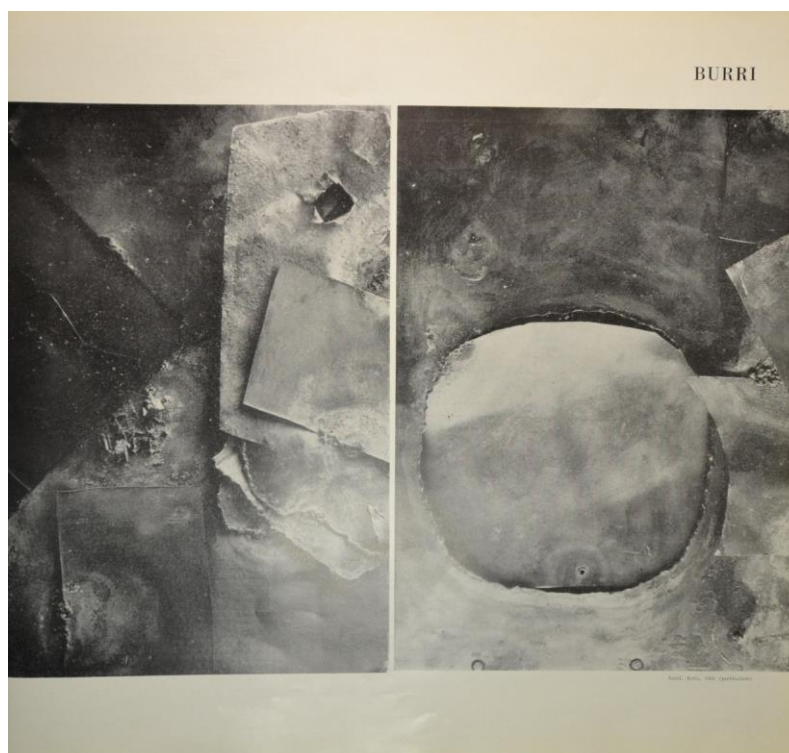


Fig. 2: Prima pagina articolo E. Villa, *Burri*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959, A. Burri, *Ferro*, 1958 (particolare)



Fig. 3: Terza pagina articolo E. Villa, *Toti Scialoja*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959, T. Scialoja, *Irreversibile* (particolare), 1958



Fig. 4: Articolo E. Villa, *Franco Lo Savio*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959



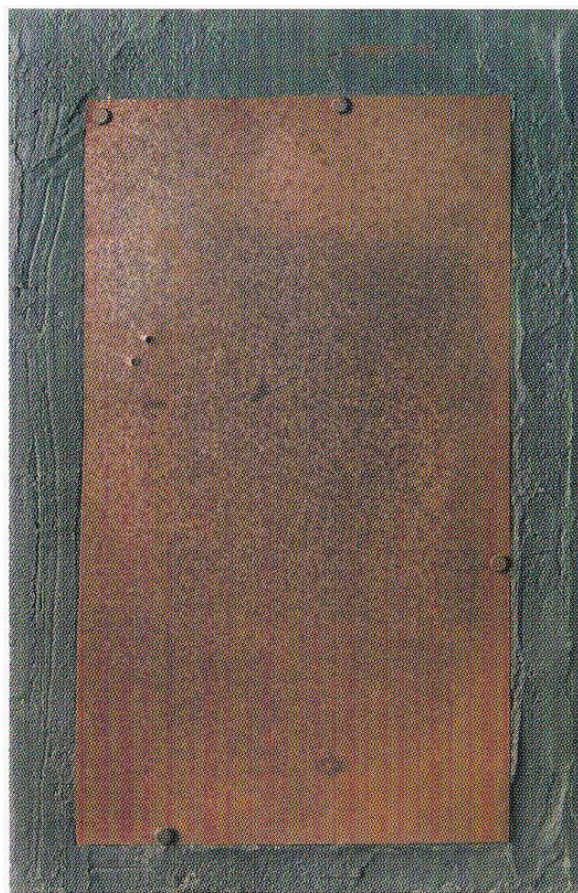


Fig. 6: M. Schifano, *Ferro cemento*, 1960, cemento e ferro su tela, 47x29,5 cm

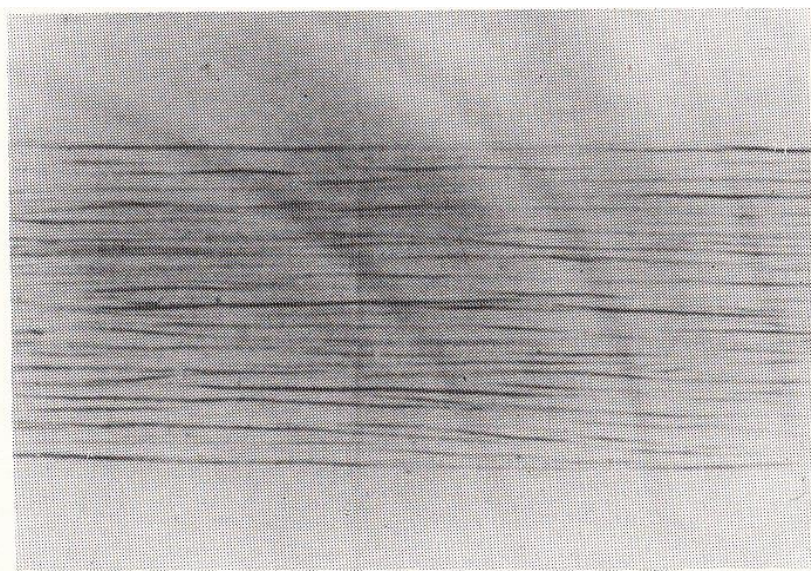


Fig. 7: P. Manzoni, *Achrome*, 1959, caolino e tela grinzata, 130x162,5 cm

BIBLIOGRAFIA

25 ANNI DI PITTURA AMERICANA 1960

25 anni di pittura americana: 1933-1958, Catalogo della mostra, Roma 1960.

ARGAN 1960

G.C. ARGAN, *Alberto Burri*, in *XXX Biennale Internazionale d'Arte*, Catalogo della mostra, Venezia 1960.

CAGNONE 1989

N. CAGNONE, *Cognizione di Emilio Villa*, «Leggere», 1989, ora in *Emilio Villa poeta e scrittore*, Catalogo della mostra, Reggio Emilia 2008.

CEDERNA 1958

A. CEDERNA, *Alcuni misfatti architettonici e urbanistici*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1959, 5 dicembre 1958, pp. 126-129.

CLEMENT GREENBERG 2011

Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica, a cura di G. Di Salvatore, L. Fassi, Milano 2011.

DEMBY 1960

W. DEMBY, *Letter to Young Painter Mario Schifano*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960,
<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&key=1885&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

DIACONO 1960

M. DIACONO, *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960,
<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&lang=IT&key=1909> <27 ottobre 2014>.

DRUDI 1959

G. DRUDI, *Motherwell*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,
<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&lang=IT&key=1773> <27 ottobre 2014>.

DRUDI 1960

G. DRUDI, *Mark Rothko*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960,
<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&lang=IT&key=1913> <27 ottobre 2014>.

FRANCO LO SAVIO 1959

Franco Lo Savio, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,
<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&key=1819&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

GLI ANNI ORIGINALI 1995

Gli anni originali, a cura di P. De Martiis, Catalogo della mostra, Pienza 1995.

HUNTER 1958

S. HUNTER, *Mark Rothko*, in *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, Catalogo della mostra, Venezia 1958.

MALTESE 1960

A. MALTESE, *Per una mostra della pittura statunitense*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960,

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&lang=IT&key=1879> <27 ottobre 2014>.

NOVELLI 1959

G. NOVELLI, *Le riviste d'avanguardia in Europa*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1960, 5 dicembre 1959, pp. 161-162.

SCIALOJA 1959

T. SCIALOJA, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&lang=IT&key=1815> <27 ottobre 2014>.

SWEENEY 1955

J.J. SWEENEY, *Burri*, Catalogo della mostra, Roma 1955.

VILLA 1953

E. VILLA, *Burri*, «Arti Visive», 4-5, 1953,

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=95&artgal=33&lang=IT#928> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959a

E. VILLA, *Appia Antica*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&lang=IT&key=1770> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959b

E. VILLA, *Di una ipotesi neobarocca*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&key=1835&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959c

E. VILLA, *Burri*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&lang=IT#1771> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959d

E. VILLA, *Toti Scialoja*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&key=1815&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959e

E. VILLA, *Cy Twombly talento bianco*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959, <http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&key=1833&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1960a

E. VILLA, *Mimmo Rotella*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960, <http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&key=1882&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1960b

E. VILLA, *Jeunes artistes italiens*, «Aujourd'hui», 28, settembre 1960, pp. 40-41.

VILLA 1960c

E. VILLA, *Dada coriphée à New York*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960, <http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&key=1914&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA/TAGLIAFERRI 2008

E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna: 1947/1967*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Firenze 2008 (prima edizione Milano 1970).

ABSTRACT

La rivista «Appia Antica», fondata da Emilio Villa nel 1959 ed uscita in due numeri tra il luglio 1959 ed il gennaio 1960, è da considerarsi, assieme all'omonima galleria, termometro dello stato dell'arte italiana all'altezza di quello snodo cruciale che fu il passaggio tra gli ultimi anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo. Sulle sue pagine artisti come Alberto Burri e Toti Scialoja vennero presentati, per la prima volta, in modo nuovo, ponendo l'accento su quella riflessione sullo statuto dell'opera d'arte che portavano avanti col loro lavoro. L'idea per la quale il quadro smetteva di essere pittura per farsi oggetto fu fondamentale per molti altri artisti, anch'essi presenti in «Appia Antica», come Mimmo Rotella ed i più giovani Fabio Mauri e Mario Schifano.

In egual misura «Appia Antica» fu veicolo di una peculiare lettura dell'arte astratta americana a Roma a quella data. Questa lettura, meno eroica e più formalista, fu d'importanza fondamentale per una nuova generazione. In particolare la pittura di Mark Rothko, largamente presente e ben documentata nel secondo numero di questa rivista, rappresentò una fondamentale via d'uscita per quella giovanissima generazione di artisti – Mario Schifano e Tano Festa *in primis* – posta di fronte all'*impasse* dell'Informale e dell'annoso dibattito astrazione-figurazione.

In aggiunta sulle pagine di «Appia Antica» veniva messo in atto uno dei primi recuperi italiani delle avanguardie storiche, con particolare riferimento al fenomeno Dada, la cui poetica fu fondamentale per lo sviluppo di quelle operazioni di 'prelievo' che caratterizzarono la produzione di molti artisti più giovani, come Piero Manzoni prima, Tano Festa e Mario Schifano in seguito.

The journal «Appia Antica», founded by Emilio Villa and printed in two issues between July 1959 and January 1960, can be considered a thermometer of the situation of Italian art between the end of the Fifties and the beginning of the Sixties. Here artists like Alberto Burri and Toti Scialoja have been presented, for the first time, in a different way, with a particular attention on their idea of a new vision of works of art as objects. Also younger artists like Francesco Lo Savio, Fabio Mauri and Mario Schifano, presented here for the first time, were involved in this kind of research.

In addition «Appia Antica» has been a preferential channel for the spread of the American abstract art in Rome at the end of the Fifties. In this journal Abstract Expressionism was read, for the first time, more as a pictorial poetic than as a biographical way to paint. In particular Mark Rothko's painting, widely documented in the second issue of this periodical, represented for young Italian artists (like for example Mario Schifano and Tano Festa) a fundamental way out from the Informale's *impasse* and the endless debate between realist and non-figurative artists.

In addition this review has been one of the first in Italy suggesting an early rediscovery of historical avant-gardes, with a peculiar reference to the phenomenon of Dadaism.

EINAUDI LETTERATURA DI PAOLO FOSSATI

*Prologo**

Nel 1969, dal crogiolo di una stagione libraria costellata di nuove formule editoriali, *Einaudi Letteratura* emerse come proposta per la documentazione di ricerche non più confinabili alle tradizionali categorie del sapere: mentre i *Saggi* si confermavano come spazio privilegiato della cultura umanistica, e la recente *Ricerca letteraria* proponeva testi sperimentali di narrativa e teatro¹, la nuova collana avrebbe accolto, in un contenitore duttile e accessibile ad un ampio pubblico, le voci in dialogo tra arti e letteratura dell'avanguardia storica e contemporanea², in un significativo contrappunto con le iniziative di un selezionato circuito di gallerie.

Composta da settantanove titoli, l'ultimo dei quali dato alle stampe nel 1984, la collezione fu interprete singolare di un innovativo orizzonte di istanze critiche, letterarie, artistiche e sociali che proprio negli anni Settanta e nella pratica editoriale convogliarono una revisione delle prassi operative canonizzate, fino a ridefinire lo statuto del libro oltre i modelli della monografia e del catalogo d'arte³. Alla levatura dell'impresa corrispose una regia d'eccezione: fu infatti un giovane Paolo Fossati, con il sostegno di Giulio Bollati⁴, ad intraprendere e ordire la trama di *Einaudi Letteratura*, con un contributo organico capace di riversare nella collana una sinergia di interessi, metodologie e questioni maturate negli ambiti degli studi letterari e della frequentazione appassionata della Torino artistica⁵.

*Ringrazio Roberto Cerati, per avermi accolta e consigliata nello studio di *Einaudi Letteratura*, Walter Barberis e Mauro Bersani, per la preziosa attenzione che mi è stata riservata. Un ringraziamento particolare a Maria Mimita Lamberti, a Filippo, Caterina e Cosimo Fossati, a Giulio Paolini e alla Fondazione Paolini, per la generosa partecipazione. Ringrazio Laura Iamurri e Barbara Cinelli, per la costante cura con cui hanno seguito questa ricerca. In merito alle riproduzioni, si è a disposizione degli eventuali detentori dei diritti che non è stato possibile rintracciare.

¹ Nata nel 1965 e strutturata nelle serie straniera e italiana, *La ricerca letteraria* visse una stagione florida fino ai primi anni Settanta e terminò le pubblicazioni nel 1979. Nel 1967 venne creata *La ricerca critica*, ordinata nelle collezioni *Letteratura* e *Cinema, musica, teatro, arti visive*, attiva fino al 1984. Cfr. LE EDIZIONI EINAUDI 2013, p. 1365 e pp. 1369-1370.

² La sequenza dei titoli di cui si compone *Einaudi Letteratura* è pubblicata in LE EDIZIONI EINAUDI 2013, pp. 1372-1374. Una breve descrizione è presente in LIBRI E CARTE DI UN ARCHIVIO EDITORIALE 1991, p.n.n. L'analisi qui proposta prende in considerazione un nucleo di volumi dedicati alle arti visive pubblicati negli anni Settanta. Lo studio è stato condotto a partire da una ricognizione sui documenti del fondo Einaudi in deposito presso l'Archivio di Stato di Torino: *Verbalì delle riunioni editoriali* [in seguito: VE], contenenti le verbalizzazioni delle riunioni settimanali del mercoledì; *Verbalì delle riunioni di Rhêmes* [in seguito: VR], contenenti le verbalizzazioni delle riunioni annuali organizzate nell'omonima località valdostana; *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani* [in seguito: CI]; *Corrispondenza con autori e enti stranieri* [in seguito: CS]; *Recensioni*.

³ Significative, a questo proposito, appaiono le recensioni di Paolo Fossati, curatore della collana, a 43 di Claudio Parmiggiani, edito da Geiger nel 1968, e *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*, realizzato in proprio da Giulio Paolini quello stesso anno. Cfr. FOSSATI 1969b e FOSSATI 1969c. Per un'analisi della stagione artistica ed editoriale torinese rinvio alla mia tesi di dottorato dal titolo *Libri. Pratiche artistiche ed editoriali a Torino nei decenni Sessanta e Settanta*, discussa il 2 luglio 2014 presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre.

⁴ Riguardo la presenza di Bollati, sintomatico è il suo interesse per le arti visive e per la fotografia, manifestato nel costante lavoro iconografico svolto per le copertine dei volumi Einaudi. Cfr. MARTINI 2006.

⁵ Sull'attività critica di Fossati si vedano PAOLO FOSSATI 2009 e OFFICINA TORINESE 2010. Per una lettura del progetto di *Einaudi Letteratura* in relazione alla figura del critico si rinvia in particolare a CONTESSI 2009, p. 323 e PANZERI 2010, pp. 638-639; si veda anche la lettera di Roberto Cerati a Gianni Contessi in PAOLO FOSSATI 2009, p. 316. Sulla figura di Fossati si segnala inoltre DANTINI 2012, pp. 167-171. Il 26 novembre 2010 la Galleria Civica d'arte Moderna e Contemporanea di Torino ha ospitato una giornata di studi dedicata a Fossati patrocinata dall'Università degli Studi di Torino: www.gamtorino.it/mostra.php?id=268 <17 agosto 2014>.

Laureato nel 1965 in filologia romanza, Fossati aveva intrapreso il lavoro in casa editrice negli stessi anni in cui maturava la convinzione di un legame necessario tra l'esercizio della critica militante e la costruzione di una cultura visiva intesa come presupposto di rinnovamento politico⁶. In tal senso l'impegno per sommuovere la vita culturale torinese ed il lavoro editoriale correvano per Fossati in perfetta sintonia, e proprio in merito alla sempre crescente valorizzazione che egli perseguiva delle fonti per l'arte contemporanea.

A questa dimensione di impegno civile, nella quale l'attività editoriale poteva assumere un ruolo trainante, si ricollega il sostegno che il 7 marzo 1967 Fossati esprimeva alla proposta di Giulio Carlo Argan per una riedizione Einaudi dei *Bauhausbücher*⁷: «L'eventualità di offrire ai lettori italiani dei documenti diretti delle varie esperienze artistiche del '900 europeo, personalmente mi convince molto: affiancare manifesti e elaborazioni di lavoro in una serie di testi base organica costituirebbe un'ottima proposta»⁸; dichiarazione che appare tanto più significativa se la si connette con una lettera a Maurizio Fagiolo dell'Arco del 31 luglio 1967, nella quale si discute di un ciclo di serate da dedicare alle avanguardie storiche nel contesto dell'Unione Culturale, che prevedevano incontri sul Futurismo con illustrazioni di opere, proiezioni di fotografie e film⁹.

D'altronde il Futurismo, come il Bauhaus di cui discorreva con Argan, rappresentava agli occhi di Fossati un modello di ricongiunzione tra storia e attualità: già nell'ottobre 1966 il critico aveva condiviso la proposta di Luciano Pistoì, che con *Aspetti dell'avanguardia in Italia* suggeriva, come chiave di lettura per le ricerche contemporanee, inediti accostamenti tra i padri nobili dei nuovi linguaggi, da Burri e Fontana ai più giovani artisti, e la tradizione delle avanguardie storiche¹⁰. Proprio alla luce di queste considerazioni, in una riunione editoriale dell'ottobre del 1968, veniva ripresa la proposta di una collaborazione con Fagiolo per una raccolta organica e commentata dei testi sul Futurismo che, precisava ancora Fossati con argomentazioni che illuminano il suo coinvolgimento nelle sperimentazioni più recenti, «[...] va verso Balla e non verso Boccioni. La stessa idea di happening regolata sulle reazioni del pubblico è di fondo futurista»¹¹; non a caso Balla, uno degli artisti su cui era incentrata la mostra del 1966, poi protagonista sempre a Notizie di una personale nel 1967, era stato indicato da Fossati come «punto chiave per intendere la pittura novecentesca»¹².

Si precisa dunque, nei mesi che precedono l'ideazione della nuova collana, una attenzione specifica a privilegiare la diffusione dei documenti dell'avanguardia per innervare di nuova linfa una editoria assestata su quieti binari di una paludata storiografia e coinvolgere in una più diretta partecipazione lettori e pubblico. Il nuovo progetto editoriale, ricco delle suggestioni che a Fossati giungevano dagli orizzonti multipli sui quali orientava le proprie esperienze, interpretava anzitutto la sua esigenza per una inedita immagine di critico, che

⁶ P. Fossati, *Alla galleria del Falò di Alba Pittura con Pavese*, «La voce», 11 novembre 1965, in PAOLO FOSSATI 2009, pp. 24-26, dove smentiva una presunta impossibilità di fare cultura in provincia; il tema verrà significativamente ripreso, in prossimità di *Einaudi Letteratura*, su «Nac» nel 1969, dove Fossati poneva sotto accusa la colonizzazione delle periferie in circuiti espositivi solo apparentemente progressisti (FOSSATI 1969a); mentre sul ruolo del critico si veda la posizione molto nota espressa nella recensione ad *Autoritratto* di Carla Lonzi (P. Fossati, *Carla Lonzi, Autoritratto*, «Nac», 27, 1969, in PAOLO FOSSATI 2009, pp. 52-53. Per un'analisi si rinvia a IAMURRI 2010, pp. XIV-XV).

⁷ CI, c. 8, fasc. 122, f. 359 (lettera di Fossati ad Argan, 13 febbraio 1967), f. 360 (lettera di Argan a Fossati, 3 marzo 1967).

⁸ *Ivi*, f. 361 (lettera di Fossati ad Argan, 7 marzo 1967).

⁹ CI, c. 77, fasc. 1146, f. 1 (lettera di Fossati a Fagiolo, 31 luglio 1967). Fossati si rivolge a Fagiolo su indicazione di Luciano Pistoì, a seguito della pubblicazione di un volume su Balla; si tratta con tutta probabilità di *Balla futurista*, edito da Bulzoni nel 1967.

¹⁰ P. Fossati, *Da Revigione all'avanguardia*, «l'Unità», 19 ottobre 1966, in OFFICINA TORINESE 2010, pp. 198-199.

¹¹ VE, c. 6, fasc. 444 (9 ottobre 1968), f. 4. La prima attestazione del progetto è contenuta in CI, c. 77, fasc. 1146, f. 5 (lettera di Fossati a Fagiolo, 30 agosto 1968).

¹² P. Fossati, *La mostra di Giacomo Balla*, «l'Unità», 29 marzo 1967, in OFFICINA TORINESE 2010, p. 285.

avrebbe divulgato a più ampio raggio e fuori dalle convenzioni la cultura visiva e verbale delle avanguardie storiche e contemporanee, offrendo la diretta esperienza delle opere e dei testi. Un significativo precedente editoriale, sottilmente rievocato dalla denominazione scelta per la nuova serie, era *Littérature*, la rivista fondata nel 1919 da Breton, Aragon e Soupault, intorno alla quale si era riunita quella società di poeti e di artisti da cui avrebbe preso avvio l'esperienza surrealista¹³; e infatti proprio a Breton, con una formula in cui la letteratura si apriva alle arti visive, avrebbero più tardi reso omaggio alcuni volumi della collana: *Antologia dello humour nero* (1970), con scritti di Picasso, Picabia, Duchamp, Arp, Savinio e Dalí, *Nadja* (1972) e *L'amour fou* (1974), strutturati in un fitto dialogo tra opera letteraria e *corpus* iconografico.

D'altra parte, la chiamata a raccolta dei 'surrealisti storici' per porre salde basi al processo di ridefinizione storiografica di quella avanguardia contro una perdurante tradizione di stampo lirico e letterario, corrispondeva ad antiche preoccupazioni di Fossati¹⁴, che sarebbero deflagrate proprio in prossimità cronologica della nuova collana nello sferzante giudizio espresso nel novembre 1967 su *Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, rassegna ospitata dalla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino alla quale il critico non avrebbe perdonato l'assenza di propositi di indagine critica e filologica¹⁵.

Divulgazione visiva e letteratura artistica: la stagione dei progetti 1969-1972.

La prima attestazione documentaria di *Einaudi Letteratura* è contenuta nei verbali delle riunioni di Rhêmes dell'estate 1969, redatti in occasione del ritrovo annuale in cui si discutono i programmi della casa editrice, nella lista delle proposte in cui si segnala il trasferimento nella «nuova collana letteraria»¹⁶ di due titoli della *Ricerca letteraria* di Guido Davico Bonino: *Teste-morte* di Samuel Beckett e *Tempo di massacro* di Sebastiano Vassalli, che saranno infatti prontamente pubblicati tra la fine di quell'anno e i primi mesi dell'anno successivo, con *L'azzurro del cielo* di Georges Bataille e *Lei* di Lawrence Ferlinghetti.

Nella stessa riunione veniva confermato un progetto di Fossati per la pubblicazione nei *Saggi* di una monografia sull'opera grafica di Lucio Fontana¹⁷, che era esemplata sulla precedente e analoga monografia curata da Lamberto Vitali per Giorgio Morandi¹⁸, a conferma di una assunzione dell'artista milanese tra i maestri del Novecento, in linea peraltro con la posizione espressa da Fossati nel 1966 in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Notizie¹⁹. Ma è proprio dal progetto del volume per Fontana ben più che dai quattro volumi di narrativa straniera che la serie acquisterà la fisionomia desiderata dal suo promotore: in tempi brevissimi il 'Fontana' sarebbe andato alla nuova collana «più agile e di minor costo di copertina»²⁰, dove il libro, spiegava Fossati a Piero Fedeli, sarebbe risultato «meno

¹³ *Littérature* è nominata da Guido Neri a proposito di *Einaudi Letteratura* nel corso della riunione di Rhêmes del 16 luglio 1970. VR, c. 13, fasc. 783, f. 58.

¹⁴ La posizione su questi problemi era stata denunciata con forza in una serie di recensioni pubblicate su «l'Unità», dove *Surrealismo in coda* titolava la recensione alla mostra della associazione Piemonte artistico curata da Italo Cremona nel 1966, considerata espressione di un'abitudine ormai consolidata a definire surrealista qualunque forma di associazione fantastica (P. Fossati, *Surrealisti in coda*, «l'Unità», 2 febbraio 1966, in *OFFICINA TORINESE* 2010, pp. 101-102); e dove, anche in occasione della «bella silloge di opere surrealiste» esposte nel 1966 da Notizie, Fossati non mancava di riflettere sulla consuetudine con «una visione parziale del surrealismo» (P. Fossati, *Bartolini rivisitato*, «l'Unità», 23 marzo 1966, *ivi*, pp. 126-127).

¹⁵ P. Fossati, *I «maestri del Surrealismo» alla Galleria d'arte moderna*, «l'Unità», 10 novembre 1967, *ivi*, pp. 351-354.

¹⁶ VR, c. 13, fasc. 782 (1969), catalogo dei libri in programma, p. 9.

¹⁷ *Ivi*, p. 12.

¹⁸ CI, c. 82, fasc. 1253, f. 1 (lettera di Fossati a Teresita Fontana, 25 febbraio 1969).

¹⁹ Si veda P. Fossati, *L'intelligenza di Fontana*, «l'Unità», 20 aprile 1966, in *OFFICINA TORINESE* 2010, pp. 141-142. Sulla centralità di Fontana nel pensiero di Lonzi e Pistoì si rinvia a DANTINI 2012, pp. 189-190.

²⁰ CI, c. 82, fasc. 1253, f. 7 (lettera di Fossati a Fedeli, 28 ottobre 1969).

imbalsamato»²¹ e avrebbe goduto di una maggiore possibilità di circolazione.

Concetti spaziali usciva nel febbraio 1970: un volume occupato quasi per due terzi da un'antologia di disegni inediti eseguiti tra il 1946 e il 1967, e per la restante parte da una nota introduttiva di Fossati e dai manifesti spazialisti, accompagnati da un elenco commentato delle tavole e da una breve biografia. L'intento era senz'altro programmatico: il progetto iniziale si era trasformato in una ricognizione storiografica sulla ricerca dell'artista, intesa come punto di riferimento per una lettura delle esperienze più attuali. La recensione al volume comparsa su «Nac» nel maggio 1970 avrebbe celebrato «Fontana studiato come un classico»²² e messo in luce la continuità del metodo di indagine adottato da Fossati sulla scia di Longhi e Arslan.

Di fatto *Concetti spaziali* funzionò da modulo per la strutturazione di una nuova tipologia di volume in cui mettere in luce l'importanza della divulgazione visiva nel suo dialogo con gli scritti d'artista. Restituire i materiali implicava in tal senso una revisione della posizione e del ruolo del critico, o quantomeno la ricerca di un compromesso capace di una incursione tanto puntuale quanto immune da interferenze. D'altronde proprio su argomenti analoghi si dibatteva a Rhêmes nell'estate successiva alla pubblicazione del 'Fontana', in relazione alla possibilità di aprire il catalogo della casa editrice a nuovi autori e alla letteratura sperimentale²³. In questo contesto, rispetto alla proposta di dotare le edizioni di note e testi chiarificatori, Fossati paventava il rischio della «bardatura»²⁴ e sosteneva la linea di uno snellimento degli apparati critici, lasciando trapelare una riflessione di più ampio respiro che coinvolgeva i paralleli lavori ai volumi d'arte di *Letteratura*. Qui, infatti, si andava configurando un modello editoriale diverso caratterizzato dallo stretto dialogo tra artisti e curatore, che avrebbe trovato un primo esempio in *Oggetti d'affezione* di Man Ray (1970).

Del progetto per una raccolta di fotografie di Man Ray scriveva Giulio Einaudi in una lettera all'artista già nel giugno 1969²⁵, prima dell'avvio di *Einaudi Letteratura*. La scelta dell'editore maturava nel contesto di una fitta rete di iniziative che, a distanza di cinque anni dalla prima personale italiana di Man Ray organizzata da Schwarz, avrebbe tributato all'artista un ampio riconoscimento di ruolo e di mercato²⁶. L'assetto definitivo del progetto editoriale veniva stabilito in concomitanza con la nascita della nuova collana, in una lettera con cui Giulio Einaudi formulava ufficialmente a Man Ray la proposta di un'edizione non lussuosa da realizzare in 3000 esemplari, concepita per favorire la massima circolazione del volume²⁷. Fossati subentrava nella corrispondenza con Man Ray nel marzo 1970²⁸, gestendo insieme ad Ippolito Simonis il dialogo con l'artista, che tuttavia per il libro avrebbe scritto soltanto una breve nota d'apertura.

Con una formula non troppo dissimile, parallelamente al 'Man Ray', venivano avviati i lavori a un volume di Fausto Melotti²⁹, pubblicato nel marzo 1971 con il titolo *Lo spazio inquieto*. Come Fontana, Melotti appariva a Fossati un riferimento imprescindibile nella storia dell'arte del Novecento, «punto di unione delle antiche stagioni d'avanguardia alla nuova

²¹ *Ibidem*.

²² LUCIO FONTANA 1970; un ritaglio a stampa dell'articolo è conservato in *Recensioni*, c. 129, fasc. 1808.

²³ VR, c. 13, fasc. 783, ff. 55-59 (16 luglio 1970).

²⁴ *Ivi*, f. 57.

²⁵ CS, c. 11, fasc. 418, f. 1 (lettera di Giulio Einaudi a Man Ray, 13 giugno 1969).

²⁶ Tra queste, le personali del 1969 a Milano e a Torino presso le gallerie Marconi e Il Fauno; nel 1970 la pubblicazione di *Rayographs* a cura di Argan, edito da Martano nella collana *Nadar* diretta da Fagiolo; nel 1971 la pubblicazione di *Clin d'oeil*, realizzato da Martano e dalla galleria Il Fauno per l'edizione del multiplo *Prototipo per «Perpetual motive»*, e di *Man Ray: 60 anni di libertà*, edito da Schwarz in occasione della retrospettiva organizzata con la Galleria Milano e lo Studio Annunciata. Per un dettaglio delle mostre e delle edizioni si veda la cronologia pubblicata in JANUS 1973, pp. 18-21. Una nota sulle monografie e i cataloghi dedicati a Man Ray tra il 1970 e il 1975 accompagna l'articolo di Enzo Siciliano conservato in *Recensioni*, c. 212, fasc. 2994 (cfr. SICILIANO 1976).

²⁷ CS, c. 11, fasc. 418, f. 2 (lettera di Giulio Einaudi a Man Ray, 18 ottobre 1969).

²⁸ *Ivi*, f. 7 (lettera di Fossati a Man Ray, 3 marzo 1970).

²⁹ CI, c. 131, fasc. 1990, f. 1 (lettera di Fossati a Melotti, 28 ottobre 1969).

sensibilità del dopoguerra»³⁰, e in tal senso il progetto per il libro si inseriva nel contesto delle nuove proposte che tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta avrebbero contribuito a gettare nuova luce sull'opera dello scultore³¹.

Introdotta l'artista all'editore e sancito l'avvio del progetto, Fossati scriveva a Melotti nel novembre del 1969 confermando il coinvolgimento di due personaggi d'eccezione³²: a Ugo Mulas veniva assegnata la documentazione visiva delle opere, un gruppo di lavori realizzati tra il 1934 e il 1970, di cui il fotografo avrebbe scritto, con una metafora di grande forza, come di sculture «così povere di materia che è un po' come fotografare l'aria»³³; a Italo Calvino veniva affidato un testo, in seguito pubblicato con il titolo *I segni alti* insieme ad alcuni scritti di Melotti (i *Foglietti*), richiesti dal curatore all'artista in fase avanzata di progetto³⁴. Si compiva, dunque, quel «balletto di quattro persone, più lo scultore»³⁵ rievocato da Fossati in una memoria tarda.

Alla fine del 1969 risalivano anche i primi contatti di Fossati con Fagiolo per la ripubblicazione di *Fotodinamismo futurista*³⁶, il cui progetto veniva presentato nella riunione del 4 febbraio 1970 in relazione alla possibilità di uscire entro settembre con un volume in *Letteratura*, in concomitanza con la presentazione veneziana di un film di Bragaglia. A fronte delle perplessità di Davico, che avrebbe preferito dedicare a Bragaglia un volume più ampio nei *Saggi*, l'opzione di Fossati trovava il consenso di Bollati e Calvino³⁷, convinti come lui dell'autonomia di un testo che, nel contesto di una fervida stagione di pubblicazioni sul Futurismo³⁸, avrebbe rimesso in circolo il libro ormai introvabile di un autore problematicamente futurista³⁹. La collana, d'altronde, avrebbe ospitato sin dai primi titoli anche un importante nucleo di volumi a carattere letterario che avrebbe contribuito a ridefinire il complesso orizzonte delle ricerche futuriste: *Sam Dunn è morto. Racconto insolito* di Bruno Corra (1970), romanzo pubblicato nel 1915 nelle Edizioni di Poesia, e *Poesie a Beny* (1971), raccolta inedita da cui emergeva il lato più intimo e meno convenzionale della figura di Filippo Tommaso Marinetti.

L'impianto del libro di Bragaglia appariva già stabile nella descrizione che Fossati presentava ad Antonella Vigliani pochi giorni dopo la riunione editoriale⁴⁰. In effetti il volume sarebbe uscito in tempi molto brevi, riproponendo in facsimile l'edizione critica del 1911, corredata delle varianti delle edizioni pubblicate fino al 1913 e di una nutrita selezione di appendici critico-documentarie: il regesto a cura di Antonella Vigliani, i contributi di Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo e Filiberto Menna, riproduzioni di fotodinamiche inedite e alcuni fotogrammi dei film *Thais* e *Il perfido incanto*.

³⁰ P. Fossati, *Un maestro della scultura*, «l'Unità», 27 novembre 1968, in *OFFICINA TORINESE* 2010, p. 491.

³¹ Per un dettaglio della mostre e delle pubblicazioni si veda *MELOTTI* 2011, pp. 232-233 [1969-1970], pp. 246-250 [1971]. Tra gli eventi torinesi, emergono in particolare la presentazione delle ultime acquisizioni di Melotti alla Galleria Civica d'Arte Moderna, nell'ottobre 1969, e nel 1970 la pubblicazione per Martano di *Progetti di Melotti. 1932-1936* a cura di Fagiolo, che Fossati avrebbe richiesto all'autore per citarlo nel volume in preparazione. CI, c. 77, fasc. 1146, f. 83 (lettera di Fossati a Fagiolo, 18 gennaio 1971).

³² CI, c. 131, fasc. 1990, f. 2 (lettera di Fossati a Melotti, 14 novembre 1969).

³³ CI, c. 140, fasc. 2128, f. 4 (lettera di Mulas a Giulio Einaudi, 19 giugno 1970).

³⁴ CI, c. 131, fasc. 1990, f. 9 (lettera di Fossati a Melotti, 12 ottobre 1970), f. 10 (lettera di Fossati a Melotti, 20 ottobre 1970).

³⁵ FOSSATI 1993, p. 34.

³⁶ CI, c. 77, fasc. 1146, f. 66 (lettera di Fossati a Fagiolo, 27 novembre 1969).

³⁷ VE, c. 7, fasc. 483 (4 febbraio 1970), ff. 4, 5.

³⁸ Si ricordano i lavori di Umbro Apollonio (*Futurismo*, Mazzotta, Milano 1970), Mario Verdone (*Che cosa è il futurismo*, Ubaldini, Roma 1970) e Maurizio Fagiolo dell'Arco (*Futur Balla*, Bulzoni, Roma 1970), menzionati da alcuni ritagli a stampa conservati in *Recensioni*, c. 43, fasc. 626.

³⁹ La vicenda di rottura con il movimento futurista suona ancora vivissima nella richiesta della figlia di Bragaglia di sostituire, nel testo pubblicato in quarta di copertina, la dicitura 'film futuristi' con quella di 'film d'avanguardia'. CI, c. 218, fasc. 3074, f. 36 (lettera di Antonella Vigliani Bragaglia a Fossati, 15 settembre 1970).

⁴⁰ *Ivi*, f. 3 (lettera di Fossati ad Antonella Vigliani Bragaglia, 6 febbraio 1970).

Nei primi mesi del 1970 l'assetto iniziale della collana si assestava con la presentazione di due proposte: un libro su Bruno Munari, che sarebbe uscito nell'ottobre del 1971, e uno sul teatro del Bauhaus, pubblicato soltanto nel marzo 1975.

Il primo, pensato come un volume di materiali sul modello del 'Fontana', ma con introduzione dell'artista, veniva discusso in occasione della riunione dell'11 marzo, durante la quale, pur approvando la proposta, Bollati esprimeva alcune riserve verso la tipologia del «libro-mostra»⁴¹; l'osservazione trovava seguito nell'intervento dell'editore, favorevole ad un libro che non si esaurisse nella semplice antologia dei lavori ma che cogliesse l'aspetto nodale dell'attività dell'artista, da tempo collaboratore di Einaudi⁴². I lavori diretti da Fossati venivano avviati nei mesi successivi in un costante dialogo con Munari, responsabile di una prima cernita di testi inviata al curatore nel luglio 1970⁴³, che Fossati proponeva di comporre in un assemblaggio in cui le illustrazioni non avrebbero svolto funzione di «didascalie visive», bensì di «testi»⁴⁴. Infine, nel marzo del 1971, Fossati comunicava a Munari l'intenzione non voler inserire in volume contributi esterni e proponeva all'artista di redigere una nota di accompagnamento⁴⁵. Di fatto *Codice ovvio* sarebbe uscito con uno scritto del curatore, ma senza perdere l'innovativo aspetto di racconto autobiografico, testuale e visivo, interamente concepito dall'artista⁴⁶.

Il volume sul Bauhaus nasceva, invece, dai rapporti con Filiberto Menna, cui Fossati scriveva una prima lettera nell'aprile del 1970⁴⁷. La fitta corrispondenza si sarebbe conclusa ben cinque anni dopo con la stampa de *Il teatro del Bauhaus* di Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy e Farkas Molnár, che funzionava da modello per un teatro sperimentale rispetto al quale misurare i successivi approdi. Il volume presentava infatti, per la prima volta in traduzione italiana, il libro edito nel 1925 nei *Bauhausbücher*, con l'aggiunta di una nota redatta da Gropius nel 1961. In un incessante testa a testa con Martano, quello stesso anno veniva dato alle stampe, con prefazione di Argan, *Pittura, fotografia, film* di László Moholy-Nagy a cura di Gianni Rondolino per *Nadar*⁴⁸.

Tra le lunghe vicende della collana, figlie di questa fase progettuale in verità piuttosto veloce, il caso di *Collages* di Jiří Kolář assunse una posizione particolarmente eloquente. L'attività dell'artista e scrittore ceco si inseriva, infatti, nel duplice orizzonte dell'esperienza surrealista e delle più attuali ricerche verbo-visuali⁴⁹, approdando nel marzo del 1972 all'importante retrospettiva della Galleria Schwarz⁵⁰: si trattava dell'appuntamento più ragguardevole della stagione espositiva di Kolář in Italia, con cui si portava a compimento un percorso frammentato giunto a Torino al palinsesto dello Studio di Informazione Estetica, la cui mostra del 1966 non era sfuggita a Fossati, che l'aveva recensita su «l'Unità»⁵¹. Fu proprio l'ingresso del critico nella gestione del progetto, complici alcune problematiche editoriali, a segnare nell'aprile del 1972 una svolta decisa nelle vicende del libro: alla proposta per un volume di poesie di Jiří Kolář con riproduzioni di suoi collages, avanzata da Angelo Maria

⁴¹ VE, c. 7, fasc. 487 (11 marzo 1970), f. 1.

⁴² Tra i lavori grafici si ricorda il disegno per la collana *Einaudi Letteratura*. Cfr. MAFFEI 2002, p. 258.

⁴³ CI, c. 140, fasc. 2130/1, f. 104 (lettera di Munari a Fossati, 16 luglio 1970).

⁴⁴ *Ivi*, f. 105 (lettera di Fossati a Munari, 21 luglio 1970).

⁴⁵ *Ivi*, f. 113 (lettera di Fossati a Munari, 24 marzo 1971).

⁴⁶ Si consideri che *Codice ovvio* è stato preso in considerazione da numerosi repertori sul 'libro d'artista', tra cui DEMATTEIS-MAFFEI 1998, p. 169.

⁴⁷ CI, c. 131, fasc. 1997, f. 3 (lettera di Fossati a Menna, 8 aprile 1970).

⁴⁸ RONDOLINO 1975.

⁴⁹ A questo proposito si veda MILANO 1976; un ritaglio a stampa è conservato in *Recensioni*, c. 184, fasc. 2611.

⁵⁰ In occasione della mostra veniva pubblicata la monografia a cura di Schwarz (cfr. JIŘÍ KOLÁŘ 1972).

⁵¹ P. Fossati, *Le scacchiere della parola*, «l'Unità», 9 marzo 1966, in *OFFICINA TORINESE* 2010, pp. 121-122.

Ripellino a Davico nell'ottobre del 1971⁵² e approvata il mese successivo⁵³, subentrava l'intenzione di progettare un «volumetto 'grafico' fatto di riproduzioni»⁵⁴ che avrebbe compreso la documentazione fotografica di un nucleo di opere eseguite per lo più tra il 1961 e il 1971 e un saggio di più ampio respiro firmato da Ripellino. A distanza di pochi mesi, Fossati rientrava dall'incontro praghese con Kolář confermando a Ripellino il progetto di un libro analogo al 'Man Ray'⁵⁵, e all'inizio di agosto l'artista spediva a Torino un nucleo importante di fotografie⁵⁶, che Fossati avrebbe inoltrato a Ripellino per la scrittura del saggio⁵⁷. Tuttavia l'uscita di *Collages* nel marzo 1976 avrebbe concluso solo a una data avanzata la storia editoriale del volume, a un'altezza temporale in cui venivano avviati i lavori a una nuova serie di libri d'arte.

La riunione di Rhêmes del luglio 1972 apriva una breve parentesi di valutazione sulla prima stagione di *Einaudi Letteratura*: ricevendo richiesta di un parere da parte dell'editore, Fossati esprimeva soddisfazione per la collana e per «la sezione con testi e materiali iconografici»⁵⁸. Proprio a questa serie interna, nel catalogo dei libri in programma allegato al verbale, doveva riferirsi l'appunto a matita che attestava il progetto per un libro di Mulas⁵⁹, pubblicato postumo nel 1973 in forma di racconto autobiografico dalla forte componente visiva⁶⁰.

Mulas aveva collaborato in passato ad una serie di importanti libri fotografici recensiti da Fossati su «Nac»⁶¹, ed era conosciuto principalmente per il lavoro con gli artisti. Tuttavia il volume che gli dedicava *Einaudi Letteratura* apriva anche una prospettiva sul ciclo delle tredici *Verifiche* (1969-1972), documentando un'indagine concettuale capace di interpretare la fotografia non più soltanto come documento, ma anche come operazione critica e come linguaggio. In tal senso *La fotografia* apriva una nuova stagione di libri dedicati agli artisti contemporanei, negli anni in cui si faceva strada in casa editrice il proposito di progettare alcuni titoli rivolti ai rappresentanti di una nuova generazione.

1973-1976: libri sui pittori e libri degli artisti.

La prospettiva di aprire il catalogo Einaudi alle esperienze artistiche più recenti maturava nei mesi centrali del 1973 in relazione ai contenuti discussi alla riunione di Rhêmes, dove l'editore aveva proposto di pubblicare, su modello del 'Melotti', alcuni «libretti sui pittori»⁶².

All'indomani della riunione Fossati scriveva due lettere indirizzate rispettivamente a Giorgio De Marchis e a Germano Celant. Al primo, nel solco di un ormai decennale recupero storiografico, veniva chiesto un volume su Balla, che sarebbe stato pubblicato a distanza di

⁵² CI, c. 174/2, fasc. 2577/5, f. 2347 (lettera non firmata [ma di Ripellino] a Guido [Davico Bonino], 11 ottobre 1971).

⁵³ VE, c. 7/bis, fasc. 1, f. 65 (17 novembre 1971).

⁵⁴ CI, c. 174/2, fasc. 2577/5, f. 2371 (lettera di Fossati a Ripellino, 5 aprile 1972).

⁵⁵ *Ivi*, f. 2377 (lettera di Fossati a Ripellino, 6 giugno 1972).

⁵⁶ CS, c. 9, fasc. 356, f. 2 (lettera di Kolář a destinatario non specificato [ma Fossati], 7 agosto 1972).

⁵⁷ CI, c. 174/2, fasc. 2577/5, f. 2403 (lettera di Fossati a Ripellino, 14 novembre 1972).

⁵⁸ VR, c. 13, fasc. 785, f. 33 (7 luglio 1972).

⁵⁹ *Ivi*, catalogo dei libri in programma, p. 13.

⁶⁰ Il libro uscì insieme a *Fotografare l'arte* di Mulas e Pietro Consagra, pubblicato nel 1973 dai Fratelli Fabbri con introduzione di Umberto Eco, e al catalogo della retrospettiva *Ugo Mulas: immagini e testi*, coordinata da Arturo Carlo Quintavalle presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma. A queste pubblicazioni fanno frequentemente riferimento i ritagli a stampa conservati in *Recensioni*, c. 240, fasc. 3348.

⁶¹ P. Fossati, *Libri di Ugo Mulas*, «Nac», 10, 1971, in PAOLO FOSSATI 2009, pp. 54-57. Riferimenti a: *Alik Cavaliere* (1967), *New York: arte e persone* (1967), *Campo urbano* (1969), *Calder* (1971), *Lo spazio inquieto* (1971).

⁶² VR, c. 13, fasc. 786, f. 19 (4 luglio 1973).

quattro anni con il titolo *Giacomo Balla. L'aura futurista*⁶³. Al secondo, invece, veniva proposto di curare un libro su Manzoni o su Lo Savio⁶⁴, artisti che avevano inaugurato nel dopoguerra una nuova stagione di ricerche e la cui precoce scomparsa avrebbe agevolato l'articolazione di un discorso retrospettivo⁶⁵.

L'opzione di Celant cadeva su un volume tipo il 'Fontana' incentrato sull'opera di Lo Savio, da concepire come raccolta dell'intera sua produzione⁶⁶, e il progetto veniva approvato nel corso della riunione del 26 settembre, dove l'artista veniva significativamente presentato da Fossati come «pendant di Manzoni, a Roma»⁶⁷. A distanza di un biennio, *Spazio e luce* veniva dato alle stampe con una struttura che prevedeva una rassegna completa sulle fasi creative della ricerca di Lo Savio, non troppo dissimile da quella adottata dall'artista nella pubblicazione di *Spazio luce* (1963), che presentava gli scritti ripubblicati da Einaudi⁶⁸.

Nel solco dei lavori intrapresi dopo la riunione del 1973 venivano avviati anche i primi contatti con Vittorio Rubiu, per la pubblicazione di un volume su un pittore ormai 'classico' come Alberto Burri⁶⁹, e con Giulio Paolini, al quale Giulio Einaudi scriveva nel febbraio 1974⁷⁰, a seguito di un progetto discusso alcuni mesi prima, dopo l'inaugurazione dell'antologica dell'artista allo Studio Marconi⁷¹. Paolini, che Fossati aveva seguito dai primi momenti della sua storia espositiva torinese⁷², era stato scelto già nel 1969 per realizzare il collage di copertina del primo volume di *Einaudi Letteratura, Teste-morte* di Beckett, ma all'altezza del 1973 rappresentava agli occhi dell'editore un punto di riferimento stabile, tale da volerlo come autore di una monografia accompagnata da uno scritto di Calvino. D'altronde l'opera di Paolini si prestava molto bene ad una lettura per immagini e parole⁷³ e l'artista aveva dato prova di una peculiare attitudine al lavoro con il libro, testimoniato soprattutto dalla progettazione dei propri cataloghi⁷⁴. All'interno della collana in cui già figurava *Codice ovvio*, si faceva dunque strada un progetto completamente affidato all'autore, responsabile al pari della raccolta della documentazione e del discorso critico, del lavoro di composizione e di alcune

⁶³ CI, c. 66, fasc. 968, f. 2 (lettera di Fossati a De Marchis, 10 luglio 1973). Tra le prime tappe della rivalutazione storiografica di Balla si ricordano la retrospettiva del Futurismo di Palazzo Barberini (1959), la pubblicazione del secondo volume degli Archivi del Futurismo (1962) e la retrospettiva torinese negli spazi della Galleria Civica d'Arte Moderna (1963). A tale proposito si veda CRISPOLTI 1977; un ritaglio a stampa dell'articolo è conservato in *Recensioni*, c. 94, fasc. 1314.

⁶⁴ CI, c. 46, fasc. 681, f. 6 (lettera di Fossati a Celant, 10 luglio 1973).

⁶⁵ A questo proposito si consideri che a Torino Stein aveva presentato l'opera di Lo Savio nel giugno del 1967 e del 1968, poi nella più ristretta collettiva 'romana' dell'aprile 1969 recensita da Fossati: P. Fossati, *Roma 1960*, «l'Unità», 7 maggio 1969, in *OFFICINA TORINESE* 2010, pp. 543-545. Sulle mostre cfr. *COLLEZIONE CHRISTIAN STEIN* 2010, p. 244, p. 250, p. 252.

⁶⁶ CI, c. 46, fasc. 681, f. 7 (lettera di Celant a Fossati, 12 luglio 1973).

⁶⁷ VE, c. 7/bis, fasc. 3, f. 110 (26 settembre 1973).

⁶⁸ Cfr. LO SAVIO 1963.

⁶⁹ CI, c. 182, fasc. 2660, f. 1 (lettera di Fossati a Rubiu, 13 novembre 1973). Sul libro, che verrà pubblicato nel 1975, si veda CONTESSI 1976; un ritaglio a stampa è conservato in *Recensioni*, c. 310, fasc. 4172.

⁷⁰ CI, c. 151, fasc. 2302, f. 1 (lettera di Giulio Einaudi a Paolini, 18 febbraio 1974).

⁷¹ Conversazione con Giulio Paolini, Torino, 12 ottobre 2011. L'evento ricordato dall'artista è del tutto compatibile con la cronologia attestata dallo scambio epistolare con Einaudi.

⁷² Si vedano le recensioni pubblicate su «l'Unità» nel dicembre 1965 (mostra alla Galleria Notizie), nel marzo 1967 (mostra alla Libreria Stampatori), nel novembre 1967 (mostra alla Galleria Stein) e nel marzo 1970 (mostra alla Galleria Notizie). Cfr. *OFFICINA TORINESE* 2010, p. 73, p. 269, pp. 359-361, pp. 603-605. Si consideri, inoltre, che Fossati aveva progettato due serate dedicate a Paolini e Fabro nell'ambito del ciclo *Proposte* al Teatro Gobetti nel marzo 1967. Cfr. PANZERI 2010, p. 634.

⁷³ Si vedano PAOLINI PITTURA E PAROLE 1975 e CONTESSI 1975; un ritaglio a stampa dell'articolo di Contessi è conservato in *Recensioni*, c. 259, fasc. 3555.

⁷⁴ Si consideri a questo proposito la selezione di cataloghi proposti come libri d'artista in *ARTE POVERA* 2007, pp. 122-136.

scelte grafiche⁷⁵: così per il motivo a cornice della copertina rievocante il tema dell'infinito, al quale si riferiva indirettamente il titolo del volume, *Idem*⁷⁶; come anche per la realizzazione dell'immagine di copertina, un collage il cui primo foglio altro non era che l'elenco delle opere in mostra nel 1972 alla Galleria Sonnabend, dal quale si lasciava intravedere il titolo dell'opera *Teoria delle apparenze* (1972)⁷⁷ come allusione alla «serie di apparizioni»⁷⁸ di cui si componeva il volume.

Mentre *Idem* volgeva alla fase di stampa, nel marzo del 1975 approdava alla collana, presentata da Bollati⁷⁹, la proposta per un libro di Italo Cremona, artista ormai settantenne verso il quale Fossati aveva rivolto già in passato la sua attenzione⁸⁰. Il progetto per una raccolta di scritti comparsi su «Paragone», «Il Caffé», «L'antipatico» e «Circolare sinistra», che verrà pubblicato nel 1976 con il titolo *Armi improprie*, sottolineava l'interesse per un aspetto peculiare dell'attività di Cremona, celebrando lo scritto d'artista sia come paradigma di un'attività extra pittorica e letteraria, sia, ad un livello più profondo, come fonte per una rilettura della storia dell'arte del Novecento. Avrebbero completato il volume le riproduzioni di alcune grafiche realizzate sul motivo figurativo della pistola e una sezione visiva con immagini di opere eseguite tra il 1926 e il 1961, proponendo una formula di documentazione organica capace di indagare problematicamente l'orizzonte operativo di Cremona ben al di là del «generico surrealismo»⁸¹ con cui era stato a lungo etichettato il suo lavoro pittorico.

Tuttavia fu soprattutto l'esperienza dei libri dedicati a Lo Savio e Paolini a segnare nella storia della collana un punto di non ritorno, orientando le successive scelte verso il gruppo di artisti della neo-avanguardia portati in auge dall'Arte povera. Nei mesi centrali del 1976, infatti, Fossati avviava contestualmente i progetti per un libro di Luciano Fabro⁸², richiesto all'artista⁸³, e per un volume su Pino Pascali, per il quale si rivolgeva a Rubiu⁸⁴, e nella successiva riunione del 29 settembre annunciava la disponibilità, dopo quello di Paolini, dei volumi di Fabro e Giuseppe Penone, da loro curati anche nella parte testuale⁸⁵.

Rovesciare gli occhi veniva pubblicato nel maggio del 1977, concepito da Penone come combinazione di fotografie e brani descrittivi redatti in prima persona⁸⁶. L'operazione si poneva in linea con l'intervento già attuato in *Arte povera* di Celant (1969)⁸⁷ e in sostanziale continuità con *Idem*, dal quale differiva principalmente per la presenza del testo critico di Jean-Christophe Ammann, che quello stesso anno presentava l'artista al Kunstmuseum di Lucerna. Ne risultava un impianto ibrido⁸⁸, che in ogni caso non avrebbe pregiudicato la successiva

⁷⁵ *Idem* è stato frequentemente citato nella bibliografia sul 'libro d'artista'. Si vedano a titolo di esempio *ARTISTS' BOOKS* 1996, p.n.n.; DEMATTEIS-MAFFEI 1998, p. 178; *ARTE POVERA* 2007, p. 129. Si confronti con *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981, p. 487.

⁷⁶ Il titolo prendeva spunto dall'omonima serie avviata nel 1972. Cfr. DISCH 2008, cat. 244, 245, 261, 265.

⁷⁷ DISCH 2008, cat. 239.

⁷⁸ La citazione e le indicazioni relative alla realizzazione della copertina sono tratte dalla conversazione con l'artista, Torino, 12 ottobre 2011.

⁷⁹ VE, c. 7/bis, fasc. 5, f. 26 (12 marzo 1975).

⁸⁰ All'opera di Cremona va l'unico riconoscimento espresso da Fossati nella recensione della mostra curata dall'artista alla Piemonte artistico, pubblicata nel 1966 su «l'Unità». Cfr. nota 14.

⁸¹ P. Fossati, *Paesaggi e nudi di Cremona*, «l'Unità», 3 aprile 1968, in *OFFICINA TORINESE* 2010, p. 425.

⁸² Fossati aveva già espresso il suo apprezzamento per la ricerca di Fabro nella recensione della mostra dell'artista da Notizie: P. Fossati, *Lo Spazio delle cose*, «l'Unità», 1 febbraio 1967, *ivi*, pp. 247-248.

⁸³ CI, c. 76, fasc. 1135, f. 1 (lettera di Fossati a Fabro, 8 aprile 1976).

⁸⁴ CI, c. 182, fasc. 2660, f. 29 (lettera di Fossati a Rubiu, 8 aprile 1976).

⁸⁵ VE, c. 7/bis, fasc. 6, f. 72 (29 settembre 1976).

⁸⁶ L'assenza di una cartella di corrispondenza conservata presso l'archivio della casa editrice si spiega alla luce dalla presenza dell'artista a Torino, che avrebbe favorito incontri diretti e accordi verbali con l'editore. Sul volume si veda BARILLI 1977; un ritaglio a stampa è conservato in *Recensioni*, c. 270, fasc. 3673.

⁸⁷ Cfr. CELANT 1969, pp. 168-173.

⁸⁸ Si veda *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981, p. 487.

fortuna critica del volume come libro d'artista⁸⁹.

Una formula compiutamente letteraria veniva invece adottata da Fabro nel libro menzionato dai verbali di Rhêmes del 1977 come «Sotto e sopra, destra e sinistra»⁹⁰, pubblicato nel 1978 con il titolo *Attaccapanni*: un omaggio all'omonimo e più recente ciclo di opere esposte alla Galleria Framart nel 1977⁹¹, evento cui alludeva, con un gioco di riproduzioni, anche l'immagine di copertina⁹². Sebbene Fossati avesse immaginato il volume con la presenza di un intervento critico, il libro sarebbe stato pubblicato senza contributi esterni, concepito dall'artista come un racconto epico in cui ricollocare fotografie e testi preesistenti, in un dialogo con il lettore⁹³. La rievocazione della memoria era diventata per Fabro occasione per una «fantasticheria»⁹⁴, in linea di continuità con un'operazione di scrittura, citazione, simulazione e montaggio adottata nelle pubblicazioni concepite in luogo dei cataloghi d'esposizione, come nella serie delle *Lecture parallele* e nel più recente catalogo della mostra da Framart.

Epilogo.

Dopo una lunga serie di contatti tra Rubiu e Fossati, concordato un libro «nel formato Paolini»⁹⁵ e confermata l'assegnazione del volume al 1979⁹⁶, naufragava il progetto per il 'Pascali'. Pressoché contestualmente si consumavano le vicende di un libro su Michelangelo Pistoletto: una monografia con materiali raccolti dall'artista⁹⁷, che Celant aveva suggerito di impostare non più come un «libro creativo»⁹⁸, bensì come «approfondita ricerca storica sul lavoro di un artista contemporaneo»⁹⁹, «come un libro 'su Tiziano'»¹⁰⁰.

Con questi episodi irrisoltiolgevano al termine le vicissitudini della serie avviata dal volume di Paolini, che aveva preso corpo nei mesi centrali del 1976 anche in relazione alle numerose iniziative a carattere artistico ed editoriale alle quali né Fossati né Einaudi erano certamente estranei. Della sequenza dedicata agli artisti contemporanei, dopo la pubblicazione del libro di Fabro, sarebbe uscito soltanto un volume su Luigi Veronesi¹⁰¹, e nel contesto della collana ancora pochi libri d'arte. Tra questi, figlio di un progetto segnalato da Fossati nel

⁸⁹ Si vedano, a titolo di esempio: *ARTISTS' BOOKS* 1996, p.n.n.; DEMATTEIS-MAFFEI 1998, p. 185; *ARTE POVERA* 2007, p. 152.

⁹⁰ VR, c. 14, fasc. 790 (1977), f. 27. Il titolo rinvia all'opera *Davanti, dietro, destra, sinistra, cielo. Tantologia* (1967/68), da cui deriva anche la denominazione della mostra alla Galleria Notizie (1968).

⁹¹ Sulla mostra si vedano DE SANNA 1996, pp. 81-82 e IZZO 1977.

⁹² Si tratta di un particolare da *Apollo e Dafne* di Bernini desunto con tutta probabilità dalla stessa riproduzione utilizzata nel catalogo della mostra napoletana. Cfr. *ATTACCAPANNI* 1977.

⁹³ Non a caso un tributo importante, dichiarato nella scelta della cornice per la copertina, andava proprio a *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* di Laurence Sterne. Sull'impiego del disegno di Sterne nella copertina di *Attaccapanni* si veda l'indicazione presente in *ARTE POVERA* 2007, p. 79. Per un'analisi del libro si rinvia a DE SANNA 1996, pp. 94-95 e *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981, p. 487.

⁹⁴ FABRO 1978, p. 4. Su *Attaccapanni* come 'libro d'artista' cfr. *ARTISTS' BOOKS* 1996, p.n.n.; DEMATTEIS-MAFFEI 1998, p. 133; *ARTE POVERA* 2007, p. 79.

⁹⁵ CI, c. 182, fasc. 2660, f. 34 (lettera di Fossati a Rubiu, 9 maggio 1977).

⁹⁶ *Ivi*, f. 38 (lettera di Fossati a Rubiu, 10 novembre 1978).

⁹⁷ CI, c. 46, fasc. 681, f. 50 (lettera di Fossati a Celant, 13 luglio 1977).

⁹⁸ *Ivi*, f. 53 (lettera di Celant a Fossati, 1 settembre 1977).

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Il titolo compare nella lista dei libri in preparazione in VR, c. 14, fasc. 790 (1977), f. 28; verrà pubblicato nel 1983 con il titolo *Fotogrammi e fotografie 1927-80*. A Veronesi Fossati aveva dedicato un importante libro di documentazione dato alle stampe nel 1972 con il titolo *Veronesi. Le ragioni astratte*, voluto da Fagiolo nella collana *Nadar* di Martano. CI, c. 77, fasc. 1146, f. 69 (lettera di Fagiolo a Fossati, s.d.).

lontano 1973¹⁰², *Scritti e pensieri sull'arte* di Henri Matisse, raccolti da Dominique Fourcade e tradotti da Maria Mimita Lamberti (1979), seguiti da *Umberto Boccioni. Racconto critico* di Zeno Birolli (1983) e *Ver-Vert* di Filippo De Pisis (1984), a cura di Bona De Pisis e Sandro Zanutto.

Su *Einaudi Letteratura*, d'altra parte, pesava l'ombra della riforma discussa nella riunione di Rhêmes del 1977, dove era stata avanzata l'ipotesi di rafforzare la narrativa unificando le collane letterarie¹⁰³. E a Rhêmes, quello stesso anno, Fossati avrebbe chiesto di tenere i libri di storia dell'arte nei *Saggi*, sede privilegiata dei suoi studi sul Novecento¹⁰⁴: «l'unica collana» – argomentava – «che mi consente di sviluppare un discorso coordinato su vari piani»¹⁰⁵. Procedevano i lavori alla *Storia dell'arte italiana*¹⁰⁶, ma una vera e propria collana «'Artistica'»¹⁰⁷ non sarebbe mai nata.

¹⁰² VE, c. 7/bis, fasc. 3, f. 92 (11 luglio 1973).

¹⁰³ VR, c. 14, fasc. 790 (1977), f. 43.

¹⁰⁴ Qui erano comparsi *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia (1934-40)* (1971) e *Il design in Italia (1945-1972)* (1972); più tardi verranno pubblicati «*Valori plastici*» 1918-22 (1981) e *La «pittura metafisica»* (1988).

¹⁰⁵ VR, c. 14, fasc. 790 (1977), f. 64. A questo proposito si veda PANZERI 2010, p. 645.

¹⁰⁶ Coordinata da Fossati, la *Storia dell'arte italiana* a cura di Giovanni Previtali e Federico Zeri comincerà ad uscire nel 1979. Sull'opera cfr. LE EDIZIONI EINAUDI 2013, p. 1417 e CONTESSI 2009, pp. 324-326.

¹⁰⁷ VR, c. 14, fasc. 789, f. 79 (1 luglio 1976).

APPENDICE DOCUMENTARIA

Trascrizioni della corrispondenza conservata nel Fondo Giulio Einaudi Editore in deposito presso l'Archivio di Stato di Torino.

- Lettera di Paolo Fossati a Giulio Carlo Argan, Torino 7 marzo 1967. CI, c. 8, fasc. 122, f. 361 (dattiloscritto).

Caro Professore,

grazie molte per la preziosa scheda a proposito dei volumi del Bauhaus. Le indicazioni mi sembrano di estremo interesse e vedrò di discutere qui le possibilità di una pubblicazione nelle nostre collane. L'eventualità di offrire ai lettori italiani dei documenti diretti delle varie esperienze artistiche del '900 europeo, personalmente mi convince molto: affiancare manifesti e elaborazioni di lavoro in una serie di testi base organica, costituirebbe un'ottima proposta. Vedremo come farla collimare con i nostri già molto carichi programmi.

Circa il Philippot, Le invio il testo originale, in modo da consentire i dovuti riscontri. Provvederemo qui in redazione al lavoro degli indici, ed anche a uniformare la trascrizione linguistica, oltre a tradurre le note tedesche.

A nome dell'editore La ringrazio, infine, per la conferma per il volume di saggi sul barocco romano.

Farò ritirare dalla sede romana i volumi tedeschi inviatiLe.

Con i miei migliori saluti

(Paolo Fossati)

- Lettera di Paolo Fossati a Piero Fedeli, Torino 28 ottobre 1969. CI, c. 82, fasc. 1253, f. 7 (dattiloscritto).

Caro Fedeli,

dallo scorso marzo nè io nè la Casa editrice ci siamo più fatti vivi per discutere definitivamente il progetto di un libro di grafica dedicato a Fontana. Il ritardo è stato dovuto al fatto che in questi mesi si è lungamente discusso il piano di lavoro per il prossimo anno, e in particolare la nascita di una nuova collana, più agile e di minor costo di copertina, la quale comincerà ad uscire in dicembre con testi letterari e figurativi di vario indirizzo, ma sempre legati all'avanguardia storica e contemporanea. Si è pensato quindi che un volume su Fontana potrebbe rientrare in questa serie in cui il lavoro dell'artista sarebbe meno imbalsamato e il prezzo del volume, più abbordabile lo renderebbe, con maggior facilità, accessibile al gran pubblico.

A questo fine vorrei venire a trovarLa, assieme all'Editore, nei giorni successivi al 5 novembre, in modo da esaminare il materiale che ci mettereste a disposizione e discutere assieme la possibilità di realizzazione dell'opera.

Voglia Lei stesso fissarmi una data per questo incontro, in modo da programmare la nostra venuta a Milano.

Si abbia il più cordiale saluto.

(Paolo Fossati)

- Lettera di Paolo Fossati a Bruno Munari, Torino 21 luglio 1970. CI, c. 140, fasc. 2130/1, f. 105 (dattiloscritto).

Caro Munari,

grazie per il materiale che mi ha inviato. Ho fotocopiato il tutto, tranne i due manifesti che trattengo pro tempore, mentre Le restituisco il resto. Direi di profittare di agosto per ripensare a come organizzare questi scritti, ed eventuali altri che nel frattempo Le venissero a mano. Ai primi di settembre potremo sentirci e definire assieme il libro. Così di primo acchito direi di non fare una scelta ma di trovare un certo ritmo degli scritti, accompagnandoli con illustrazioni che non siano didascalie visive, ma veri e propri “testi”. Che ne pensa?

Buone vacanze e cari saluti

(Paolo Fossati)

- Lettera di Paolo Fossati a Bruno Munari, Torino 24 marzo 1971. CI, c. 140, fasc. 2130/1, f. 113 (dattiloscritto).

Caro Munari,

sono contento che ormai il libro abbia acquisito volto. Nei bailamme di ieri mattina, Le ho appena accennato al fatto che vorremmo che il libro fosse interamente Suo, senza pagine altrui, interventi più o meno... critici e simili. (Cerati propone addirittura, e a me l'idea non spiace, che il volume rechi come titolo solo “Bruno Munari”). Per questo Le chiederei di metter giù anche una nota finale o iniziale, che dia una sorta di legame al libro con qualche particolare (se lo ritiene utile) biografico. In tal modo tutto si legherebbe in continuità attorno a una unica esperienza.

In attesa di rivederLa gradisca un cordiale saluto

(Paolo Fossati)

- Lettera di Paolo Fossati ad Angelo Maria Ripellino, Torino 6 giugno 1972. CI, c. 174/2, fasc. 2577/5, f. 2377 (dattiloscritto).

Caro Ripellino,

sono di ritorno da Praga, dove ho potuto vedere e parlare a lungo con Kolar. Le porto i suoi saluti e, a parte, Le ho fatto spedire un volume che mi ha dato per Lei e che mi ha molto raccomandato.

Il volume di Kolar si può fare, nel senso in cui si è parlato qui a Torino a suo tempo. Cioè,

tanto per intenderci, una sorta del Man Ray; un centinaio di foto, due o tre a colori. La differenza sarà nella prefazione, naturalmente, che potrà essere lunga a Suo piacimento (penso a un vero e proprio saggio) con inserite traduzioni di poesie o loro spezzoni. Kolar è del tutto d'accordo.

La situazione è ora questa: a fine mese Kolar mi fa spedire un centinaio di fotografie, mi ha consegnati tre pezzi da far fotografare a colori. Penso che, volendo, a fine anno o inizi 1973 si potrebbe uscire col libro. Ma La terrò al corrente dell'arrivo delle foto.

Un saluto cordiale

(Paolo Fossati)

- Lettera di Paolo Fossati a Germano Celant, Torino 10 luglio 1973. CI, c. 46, fasc. 681, f. 6 (dattiloscritto).

Caro Celant,

si sta discutendo in casa editrice sulla possibilità di inserire nella collana in cui è comparso il mio libretto su Melotti e quello su Munari, pochi volumetti dedicati a artisti del '900.

La formula dovrebbe essere: una larga documentazione fotografica (una sessantina di tavole), una nota-saggio di presentazione e proposta critica, biografia e bibliografia dell'autore e la raccolta di eventuali scritti del medesimo.

Ho pensato a te per un Manzoni o anche per un Lo Savio. Tu saresti disposto a prepararci un libretto del genere e con quali tempi? Farli tutti e due sarà pressochè impossibile.

Ti ringrazio per un cenno e ti prego di gradire un cordiale saluto.

(Paolo Fossati)

- Lettera di Giulio Paolini a Giulio Einaudi, Torino 20 febbraio 1974. CI, c. 151, fasc. 2302, f. 2 (manoscritto).

Caro Einaudi,

grazie per la lettera che Nico mi ha consegnato poco fa e che, incoraggiante com'è, mi costringerà presto ad una applicazione più analitica di quello che finora era soltanto un eccitante ma non immediato progetto. Spero dunque di sottoporle presto una traccia concreta sulla quale sia possibile elaborare insieme lo sviluppo del libro.

Con un caro saluto

Giulio Paolini

- Lettera di Paolo Fossati a Luciano Fabro, Torino 8 aprile 1976. CI, c. 76, fasc. 1135, f. 1 (dattiloscritto).

Caro Luciano,

avrà visto che andiamo pubblicando dei volumi e volumetti dedicati a giovani artisti, da Lo Savio a Paolini ecc.

Io ho pensato che un volumetto dedicato a te sarebbe cosa molto utile e interessante. Vuoi

cominciare a pensarci, pensando anche magari a chi potrebbe aiutarti criticamente, magari per stendere il testo critico? Potremo vederci una volta e parlarne.

Ciao, a presto e un caro saluto

(Paolo Fossati)

- Lettera di Paolo Fossati a Vittorio Rubiu, Torino 8 aprile 1976. CI, c. 182, fasc. 2660, f. 29 (dattiloscritto).

Caro Rubiu,

se ben ricordo avevamo parlato insieme a Brandi della possibilità di realizzare in futuro un Pascali.

Non rammento più se desiderasse farlo lo stesso Brandi o se dovesse essere opera tua. Mi pare venuto il momento di pensarci più da vicino così da metterlo in cantiere magari l'anno venturo. Vuoi per favore rammentarmi come si potrebbe mettere in moto il progetto?

Abbiti un saluto cordiale

(Paolo Fossati)

- Lettera di Paolo Fossati a Germano Celant, Torino 13 luglio 1977. CI, c. 46, fasc. 681, f. 50 (dattiloscritto).

Caro Germano,

ho avuto modo di leggere in questi giorni il tuo libro sugli ambienti che mi pare impresa felicemente riuscita.

In attesa di vederti per parlarti di più ampi progetti vorrei segnalarti un desiderio della casa editrice: affidare a te una monografia su Pistoletto. Si tratta di uno dei volumetti della collana "letteratura" che da tempo è in attesa di una sistemazione. Abbiamo atteso qualche mese prima di avviarlo in quanto desideravamo aspettare che si sfoltissero le mostre su Pistoletto per poter pensare a qualcosa di più solido e più "storicizzato". Mi pare sia venuto il momento: anche Pistoletto ha raccolto tutto il materiale e quindi ci siamo.

Il saggio introduttivo (o finale) dovrebbe dare la massima storicizzazione al Suo lavoro secondo un modulo di cui tu sei maestro. Dimmi se sei d'accordo e subito facciamo scattare quest'operazione che dovrebbe portarci nell'autunno pieno ad avere il libro.

Grazie fin d'ora. Buon lavoro e un saluto cordiale

(Paolo Fossati)

- Lettera di Paolo Fossati a Germano Celant, Torino 28 luglio 1977. CI, c. 46, fasc. 681, f. 52 (dattiloscritto).

Caro Celant,

sono lieto che tu accetti la nostra proposta di curare il volume dedicato al Pistoletto. Direi che

dovreste mettervi d'accordo, tu e Pistoletto, sul taglio da dare al libro e quindi se considerarti autore o curatore.

Sappimi dire a settembre-ottobre che decisione avrete preso in modo da preparare il relativo contratto.

L'ideale sarebbe avere il tutto entro la fine dell'anno così da poter uscire abbastanza presto l'anno venturo.

Un cordiale saluto

(Paolo Fossati)

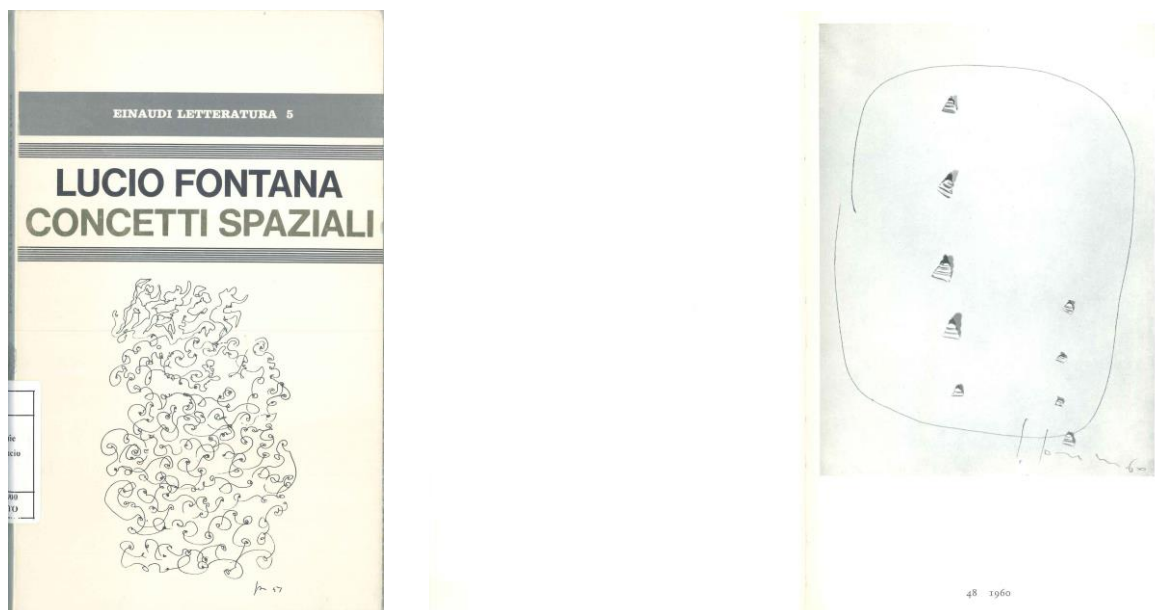


Fig. 1: Lucio Fontana, *Concetti spaziali*, Torino 1970; copertina e pagine interne; a destra, un disegno del 1960. Mart Biblioteca

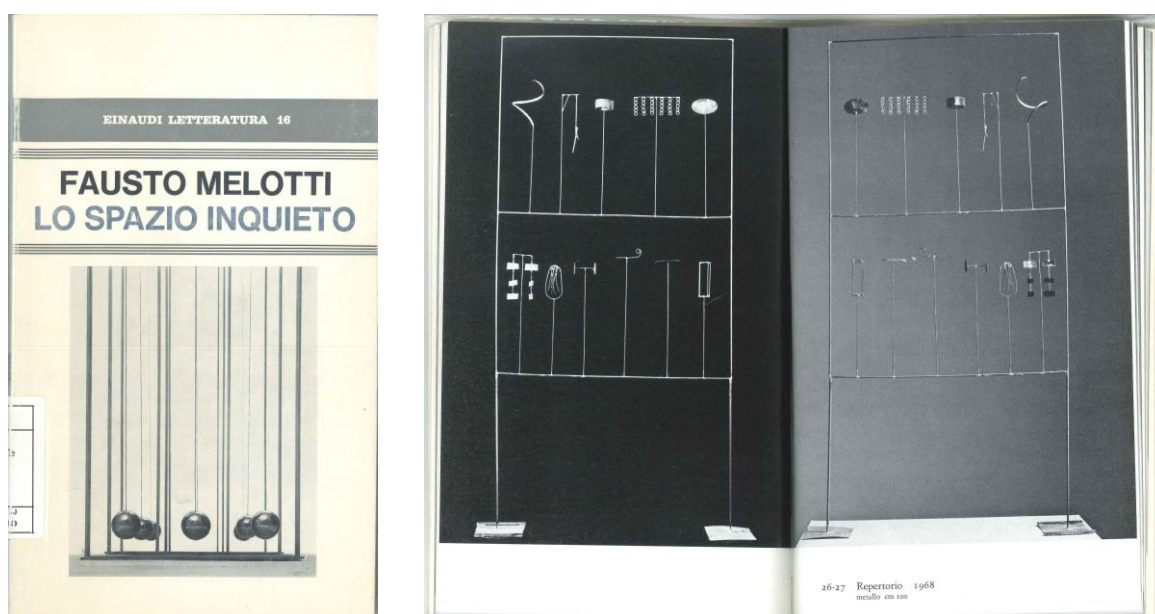


Fig. 2: Fausto Melotti, *Lo Spazio inquieto*, Torino 1971, fotografie di Ugo Mulas; copertina e pagine interne; a destra, *Repertorio* (1968). Mart Biblioteca

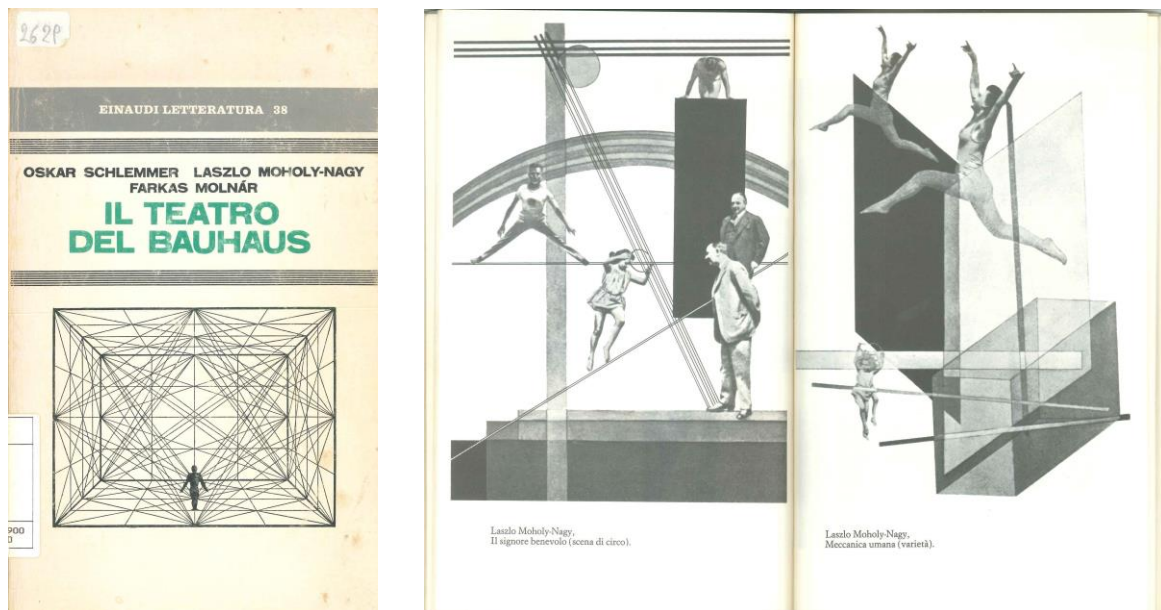


Fig. 3: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár, *Il teatro del Bauhaus*, Torino 1975 [seconda ed. 1981]; copertina e pagine interne; al centro e a destra, László Moholy-Nagy, *Il signore benevolo (scena di circo)* e *Meccanica umana (varietà)*. Mart Biblioteca, Archivio di Nuova Scrittura



Fig. 4: Jiří Kolář, *Collages*, Torino 1976, riproduzioni delle opere di Jan Šágl, Jiří Hampl, Vladimír Fyman; copertina e pagine interne; al centro e a destra, *Storia 8* (1961) e *La nascita della parola* (1962). Mart Biblioteca, Archivio di Nuova Scrittura

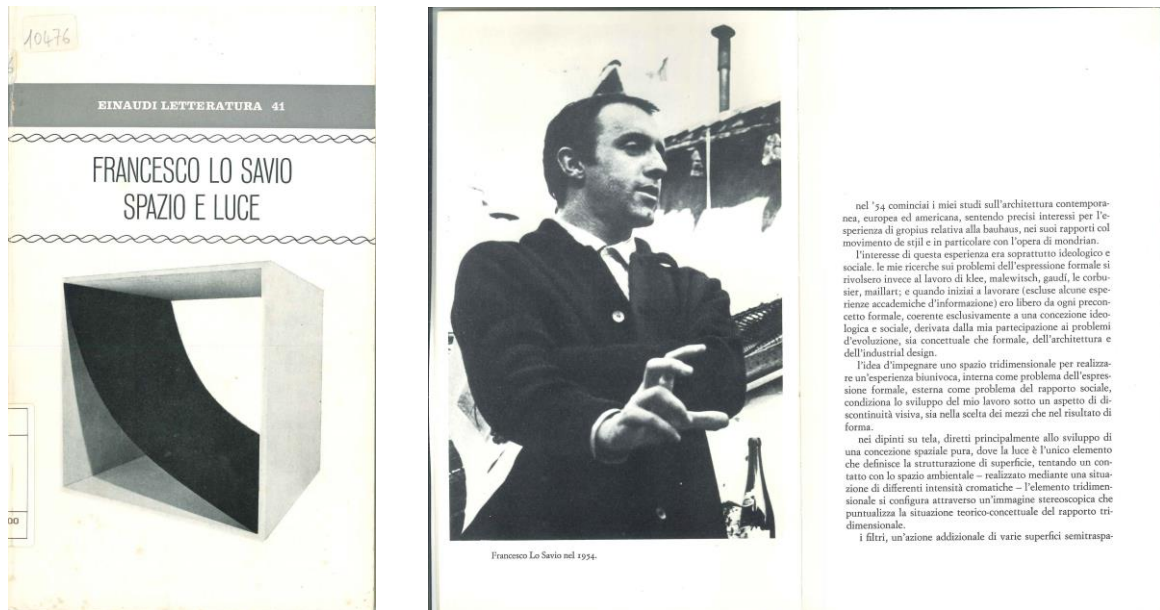


Fig. 5: Francesco Lo Savio, *Spazio e luce*, Torino 1975; copertina e pagine interne; al centro, una fotografia dell'artista nel 1954. Mart Biblioteca, Archivio di Nuova Scrittura

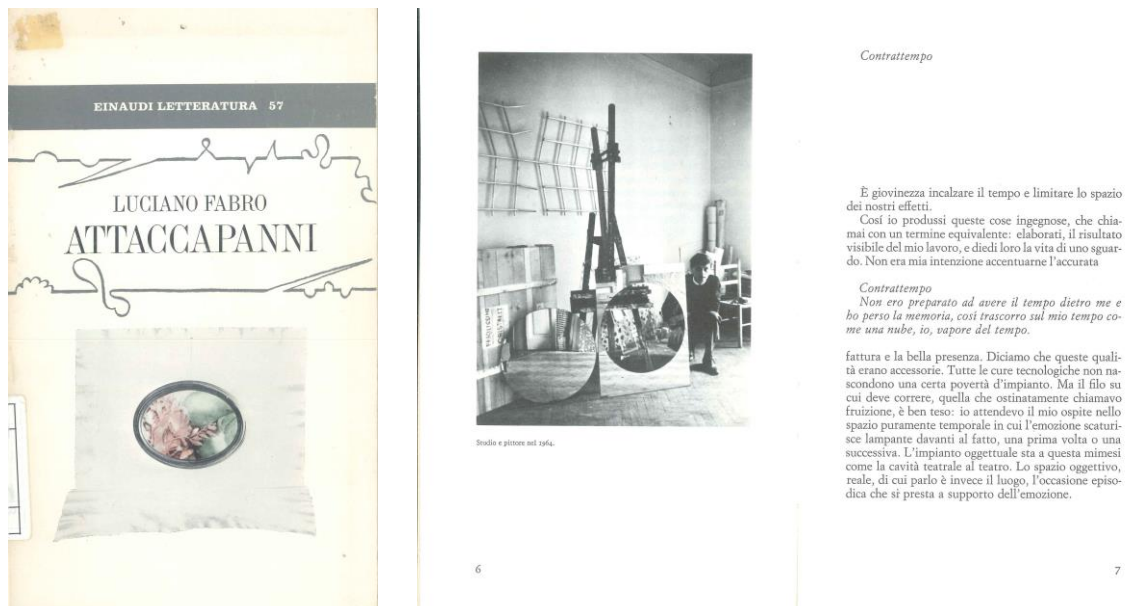


Fig. 6: Luciano Fabro, *Attaccapanni*, Torino 1978; copertina e pagine interne; al centro, una fotografia dell'artista nel 1964 (foto Nogaro, Milano). Mart Biblioteca, Archivio di Nuova Scrittura

BIBLIOGRAFIA

ARTE POVERA 2007

Arte povera 1966-1980. Libri e documenti, a cura di G. Maffei, Mantova 2007.

ARTISTS' BOOKS 1996

Artists' books, Catalogo della mostra, Torino 1996.

ATTACCAPANNI 1977

Attaccapanni, Catalogo della mostra, a cura di A. Izzo, Napoli 1977.

BARILLI 1977

R. BARILLI, *I dialoghi di Penone*, «l'Espresso», 34, 1977, p. 56.

CELANT 1969

G. CELANT, *Arte Povera*, Milano 1969.

COLLEZIONE CHRISTIAN STEIN 2010

Collezione Christian Stein: una storia dell'arte italiana, Catalogo della mostra, a cura di B. Della Casa, Milano 2010.

CONTESSI 1975

G. CONTESSI, *Giulio Paolini, Idem*, «Data», 19, 1975, p. 34.

CONTESSI 1976

G. CONTESSI, *Vittorio Rubiu, Alberto Burri*, «Data», 22, 1976, p. 31.

CONTESSI 2009

G. CONTESSI, *Paolo Fossati: dai libri ai quadri e viceversa*, in *PAOLO FOSSATI* 2009, pp. 317-331.

CRISPOLTI 1977

E. CRISPOLTI, *Maestri del futurismo*, «l'Unità», 20 aprile 1977, p. 8.

DANTINI 2012

M. DANTINI, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Milano 2012.

DEMATTEIS-MAFFEI 1998

L. DEMATTEIS, G. MAFFEI, *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Torino 1998.

DE SANNA 1996

J. DE SANNA, *Luciano Fabro. Biografia*, Pasian di Prato 1996.

DISCH 2008

M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Milano 2008.

FABRO 1978

L. FABRO, *Attaccapanni*, Torino 1978.

FOSSATI 1969a

P. FOSSATI, *Tornare a monte*, «Nac», 19-20, 1969, pp. 6-8.

FOSSATI 1969b

P. FOSSATI, *Claudio Parmiggiani*, 43, «Quindici», 17, 1969, p. 40.

FOSSATI 1969c

P. FOSSATI, *Giulio Paolini*, *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*, «Quindici», 19, 1969, p. 6.

FOSSATI 1993

P. FOSSATI, *Di cose accadute a Torino. Lettera all'amico collezionista*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Catalogo della mostra, a cura di I. Gianelli, Firenze-Milano 1993, pp. 23-34.

IAMURRI 2010

L. IAMURRI, *Prefazione*, in C. LONZI, *Autoritratto*, Milano 2010, pp. VII-XV.

IDENTITÉ ITALIENNE 1981

Identité italienne. L'art depuis 1959, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Parigi-Firenze 1981.

IZZO 1977

A. IZZO, *Cantori e maghi attaccano panni*, «Data», 28-29, 1977, pp. 42-43.

JANUS 1973

JANUS, *Man Ray*, Milano 1973.

JIRÍ KOLÁŘ 1972

Jirí Kolář. L'Arte come Forma di Libertà, a cura di A. Schwarz, Milano 1972.

LE EDIZIONI EINAUDI 2013

Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2013. Indice bibliografico degli autori e collaboratori, indice cronistorico delle collane, indici per argomenti e per titoli, Torino 2013.

LIBRI E CARTE DI UN ARCHIVIO EDITORIALE 1991

Libri e carte di un archivio editoriale: Einaudi 1933-1991, Torino 1991.

LO SAVIO 1963

F. LO SAVIO, *Spazio luce*, Roma 1963.

LUCIO FONTANA 1970

F.V., *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, «Nac», 37, 1970, p. 28.

MAFFEI 2002

G. MAFFEI, *Munari: i libri*, Milano 2002.

MARTINI 2006

A. MARTINI, *Giulio Bollati, l'Einaudi e la «perfezione grafica»*, in *Giulio Bollati. Intermittenze del ricordo. Immagini di cultura italiana*, a cura di R. Tamborrino, Torino 2006, pp. 154-157.

MELOTTI 2011

Melotti, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 2011.

MILANO 1976

P. MILANO, *Un violino pieno di versi*, «L'Espresso», 23, 1976, pp. 76-78.

OFFICINA TORINESE 2010

Officina torinese: gli scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de l'Unità 1965-70, a cura di G. Contessi, M. Panzeri, Torino 2010.

PANZERI 2010

M. PANZERI, *Paolo Fossati. Prime note per un profilo biografico*, in OFFICINA TORINESE 2010, pp. 629-649.

PAOLINI PITTURA E PAROLE 1975

G.R., *Paolini pittura e parole*, «La Stampa», 29 agosto 1975, p. 11.

PAOLO FOSSATI 2009

Paolo Fossati. La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento, a cura di G. Contessi, M. Panzeri, Milano 2009.

RONDOLINO 1975

G. RONDOLINO, *László Moholy-Nagy. Pittura fotografia film*, Torino 1975.

SICILIANO 1976

E. SICILIANO, *L'occhio di Man Ray*, «Tuttolibri», 27 novembre 1976, p. 6.

ABSTRACT

Il presente contributo analizza il progetto della collana *Einaudi Letteratura*, avviata nel 1969 a cura di Paolo Fossati e Giulio Bollati, concepita come contenitore di proposte sperimentali con accostamenti tra opere di ricerca artistica e letteraria. In particolare l'analisi si concentra su un nucleo di volumi dedicati alle arti visive, pubblicati tra il 1970 e il 1978 con l'obiettivo di divulgare l'ipotesi di una nuova tradizione dell'avanguardia capace di offrire chiavi di lettura per la comprensione delle ricerche più attuali.

Avvalendosi della documentazione conservata nell'archivio della casa editrice Einaudi e ripercorrendo la cronologia dei progetti, la storia della serie viene indagata in relazione all'attività militante di Fossati, critico per la rubrica *Arti figurative* de «l'Unità» fino al 1970, e alla luce della sua duplice posizione, come collaboratore di Einaudi e come 'compagno di strada' di un nuovo fronte di artisti, galleristi e critici. Ne emerge una fitta trama di connessioni e un complesso di nuove istanze capaci di aggiornare gli orizzonti della storiografia, proponendo inediti modelli di intervento critico e di pratica editoriale.

This paper analyzes the project of *Einaudi Letteratura*, the book series inaugurated in 1969 under the supervision of Paolo Fossati and Giulio Bollati, which was designed as a repository of both artistic and literary experimental experiences. The analysis focuses on a core set of volumes dedicated to the visual arts, published between 1970 and 1978 to promote the idea of a new avant-garde tradition that could represent a reading key for the understanding of the latest researches.

Using the documents kept in Einaudi's archives and following the projects' timeline, the series is investigated in relation to the militant activity of Fossati, critic for the visual arts section of «l'Unità» until 1970, and considered in connection with his dual position as a collaborator of Einaudi as well as supporter of a new front of artists, art dealers and critics. The result is a dense network of connections and a set of new instances that were able to replace the tradition of the old historiography, offering new models of critical intervention and publishing practices.