

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ANNALE

DELLE ARTI E DEGLI ARCHIVI
Pittura Scultura Architettura

I | 2015

Annali delle Arti e degli Archivi
Pittura, Scultura, Architettura

I | 2015

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Annali delle Arti e degli Archivi
Pittura, Scultura, Architettura

I | 2015



Direttore responsabile
Francesco Moschini

Comitato di Redazione

Federico Bellini
Laura Bertolaccini
Giuseppe Bonaccorso
Maria Bonaiti
Flavia Cantatore
Fabrizio Di Marco
Vincenzo Farinella
Jasenka Gudelj
Susanne Kubersky
Tommaso Manfredi
Marzia Marandola
Carolina Marconi
Dina Nencini
Sergio Pace
Heleni Porfyriou
Fabio Porzio
Hermann Schlimme
Maya Segarra Lagunes
Alessandro Spila
Elena Svalduz
Claudio Varagnoli

Coordinamento redazionale

Laura Bertolaccini

Traduzioni

Julia Mac Gibbon

Blind-review

I testi e le proposte di pubblicazione che pervengono in redazione sono sottoposte alla valutazione del Comitato di Redazione e di lettori esterni secondo il criterio del blind-review.

Redazione

Piazza dell'Accademia di San Luca 77, 00187 Roma
tel. +39.06.6798850
redazione@accademiasanluca.it

Pubblicazione annuale

Stampato in Italia da LitografTodi
nel mese di ottobre 2015

© 2015 Accademia Nazionale di San Luca, Roma
www.accademiasanluca.eu

Tutti i diritti riservati

ISSN 2421-6070
ISBN 978-88-97610-10-6

PRESIDENZA

Presidente
Carlo Lorenzetti
Vice Presidente
Gianni Dessì
Ex Presidente
Paolo Portoghesi

Segretario Generale
Francesco Moschini

Accademico Amministratore
Pio Baldi

CONSIGLIO ACCADEMICO

È costituito dalla Presidenza, da Accademici delle tre Classi Nazionali, da un Accademico Cultore e da un Accademico Benemerito.

Accademici Nazionali

Pittori
Concetto Pozzati
Giulia Napoleone

Scultori
Tommaso Cascella
Giuseppe Spagnulo

Architetti
Franco Purini
Paolo Zermani

Accademico Cultore
Marisa Dalai Emiliani

Accademico Benemerito
Fabrizio Lemme

ACCADEMICI NAZIONALI

Pittori
Getulio Alviani
Eugenio Carmi
Bruno Caruso
Enzo Cucchi
Gianni Dessì
Enrico Della Torre
Pablo Echaurren
Giorgio Griffa
Piero Guccione
Leslie Meyer
Franco Mulas
Giulia Napoleone
Claudio Olivieri
Giulio Paolini
Achille Perilli
Michelangelo Pistoletto
Piero Pizzi Cannella
Concetto Pozzati
Mario Raciti
Ruggero Savinio
Guido Strazza
Valentino Vago
Claudio Verna

Scultori

Pierpaolo Calzolari
Nicola Carrino
Tommaso Cascella
Mario Ceroli
Nunzio Di Stefano
Vincenzo Gaetaniello
Luigi Gheno

Paolo Icaro
Igino Legnagli
Carlo Lorenzetti
Teodosio Magnoni
Luigi Mainolfi
Eliseo Mattiacci
Maurizio Nannucci
Mimmo Paladino
Claudio Parmiggiani
Gianni Piacentino
Giuseppe Pirozzi
Arnaldo Pomodoro
Alessandro Romano
Pasquale Santoro
Mauro Staccioli
Giuseppe Spagnulo
Ettore Spalletti
Antonio Trotta
Valeriano Trubbiani
Giuliano Vangi
Grazia Varisco
Gilberto Zorio

Architetti

Enrico Bordogna
Saverio Busiri Vici
Luigi Caccia Dominioni
Guido Canali
Massimo Carmassi
Francesco Cellini
Michele De Lucchi
Pietro Derossi
Massimiliano Fuksas
Vittorio Gregotti
Glaucio Gresleri
Danilo Guerri
Giuseppina Marcialis
Carlo Melograni
Antonio Monestiroli
Adolfo Natalini
Aimaro Oreglia d'Isola
Nicola Pagliara
Lucio Passarelli
Renzo Piano
Paolo Portoghesi
Franco Purini
Umberto Riva
Luciano Semerani
Laura Thermes
Francesco Venezia
Paolo Zermani

ACCADEMICI STRANIERI

Pittori
Francisco Aznar
William Bailey
Janež Bernik
Lawrence Carroll
Pierre Carron
Anselm Kiefer
Dieter Kopp
Joe Tilson
Scultori
Ariel Auslender
Kengiro Azuma
Tony Cragg
Richard Hess
Jannis Kounellis
Hidetoshi Nagasawa
Nat Neujean
Joachim Schmettau

Richard Serra
Cordelia von den Steinen
Architetti
Oriol Bohigas Guardiola
Mario Botta
Romaldo Giurgola
Steven Holl
José Rafael Moneo Valles
Kevin Roche
Álvaro Siza Vieira
Robert Venturi

ACCADEMICI CULTORI

Giuseppe Appella
Renato Barilli
Paola Barocchi
Evelina Borea
Howard Burns
Maurizio Calvesi
Enrico Castelnuovo
Giorgio Ciucci
Jean-Louis Cohen
Claudia Conforti
Joseph Connors
Enrico Crispolti
Fabrizio d'Amico
Francesco Dal Co
Marisa Dalai Emiliani
Francesco Paolo Fiore
Helmut Friedel
Antonio Giuliano
Andreina Griseri
Pierre Gros
Hellmut Hager
Jennifer Montagu
Francesco Moschini
Pier Nicola Pagliara
Antonio Paolucci
Antonio Pinelli
Joseph Rykwert
Salvatore Settis
Christof Thoenes
Bruno Toscano
Lorenza Trucchi
Rosalba Zuccaro

ACCADEMICI BENEMERITI

James Ackerman
Pio Baldi
Gabriella Belli
Carlo Bertelli
Richard Bösel
Bruno Cagli
Angela Cipriani
Roberto Conforti
Kurt W. Forster
Christoph Luitpold Frommel
Jörg Garms
Elisabeth Kieven
Fabrizio Lemme
Henry Millon
Karl Noehles
Serenita Papaldo
Maria Vincenza Riccardi
Scassellati Sforzolini
Pierre Rosenberg
Francesco Sisinni
Francesco Taddei
Matthias Winner
Jack Wasserman

Indice

7	Per una rete di relazioni: molteplicità, testi plurimi, polifonici e caleidoscopici <i>Francesco Moschini</i>		INCHIESTA SU RAFFAELLO <i>San Luca che dipinge la Vergine</i> Atti della giornata di studio
	ARTE ITALIANA DEL NOVECENTO: DALLA METAFISICA AGLI ANNI SESSANTA Atti della giornata in onore di Pia Vivarelli	111	Breve storia del dibattito critico intorno al <i>San Luca</i> attribuito a Raffaello <i>Marisa Dalai Emiliani</i>
11	Le ragioni di una giornata di studio <i>Nicoletta Cardano</i>	113	Il “ <i>San Luca</i> di Raffaello”. Nuove ricerche sulla storia conservativa <i>Stefania Ventra</i>
15	Paure, segreti e maschere in de Chirico scrittore 1911-1940. Dai <i>Manoscritti Parigini</i> a <i>Il Signor Dudron</i> <i>Paolo Baldacci</i>	133	Sotto la superficie di un’icona. Ricerche tecniche su <i>San Luca che dipinge la Vergine</i> <i>Marco Cardinali</i>
31	<i>L’esploratore</i> di Carlo Levi e altre tele nella collezione torinese di Piero Zanetti <i>Maria Mimita Lamberti</i>	145	Il <i>San Luca che dipinge la Vergine</i> : veti e compatibilità con la tecnica di Raffaello e della sua bottega <i>Maria Beatrice De Ruggieri</i>
41	Tra arte e arte applicata. Gli artisti alla mostra “Italy at Work: Her Renaissance in Design Today”, New York 1950 <i>Claudia Marfella</i>	155	Le stampe di traduzione del dipinto <i>San Luca che dipinge la Vergine</i> : osservazioni e spunti di riflessione <i>Giuseppe Trassari Filippetto</i>
49	Gli studi e il catalogo generale di Savinio. Ricordo e considerazioni <i>Angelica Savinio</i>	159	Girolamo Rossi, <i>San Luca che dipinge la Vergine</i> : una matrice ritrovata e restaurata <i>Luigi Zuccarello</i>
51	Il catalogo dei dipinti della Fondazione Levi. Uno studio in via di ultimazione <i>Antonella Lavorgna</i>		STUDI E RICERCHE
57	Pia Vivarelli e l’arte in Italia 1959-1961 <i>Paolo Venturoli</i>	165	Il cardinal nepote Francesco Barberini protettore dell’Accademia di San Luca di Roma. Spunti e riflessioni sulla storia accademica dagli anni Venti alla metà del secolo XVII <i>Marica Marzinotto</i>
59	Ricerche artistiche degli anni Sessanta. Note a piè di pagina: scultura, ideazioni plastiche, design <i>Nicoletta Cardano</i>	177	Un inedito bassorilievo in terracotta di Pierre Étienne Monnot. Sguardi sulla cultura figurativa di inizio Settecento a Roma <i>Valeria Rotili</i>
77	Tra pittura e scultura: un chiarimento <i>Nicola Carrino</i>	187	Canova bibliofilo: dono di un’opera “proibita” per la Biblioteca dell’Accademia di San Luca <i>Elisa Camboni</i>
79	Il residuo e il frammento. Riflessioni sul “linguaggio magico” di Gastone Novelli <i>Marco Rinaldi</i>	199	Ridolfi. De Renzi. Libera. Ricerche d’archivio <i>Laura Bertolaccini</i>
87	Didascalie del ’68 <i>Ida Panicelli</i>	207	Operazione Velasca <i>Charles Batach</i>
91	L’incerta identità del museo d’arte contemporanea <i>Daniela Fonti</i>	217	“La scuola è aperta a tutti”. Esercizi di industrializzazione alla XII Triennale di Milano (1960) <i>Ilaria Giannetti</i>
99	Una testimonianza <i>Ruggero Savinio</i>	227	Maurizio Sacripanti: forma e traduzione. Il Grattacielo Peugeot e altri progetti <i>Luca Porqueddu</i>
101	Pia Vivarelli e l’Accademia di San Luca. Conclusioni di una giornata di studio <i>Giorgio Ciucci</i>	233	English Abstracts
103	Pia Vivarelli <i>Note biografiche</i> <i>Elenco delle principali pubblicazioni</i>		

Per una rete di relazioni: molteplicità, testi plurimi, polifonici e caleidoscopici

È con lo spirito non tanto di intraprendere una nuova avventura quanto di ripercorrere la strada già percorsa da un progetto lontano, ma ancora tanto attuale, quale è stata la *Rassegna dell'Accademia Nazionale di San Luca* diretta da Italo Faldi, uscita solo con quattro fascicoli dal 1980 al 1983, che è nata l'idea di promuovere questa pubblicazione, e di affiancarla agli *Atti*, che testimoniano, con scadenza legata ai bienni di Presidenza, tutte le attività svolte, e al *Notiziario*, che raccoglie invece semestralmente le informazioni sulla vita dell'istituzione, interpretando una esigenza, che ci pare essere la componente ancora vitale e strutturante del progetto di Faldi, di dar pubblica voce in un periodico a una sorta di laboratorio, di analisi, di studi, di riflessioni, in grado di restituire appieno il senso dell'Accademia come luogo di ricerca e di memoria sulle arti e sull'architettura.

Quando si avvia un progetto editoriale si apre il momento cruciale della scelta e della precisazione dell'obiettivo, un momento di riflessione e distacco, che rende possibile una disamina della molteplicità delle strade possibili. "Molteplicità" che, in questo caso, è stata assunta come uno dei valori fondanti della pubblicazione, così come Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*: "I libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale".

Gli *Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura*, nella scia di quella vocazione accademica a "incamminar i giovani, et perfetteriar i provetti", intendono allora accogliere gli studi sulle arti e sull'architettura, con particolare attenzione ai contributi dei ricercatori più giovani, e sollecitare le ricerche nei suoi *Archivi* – riassumendo in questo termine non solo le collezioni di documenti e di disegni conservati nell'Archivio Storico e nell'Archivio del Moderno e del Contemporaneo, ma anche i fondi librari delle sue prestigiose raccolte –, seguendo quello spirito formativo e propositivo che è proprio dell'Accademia di San Luca, sin dalle sue lontane origini, ormai quasi cinque secoli fa.

Questo progetto editoriale intende allora proprio muovere dalla divulgazione e valorizzazione dei materiali conservati in Accademia nella sua storia plurisecolare, aprendosi però, ogni qualvolta sarà possibile, al confronto tra gli studiosi, in virtuose *liaison* con altre istituzioni culturali.

La possibilità di istituire un laboratorio aperto a tante voci, ma coincidenti nell'orbita comune costituente gli interessi culturali dell'Accademia, va visto ancora nella direzione che lo stesso Calvino, tornando alle sue *Lezioni*, ribadisce a proposito della molteplicità intrinseca nella produzione di Carlo Emilio Gadda: "Nei testi brevi [...] ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattarsi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti". L'ospitare diversi saggi, nella varietà e nella molteplicità dei temi trattati, diviene così lo stimolo per ulteriori approfondimenti, e uno degli obiettivi degli *Annali* dell'Accademia Nazionale di San Luca, nell'intenzione di costituire un testo plurimo, polifonico, in grado di generare immagini caleidoscopiche sulla realtà degli studi attuali sulle arti e sull'architettura.

Confronti e aperture già presenti in questo primo numero, che nella sezione "Studi e Ricerche", di fatto il nucleo tematico portante degli *Annali*, raccoglie contributi originali, prevalentemente di giovani autori, orientati lungo un arco temporale ovviamente ampio e diacronico, preceduta, in questo caso, da due sezioni iniziali, una dedicata agli studi in onore di Pia Vivarelli, l'altra alle investigazioni in merito al dipinto *San Luca che dipinge la Vergine* e alla sua attribuzione a Raffaello, nelle quali è stata data voce agli esiti di due importanti giornate di studio svolte in Accademia negli anni passati, accogliendo saggi e indagini particolarmente significativi.

Gli obiettivi prefissati per dare avvio a questa pubblicazione possono indubbiamente sembrare impegnativi, e ambizioso il confronto con l'illustre precedente. Ma l'idea di creare un laboratorio di ricerca e collaborazione multidisciplinare e internazionale costituisce indubbiamente il sostrato su cui si sono eretti, e ancora si ergono, i principi costitutivi dell'Accademia, fondamenti che gli *Annali* intendono rispecchiare in ogni parola stampata su queste pagine.



ARTE ITALIANA DEL NOVECENTO:
dalla Metafisica agli anni Sessanta

Atti della giornata di studi
in onore di Pia Vivarelli

19 febbraio 2009



Il 19 febbraio 2009 si è svolta la “Giornata in onore di Pia Vivarelli. Studi e ricerche per l’arte contemporanea. Arte italiana del Novecento: dalla Metafisica agli anni Sessanta”, curata da Nicoletta Cardano e organizzata dall’Accademia Nazionale di San Luca raccogliendo un suggerimento di Italo Faldi. I lavori della giornata, un incontro di carattere eminentemente scientifico con il quale si è inteso ricordare la storica dell’arte e accademica cultrice ad un anno dalla sua scomparsa, sono stati introdotti dal presidente dell’Accademia, Nicola Carrino, e dalla curatrice Nicoletta Cardano. Sono quindi intervenuti Paolo Baldacci, Daniela Fonti, Mimita Lamberti, Claudia Marfella, Angelica Savinio, Antonella Lavorgna, Paolo Venturoli, Nicoletta Cardano, Marco Rinaldi, Ida Panicelli. Hanno concluso i lavori Bruno Mantura, Maria Vittoria Marini Clarelli, Ruggero Savinio. Al termine degli interventi è stato mostrato il video “Pia Vivarelli” realizzato da Anna Maria Cerrato con materiali documentari delle Teche Rai relativi a parti di interviste di Pia Vivarelli effettuate in occasione delle mostre da lei curate e documentate, ad esempio, in “Alberto Savinio” di Anna Zanoli e in altri programmi Rai curati dalla stessa Cerrato.

Gli atti propongono la maggioranza degli interventi tenuti nella giornata di studio.

Per tutti noi che partecipiamo a questa giornata di studio, promossa e organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca, è un momento di forte emozione. La giornata cade, infatti, ad un anno esatto dalla scomparsa di Pia Vivarelli, storica dell'arte e accademico cultore, collega e amica di molti di noi. In questa stessa sala l'abbiamo salutata il 21 febbraio 2008.

Tutti noi siamo titolari del lascito di Pia. Un lascito immateriale; non scritto e non disposto se non attraverso le azioni e gli scritti della sua vita operosa, che ha partecipato in forma diversa, ma con eguale entusiasmo, a tutti noi.

È sempre più diffusa, al di là dell'ambito degli studi sulla storia della critica e della storiografia artistica, la necessità di interrogarsi sulle condizioni della attuale vitalità e reattività della disciplina della storia dell'arte, soprattutto per ciò che riguarda il permanere dei fondamenti della disciplina in relazione ai tempi attuali, ai mutamenti culturali, sociali e alle criticità sofferte dalle istituzioni (museo e università) nello scenario che dalla fine degli anni Ottanta si è andato profondamente modificando.

Penso alla "peste", descritta da Sandra Pinto e Matteo Lanfranconi, ma anche agli *Obituaries, i 37 epitaffi di storici dell'arte del Novecento*, raccolti nel volume di Silvia Ginzburg¹. La comunità degli storici dell'arte, minacciata oggi più che mai sul senso della propria esistenza, si interroga sui maestri e sul proprio ruolo. Pia Vivarelli ha avuto un ruolo di grande partecipazione ai valori di questa comunità, e vi ha contribuito con un lavoro di studio continuo e rigoroso, con l'impegno costante dell'intellettuale dedito sempre alla "cosa pubblica" e con una carica vitale così coinvolgente da giustificare oggi la nostra presenza qui.

Pia, nella sua adesione alla comunità, ha sempre mantenuto un carattere di fondamentale autonomia. La finalità etica connessa allo studio e alla professione era talmente forte e connaturata in lei che è riuscita a svolgere con integrità, in maniera complessa e compiuta, impegni e responsabilità nell'ambito dell'istituzione museale e delle soprintendenze, dell'insegnamento della storia dell'arte (prima all'Accademia di Belle Arti e poi nella didattica universitaria) e della valorizzazione di artisti del Novecento tramite l'organizzazione di mostre e la presidenza della Fondazione Carlo Levi.

Nella sua autonomia Pia Vivarelli si è sempre

riconosciuta e confrontata con i valori della comunità: quella ideale, che si identifica nei fondamenti della disciplina, e quella pratica, che si definisce nella struttura – museo prima e università poi – anche quando questa non sosteneva e talvolta non accoglieva sforzi comunitari.

Pia Vivarelli, giunta dopo il concorso nel 1976 come ispettore alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, partecipa attivamente allo sviluppo del modello di un museo che si fa interprete di una politica culturale innovativa, là dove per politica si intende il modo di realizzare idee a beneficio della comunità². Grazie all'eredità di Palma Bucarelli, e all'impostazione delle attività data dalla felice direzione di Italo Faldi, la Galleria si definisce nell'indirizzo datole da Giorgio de Marchis tra la fine degli anni Settanta e la prima parte degli anni Ottanta, come una struttura vivace e aperta. Un museo non meramente patrimoniale e conservativo, ma attivo sia come produttore di cultura che come servizio pubblico culturale, la cui fisionomia intendeva corrispondere, nei contenuti delle proposte e nella strutturazione dei servizi, all'incremento quantitativo e qualitativo della domanda del pubblico verso i musei in genere e verso quelli di arte moderna in particolare. Gli "sconfinamenti" in territori non strettamente riportabili ai compiti di tutela, conservazione, conoscenza del patrimonio sono non solo auspicati ma provocati e diventano parte di un unico programma integrato. Questo nuovo museo deve essere in grado di far fronte agli aspetti atipici di organizzazione che le nuove esperienze artistiche implicano, con l'acquisizione in un tempo dato di eventi e situazioni, con la registrazione e la conservazione delle uniche testimonianze che possono costituire traccia stabile di contesti effimeri.

Una esperienza positiva durata un breve spazio di tempo, negli anni tra il 1979 e il 1981, durante la quale Pia ha modo di coniugare una ricerca scientifica di alta qualità con l'ideazione e la cura di mostre, direttamente prodotte – diremmo oggi – dal museo e mai concepite come occasioni sporadiche o di mediazione, ma piuttosto come estensioni successive di conoscenza e approfondimento, nella fattispecie, dell'arte italiana e internazionale del Novecento. Concepito come un luogo di ricerca dinamico e aperto all'esterno, il nuovo museo associa strettamente la ricerca scientifica alle attività di conservazione e tutela delle collezioni del Novecento

e alla sperimentazione dei servizi, ripensati secondo il modello innovativo: non soltanto la didattica, ma anche la biblioteca e l'archivio storico. Queste ultime due strutture specializzate per la documentazione dell'arte del XIX e XX secolo, vengono destinate non solo alla consultazione interna ma al pubblico, come parte integrante degli strumenti didattici.

Lo studio rigoroso e di ampio respiro che accompagna il lavoro di Pia Vivarelli è insieme il punto di partenza e la finalità del "governo delle cose", ossia della tutela, per prendere in prestito una definizione usata da Andrea Emiliani. Così sarà anche quando, trasferitasi a Torino e preso servizio dal 1984 al 1986 presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, è impegnata nelle attività territoriali. Contribuisce, tra l'altro, alla definizione delle collezioni della Galleria Sabauda, rintracciando e riordinando circa ottanta dipinti, opere grafiche e sculture del Novecento, acquisite alle mostre torinesi dalla Direzione Antichità e Belle Arti del Ministero tra il 1935 e il 1942 e da tempo disperse in sedi pubbliche a cui erano state concesse in deposito temporaneo esterno. Il livello altamente scientifico della catalogazione ricuce nel patrimonio della Sabauda "il contemporaneo" con un metodo filologico che nulla ha da invidiare ai diversi campi disciplinari della storia dell'arte, e che riprende e affina quello messo a punto da de Marchis per la catalogazione del primo decennio del Novecento della GNAM. Il lavoro pone anche in evidenza nuove questioni organizzative e di metodo relativamente ai compiti istituzionali della Soprintendenza territoriale in materia di conservazione del Novecento. In particolare, durante la ricerca vengono raccolti numerosi documenti (cataloghi, ritagli stampa, lettere, materiale grigio), in gran parte afferenti ad archivi di artisti oramai scomparsi, tanto che il soprintendente Gianni Romano ipotizzò l'istituzione di un archivio e un osservatorio del moderno e del contemporaneo in Piemonte in sinergia, si direbbe oggi, con altri enti³. Se l'ambito del lavoro è inizialmente una revisione patrimoniale con interventi di tutela conservativa, le conclusioni dello studio pubblicato nel 1987 vanno al di là della mera ricostruzione delle singole opere, degli autori e delle modalità di acquisizione, ma inquadrano la vicenda di questa eterogenea collezione all'interno della storia della politica culturale istituzionale, di gestione di situazioni espositive e di acquisti, in particolare dell'Ufficio ministeriale per l'Arte Contemporanea creato nel 1940 da Bottai.

La permanenza di Pia Vivarelli alla Galleria Nazionale di Arte Moderna, compresa la parentesi torinese, dura dal 1978 al 1990; ma nel corso degli anni Ottanta, esauritasi per forza di cose l'esperienza vivace e dinamica della direzione di de Marchis, l'illusione

utopica di un museo concepito come produttore di cultura e come servizio pubblico culturale si trasforma in un progressivo disinganno: chi intende naturalmente esercitare il proprio impegno intellettuale come fatto etico in relazione alla "cosa pubblica" deve rapportarsi a un nuovo clima dominato dall'esigenza di inserire arte e arte contemporanea, musei, patrimonio in un sistema di "industria culturale" e di spettacolarizzazione, "disposto a macinare il vuoto – per citare Antonio Pinelli – pur di riprodursi e riproporsi in continuo".

Nel 1990 Pia si trasferisce presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" come professore associato di Storia dell'arte contemporanea e dal 2000 come cattedratico. Il suo impegno nell'ambito universitario è di una dedizione pari a quello del museo, ossia quasi totale. Il seminario con cui l'Università ha ricordato la docente, tenutosi nel novembre 2008 a Napoli⁴, ha riunito numerosi colleghi di varie discipline ed è stato di una tale intensità da rendere testimonianza inequivocabile della presenza attiva di Pia nella struttura didattica e del suo modo sempre disponibile, ma anche fantasioso, di mettersi in relazione agli altri e di affrontare i problemi disciplinari di varia natura, che poi era in lei una sorta di credo esistenziale nel voler fare al meglio e secondo coscienza, nonostante tutto.

Nell'incontro di Napoli, Claudio Vicentini ha ricordato come Pia possedesse la "chiave maestra" dell'insegnamento: saper trasformare gli studenti in collaboratori e colleghi, coinvolgendo gli interlocutori nel suo entusiasmo e con la sua attività pratica e di pensiero, catturando attraverso di essa l'attenzione della mente. In realtà didattica e metodo sono due elementi strettamente legati nell'intellettualità di Pia, che si sostanziano attraverso la lucidità del pensiero, la chiarezza dell'espressione, e la concretezza del progetto, dell'azione. Non sono due momenti staccati, appartenenti ad un alto (il metodo di studio e di conoscenza e ciò che si arriva a conoscere) e ad un basso (la didattica, ossia la comunicazione di ciò che si conosce), ma due momenti interconnessi di uno stesso processo di comprensione della realtà.

Nel testo *Museo di arte moderna e didattica* del 1982 traccia con modernità e una certa audacia la fisionomia del museo a venire; audacia in quanto evidenzia con forza la necessità di rivedere i meccanismi di tipo amministrativo che impediscono al museo di funzionare: ad esempio, per quanto riguarda la vendita delle fotografie e delle diapositive delle opere nelle collezioni, dei sussidi documentari didattici, dei cataloghi e delle pubblicazioni dei musei, degli audiovisivi si rifà a quanto già esiste nei musei stranieri come il MOMA o il Pompidou, fino a proporre, citando in questo caso l'esempio dei musei tedeschi, di superare l'abituale isolamento tra istituzione pubblica e collezionismo privato, fornendo un

servizio pubblico, a pagamento, di *expertise* sull'arte contemporanea all'interno del museo. Ma, soprattutto, insiste sulla necessità di modificare alla base la qualità del rapporto tra istituzione museale e pubblico, la necessità di “riuscire a superare la tradizionale indeterminatezza che caratterizza, nella conoscenza generalizzata del pubblico, il lavoro interno di un museo, difficile da definire all'esterno, riconducendolo infine al suo momento finale, quello dell'allestimento delle sale permanenti e quello delle mostre temporanee. Credo invece – afferma – che una struttura diventi conoscibile realmente e in questo senso realmente didattica, quando è in grado non solo di offrire prodotti finali di qualità scientifica elevata, ma quando mette in grado il pubblico di scoprire i meccanismi scientifici e tecnici che stanno alla base di quel prodotto. Una struttura che sia in grado di scomporre e smontare i suoi stessi processi operativi è l'unica del resto che possa avere quel grado di flessibilità che si richiede oggi ad un museo e soprattutto ad un museo di arte contemporanea, che per sua stessa natura dovrebbe essere chiamata a fare continue verifiche del rapido mutare di prospettive e situazioni artistiche. L'allestimento di una sala dovrebbe cioè esser in grado non solo di presentare opere, ma di auto spiegarsi, di chiarire il percorso attraverso cui si è arrivati a scegliere alcune opere invece che altre (che saranno visibili in depositi organizzati come sale di studio) e di chiarire il perché di una certa intensità di luce o di una particolare collocazione di un dipinto come di un lavoro su carta”. Il metodo della Vivarelli, quindi, parte da un rigoroso impianto filologico di base e, con una raccolta e verifica di dati a tappeto, che non permette distrazioni o mancanze, si spiega attraverso la stessa evidenza dei suoi contenuti e dei suoi processi di montaggio: un metodo talmente semplice e trasparente che non ha bisogno di teorizzazioni ed enunciazioni, che si fa chiaro nello scorrere limpido ed entusiasta del lavoro.

Dal 1995 al 2004 Pia Vivarelli presiede la Fondazione Carlo Levi, portando avanti un'attività estremamente impegnativa da un punto di vista scientifico e organizzativo. La Fondazione, grazie alla sua incredibile tenacia e al suo personale investimento, riesce a risolvere il problema basilare della sede dopo la sfratto di via del Vantaggio, nonostante il sostanziale disinteresse da parte dei cosiddetti enti preposti alla Cultura. La nuova sede viene realizzata nei locali di via Ancona, una sede piccola, ma organizzata in maniera tale da permettere non solo di conservare al meglio in deposito i dipinti di proprietà della Fondazione, ma anche in grado di ospitare esposizioni ideate secondo un ciclo organico di presentazione delle principali tematiche della produzione di Levi. Della Fondazione Pia cura ogni aspetto con l'attenzione gestionale e curatoriale di alto profilo scientifico che viene richiesta

da una istituzione con una finalità pubblica, così come specificato nello statuto: rendere disponibile il ricco patrimonio dei dipinti di Carlo Levi, anche con la creazione di più centri espositivi dislocati sul territorio nazionale (e in tal senso vengono realizzati i due comodati al Comune di Matera e al Comune di Alassio) e procedere allo studio scientifico di tale patrimonio e all'approfondimento della collocazione storica dell'artista nello sviluppo italiano e internazionale del Novecento italiano. Vivarelli imposta il catalogo generale dei dipinti, come meglio sarà illustrato in uno dei contributi previsti nel pomeriggio, e soprattutto con una serie di studi definisce il ruolo di Levi. Un esempio della vena fortemente creativa in ambito progettuale e realizzativo di Pia viene fornito dall'idea di mettere insieme studenti dell'Università “L'Orientale” di Napoli e dell'Istituto Centrale del Restauro intorno al problema del restauro di alcuni dipinti di Levi e della loro successiva esposizione, in unica operazione di stampo “didattico” alla Vivarelli (Napoli, Cappella Pappacoda 2004).

Gli argomenti di studio a cui Pia si è dedicata nella sua carriera, al di là dei contributi di arte moderna relativi agli anni di formazione all'Università a Bari e al perfezionamento a Roma, sono temi organici relativi alla storia dell'arte del Novecento. I temi, dalla metafisica agli anni Sessanta, sono definiti in un'attività densa che conta il catalogo generale delle opere di Savinio, (oltre alla preparazione dei due cataloghi generali di Carlo Levi e Gastone Novelli, ormai di prossima pubblicazione) e una notevole serie di mostre. Al di là di quelle di Savinio, Levi e Novelli, si ricordano de Chirico, Birolli, Perilli, Scialoja; altri percorsi di studio integrano quelli monografici e sono legati all'astrattismo italiano, all'arte degli anni Trenta, all'arte sacra e gli anni del premio Bergamo. In alcuni casi (come per le esposizioni di Tokyo e Oslo) viene ricostruito il percorso dell'arte italiana. Come ricostruzione delle vicende di un decennio fondamentale per gli sviluppi dell'arte contemporanea, va citato il saggio sulle ricerche degli anni Sessanta per il volume della storia della pittura della Electa.

Si tratta di un percorso organico e compatto, originato dalla attività di ricerca per le mostre presso la GNAM, dove gli interessi sono volti alla chiarificazione di episodi e figure centrali, all'indagine sui meccanismi di diffusione tramite il collezionismo e la diffusione negli anni Trenta. In questi contributi, originali e fondanti per quanto riguarda la progressione degli studi di de Chirico, Savinio, Novelli e Levi, la partenza è sempre quella di porsi di fronte a ciò che deve farsi storia, ossia all'arte del Novecento come davanti ad un deposito visivo, un deposito di immagini ancora prima che di contenuti ideali. Un deposito da ordinare con gli strumenti rigorosi della filologia per ricostruirne secondo un processo intellettuale e concretamente

mentale, i processi ideativi e i meccanismi di produzione e di trasmissione.

Nel ripartire sempre da zero in un processo che di volta in volta attraverso l'evidenza del percorso si disvela nella sua chiarezza, Pia non prescinde dalla filologia ed è sempre puntuale nei riferimenti filosofici e di storia della cultura, nel definire contesti e appartenenze; riesce tuttavia a mantenere una sorta di distacco, di saviniana leggerezza dal gioco mentale dei rimandi, del montaggio e rimontaggio dei meccanismi che si vanno svelando.

Così che gli spunti filologici altro non diventano nella sua ricostruzione critica che "mezzi indiretti", mezzi da usare con spirito, come Savinio, la cui modernità

di metodo e soluzioni pittoriche risiede proprio nell'usare gli spunti iconografici come mezzi indiretti, mezzi da usare con spirito: "Il gioco mentale, il distacco divertito dagli spunti visivi di cui ci si serve, – scrive Pia di Savinio – sono questi gli strumenti di cui dispone l'intellettuale contemporaneo per fare operazioni critiche – e in questo senso originali – rispetto alla storia e ai suoi modelli".

Le ricerche nascono dalle ricerche... questa è dunque la ragione del nostro incontro, una giornata che, anche se velata di tristezza per l'assenza di chi abbiamo stimato e a cui abbiamo voluto bene, vogliamo priva di nostalgia e di rimpianto, e speriamo carica di entusiasmo per gli studi che ci attendono.

1 Si veda S. Pinto, M. Lanfranconi, *Gli storici dell'arte e la peste*, Electa, Milano 2006; *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento* (a cura di S. Ginzburg), Electa, Milano 2008.

2 Per tale definizione di politica si veda R. Bianchi Bandinelli.

3 Si veda la presentazione di G. Romano in *Galleria Sabauda: opere del Novecento*, a cura di P. Vivarelli, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Strumenti per la didattica e la ricerca, n. 4, Impronta Tipolitografica, Nichelino 1987 (Torino). Sulla catalogazione del contemporaneo si veda G. de Marchis, G. Piantoni, S. Pinto, *Problemi di metodo per una scheda di "oggetti" di arte contemporanea*, in "Metro", n. 3 (1968), pp. 48-53; *Pittura e scultura del XX secolo nelle collezioni della*

Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, acquisizioni e depositi fino al 1967. Opere fino al 1910, direttore della ricerca G. de Marchis, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1969 (ristampa *Pittura e scultura del XX secolo. 1894-1910*, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, De Luca Editore, 1981). Agli schedatori impegnati nelle campagne di catalogazione delle opere della GNAM veniva fornito un "kit" già predisposto con le indicazioni utili per la compilazione di ogni scheda, gli esempi dei modelli catalografici e copia della bibliografia di metodo, sopra citata.

4 Si veda *Ricerche su Novecento. Scritti per Pia Vivarelli*, atti della giornata di studio, Napoli, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", Palazzo du Mesnil, 27 novembre 2008, a cura di M. De Vivo e R. Naldi, Artem Prismi, Napoli 2008.

Paure, segreti e maschere in de Chirico scrittore 1911-1940. Dai *Manoscritti Parigini* a *Il Signor Dudron*

La vicenda artistica e personale di de Chirico è uno dei problemi irrisolti nella storia della cultura del XX secolo. Nessuno dei grandi protagonisti che lasciarono il segno nei trent'anni che vanno dal 1909 alle soglie della seconda guerra mondiale, è così difficile da conoscere, da capire e da interpretare. De Chirico, come ha recentemente scritto Wieland Schmied, non ha fatto altro per tutta la vita che spargere false tracce e falsi indizi su di sé, sulle sue origini e sulla genesi della sua opera. Le indagini sulla sua persona le considerava come sguardi indiscreti che lo turbavano nel profondo e, invece che aiutarle, le ha ostacolate e depistate. Il motivo di questo comportamento, prima episodico o limitato a fatti marginali, poi divenuto uno dei suoi tratti distintivi, è soprattutto di ordine psicologico e solo secondariamente pratico.

Egli ebbe infatti un rapporto difficile col mondo esterno e con "gli altri", dai quali si sentiva ed era troppo vulnerabile. Le sue paure e le sue angosce condizionarono i suoi rapporti col prossimo, e prima di tutto con le donne. Tendenzialmente timidissimo, quando si apriva lo faceva con ingenuità ed entusiasmo e rimaneva immediatamente ferito.

Il suo straordinario universo di forme poetiche scaturì da un malessere esistenziale radicato in storie familiari e intime, da un conflitto interno che lo rendeva incapace di accettare le proprie inclinazioni più profonde, in contrasto con l'educazione e la morale che aveva ricevuto. De Chirico visse con vergogna questo dissidio, e come portando dentro di sé il peso di una colpa, finché, con l'andare del tempo, non riuscì a trovare un equilibrio, confessandosi nei suoi romanzi e nei suoi vari scritti, e dipingendo, cioè praticando una sorta di anamnesi che, posta dapprima sotto il segno doloroso ma fecondo della sindrome malinconica, venne sempre più temperata dallo scudo di una forte ironia. Per quanto ciò avesse lenito col tempo molte angosce e paure, egli non riuscì a sottrarsi completamente alla costrizione psicologica che lo attanagliava. Decise allora di costruirsi una prigione a sua immagine e somiglianza. incominciò a travestirsi, dipingendo e scrivendo, e solo così, rifiutando ogni contatto con gli altri, di cui aveva sempre avuto paura, ritiratosi dietro un bastione da lui stesso eretto, con una carceriera da lui scelta e "mascherato da pazzo", si ritagliò l'ultimo margine di libertà. La maschera amletica come unica possibilità di esprimersi, la finzione dell'autoritratto in costume,

sia pittorico sia letterario, per consegnarsi ai posteri non come si è veramente stati, ma come caparbiamente si sarebbe voluti essere, sono la cifra distintiva dell'ultimo de Chirico. "Un uomo che si addentrava nell'autodistruzione ammantato di grandezza", come lo definì Julien Levy, il suo gallerista americano.

In questo intervento cercherò di riassumere i temi ricorrenti sparsi nei suoi scritti che ci permettono di ricostruire l'immagine vera dell'uomo e dell'artista, delle sue paure, dei suoi segreti e dei suoi travestimenti, al di là della maschera, delle tante maschere, e di farlo emergere nelle vette della sua grandezza e negli abissi delle sue abiezioni¹, che sono due facce della stessa grandiosa medaglia.

Chiunque studi l'origine dell'arte metafisica si accorge che essa nasce dall'intreccio di profondi e talvolta dolorosi sedimenti autobiografici esorcizzati in proiezioni simboliche attraverso ricche e varie suggestioni culturali. Fu probabilmente Savinio, nelle primissime fasi della loro collaborazione, tra l'estate 1908 e l'estate 1909, a trovare il modo di raccontare di sé, nel "Poema Fantastico", attraverso le figure del mito². Giorgio adottò il metodo del fratello fin dai primi quadri ispirati a Böcklin, ma in un primo tempo mise in secondo piano il filtro ironico di cui si serviva Alberto e scelse come nume tutelare del suo processo creativo la Melanconia³. Il suo universo poetico è occupato da figure ingombranti e da fantasmi ossessivi: il padre, trasformato in simbolo di mascolinità dionisiaca; la madre, protettiva e padrona, ombra sempre dominante cui cerca invano di sottrarsi; la patria italiana, che rappresenta il suo bisogno di identità e di rifugio; e, infine, la pazzia di cui coglie preoccupato le tracce nelle vicende familiari⁴ e che lo spaventa e lo attira, con l'esempio dell'ultimo Nietzsche, per il sottile confine che la separa dal massimo della lucidità e dalla chiaroveggenza.

Insicurezza, timidezza, angoscia e paura lo tormentarono per anni lungo una vita che, dal titolo di uno dei suoi quadri più famosi, può ben definirsi un "viaggio ansioso", sempre alla ricerca di una copertura, di un bastione di difesa, di una porta dietro la quale chiudersi a doppia mandata, per acquattarsi, con una pistola accanto, nella penombra costantemente cercata.

Dai Manoscritti ai racconti del 1928

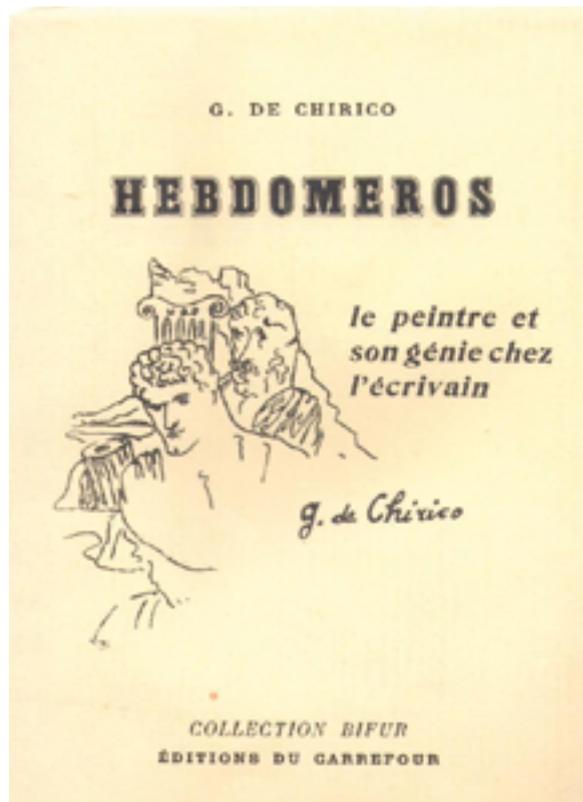
I frammenti lirici dei manoscritti parigini risalenti al

1911-1913 sono gli unici testi di de Chirico fin oltre la metà degli anni Venti che ci permettono di raccogliere le prime tessere per comporne un mosaico caratteriale. Essi ci presentano un uomo dalle sensazioni acutissime e portato alla sofferenza. Lo turbano le memorie dolorose dell'infanzia, soprattutto la mancanza del padre continuamente in viaggio e in pericolo, e il ricordo della sua morte, sempre evocata dall'immagine delle finestre con le imposte chiuse⁵. Lo inquietano amori impossibili, voltati in romantiche castità platoniche⁶, ma anche sensazioni ambigualmente erotiche indirizzate al sesso maschile⁷. Ci appare un giovane di poco più di vent'anni che non conosce il sorriso, che sente sempre vicino a sé "il dolore tutto di nero vestito"⁸, e che accanto al letto, insieme a un bicchier d'acqua e alla foto di una donna dallo sguardo triste e attonito, vorrebbe tenere, per difendersi, una pistola automatica⁹. Un uomo che nel momento del bisogno si aggrappa al coraggio e alla forza della madre¹⁰.

Nei racconti del 1928, *Le Fils de l'ingénieur* e *Le Survivant de Navarin*¹¹, troviamo lo stile che caratterizzerà *Hebdomeros*, fatto di metafore introspettive sempre in bilico tra il ricordo personale e la deformazione fantastica, e molti motivi che torneranno con insistenza negli scritti posteriori. Il bisogno di rifugio e di sicurezza prende le forme inquietanti del ritiro nell'ombra con un revolver o un pugnale a portata di mano, o quelle più innocenti dei documenti perfettamente in regola e dei medicinali sempre in tasca¹². Il tema della follia, che fin dalla prima giovinezza aveva esercitato su di lui il proprio fascino morboso, si presenta nella figura di un giovane pittore tedesco, autore di quadri che i critici definiscono "letteratura". Uno sdoppiamento chiarissimo, con la precisa identificazione in Kurt Gartz, il fratello pazzo di Fritz, suo compagno di studi a Monaco, che si era suicidato nel 1910¹³. I discorsi salottieri sulle gravidanze, sui parti e sui sistemi anticoncezionali, buttati lì come esempio di conversazioni che causano gelo e imbarazzo¹⁴, anticipano gli attacchi di Hebdomeros alle società "puritane e legiferate", così come la curiosa fantasia "di un monaco isterico che sogna ideali repubbliche platoniche nelle quali gli ecclesiastici, sotto l'egida della legge, potrebbero accoppiarsi regolarmente e igienicamente ogni notte con donne belle come statue" rivela con una certa ironica *nonchalance* l'anticonformismo delle idee sessuali che professava quando si sentiva libero dagli obblighi imposti dalla società.

Dal giovane Ebdòmero al Signor Dudron

Hebdomeros, uscito alla fine del 1929¹⁵, non è un libro di pura fantasia. De Chirico stesso, scrivendo a René Gaffé nell'aprile del 1930, lo descrive così: "è una serie di storie che racconto, per la maggior parte ricordi;



Copertina della prima edizione in folio di *Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Paris, Editions du Carrefour, 1929.

ricordi recenti, ricordi della prima giovinezza, ricordi d'infanzia. Vi sono anche ricordi di letture e di cose sentite raccontare; il tutto amplificato, esagerato ed esaltato dai tratti dell'immaginazione. Vi sono anche cose (...) che ho inventato nel momento stesso in cui scrivevo. *Hebdomeros*, del resto, sono io. Non c'è nel mio libro nessun lato simbolico né teorico..."¹⁶. Pensato e scritto tra i trentasette e i quarant'anni, rispecchia sensazioni e riflessioni che non sono più quelle ormai lontane che mettevano in scena i fantasmi di un'adolescenza traumatica. L'autore ha saputo con gli anni irreggimentare le sue intuizioni e governarle con un metodo dai solidi fondamenti teorici, ma nonostante questo sente ancora il "passo dell'orso inquietante ed ostinato" che lo segue sulle scale di casa "con la testa bassa e l'aria di pensare ad altro", e avverte l'odore caldo del sangue dei gladiatori salire dall'arena sotto l'enorme velario teso contro il sole pomeridiano, o l'urlo bestiale delle legioni che irrompono tra gli stucchi di un salotto parigino in stile "Napoléon III".

È impossibile riassumere un libro come questo, perché *Hebdomeros* non ha storia né svolgimento. Chi lo legge viene come rapito in un gorgo ed è talvolta attanagliato dall'impressione di non poterne uscire più, colpito da un quantità di immagini, situazioni, atmosfere, spesso distanti o contrastanti, che si armonizzano e si amalgamano grazie a una scrittura dotata di straordinarie capacità descrittive

ed evocative. La sensazione finale è quella di un grande sconcerto, come se si fosse toccata con mano una pazzia lucida, quella “grande pazzia”, per usare le vecchie parole dello stesso de Chirico, “che non appare a tutti ma che si agita dietro il paravento inesorabile della materia”.

Il libro inizia con l’esplorazione da parte del protagonista e di due amici di un edificio “che faceva pensare a un consolato tedesco a Melbourne” e che ha tutte le caratteristiche di contaminazione estetica tipiche della pittura di de Chirico di quegli anni. Fin dalla prima sala, completamente vuota di mobili e simile alle sale da gioco di Montecarlo, i giovani si imbattono in “due gladiatori dalle maschere di scafandri” che si esercitano senza convinzione sotto lo sguardo annoiato di un maestro. “*Gladiatori!* Questa parola contiene un enigma”, esclama Ebdòmero annunciando uno dei motivi principali del racconto¹⁷. Seguono ricordi e associazioni di immagini e odori: teatro di varietà, soffitti illuminati, paradiso dantesco, pomeriggi romani “alla fine dello spettacolo, quando il sole declinava e l’immenso velario aumentava l’ombra sull’arena da cui saliva un odore di segatura e di sabbia inzuppate di sangue ...”.

Il tema del sangue e dell’attrazione che il protagonista prova per le scene violente ritorna spesso incrociandosi col tema della paura, come nella successiva scena del vaso rotto, che per associazione gli fa evocare “la paura dei grandi scarafaggi neri in fondo ai vasi vuoti” e, infine, l’immagine dei pesci richiamata dalle parole *grande e nero*. Pesci, uguale pescatore. Ricordo di una scena vista “sulle rive sassose d’un’isola arida”, che “fu per Ebdòmero la causa di una delusione seguita da un sentimento di vergogna”. La moglie del pescatore canta una canzone per scongiurare i pericoli del mare: angoscia per la disgrazia imminente e improvvisa delusione di Ebdòmero nel vedere che il pescatore non è in procinto di morire in una tempesta ma è tranquillamente seduto a riparare le sue reti¹⁸:

“Dopo tutto egli avrebbe dovuto rallegrarsi pensando che il pescatore, anziché essere divorato dai grandi pesci neri in fondo alle acque profonde, aggiustava tranquillamente le sue reti vicino alla sua capanna. Ma la natura degli uomini è fatta così; è ghiotta di drammi, di tragedie. Siamo sempre delusi quando nella strada, approssimandoci ad un assembramento, vediamo che si tratta semplicemente di un mercante di penne stilografiche in mezzo ad una cerchia di curiosi, mentre da lontano immaginavamo orribili catastrofi con vetture ridotte in briciole e uomini in poltiglia; oppure in presenza di due individui eccitati che s’insultano violentemente, vediamo il loro litigio risolversi senza che si azzuffino e ci offrano lo spettacolo d’uno di quei magnifici combattimenti a pugni nudi di cui i film americani sono tanto prodighi e i film europei, ohimè!, tanto avari. Ebdòmero

pensò a queste cose esaminando e analizzando il suo stato d’animo; finì con l’aver vergogna di quanto provava e s’incamminò verso l’albergo per il pasto serale, arrossendo come una casta fanciulla la quale, intenta ad inseguire dietro un cespuglio una farfalla, si trovasse d’un tratto in presenza di un individuo maschio e adulto, con le gambe piegate e scartate e le natiche sui talloni, largamente sbragato, e in procinto di soddisfare un bisogno altrettanto naturale quanto impellente”.

Lucidissima è la consapevolezza del significato sessuale dell’attrazione morbosa che Ebdòmero prova per le scene violente e il sangue, e che lo conduce a reagire come una “casta fanciulla” turbata da una specie di orgasmo repulsivo che associa il sesso agli escrementi. La perdita di coscienza che si accompagna per lui alle azioni violente, anche quelle più innocenti, è documentata nel famoso episodio della scarpa rotta presa a calci con gli amici¹⁹.

A un certo punto entrano in scena pirati minacciosi che gettano lo scompiglio tra gli abitanti delle ville che sulle alture cingono a levante la bianca città del filosofo Lifonzio (metà Nietzsche e metà de Chirico), dominata da un grande casamento simile a una fortezza e situato sulla più alta di queste colline²⁰.

“Quando le vele nere dei pirati apparivano lontano sul mare, gli abitanti delle ville correvano a rifugiarsi in quel casamento; essi portavano seco i loro oggetti più preziosi, i loro libri, i loro strumenti da lavoro, biancheria e abiti, niente armi, avevano in orrore le armi e del resto ne ignoravano completamente il maneggio. Non soltanto non avevano armi in casa ma evitavano, specialmente davanti ai loro figliuoli, di pronunciare il nome di un’arma; le parole: rivoltella, pistola, carabina, pugnale, erano considerate da quelle persone isteriche e puritane come parole tabù. Se qualche forestiero, ignorando tali strane abitudini cominciava a parlare di armi in casa loro, egli creava tosto un senso di malessere difficile a far svanire. Quando poi i ragazzi erano presenti, il malessere diventava intollerabile. La sola arma di cui si poteva pronunciare il nome era il cannone, perché non si usa avere cannoni in casa. Essi non lasciavano nelle ville abbandonate che alcuni vecchi mobili e animali imbalsamati, il cui aspetto, in mezzo alle camere vuote, spaventava i primi pirati che sfondavano le porte, sitibondi di massacro e di saccheggio. I rifugiati del casamento godevano inoltre di grandi comodità. (...) Tutto questo permetteva ai rifugiati di dimenticare la loro situazione di assediati e di crederci in uno di quei luoghi di cura, veri paradisi terrestri del nostro pianeta, ove durante le stati torride, i cittadini stancati dall’affanno continuo dei loro affari e dalle preoccupazioni della loro carriera, vanno a curare i fegati ingrossati e gli stomaci affaticati”.

Se leggiamo i passi delle *Memorie* in cui Giorgio

ricorda con le stesse precise parole che in presenza di suo padre e di sua madre non si potevano nominare armi di nessun genere né fare discorsi che avessero la benché minima attinenza a questioni sessuali²¹, si capisce che gli abitanti delle ville altri non sono che i parenti di de Chirico, i genitori, gli zii e i loro amici, membri di quella società putrefatta, “isterica e puritana” tanto criticata da Ebdòmero, che conduce una rigida vita di facciata e ogni estate che dio comandi “passa le acque” in meravigliosi stabilimenti termali, a Vichy o altrove, come per altro anche Giorgio amava fare. Una società scettica che non crede all’esistenza delle disinibite creature mitologiche, anzi le teme e in esse vede l’incarnazione del male e del demonio²².

“Ebdòmero non poteva essere del parere di quegli scettici che trovavano tutto ciò una favola e pretendevano che i centauri non fossero mai esistiti, non più dei fauni, delle sirene e dei tritoni. Come per provare il contrario erano tutti alla porta che scalpitavano e scacciavano con gran colpi di coda le mosche che si ostinavano sui loro fianchi lustri e percorsi da brividi, come fianchi di foche. Erano tutti là quei centauri dalle groppe chiazzate. (...) Gli altri, più giovani, si schiaffavano l’un l’altro gran scapaccioni sulle groppe e si divertivano a tirar calci contro le palancate degli orti. A volte un centauro adulto si staccava dal gruppo ed andava al piccolo trotto per i sentieri che scendevano fino al fiume; là si fermava a parlare con le lavandaie che, ginocchioni sulla sponda, battevano la biancheria. All’approssimarsi dell’uomo-cavallo le più giovani si turbavano. (...)”.

Ed ecco una digressione sulla paura del *ratto*: “il centauro che traversa il fiume tra i gorgi e trascina con sé la donna urlante e scapigliata come una baccante ebra”, ed Ercole sulla sponda che scocca le frecce avvelenate, e il sangue. Poi il racconto slitta verso una festa di paese in cui promiscuità e spettacoli senza pudore sono ostentati ai “passanti puritani”; indi²³: “la primavera sorride negli orti. Primavera, primavera! Corteo funebre, visione macabra. Cadaveri in smoking, stesi nelle loro bare scoperte, stanno allineati sulle spiagge del meridione. Si sente l’odore ossessionante del limone (...). Ecco gli alberi d’arance coi loro fiori osceni, dai simboli inconfessabili. Ove vai uomo, col mantello dal bavero di astrakan? (...) Ove vai guerriero con l’elmo dallo sguardo losco? (...) Ebdòmero (...) confessò la sua avversione per le scene bibliche, che qualificava immorali e lascive; pretendeva che nell’idea del Cristo raffigurato sotto l’aspetto di un agnello si celasse una spinta sensuale di un genere del tutto speciale e conchiuse declamando un elogio esagerato dei caffè che hanno i divani di velluto rosso e il cui soffitto è ornato secondo la moda del 1880”.

“Là, diceva Ebdòmero con una voce che l’emozione

rendeva un po’ sorda, tu ti senti al riparo d’ogni pericolo che venga dal di fuori. Se un nemico accanito manda le sue truppe scelte fino alle porte della città; se le comete dalla coda deleteria appaiono all’orizzonte; se coppie di leoni vomitanti fiamme passeggiano nelle vie del centro; se uccelli dal becco di ferro infestano gli alberi dei giardini pubblici; se insetti iridescenti e tanatofori ronzano sulle feci fumanti dei colerosi, una volta che tu sei in quel caffè tutto per te è indifferente. Una volta là sei al sicuro e rizzandoti sulla punta dei piedi tu puoi vedere attraverso i finestrini le navi nemiche gettar l’ancora davanti alla costa deserta e le scialuppe zeppe di guerrieri approssimarsi pesantemente alla riva a gran colpi di remi”.

Finché, dopo catastrofi e terremoti, carcasse d’animali e cadaveri umani divorati da iene e da avvoltoi, evocazioni apocalittiche di megalopoli indaffarate e gaudenti, invasioni di guerrieri scaturiti a milioni dalle montagne, e un inanellarsi senza tregua di quadri su quadri, visioni su visioni, ecco arrivare un secondo e più significativo affondo contro la morale puritana e contro la rigida educazione ricevuta in gioventù²⁴: “gruppi compatti di filosofi e di guerrieri, veri blocchi policefali dai colori teneri e brillanti, tenevano conciliaboli misteriosi negli angoli delle camere, sotto il soffitto basso, là ove la cornice che unisce le pareti al soffitto formava un angolo retto. “Queste facce non mi dicono nulla di buono!” esclamò d’un tratto uno dei discepoli di Ebdòmero. “Sia pure”, rispose questi; “capisco, o, piuttosto, indovino il tuo pensiero; avresti preferito i fantasmi saggi della società legiferata e puritana, che evita i discorsi ove si parla di microbi e di strumenti di chirurgia ed illividisce dallo spavento quando persone poco accorte usano nel discorso espressioni quali: *figlio di primo letto*, *fratello uterino*, eccetera, o parlano dei sistemi degli ostetrici e delle levatrici, avresti preferito la società di questi fantasmi in una veranda ben chiusa, quando i lunghi lampi silenziosi, come un battito di palpebra rapido e ripetuto, annunciano il temporale che si approssima. (...) “Chiudete le finestre! Chiudete le finestre” grida la padrona di casa precipitandosi sperduta per le camere, come una Niobe ossessionata dallo spettacolo dei suoi figli irti di frecce; allora, giovanotto, si vede questo spettacolo inspiegabile: polli strani completamente spiumati, corrono sulle loro lunghe gambe, come struzzi minuscoli; corrono, impazziti, intorno al tavolo della sala da pranzo; violinisti funebri depongono in fretta i loro strumenti nelle cassette nere, simili a bare per neonati; i ritratti si muovono nelle cornici e i quadri attaccati al muro cadono per terra; cuochi fantasmi, prototipi di assassini, salgono in ciabatte al primo piano, là ove si trovano le camere di quei vegliardi distinti e calvi che, armati con i loro bastoni dai pomi d’avorio, si preparano a morire degnamente perché i loro nipoti

non debbano arrossire evocando la loro memoria. “Tu avresti preferito questo, giovane imprudente, aggiunse Ebdòmero, rivolgendosi ancora al suo discepolo, con un sorriso pieno di sottintesi (...)”. Questo passo, che è tra i più importanti del libro, è essenziale per capire il significato che ebbe per de Chirico il tema maschile dei “gladiatori”: una dichiarazione indiretta delle sue pulsioni omosessuali, messe in scena attraverso le metafore plastiche degli scontri fisici sotto gli occhi di giudici severi²⁵. La società puritana, quella società “sprovvista di complicazioni intellettuali, ma cordiale e benevola al più alto grado”, nella quale “i maniaci non mancavano e vi erano pure alcuni matti”²⁶, Ebdòmero non la disprezza, anzi...; essa “lo accontenta abbastanza”, ma la vede assediata da forze oscure e sente di esserne estraneo, come d'altronde sente di essere diverso e superiore a tutti gli “altri”, anche se il rapporto tra lui e gli “altri” è governato dalla diffidenza e dalla paura, mentre il sentimento sociale che più lo tormenta è quello della vergogna, che si traduce nel bisogno di nascondersi, di fuggire, di non essere visto. Ebdòmero non riesce a trovar pace se qualcosa sfugge alla sua comprensione, mentre “la gente in genere può vedere, udire o leggere cose per essa completamente oscure senza turbarsi”, e conclude che sono “gli altri a ispirargli diffidenza”, in quanto teme “il loro amor proprio, il loro dispetto, la loro suscettibilità, la loro isteria”, e del resto teme anche “la loro ammirazione”. La sua sola felicità, dice, sarebbe che non ci si occupasse di lui, passare inosservato senza “mai sentire sulla schiena o nel fianco la freccia d'uno sguardo, anche benevolo”. All'albergatore che gli illustra la vista che si gode dalle sue terrazze “avrebbe voluto dire che egli aveva in orrore i panorami e che non amava altro che le camere, le buone camere ove ci si rinchioda con le tende calate e le porte serrate; e specialmente gli angoli delle camere e i soffitti bassi; ma non proferì parola, non disse nulla riguardo alle sue preferenze, temendo di non essere capito e temendo specialmente di essere preso per un matto e segnalato alle autorità del paese”. Nel passare accanto a un collegio di orfanelle, ne sente il canto e questo canto gli rimprovera “*di non essere abbastanza puro*”. All'improvviso e senza alcuna ragione apparente: “una vergogna immensa sali in lui come un grande brivido e gli imporporò la faccia. Fuggire, fuggire, fuggire in qualsiasi mondo (*sic*), fuggire verso qualsiasi luogo, ma fuggire, lasciare quella città... sparire”²⁷. E di nuovo: “Ora dunque il gran problema era di uscire. Vi sono momenti in cui ciò si può fare senza difficoltà: per esempio durante un ricevimento (...) allora è facile, è un gioco da ragazzi sgattaiolare tra gli invitati e filare all'inglese; invece vi sono altri momenti in cui tutto questo è assai più difficile; a ciò pensava Ebdòmero seduto in quella sala intorno alla

quale, severe come areopagiti intransigenti, stavano tutte quelle prostitute quinquagenarie, dalle braccia erculee conserte sul petto ipertrofico, nella posa dei campioni di lotta davanti al fotografo. I loro sguardi ostili convergevano su Ebdòmero come i cannoni d'una squadra sul forte della costa nemica. Ci sarebbe voluto un coraggio di cui nessun essere umano sarebbe stato capace per alzarsi e uscire da quel cerchio infernale ed attento”²⁸.

Ebdòmero è un uomo che fin dalla sua triste infanzia ha sempre amato abbandonarsi a una certa nostalgia del passato navigando verso orizzonti lontani e grevi di avventure che si delineano nella sua memoria oltre “le forme di quei templi e di quei santuari di gesso, costruiti ai piedi di montagne ospitali” che “fanno presentire mondi vicini e sconosciuti”. Un uomo la cui immaginazione potente, agendo su una testa infarcita di letture, è in grado di dar vita a spettacoli straordinari, e che in questa sua capacità creativa ha raggiunto un livello di allenamento e di controllo sull'istinto tali da conferirgli “un fare da chirurgo di gran classe”, così da diventare maestro ai suoi contemporanei insegnando loro come mettere in atto il gioco difficile del rovesciamento del tempo o come riconoscere i segni²⁹. È un uomo che ha finalmente conquistato un sentimento di tranquillità e di confidenza perché tutti i suoi turbamenti sono stati spazzati via, sono spariti, ma con loro se n'è andata anche la parte forse più profonda e impressionante della sua arte. “Egli capì che quanto aspettava non era la felicità, così come in genere la intendono gli uomini; non si trattava affatto di sentire quel freddo allo stomaco, quella sensazione di malessere e di inquietudine, quell'impossibilità di stare tranquillamente seduto al proprio posto, quel bisogno di loquacità e d'espansione, quel desiderio di raccontare, anche al primo che capita, l'avvenimento che vi turba, quella specie di abbandono e di debolezza incommensurabile, in fine tutti quei sintomi che si possono sentire quando una felicità repentina vi sorprende nel rotolare monotono della vita. Ebdòmero, come tutti, aveva conosciuto anche lui simili momenti (...). Ma egli sentì, e il suo sentimento lo ingannava assai di rado, egli sentì che questa volta si trattava meno di felicità che di sicurezza; era un sentimento di sicurezza che stava per invaderlo ed egli si preparava a riceverlo degnamente (...)”³⁰... “diffidente com'era sempre, mise lentamente una mano nella tasca dei calzoni, l'altra libera, pronta a parare il colpo. Frotte taciturne di opliti gli passavano accanto con un che di chiuso e di ostinato nell'aspetto (...). Tutto ciò che vi era di duro nel mondo (...) sembrava per sempre sparito; una grande onda, grassa e irresistibile, d'un'infinita tenerezza, aveva sommerso ogni cosa e in mezzo a questo novello Oceano la nave di Ebdòmero galleggiava immobile, con tutte le vele pendenti. Ma allora, lentamente, in modo enigmatico,

una nuova e strana fiducia cominciò a rinascere nel suo animo. Da principio ebbe paura; tremò anche, come trema a notte alta il vegliardo paralitico nella sua poltrona, durante una notte di temporale, solo nel castello, vedendo la maniglia della porta girare lentamente, mossa fuori da una mano misteriosa. Poi, d'un tratto, spazzati da un soffio irresistibile, la paura, l'angoscia, il dubbio, la nostalgia, la scontentezza, gli allarmi, le disperazioni, le stanchezze, le incertezze, le vigliaccherie, le debolezze, i disgusti, la diffidenza, l'odio, la collera, tutto, tutto sparì in un turbine formidabile (...). E ancora una volta fu il deserto e la notte³¹.

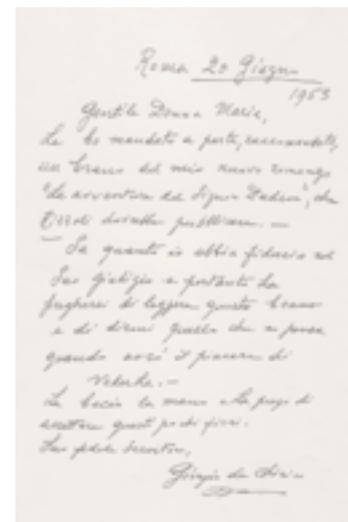
Qualche tempo dopo la pubblicazione di *Hebdomeros*, de Chirico incominciò a scrivere le prime parti di un nuovo "romanzo", che egli immaginava come la continuazione del precedente, cioè una sorta di confessione-autoritratto più o meno traslata in forme di fantasia. Il protagonista, questa volta, non è più l'"individuo perfetto" indicato dall'etimologia greca di Ebdòmero³², ma, in un primo tempo, un certo *Monsieur Dusdron* e poi *Monsieur Dudron*, cioè, con lettura inversa della parola, il Signor Nord Sud e poi il Signor del Nord (*Monsieur du Nord*). Il libro, iniziato attorno al 1934-35, fu proseguito a sprazzi fino al 1940, poi fu interrotto. Uscì postumo nel 1998 in una versione irricognoscibile rispetto ai frammenti già pubblicati fino al 1945³³.

Come Ebdòmero, il Signor Dudron è un uomo abbastanza pauroso, timoroso di emozioni, malattie, catastrofi di ogni genere, e sempre in cerca di una stanza dove tirare le tende e chiudersi a doppia mandata³⁴. Ma soprattutto è oppresso da un senso di vergogna, che condivide con il suo predecessore, come se portasse dentro di sé qualcosa di turpe e inconfessabile³⁵: "... per tutto il tempo del suo soggiorno nell'albergo, il Signor Dudron si era arrangiato per mangiare nella sua camera. Comprava provviste nelle botteghe del quartiere. Ma il grande problema per lui si presentava quando, pesantemente affardellato di provviste di ogni genere, doveva attraversare la *hall* dell'albergo, sempre piena di giovani signore gaie e molto eleganti e di uomini sportivi, vestiti all'inglese. Tutta quella gente consumava regolarmente i pasti nel ristorante dell'albergo, e mentre aspettava il momento di mettersi a tavola, beveva costosi aperitivi. Il Signor Dudron passava tra tutta quella folla che sembrava felice e sicura di se stessa; passava con un passo che si sforzava di rendere deciso, e con l'espressione di un uomo al quale le alte speculazioni metafisiche non permettono di confondersi nei piaceri e nelle frivolezze dei suoi contemporanei. Ma egli sapeva benissimo che davanti alla sua coscienza tutto questo aveva un suono falso; perché sapeva che nelle tasche dei suoi pantaloni, della sua giacca e del suo pastrano

erano ammassati pacchetti su pacchetti; vi erano scatole di sardine e di tonno, fette di prosciutto e di salame, olive, uova, patate lesse e paste comprate dal fornaio-pasticciere che consistevano di rettangoli di pasta mezza cruda ed insipida, ricoperta di un po' di marmellata acra come il succo di limone. Quanto al pane, è meglio non parlarne; era il terrore del Signor Dudron. Quei lunghi pezzi di pane detti sfilatini e che i fornai avvolgevano in mezzo con un minuscolo pezzo di carta, erano la cosa più difficile a nascondere³⁶. Naturalmente, appena uscito dalla panetteria, il Signor Dudron cercava di infilare gli sfilatini come piuoli nella massa di scatole e di pacchetti d'ogni sorta che riempivano le sue tasche. Quando, carico a quel modo rientrava all'albergo, brividi ghiacciati gli percorrevano la schiena. Era terrorizzato dagli sguardi indiscreti dei domestici sguinzagliati nell'entrata, e, soprattutto, temeva lo sguardo del portiere tutto coperto di galloni, come un ammiraglio, e severo come un presidente di Corte di Cassazione. Il Signor Dudron cominciava soltanto a respirare quando, dopo aver raggiunto la sua stanza all'ultimo piano, poteva chiudersi a doppia mandata e, vuotando sul tavolo il contenuto delle sue tasche, poteva lasciarsi cascare nell'unica poltrona, con la fronte bagnata di sudore freddo.

"... nel secondo [sogno] si trovava sulla scalinata di una residenza di lusso che apparteneva a un milionario per il quale una volta aveva fatto qualche lavoro; il signor Dusdron aveva cercato nel sogno di penetrare all'interno del palazzo, dove si svolgeva un brillante ricevimento, introducendosi da una delle finestre dell'entrata che davano sul giardino; sorpreso dai domestici aveva provato tutti i terrori del ladro colto sul fatto e temeva punizioni complicate e terribili e soprattutto una vergogna immensa lo faceva rabbrivire dalla testa ai piedi, tanto più che mentre i domestici lo trascinarono fuori dai saloni per cacciarlo nel giardino, aveva intravisto dalla grande porta vetrata il padrone di casa che saliva lo scalone vestito di un magnifico completo sportivo di color marrone scuro"³⁷.

Le paure che lo perseguitavano fin da ragazzo³⁸, le superstizioni ancestrali e la vergogna immotivata spingevano il Signor Dudron a darsi un contegno, a corazzarsi, quando affrontava il mondo esterno, con tutto ciò che poteva dargli sicurezza e farlo sentire un "uomo sano di corpo e di spirito"³⁹. "Sapeva che alzandosi avrebbe dovuto provvedere a quella sicurezza integrale dell'uomo ben rasato, ben calzato e ben vestito che tasta la tasca interiore abbottonata della sua giacca dove sente il portafoglio che sa fornito di grossi biglietti e di assegni da incassare, di carte d'identità e di passaporti perfettamente in regola e che, peraltro, sa che nelle altre tasche del suo abito si trova tutto quello che è necessario, anzi indispensabile



Lettera di Giorgio de Chirico a Maria Evangelisti per accompagnare uno dei vari brani del *Signor Dudron*, che l'artista le mandava di tanto in tanto da leggere, Roma 20 giugno 1963.

per un uomo previdente, sano di corpo e di spirito, quando lascia la sua dimora per avventurarsi in quella foresta sempre misteriosa e piena di sorprese che è una grande città moderna, cioè: penna stilografica, taccuino di note e di indirizzi, temperino, un tubetto di legno con tintura di jodio, un rotolino di cerotto, orologio e bussola, pettinino da tasca, matita con salvapunte, libricino per appunti, una scatola di metallo con almeno sei cachets contro eventuali dolori di testa, borsa di tabacco dovutamente riempita, pipa, fiammiferi, un pezzetto di ferro arrugginito o corno di corallo da toccare al passaggio di un funerale o di un individuo che avesse la reputazione di avere il malocchio, e, in generale, a cospetto di tutte le persone e cose suscettibili di portare sfortuna”.

Sono sempre i sogni notturni, le *rêveries* ad occhi aperti o le sensazioni inspiegabili che ci rivelano le turbe interiori di Dudron – Dusdron: “Il Signor Dudron (...) si ricordò che alzandosi aveva [avuto] la vaga impressione che degli antichi romani, del tempo della Repubblica, e pure del tempo dell’Impero, dovevano aver sentito qualche cosa, percepito certi odori come quelli che lui, Signor Dudron, sentiva in quel momento... Era una mattina calda e chiara dell’estate avanzata. Egli era andato fuori città e si trovava sul limite di un bosco. (...) Davanti al Signor Dudron c’era una grande gabbia montata su quattro ruote. Tre leoni vi erano rinchiusi, seduti e svegli, essi guardavano di fuori. Erano stati portati là per la fiera (...). I leoni erano soli; per dare aria alla gabbia, le imposte erano state tolte e si scorgevano le sbarre della prigione. Erano tutti e tre addossati in fondo alla gabbia (...). A destra della gabbia sopra un rialzo del terreno un convento di orfanelle apriva la sua facciata di grande uccelliera che, anche in quel periodo di vacanze, teneva racchiuse tra le sue pareti ragazze senza genitori e senza amici. Il Signor Dudron si ricordò. Una melanconia indefinibile ondeggiava nell’aria. Vi era una sensazione grigia, qualche cosa di stranamente neutro che saliva con la foschia, si spandeva nel silenzio, e nella luce del mattino d’estate. Una strana atmosfera in quel luogo ancora deserto, dove in quel momento non respiravano in prigionia che vergini e leoni...”⁴⁰.

“Il Signor Dusdron si era appena svegliato, di pessimo umore del resto, perché aveva fatto dei sogni sgradevoli; non degli incubi veri e propri ma dei sogni piuttosto angoscianti; nel primo dei suoi sogni aveva visto un losco spagnolo col quale faceva ogni tanto degli affari, che, seduto a cavalcioni su una sedia, si truccava le labbra con un bastoncino di rossetto e lo guardava di sott’insù con un sorriso sornione”⁴¹.

Anche Dudron come Ebdòmero è un uomo “dall’immaginazione potente e dalla testa farcita di letture”: la truce sensazione olfattiva che associa antichi romani, leoni e vergini orfanelle, simile a

quella dell’arena “da cui saliva un odore di segatura e di sabbia inzuppate di sangue”, ci rimanda istintivamente alla lettura dei più famosi “Atti dei Martiri” e dei raccapriccianti episodi di violenza in essi narrati. Se poi il losco spagnolo assomiglia in modo inquietante ai gladiatori della Sala Rosenberg e a quelli di *Hebdomeros*, le cui facce “non dicevano nulla di buono”, è proprio Ebdòmero che ci avvia alla comprensione di un’immagine chiave, che ritorna con insistenza fin dal 1916 nella simbologia a sfondo omosessuale e masochistico del de Chirico scrittore: quella dell’agnello sacrificale o dell’agnello tosato, con cui egli si identifica:

1929: “[Ebdòmero] pretendeva che nell’idea del Cristo raffigurato sotto l’aspetto di un agnello si celasse una spinta sensuale di un genere del tutto speciale”⁴².

1916: “E tardava il mattino. Nella stalla li vidi e mi vidi anch’io. Il lezzo delle mucche mi mozzava il respiro. Ignudi giacevano Martino e Grancane nei ballatoi ancora umidi dell’umore dei parti. Ignudi giacevano ed il loro dorso era coperto di peli bruni e lunghi e lucenti come seta. Ognuno carponi nel suo ballatoio cantava come canta l’usignolo innamorato nella notte di luna. Curvi su di loro uomini taciturni dalle braccia erculee li tondevan lentamente. Appariva la pelle candida sotto i lampi lividi delle tosatrici d’acciaio”⁴³.

1929: “e là, in quella grande cassa di pietra”⁴⁴ (...) Ebdòmero lo vide e si vide lui stesso, nudo ed inginocchiato, come Isacco che si offre al sacrificio:

*Dolci pecorelle, sorelle d’Isacco,
Non dir quattro se non l’hai nel sacco.*

Curvi su di lui, uomini taciturni e severi, con le maniche riboccate sulle braccia erculee, lo tosavano accuratamente; si vedevano nella semioscurità della stalla i bagliori delle tosatrici d’acciaio”⁴⁵.

La macchinetta tosatrice ha per Ebdòmero-Dudron un’evidente carica feticistica che si chiarisce in modo definitivo nella seguente straordinaria associazione (i corsivi sono di de Chirico) che tuttavia non compare nella prima redazione dell’episodio che si trova nei *Deux Fragments Inédits* del 1938 (vedi nota 46): “Secondo una vecchia abitudine, egli teneva poggiato sopra un cavalletto l’ultimo quadro al quale aveva lavorato e che rappresentava un uomo dall’aspetto fiero e barbaro (...). Il Signor Dudron aveva già dato un titolo a quella pittura incompiuta; la chiamava *Annibale*; ed ora, sdraiato nel suo letto, la guardava (...) e si perdeva in fantasticherie; frattanto sentiva che sui pensieri e sulle immagini (...) scendevano i vapori del dolce sonno, del dolce sonno ristoratore delle fatiche e dei pensieri dei mortali... Annibale! ... Così si chiamava l’aiutante del barbiere al quale il Signor Dudron già da lunghi mesi insegnava con la pazienza di un pedagogo d’altri tempi, di tagliargli i capelli come voleva lui (...).

Quando il Signor Dudron appariva, il ragazzo che si chiamava Annibale, si alzava e l'invitava a sedersi sulla poltrona operatoria. Questo ricordava al Signor Dudron un'altra scena: egli aveva l'abitudine, quando si recava in certe case ospitali, di andarvi, come dal parrucchiere, nelle prime ore del pomeriggio, ed in un giorno della settimana nel quale sapeva che i clienti erano piuttosto rari. Lì pure, quando si presentava alla porta della sala, la pensionante con la quale egli aveva l'abitudine di "andare in camera" si alzava e camminava davanti a lui, salendo sbadigliando al piano superiore. La somiglianza di queste due scene aveva finito per creare nell'animo sensibile e impressionabile del Signor Dudron un sentimento confuso e complicato; aveva finito per vedere in Annibale, il ragazzo parrucchiere, [in uno strano modo]⁴⁶; "aveva finito per vederlo *altrimenti*; mentre Annibale, con alla mano la macchinetta gli *lavorava* interminabilmente i capelli della nuca, il Signor Dudron provava come un vago malessere, una strana apprensione e al tempo stesso un certo sentimento di vergogna; gli sembrava che da un momento all'altro Annibale avrebbe posato la macchinetta sul marmo della toletta, che sarebbe salito al piano superiore, e che lui, Signor Dudron, l'avrebbe seguito... I vapori del sonno salivano (...). Le immagini si confondevano; solo un nome, Annibale, risuonava chiaro nella sua memoria. Annibale! (...) Il Signor Dudron aveva chiuso gli occhi, ma altri occhi si erano aperti in lui, e fu con grande sorpresa e curiosità che egli *guardò* lo spettacolo che si svolgeva dinnanzi a lui. Il quadro era sparito, e le pareti della camera, e tutto quello che egli aveva l'abitudine di vedersi dintorno quando era coricato, era pure sparito. Una lunga catena di uomini e cavalli, piegati sotto il peso dei bagagli, avanzava faticosamente per i sentieri ripidi di un selvaggio luogo alpestre.

Di tanto in tanto risuonava nelle vallate scure il barrito lungo degli elefanti (...)"⁴⁷.

Un uomo pavido come il Signor Dudron, incapace di far del male a una mosca e, in fondo, mite e di buoni sentimenti, ha derivato dai suoi complessi, e da tutto ciò che di sé ha vergogna di esternare, la sindrome del perseguitato. Si sente come un animale ferito e braccato. Teme ogni contatto, ogni sguardo, e ha orrore persino dei bambini, forse perché invidia la loro naturale e sana violenza. Quanto a sé, vorrebbe, per difendersi, assomigliare a un bandito o a un pirata più che a una brava persona:

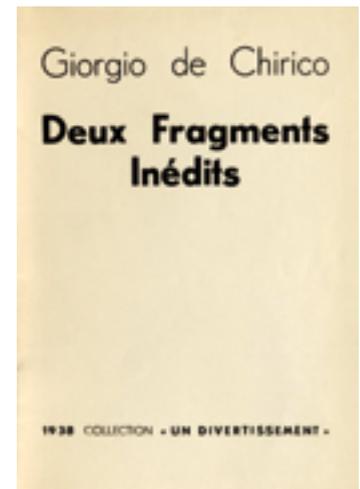
"Il Signor Dudron aveva orrore dei bambini. Egli non era mai riuscito a comprendere quello che accadeva nell'anima e nello spirito di coloro la cui faccia raggia ogni volta che si trovano in presenza di un bambino, di uno di quegli esseri pieni di livore, dalla sguardo sornione, o completamente stupido ed abbruttito, di uno di quegli esseri che sanno di urina e di saliva, che

vi guardano con occhi vitrei sotto il cranio molle e rosso come un gambero cotto. I bambini a lui non solo ispiravano un sacro orrore, ma lo terrorizzavano per giunta (...) Ora, accadeva spesso che quando il Signor Dudron parlava dell'antipatia che a lui ispiravano i bambini, la gente gli diceva invariabilmente: "(...) Se Lei avesse avuto bambini, li avrebbe amati come ama i piccoli degli animali. (...) si vede dalla sua faccia che Lei è un uomo buono, dolce e sentimentale". Tuttavia questi discorsi non riuscivano a convincere il Signor Dudron, e il fatto d'aver l'aria d'un uomo buono, dolce e sentimentale lusingava il suo amor proprio fino a un certo punto. Avrebbe preferito di sentirsi dire che aveva una faccia da pirata o da bandito"⁴⁸.

Ma anche per Dudron, come per Ebdòmero, erano giunte la tranquillità e la sicurezza. Egli era arrivato ad accettarsi, a essere sicuro e quasi orgoglioso di sé, complice una buona dose di ironia, che come diceva Savinio era un protettivo infallibile.

"Ma tutto ciò era ormai lontano. I terrori erano spariti e con essi l'angoscia e la vergogna (...). Il Signor Dudron sapeva che, ormai, non vi era più ragione alcuna di sentire vergogna ed essere terrorizzato, e provava una specie di gioia feroce nel rientrare a casa con le braccia cariche di pacchi e di pagnottelle che non si dava più alcuna pena di nascondere; una volta rientrò persino con una zucca gigante sotto il braccio. Il suo atteggiamento era ora veramente e sinceramente sicuro e tranquillo quando passava davanti alla portineria per rientrare nel suo appartamento. Benché fosse carico di provviste di ogni genere, camminava a fronte alta, con lo sguardo dritto, come, in un bel pomeriggio di domenica, nel centro di una città popolata, passa appoggiata al braccio del legittimo consorte una sposa in stato di avanzata gravidanza. Sì, passare a fronte alta, con lo sguardo diritto, tra la folla dei suoi contemporanei, ecco quello che voleva il Signor Dudron. Ma i suoi contemporanei, per isterismo e per irritarlo, facevano finta di non accorgersi di nulla e di ignorare completamente l'enorme distanza che c'era tra loro e lui. Così, quasi sempre, in questo genere di esperienze, il Signor Dudron aveva la peggio, ma egli non osava confessarselo e riconoscerlo pienamente, e si abbandonava ad ogni sorta di teorie e discorsi per provare a se stesso che, alla fine dei conti, il vincitore era lui"⁴⁹. Straordinaria e sensibilissima intuizione quella che permette al Signor Dudron di equiparare la tranquillità con cui esibisce al portiere il legittimo possesso di pagnottelle e provviste d'ogni genere, con la ferezza di una sposa che mette in bella mostra la gravidanza prodotta in lei dal legittimo consorte. In ambedue i casi trattasi della legittimazione di un atto sessuale altrimenti vergognoso.

In effetti il Signor Dudron è molto più spigliato di Ebdòmero, più capace di aprirsi e di parlare di sé con



Giorgio de Chirico, *Deux Fragments Inédits*, Collection "Un Divertissement", Paris, Henri Parisot 1938.

lucidità, di guardarsi da fuori e di non dare troppa importanza a certe cose: “Io pure non sono affatto contento quando mi si dice che ho l’aria di un uomo dolce, inoffensivo e sentimentale, e preferirei che mi si dicesse che ho una testa da attaccabrighe o da bandito del Far West, ma, malgrado ciò, il disappunto che provo non arriva al punto di farmi cadere riverso di schianto per una crisi isterica. Tutto ha un limite, che diavolo! Sono cose tristi, lo so, ben tristi, aimé! perché da tutto questo si sprigiona qualcosa di insensato, di folle, di illogico e (...) non si può fare a meno di sentirsi profondamente scoraggiati”⁵⁰.

“... non bisogna mai complicarsi la vita con simili problemi e mettere tutto l’amor proprio a voler avere la faccia da bucaniere. Tutto questo finisce per degenerare in una forma di mania isterica”⁵¹.

Ma il Signor Dudron non scese mai tra noi a farsi conoscere da vivo.

Tra il 1939 e il 1940 Giorgio indossò definitivamente la maschera e decise di chiudersi al mondo esterno. Nel 1945 uscirono le *Memorie della mia vita*, un monumento di mistificazione che è la sintesi letteraria dell’operazione artistica del tardo de Chirico: “ingannare il lettore così come aveva ingannato il critico d’arte confondendo le sue passioni, quelle vere e quelle inventate e spesso inventate per spirito di polemica”⁵². Nello stesso anno uscì *Commedia dell’Arte Moderna* a doppia firma con Isabella Far ed egli iniziò a trasformare un promettente “autoritratto interiore” fatto di sogni, di racconti e di lucide visioni, in un’opera di “teoria in forma di romanzo”⁵³, col risultato di distruggerne l’unità stilistica e artistica e di farne un vero aborto letterario. Chi intervenne a bloccare il seguito di *Dudron*? Chi lo consigliò o lo costrinse a inserirvi Isabella come personaggio ispiratore? Che cosa avvenne di così grave da indurlo a indossare una maschera che non deporrà più fino alla morte? “In questi ultimi anni – scrisse Savinio nel 1945 – Giorgio de Chirico si dipinge “travestito”. Di quale mutamento psichico sono indizio questi travestimenti?”.

A queste domande si potrà rispondere solo dopo una completa analisi delle *Memorie* del 1945-1962 e della parte teorica aggiunta a *Il Signor Dudron* nel dopoguerra, cosa che ci riserviamo di fare in altra sede. Quel che è certo è che Giorgio scriveva moltissimo, fino in tarda età⁵⁴, ed era molto affezionato alla sua opera letteraria, ma essa non era altrettanto apprezzata dalla moglie: “Ieri sera dopo cena sono andata a trovare de Chirico; il maestro era seduto in poltrona e sfogliava una copia del suo romanzo *Hebdomeros* tradotto e pubblicato da lui stesso in italiano: “il mio libro è bellissimo e talvolta lo rileggo come se fosse stato scritto da un’altra persona”. La signora: “I tuoi *Hebdomeros* non ne posso più di tenerli negli armadi, non ho più posto, non ho più posto; per quindici anni

mi hai riempito gli armadi con i tuoi *Hebdomeros*, se non li dai via, domani li butto al macero”⁵⁵.

APPENDICE *

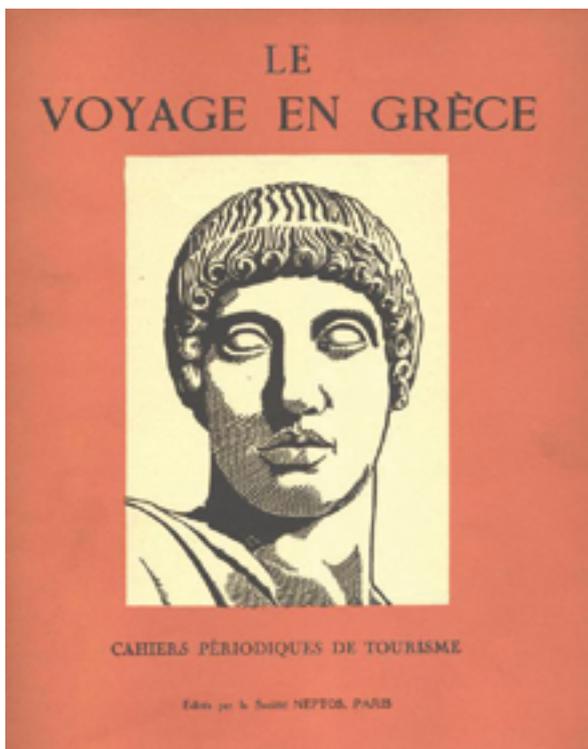
Il Signor Dudron

storia di un testo tormentato

A varie riprese, in un arco di tempo che va, per quanto ne sappiamo fino ad ora, dal 1933-34 alla primavera del 1940, de Chirico compose la parte narrativa di un libro al quale diede il titolo di *Monsieur Dudron* (*Il Signor Dudron*) ma che non pubblicò mai per intero. In una data imprecisata posteriore al 1945 egli inserì nel racconto come nuovo personaggio la figura di Isabella Far, pseudonimo di Isabella Pakszwer, la compagna che aveva sposato nel 1946. La Far prese nell’opera la veste di maestra e musa ispiratrice introducendo qua e là, a deferente richiesta del protagonista Dudron, lunghi discorsi sulla decadenza della pittura e su vari argomenti simili, i quali non erano altro che il rimpasto di una serie di articoli contro l’arte moderna scritti e pubblicati dal marito negli anni ’40 e quindi attribuiti alla voce didascalica della nuova protagonista, nel tentativo mal riuscito di trasformare in una sorta di trattato teorico un libro che era invece nato sulla falsariga di *Hebdomeros* come collana di racconti introspettivi, memorie rialzate dalla fantasia e confessioni in forma di metafore. De Chirico, pur avendolo terminato, tenne il libro nel cassetto ed esso vide la luce solo vent’anni dopo la sua morte⁵⁶. *Il Signor Dudron* è dunque un’opera con una genesi complessa e una storia tormentata, nella quale confluirono frammenti slegati di varie epoche precedenti. Il più antico di questi frammenti, *Une nuit sur l’Acropole*, risulta già pubblicato in una rara plaquette nella primavera del 1934 (vedi nota 67), e, con poche varianti, costituisce l’ultima parte conosciuta del nucleo originale del racconto. Questo nucleo originale, composto di ventiquattro fogli di quaderno risalenti ai primi anni Trenta, scritti a matita in francese su ambo i lati per un totale di quarantotto facciate, con il titolo “*Monsieur Dudsron*”, sembrava essere rimasto inedito fino al 2002, quando fu pubblicato nel primo numero della rivista “*Metafisica*”⁵⁷. Ma non è così: nel dicembre 1941, come mi ha fatto notare Gerd Roos, de Chirico ne aveva pubblicato una bella traduzione italiana quasi completa (manca solo il pezzo finale relativo alla notte sull’Acropoli) sul “*Corriere Padano*” (vedi nota 67), con minime varianti rispetto al testo originale francese e linguisticamente molto diversa dalla versione smembrata e ricomposta in una diversa struttura che troviamo nel dattiloscritto utilizzato per l’edizione postuma del 1998. Questa traduzione, che ci presenta quasi intatto il nucleo

originario del testo in un momento in cui già de Chirico aveva iniziato a mescolarlo con parti scritte in altri periodi, era sempre sfuggita a tutti. Vediamo dunque di ricostruire le cose con ordine. La più antica notizia dell'esistenza di un gruppo di "manoscritti inediti", definiti "una specie di romanzo, nello stile di *Hebdomeros* ma più sottile e forse più costruito", si trova in due lettere indirizzate da de Chirico a Jean Paulhan il 9 novembre 1935 e il 13 gennaio 1936⁵⁸. Nella prima egli chiede a Paulhan, direttore della *Nouvelle Revue Française* di Gallimard, se pensa che questi manoscritti – ai quali non dà un titolo – possano avere un qualche interesse per la sua rivista, e nella seconda, scritta dopo averglieli inviati, lo ringrazia per il giudizio favorevole e cerca di intavolare una trattativa per la cessione a una determinata somma dell'intero gruppo di testi, che Paulhan non aveva potuto leggere nella loro interezza. De Chirico infatti spiega di averne messo in bella copia solo una parte, dal momento che "raccolgere tutti gli appunti, farne una selezione, correggerli e copiarli" trasformandoli in un vero e proprio "libro" sarebbe stato un lavoro troppo lungo e faticoso senza la sicurezza di una pubblicazione. La trattativa con Paulhan tuttavia non ebbe sbocco e de Chirico portò il fascicolo con sé in America nell'agosto del 1936. È sicuramente questo, infatti, il testo che con il nuovo titolo di *Monsieur Dudron* egli diede da leggere al gallerista Julien Levy appena arrivato a New York e dal quale Levy estrasse un frammento che tradusse

in inglese e inserì nelle sue memorie del 1977⁵⁹. Il *Monsieur Dudron* che Julien Levy lesse nel 1936 coincide con minime varianti con il *Dusdron* ritrovato e pubblicato nel 2002. Il frammento trascritto nelle memorie del gallerista presenta infatti esattamente la stessa sequenza narrativa che appare nel manoscritto ritrovato di *Monsieur Dusdron*, mentre, quando de Chirico lo ripubblicò nel 1945 nella plaquette *Une aventure de M. Dudron*, edita a cura di Henri Parisot da Fontaine a Parigi, lo spezzò in due parti e lo rifuse in un racconto parzialmente diverso (che ha una struttura uguale a quella dell'edizione postuma del 1998). In conclusione: le quarantotto facciate manoscritte di *Dusdron* sono molto probabilmente riferibili agli anni 1933-34⁶⁰ e costituiscono l'ossatura originale, più incalzante e più significativa dell'opera: quella che de Chirico sottopose, modificando leggermente il nome del protagonista, al giudizio di Jean Paulhan e di Julien Levy. Si tratta di pagine di notevolissima qualità e bellezza, che non a caso l'autore giudicava "più sottili e forse più costruite" rispetto a *Hebdomeros*, certamente più dirette e più introspettive. Esse ritornano, in una successione narrativa differente e con cambiamenti di poco rilievo ma tali da rendere il testo più discontinuo a causa delle sia pur brevi riflessioni teoriche sulla pittura, in quella che attorno al 1940 stava prendendo forma come redazione finale del libro⁶¹ e che ritroviamo anche nel dattiloscritto dell'edizione postuma, tuttavia ulteriormente smembrata e devastata dalle interminabili digressioni



Giorgio de Chirico, *Une nuit sur l'Acropole*, in *Le Voyage en Grèce - Cahiers Périodiques du Tourisme*, Edités par la Société Neptos, Paris, Printemps - Été 1934.

Giorgio de Chirico, *Une Aventure de M. Dudron*, Éditions de la Revue Fontaine, Paris 1945 (Collection "L'Age d'Or").



attribuite a Isabella Far. La prima traduzione italiana di questo nucleo originario, fatta dall'autore, è un vero gioiello che si conserva nella pagina del "Corriere Padano" del dicembre 1941 e che nessuno ha mai ripubblicato.

Al nucleo originario della prima metà degli anni Trenta si aggiunsero, tra il 1936 e il 1940, altri episodi. Due, con il titolo *Deux fragments inédits*, furono pubblicati nel mese di giugno del 1938 in tiratura limitata da Henri Parisot a Parigi nella collana di ispirazione surrealista "Un Divertissement". Si tratta di frammenti molto importanti, poi integrati con piccole modifiche nel testo che avrebbe dovuto essere definitivo. Il primo è composto di due parti: in una de Chirico descrive il difficile rapporto del signor Dudron con gli altri, e soprattutto coi suoi ammiratori; nell'altra, partendo dalla contemplazione di un quadro intitolato *Annibale* raffigurante l'antico condottiero che varca le Alpi, l'autore si abbandona a un sogno nel quale immagina di avere con il garzone del suo barbiere, anch'egli di nome Annibale, un rapporto simile a quelli che aveva talvolta con le prostitute. Questo episodio dei due Annibali fu scritto nel mese di ottobre del 1937, in italiano, su carta intestata dell'Hotel Barbizon Plaza, dove de Chirico alloggiò in quel periodo a New York. Il manoscritto è conservato nella Fondazione de Chirico⁶². Nel secondo frammento, ugualmente rivelatore, si narra la storia – già presente in *Dudron* e quindi risalente ai primi anni Trenta – di un

giovane artista prodigio, figlio di una sirena e sempre innamorato della propria madre. Nella primavera del 1940 uscirono, in italiano, due testi che erano stati originariamente scritti in francese. Il primo, che non ha come protagonista Dudron ma il pittore stesso ed è scritto in prima persona, è un vero e proprio racconto, destinato poi a diventare l'episodio di testa del "romanzo" (pp. 7-19 dell'edizione postuma del 1998), e uscì su "Aria d'Italia" col titolo *Una gita a Lecco*⁶³. Il secondo, pubblicato sulla rivista di Curzio Malaparte "Prospettive" il 15 maggio 1940 (vedi nota 67) col titolo *Il Signor Dudron (dal romanzo di prossima pubblicazione)*, è un insieme di riflessioni e di aneddoti, anch'essi tradotti dall'originale francese, che nell'edizione 1998 si trovano alle pagine 33-43 e 50-53 e 56-58⁶⁴.

Il racconto della gita a Lecco da un coltivatore di lumache, con Monsieur Dudron come protagonista, era stato scritto a Parigi nel mese di maggio del 1939 e faceva parte di un blocco narrativo più lungo, datato appunto "Paris, mai 1939", che vide la luce integralmente solo nel 1945 in Francia col titolo *Une aventure de M. Dudron* in una piccola plaquette in 500 esemplari di 52 pagine (di cui 43 di testo)⁶⁵. L'intero blocco, composto dal racconto della gita e dalle note seguenti, venne a costituire la parte iniziale del libro nella redazione pubblicata postuma nel 1998 (pp. 7-30). Un suo esame dimostra che già nel 1939 de Chirico aveva iniziato a lavorare di taglia e cucì sul vecchio nucleo originario di *Dudron* per rifonderlo in

una nuova redazione comprendente anche altre parti scritte successivamente: vi figurano infatti, come già si è detto, pezzi del testo di *Dusdron* (tradotti anche da Julien Levy), ma disposti in una successione diversa. L'insieme di pensieri e piccoli racconti pubblicato su "Prospettive" comprende anch'esso scritti di epoche diverse. La prima e l'ultima parte (pp. 7-9 e p. 11 da metà della prima colonna alla fine = *Dudron* 1998, pp. 33-43 in alto e pp. 56-58) vengono con ogni probabilità, per il loro carattere sincero, fortemente ironico e introspettivo, da quei frammenti dei primi anni Trenta che nella lettera a Jean Paulhan del gennaio 1936 de Chirico dice di non avere ancora messo in bella copia perché gli avrebbe richiesto un lavoro troppo lungo. La parte centrale (dalla fine di p. 9 alla prima metà di p. 11 = *Dudron* 1998, pp. 50-53) con l'episodio del pittore cuoco e del suo fallimento nella cottura degli spaghetti risale sicuramente al periodo parigino 1938-39 durante il quale de Chirico e la moglie si dedicarono allo studio delle vecchie ricette di tecnica pittorica. Nella figura del pittore cuoco un po' pasticciona e soprattutto nell'episodio coevo, ma non incluso in "Prospettive", dell'insuccesso nel preparare l'emulsione della maionese (*Dudron* 1998, pp. 54-56), de Chirico raffigura ironicamente se stesso alle prese con le nuove sperimentazioni che non sempre andavano a buon fine. Dopo il 1940 non vi furono più aggiunte importanti, ma solo piccoli rimaneggiamenti, e dai diversi nuclei narrativi che abbiamo elencato furono estratte tutte le anticipazioni di quello che veniva sempre presentato come un "futuro romanzo" e che furono date alle stampe tra il 1940 e il 1942, in italiano e in tedesco. *Il signor Dudron* era dunque stato concepito come una sorta di autoritratto introspettivo fatto di ricordi, pensieri, aneddoti e piccoli racconti, e solo dopo la guerra si trasformò in un ibrido semi didascalico. Esso era stato scritto, come si è visto, in varie fasi: nei primi anni Trenta, nel 1936 e nel 1939, e sottoposto a continue rielaborazioni, riscritture e traduzioni fino al 1940-41. L'integrazione del nucleo originario (quello, per intenderci, di *Dusdron*) con i testi successivi era già iniziata nel 1939, e aveva portato al sezionamento di *Dusdron* che si ritrova anche nell'edizione postuma del 1998. Il progetto del libro non prevedeva tuttavia l'inserimento di un nuovo personaggio, che compare solo dopo il 1945.

Dopo la guerra e fin oltre la metà degli anni Sessanta l'autore non smise di arrabattarsi attorno al suo "romanzo", prima trasformandolo in un'opera teorica e introducendovi come musa ispiratrice la figura di Isabella Far, alla quale rivolgeva lodi talmente sperticate da essere quasi sospette, poi studiandone delle varianti e persino illudendosi di potervi inserire nuovi episodi echeggianti le sue esperienze sentimentali di quel periodo⁶⁶.

Del libro "incompiuto" o "in lavorazione" si

continuava a parlare, e di tanto in tanto il Maestro ne concedeva qualche piccolo estratto a giornali o riviste, come "Il Tempo" o "La Fiera Letteraria" o altri, talvolta anche in facsimile autografo, e sempre con qualche modifica rispetto alle versioni già conosciute. Una bibliografia completa di queste "anticipazioni editoriali" posteriori al 1945 non è mai stata fatta, e non è scopo di questo studio estendere la ricerca a un'epoca in cui la vecchia parte narrativa non ebbe più cambiamenti di rilievo.

Il testo completo rimasto inedito, che non comprendeva le ultime varianti di cui parlo alla nota 66, fu pubblicato nel 1998, vent'anni dopo la morte dell'autore, a cura della Fondazione de Chirico, in una edizione filologicamente molto poco accurata, così come quella più recente negli *Scritti* a cura di Andrea Cortellessa, che la ricalca senza alcun cambiamento⁶⁷. Perché, pur parlandone di continuo, de Chirico non pubblicò mai *Il Signor Dudron*? La risposta credo sia molto semplice. Per quanto talvolta bizzarro, egli non era affatto uno sprovveduto nella valutazione delle cose artistiche, ed era quindi perfettamente consapevole che l'impresa, per come era diventata nel corso del tempo, sarebbe stata un fallimento.

Nel 1940 egli aveva ancora in mano delle carte di eccellente qualità. Il vecchio manoscritto di *Dusdron*, quasi tutto riutilizzato nella redazione finale, prometteva benissimo: per quanto non affinato e buttato giù alla prima, era compatto e incalzante come il testo di *Hebdomeros*. Di forza straordinaria erano anche i due frammenti pubblicati nel 1938 da Parisot. La tensione calava un po' nelle pagine scritte con ritmo più lento nel 1939, ma i racconti, come la gita a Lecco o i due aneddoti sul pittore cuoco, erano divertenti, anche se inclini a una certa sentenziosità sulla decadenza della pittura. Il materiale però non era sufficiente per farne un libro teso e filante come *Hebdomeros* perché non superava le cinquanta pagine⁶⁸. Nella corrispondenza tra Henri Parisot e Savinio si fa spesso menzione del libro. Parisot, già nel luglio del 1938, comunica a Savinio che de Chirico aveva preso contatti per la pubblicazione di *Dudron* con *XX Siècle* e con le edizioni *Chroniques du Jour*, e tra agosto e settembre del '42, in piena guerra, gli fa sapere che Raymond Quenau, che nel 1940 aveva sostituito Paulhan come direttore letterario della NRF Gallimard, è disposto a pubblicare il nuovo "romanzo" di suo fratello, per il quale sarebbe già pronto il contratto, e anche a ristampare *Hebdomeros*⁶⁹. Il progetto non andò in porto non tanto per via della guerra, ma perché il libro non fu mai realmente terminato.

La vena narrativa di de Chirico in quegli anni si esaurì e lui stesso cambiò profondamente.

L'uomo che nel 1944-45 scrive le *Memorie della mia vita* è molto diverso da quello che aveva scritto

Hebdomeros e *Monsieur Dudron*. Soprattutto era cambiata la sua strategia: non intendeva più aprirsi né raccontare di sé, ma solo nascondersi. Basta con i simboli rivelatori, con le metafore e le allegorie che aveva sparso fino a quel momento come tanti fili d'Arianna per condurci nei labirinti del suo carattere, dei suoi sentimenti, della sua sessualità e dei suoi pensieri. Tra il 1939 e il 1940, quando smise di ampliare la parte lirica e introspettiva di *Dudron*, de Chirico indossò una maschera per chiudersi definitivamente al mondo esterno e trasmettere di sé solo l'immagine che aveva scelto. Non importava che fosse un'immagine falsa. Verità e luce non facevano per lui, che cercava solo penombra e protezione da ciò che lo spaventava e lo feriva⁷⁰. La menzogna restava l'unico mezzo che egli aveva per proteggersi e per conservare la sua libertà. Per questo è solo nei romanzi e nell'invenzione dei quadri, luoghi in

genere riservati alla fantasia, che de Chirico ci dice la verità, tutta la verità possibile su se stesso, e non negli autoritratti o nelle autobiografie, che i comuni mortali si illudono siano i luoghi dell'introspezione e della confessione. Probabilmente il suo fu un istinto senile di autodifesa. Chiuso in un mondo infantile e sciocco di castelli, dame e cavalieri, obbediente fino all'encomio più servile nei confronti della donna che lo dominava e che finì per temere e odiare, de Chirico riuscì a sopravvivere solo nella finzione, trasformando l'elogio in scherno e la deferenza in disprezzo, come già aveva fatto per sottrarsi al controllo della madre⁷¹. Solo presentandosi con la maschera del pazzo poteva essere sicuro che non lo si prendesse sul serio, e quindi, alla fine, essere libero di dire ciò che voleva.

La storia del fallimento di *Dudron* come impresa letteraria è parallela e analoga alla storia del fallimento esistenziale di de Chirico come uomo.

* Ringrazio Gerd Roos per avere riletto l'intero dattiloscritto di questo saggio, dandomi preziosi consigli e segnalandomi alcune mancanze.

1 Si veda la lirica del 1927 dedicata a R(aissa) L(ork), pseudonimo di Raissa Gurievitch Krol, *Forêt sombre de ma vie*, dove l'autore elenca dieci coppie di contrapposizioni estreme, in positivo e in negativo, del suo carattere. G. De Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo, Einaudi, Torino, 1985, p. 325.

2 G. Roos, *The most profound Music Ever Written (1909-1910) – On the Early Collaboration Between Alberto Savinio and Giorgio de Chirico*, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra, Paolo Baldacci Gallery, New York 1995, pp. 49-68; P. Baldacci, *Giorgio de Chirico, la Metafisica (1888-1919)*, Leonardo-Electa, Milano 1997, pp. 42-44 e 55-57.

3 Sull'importanza della Melanconia nel processo creativo di de Chirico vedi P. Baldacci, *De Chirico, la metafisica, 1888-1919*, Milano, Leonardo-Electa 1997, pp. 133-134. Mentre l'Ironia presuppone una volontà creativa dominata dalla logica, con una presa di distanza dal nucleo emotivo, la Melanconia comporta l'abbandono del soggetto ai demoni meridiani e alle fantasie amorose di un desiderio mosso dal dolore, alle visioni e alle allucinazioni.

4 P. Baldacci, *op. cit.*, 1997, pp. 12-13 e 91-92.

5 Citiamo dall'edizione di M. Fagiolo: G. De Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, Einaudi Torino, 1985: *Belles journées affreusement tristes, volets clos.* (p. 25); *L'enfant réveillé (...)* *le souvenir du père qui voyage en des pays lointains lui serre le cœur...* (p. 25); *Les voix qu'on entend dans les maisons aux fenêtres closes* (p. 27); *Toutes les fenêtres étaient closes...* (p. 28); *Qui m'a montré la grande fenêtre noire / qui m'a montré là-bas la triste maison...* (p. 29); *Il y a une chambre dont les volets sont toujours clos* (p. 36).

6 (...) *La dame hélas trop belle / Je voudrais mourir pour ses yeux de velours.* (Espoirs, p. 24).

7 Come la visione del corpo pallido e bianco di un frate,

bello come una statua dell'amore, intravisto attraverso il putrido cilicio (p. 27): *je vis la beauté de son corps pâle et blanc comme une statue de l'amour.*

8 *La douleur toute de noir vêtue est debout près de toi...* (p. 27).

9 *Près de son lit il y a aussi un verre d'eau et un pistolet automatique, et une photographie de femme au regard triste et étonné* (p. 25). Si vedano anche i testi citati a nota 12.

10 *Ibid.*, pp. 28-29.

11 I due racconti erano inclusi nella monografia di Waldemar George, *Chirico, avec des fragments littéraires de l'artiste*, Éditions des chroniques du jour, Paris 1928, e sono stati riediti in M. Fagiolo e P. Baldacci (a cura di), *Giorgio de Chirico, Parigi 1924-1929*, edizioni Philippe Daverio, Milano 1982, pp. 599-607.

12 *Quel plaisir alors de se réfugier dans l'ombre, de glisser dans la nuit, au fond du parc royal derrière le palais, une main sur la crosse du pistolet, l'autre sur la garde du poignard, avec tous les passeports et les papiers d'identité en règle, les poches bourrées d'objets utiles: flacons de teinture d'iode, cachets de pyramidon, plumes stylographes, etc., à l'abri de la morsure des vipères, grâce à des chaussures très hautes, d'une solidité à toute épreuve et munies d'une double, triple et même quadruple semelle. Ah! qu'on était bien alors dans l'ombre! Entre les troncs des cyprès séculaires et des chênes vaticinateurs on pouvait voir sans être vu.* (Fagiolo Baldacci, *op. cit.*, 1982, p. 599). Quella della pistola automatica a portata di mano è una vera ossessione. Si veda Ebdòmero, 1971, p. 81: *Ebdòmero si credeva al sicuro in quella capanna poiché non aveva scorto nei dintorni nessuna traccia di essere umano; però malgrado le apparenze rassicuranti, non si fidava, non era uomo da fidarsi delle apparenze; si ricordava quante volte, nella sua giovinezza, le apparenze lo avevano ingannato; ragione per cui egli stava in guardia e di notte non dormiva che d'un occhio, tenendo il suo bastone piombato e la sua pistola automatica a portata di mano; spesso non si toglieva nemmeno le scarpe e si coricava mezzo vestito per poter parare, se il caso avesse dovuto presentarsi, ad ogni spiacevole sorpresa.*

13 Per il tema della pazzia di Kurt Gartz, rielaborata nel

racconto del '28 e descritta con le stesse parole nelle *Memorie* del 1945, e per la parziale identificazione di de Chirico con il suo personaggio, vedi G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio, Ricordi e Documenti (Monaco Milano Firenze 1906-1911)*, Bora, Bologna 1998, pp. 175-176.

14 *Le Survivant de Navarin*, in Fagiolo - Baldacci, *op. cit.*, 1982, p. 603 (vedi più avanti, nota 21).

15 G. de Chirico, *Hebdomeros – Le peintre et son génie chez l'écrivain*, Collection Bifur, Éditions du Carrefour, Paris 1929. Le principali edizioni italiane, nella traduzione dell'autore, sono: 1942 Bompiani, Milano; 1957, Roma presso l'autore; 1961, Roma (s.n.); 1971, Longanesi, Milano (controcopertina di G. Manganelli); 1990, Il Melangolo, Genova; 1999, SE, Milano, con uno scritto di Jole De Sanna e una nota di Paolo Picozza; 2003, Abscondita, Milano, con uno scritto di Jole De Sanna e una nota di Paolo Picozza. Ultimamente *Ebdòmero* si trova anche in Giorgio de Chirico, *Scritti*, vol. I, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008. I nostri riferimenti di pagina sono all'edizione Longanesi del 1971.

16 Lettera a R. Gaffé (asta M. Loudmer, Hotel Drouot, Parigi, 11/12/1996).

17 *Ebdòmero*, 1971, p. 12 (i passi sono citati nella traduzione italiana dell'autore).

18 *Ebdòmero*, 1971, pp. 15-18.

19 *Ebdòmero*, 1971, p. 36: "... il più agitato e il più scalmanato di tutti era Ebdòmero, che avendo completamente perduto il suo aspetto nostalgico e meditabondo saltava come un selvaggio e cacciava urla di gioia ogni volta che la punta del suo piede, picchiando in pieno nella vecchia scarpa, la mandava sopra gli amici che si scansavano vociferando e ridendo come matti".

20 *Ebdòmero*, 1971, p. 72.

21 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, pp. 38 e 39.

22 Vedi Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 60.

23 *Ebdòmero*, 1971, pp. 77-80.

24 *Ebdòmero*, 1971, pp. 97-99; si confrontino i passi con *Memorie* 1962, pp. 38 e 39. Vedi anche Baldacci, *op. cit.*, 1997, pp. 15-16, e seguenti.

25 Su questo tema si veda soprattutto il catalogo della mostra *Giorgio de Chirico, Gladiatori 1927-1929*, a cura di P. Baldacci, ed. Skira, Milano 2003, pp. 22 e seguenti.

26 *Ebdòmero*, 1971, p. 134.

27 Le citazioni del paragrafo vengono rispettivamente dalle pagine: 15, 44, 36 e 51. Anche i riferimenti al teatro si accompagnano spesso alla sensazione che vi sia nel teatro qualcosa di immorale: "perché il teatro ha sempre qualcosa di vergognoso?" (p. 92). Non è da escludersi che il teatro sia per lui collegato al mestiere di canzonettista esercitato dalla madre e sentito in famiglia come qualcosa di vergognoso e da nascondere.

28 *Ebdòmero*, 1971, pp. 22-23.

29 Triste infanzia: p. 100, immaginazione e letture: p. 54, chirurgo: p. 69, metodo: p. 70.

30 *Ebdòmero*, 1971, pp. 161-162.

31 *Ebdòmero*, 1971, pp. 174-175.

32 *Ebdòmero* significa "composto di sette parti" (*heptà mère*), e quindi, sette essendo il numero perfetto, l'uomo perfetto. Questa è l'etimologia del nome, che non esclude tante altre implicazioni secondarie legate al significato del numero sette nella mitologia apollinea.

33 Si veda l'intera bibliografia più avanti nell'Appendice: *Il*

Signor Dudron, storia di un testo tormentato.

34 *Il Signor Dudron*, 1998, pp. 14-15; *Ibidem*, p. 18;

Ibidem, pp. 20-21.

35 *Il Signor Dudron*, 1998, pp. 33-34.

36 Significativa la variante, poi censurata, che si trova nel testo pubblicato in "Prospettive" nel 1940: "Quei (sic!) sfilatini lunghi come aste che le panettiere avvolgevano parsimoniosamente nel mezzo con un pezzetto di carta velina, erano l'incubo del signor Dudron; naturalmente appena fuori dalla bottega si affrettava a tagliarli in due, tre e persino quattro e cinque pezzi, cercando poi di ficcarli come pioli nella catasta dei pacchi che empivano le sue tasche". I corsivi sono miei.

37 *Monsieur Dusdron*, 2002, p. 237 (bibliografia completa a nota 57).

38 *Il Signor Dudron*, 1998, p. 81: "...questo gli ricordò la partenza per la campagna d'estate, ed anche la paura degli esami, le beffe delle ragazze e, più tardi, del servizio militare".

39 *Il Signor Dudron*, 1998, p. 27.

40 *Il Signor Dudron*, 1998, pp. 57-58. A questo episodio segue immediatamente quello, citato più avanti, del quadro sul cavalletto e del garzone Annibale.

41 *Monsieur Dusdron*, 2002, p. 237 (bibliografia completa a nota 57).

42 *Ebdòmero*, 1971, p. 80.

43 *Il Meccanismo del pensiero*, *op. cit.*, p. 43, prosa lirica datata Ferrara, gennaio 1916, pubblicata per la prima volta sul primo numero della rivista "Noi", del gennaio 1919.

44 Si parla di una stalla e di un bacino di pietra dove i contadini mettevano le vacche a partorire.

45 *Ebdòmero*, 1971, p. 53.

46 L'edizione del 1998, che come si è detto è filologicamente assai scorretta, non chiarisce quale sia in questo caso il significato delle parentesi quadre, qui utilizzate in un punto in cui cade una evidente piccola interruzione con cambio sintattico. Il testo francese del 1938 è il seguente: «*La similitude des deux scènes avait fini par créer dans l'âme sensible de M. Dudron un étrange sentiment et lorsqu'il entrerait dans la boutique du coiffeur il se sentait gêné; il avait l'impression qu'Annibal aurait commencé à gravir d'un air ennuyé les marches d'un escalier conduisant à l'étage supérieur et que lui, M. Dudron, l'aurait suivi, Annibal!...*». Il testo italiano è stato quindi ampliato inserendo l'effetto della macchinetta tosatrice e il sentimento di vergogna.

47 *Il Signor Dudron*, 1998, pp. 58-60, corrispondente a *Deux Fragments Inédits*, 1938, pp. 3-4 (pagine non numerate, il calcolo è fatto sul testo stampato escludendo i frontespizi).

48 *Il Signor Dudron*, 1998, pp. 40-42.

49 *Il Signor Dudron*, 1998, pp. 34-36.

50 *Il Signor Dudron*, 1998, pp. 56-57.

51 *Il Signor Dudron*, 1998, pp. 42-43.

52 C. Bo, *Introduzione*, in G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 1998, p. 9.

53 Paolo Picozza, *Teoria in forma di romanzo: note in margine al testo*, in *Il Signor Dudron*, 1998.

54 Basti considerare la vera inondazione di fogli scritti (più di 500) con cui subissò Maria Evangelisti negli anni in cui gli fu consentito di manifestare l'innocente passione che aveva per lei.

55 L. Spagnoli, *Lunga vita di Giorgio de Chirico*, Longanesi, Milano 1971, p. 127.

56 G. de Chirico, *Il Signor Dudron*, ed. Le Lettere, Firenze

1998, seguito da *Coronide (Teoria in forma di romanzo: note a margine del testo)*, di P. Picozza; *Giorgio de Chirico nello specchio del Signor Dudron*, di S. Crespi; *Dudron Andrèia. La filosofia dell'arte come principale testimonianza sull'uomo de Chirico*, di Jole de Sanna). Nel 2000 è uscita l'edizione in lingua tedesca: *Giorgio de Chirico, Monsieur Dudron. Autobiographischer Roman*, Gachnang und Springer Verlag, Bern und Berlin 2000, hrsgb. von J. De Sanna (Anmerkungen zur deutschen Aufgabe von Paolo Picozza), e nel 2004 l'edizione francese: G. de Chirico, *Monsieur Dudron. Roman*, (Introduction de Gérard-Georges Lemaire). Littérature-Éditions de la Différence, Paris 2004 (*Avant-propos* par Paolo Picozza, pp. 15-19; *Postface / Structure de l'oeuvre – Tableaux*, par Jole De Sanna, pp. 161-175).

57 G. de Chirico, *Monsieur Dusdron*, in "Metafisica – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", anno I, n. 1-2, Roma, dicembre 2002, pp. 237-248. Secondo la nota anonima che precede il testo (p. 236), esso si trovava in un fascicolo di carte di de Chirico con l'intestazione *Primi appunti e poesie francesi*, nel quale sarebbero stati raccolti manoscritti "composti a Parigi e sulla Costa Azzurra tra il 1924 e il 1929" (tra cui gli unici di sicura data sono la copia originale del frammento *Sur le silence* del 1924 e la poesia *Forêt sombre de ma vie* edita nel gennaio 1927). Per questo motivo, e per il fatto che nel testo viene descritto un dipinto di cavalli in riva al mare, si conclude che "Monsieur Dusdron risale alla fine del 1929". Non è tuttavia corretto dedurre che la presenza nel medesimo fascicolo di testi del 1924 e del 1926-27 costituisca un elemento di datazione sicura, e neppure presunta, tanto più che il quadro descritto è del tutto generico, simile a tanti altri quadri dei primi anni Trenta, e non identificabile. La data di *Monsieur Dusdron* rimane quindi incerta e molto più probabilmente da spostare ai primi anni Trenta. Come nel caso di *Hebdomeros*, il titolo coincide col nome del protagonista e significa, leggendo la parola all'incontrario, "Monsieur Nordsud", poi trasformato in *Monsieur Dudron* o *Il Signor Dudron*, cioè "Monsieur du Nord". Secondo la nota al testo (p. 236), ciò indica una scelta, o meglio quella appartenenza etica e culturale da cui de Chirico si sentiva attratto. L'autore stesso avrebbe lasciato una traccia per lo scioglimento del titolo inserendo nel fascicolo un ritaglio di giornale che riportava la traduzione italiana della poesia *Nord und Süd* di Ingeborg Bachmann (1962), evidentemente colpito dalla coincidenza. Quanto alla preferenza per il Nord, essa è già enunciata in *Hebdomeros* (p. 93 ed. 1929; pp. 107-108 ed. italiana 1971).

58 *Trois lettres à Paulhan 1935-1936*, in "Metafisica – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico", n. 5/6, Roma 2006, pp. 551-552.

59 J. Levy, *Memoirs of an Art Gallery*, Putnam & Sons, New York, 1977, pp. 186-187.

60 Penso soprattutto al periodo di nuova creatività che de Chirico incontrò tornando a Parigi alla fine del 1933, l'epoca di *Mythologie* e dei *Bagni Misteriosi*.

61 Alcuni passi furono soppressi e mancano quindi nell'edizione del 1998: la pagina (*Dusdron*) 237 quasi intera; l'inizio di p. 241; 8 righe a p. 241 dove ricorda una fuga nelle campagne del nord per sottrarsi alle conseguenze di una pistolettata che aveva sparato a caso dalla sua finestra e che era finita sul muro di un caffè dall'altra parte della strada; 6 righe a p. 243 con un ricordo dell'ufficio del padre; a p. 245 circa 4 righe sulle sirene e altre 8 righe alla fine della pagina), altri passi ebbero cambiamenti più sensibili, ma tutto si ritrova grosso modo nella redazione finale in questa sequenza: *Dusdron* da p. 237 in fondo a p. 238 = *Dudron* pp. 27, 24, 25, 27, 62; *Dusdron* p. 239 = *Dudron* pp. 62, 63, 64; *Dusdron* p. 240 = *Dudron* pp. 64, 65, 26; *Dusdron* p. 241 = *Dudron* pp. 24, 19, 20; *Dusdron* p. 242 = *Dudron* pp. 20, 22, 23, 24; *Dusdron* p. 243 = *Dudron* pp. 28, 27, 28, 81; *Dusdron* p. 244 = *Dudron*

pp. 82, 83; *Dusdron* p. 245 = *Dudron* pp. 84, 22 (sensibilmente cambiato), 23; *Dusdron* p. 246 = *Dudron* pp. 84, 85; *Dusdron* pp. 247 e 248 corrispondono in modo molto più abbreviato e liricamente intenso alle pagine 93-97 di *Dudron* (episodio della visita notturna all'acropoli, già pubblicato, come si è detto, con piccole varianti all'inizio del 1934, col titolo *Une nuit sur l'Acropole*).

62 P. Picozza, *Avant-propos*, op. cit., 2004 (vedi nota 56), p. 17 e J. De Sanna, *Postface*, *ibid.*, p. 166. La datazione al mese di ottobre del 1937 è mia ed è resa possibile da un esame della corrispondenza da New York, dalla quale risulta che, dopo essere rientrato dalle vacanze estive trascorse con Isa in una villa affittata a Bayville (Long Island), de Chirico lasciò l'appartamento sulla 62 Strada dove era vissuto per quasi un anno e si trasferì in albergo, prima, in ottobre, al Barbizon Plaza, dove lui e la moglie occupavano due stanze, poi al Salisbury Hotel.

63 *Una gita a Lecco* pubblicato sulla rivista di Daria Guarnati "Aria d'Italia", Milano primavera 1940, pp. 73-80 (sette pagine di grande formato manoscritte riprodotte in facsimile). Per quanto lo si trovi sempre citato come una anticipazione parziale de *Il Signor Dudron*, il racconto nasce in due versioni quasi contemporanee. Come ricordo personale è pubblicato nel 1940 in "Aria d'Italia", ma come frammento integrato nel "romanzo" lo si trova nel testo *Une aventure de M. Dudron*, datato "Paris, mai 1939" di cui alla nota 67. Le due versioni presentano alcune sensibili varianti, tra cui il cambio del nome del protagonista: *Dudron* nel 1939, de Chirico nel 1940.

64 L'esame del testo pubblicato su "Prospettive" e degli analoghi frammenti tradotti in tedesco e usciti su "Italien" nel 1942 (vedi bibliografia alla nota 67) indica che tutto è tradotto dal francese in italiano da de Chirico stesso (lo dimostra tra l'altro un passo in "Prospettive" p. 7 primo capoverso, poi soppresso, che dà il prezzo in franchi francesi di una colazione al ristorante). Successivamente, adattando il testo alla redazione finale del libro solo qualche variante o aggiunta.

65 G. de Chirico, *Une aventure de M. Dudron*, "L'Age d'or", Fontaine, Paris 1945. In questo testo, datato "Paris, mai 1939" e scritto direttamente in francese, mancano tutti i riferimenti più precisi e personali alla vita milanese di de Chirico di quegli anni, i nomi geografici lombardi, e molti dettagli più minuti dei ricordi d'infanzia. Esso appare più raffinato da un punto di vista stilistico e anche più calibrato per quanto riguarda la polemica sulla pittura moderna, che probabilmente fu rafforzata nella successiva versione italiana. In ambedue le versioni (1939 e 1940) manca tuttavia la figura di Isabella Far, che comparirà solo dopo il 1945, nel testo rimasto inedito.

66 Nel 2002 sono stati pubblicati due frammenti – o meglio una variante e un frammento – che non facevano parte del dattiloscritto definitivo e che risalgono agli anni Sessanta. Il primo, che si può considerare una variante, comprende una lirica già presente nel manoscritto di *Dusdron* (p. 259) e che era stata soppressa nelle redazioni successive, e una versione abbreviata della visita all'acropoli, di cui erano già note due diverse redazioni (quella di *Dusdron* e quella del testo cosiddetto "definitivo"); il secondo frammento evoca invece una signora anziana sofferente di pressione alta, che vive vicino al Colosseo e che è amorevolmente curata da "una figlia d'Apollo". Questo secondo testo fu scritto circa nel 1965 per Maria Mustari Evangelisti (la "figlia d'Apollo" di cui de Chirico si era in quegli anni innamorato), che ne conserva una copia originale. Vedi catalogo della mostra *Giorgio de Chirico, dalla metafisica alla "metafisica"*, a cura di Vittorio Sgarbi, Potenza, Pinacoteca comunale, 10 ottobre 2002 - 9 gennaio 2003, Marsilio, Venezia 2002, pp. 124-127 (gli stessi frammenti sono ripubblicati in "Metafisica", nn. 5-6, Roma 2006, pp. 561-563). Altri frammenti inediti con varianti, risalenti agli anni '60, si

trovano nella collezione di Maria Mustari Evangelisti, a Roma.

67 Per l'edizione 1998 vedi nota 56. L'edizione di Cortellessa (ricalcata da quella del 1998) è in: G. de Chirico, *Scritti / I* [1911-1945] – *Romanzi e Scritti critici e teorici*, Classici Bompiani, a cura di A. Cortellessa, edizione diretta da A. Bonito Oliva e promossa dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. L'edizione 1998, a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, va da p. 7 a p. 110 e corrisponde a un dattiloscritto italiano di 94 pagine, corretto a mano dall'artista. Nella nota 1 di pagina 115 si specifica che presso la Fondazione a Roma è conservato anche il dattiloscritto francese e una parte manoscritta, sempre in francese. È chiaro che il nucleo iniziale e probabilmente anche tutte le pagine scritte tra il 1939 e il 1940 nacquero in francese e che la redazione italiana è frutto di adattamenti successivi. Le diverse edizioni parziali di frammenti dell'opera o di racconti che poi entrarono a farne parte, pubblicate durante la vita dell'autore, sono le seguenti (tra parentesi le pagine approssimativamente corrispondenti dell'edizione postuma 1998):

- *Une nuit sur l'Acropole*, in "Le Voyage en Grèce", Cahiers Périodiques du Tourisme, Edités par la Société Neptos, Paris, Printemps – Été 1934, p. 5. Si tratta di un opuscolo pubblicitario per crociere in Grecia promosse dall'Ufficio Ellenico per il Turismo, dalle Ferrovie dello Stato Elleniche e dalla Compagnia di Navigazione Nazionale Ellenica. I testi sono, tra gli altri, di Le Corbusier, di Fernand Léger e di de Chirico (ringrazio Gerd Roos per il ritrovamento di questo importante opuscolo).

- *Deux Fragments Inédits*, Collection "Un Divertissement", Henri Parisot, Paris 1938, pagine non numerate (il primo frammento è composto di due facciate e mezza che non figurano nell'edizione del 1998, seguite da altre due facciate e mezza che con alcune varianti si trovano a pp. 58-60 dell'edizione 1998; il secondo frammento corrisponde, con varianti e cambiamenti, alle pp. 81-84 dell'edizione 1998).

- *Una gita a Lecco*, in "Aria d'Italia", Milano, primavera 1940, pp. 73-80 (pp. 7-19 edizione 1998).

- *Il Signor Dudron* (dal romanzo di prossima pubblicazione), in "Prospettive" n. 5, 15 maggio 1940, pp. 7-11 (pp. 33-43; 50-53; 56-58 della edizione 1998, con molte varianti, anche significative).

- *Avventura del Signor Dudron* (capitolo di Giorgio de Chirico), in "Corriere Padano", domenica 21 dicembre 1941 – XX, p. 3. Il testo è suddiviso nei seguenti titoli (probabilmente redazionali): *Sogni e ricordi; Il signor Poponi; Allievi in allegria; Il figlio adottivo scappa; Visione della tradita; Fantasticherie; Il figlio della Sirena; Ricordi di vite passate*. Esso corrisponde, salvo qualche lacuna e piccole varianti, a tutta la parte principale del manoscritto di Dusdron, da p. 237 a p. 246 dell'edizione del 2002 (vedi sopra note 57 e 61).

- *Gedanken des Herrn Dudron*, in "Italien", n. 7 (1942-43), Hamburg, September 1942, pp. 204-206 [sette passi scelti, corrispondenti nell'edizione del 1998 alle pp. 36 (I), 38 (II), 38-39 (III), 39-40 (IV), 40 (V), 50 e 52 (VI), 56-57 (VII)]. Ripubblicato in Giorgio de Chirico, *Wir Metaphysiker – Gesammelte Schriften*, hrsg. von Wieland Schmied, Propyläen Verlag, Berlin 1973, pp. 141-143.

- *Une aventure de M. Dudron*, "L'Age d'or", Fontaine, Paris 1945 (pp. 7-30 dell'edizione 1998). Il testo è datato "Parigi, maggio 1939" e inizia con un preciso riferimento cronologico al 17 aprile 1939 (esso fu ripubblicato in italiano in *I pittori che scrivono*, a cura di L. Sinigalli, Milano 1954).

Un elemento di disturbo – se così si può dire – di questa

bibliografia è costituito dal fatto che la traduzione di *Dusdron / Dudron* pubblicata nel 1941 sul "Corriere Padano" reca il titolo *Avventura del signor Dudron*, uguale a quello che fu dato nel 1945 all'edizione integrale francese della gita sul lago seguita da altri episodi, mentre si tratta di due testi differenti e redatti in epoche diverse.

Senza data, e talvolta erroneamente attribuita al 1954, è l'"edizione pirata", nel senso che non ebbe nessuna autorizzazione degli aventi diritto, realizzata da un noto libraio romano con l'assistenza di Maurizio Fagiolo dell'Arco nel 1979-80: *Un'Avventura di Monsieur Dudron*, (traduzione, non di de Chirico, dell'edizione francese del 1945) ed. Il Sole Nero, Amsterdam [in realtà: Roma], s.d. [in realtà circa 1979] (seguito da altri testi tratti da *Commedia dell'Arte Moderna*) (pp. 7-30 dell'edizione 1998). Ringrazio Gerd Roos per questa precisazione.

A ragion veduta, per l'edizione 1998 e per quella in *Scritti I* a cura di A. Cortellessa, parlo di edizioni non accurate, perché, nel pubblicare un testo con una genesi così complessa, e nel quale sono confluiti a diverse riprese scritti di epoche differenti e di natura differente, sarebbe stato necessario non solo chiarire la genesi delle varie parti, ma soprattutto, e quanto meno, specificare ove possibile la cronologia dei diversi spezzoni dandone una bibliografia completa e precisa e mettendone in evidenza le varianti (sono infatti molte e significative, anche se di breve entità, le soppressioni e le aggiunte rispetto ai frammenti già noti). Non considero come pezzi originali dell'opera, e quindi non li ho inseriti nella precedente bibliografia, i vari articoli di polemica e di teoria dell'arte già pubblicati altrove, che de Chirico dopo il 1945 amalgamò nel "romanzo" mettendoli in bocca al nuovo personaggio Isabella Far.

68 Se consideriamo che nell'edizione attuale, detratte le tredici illustrazioni, il testo completo consta di 91 pagine, di cui 44 sono occupate dalla trascrizione pura e semplice dei saggi teorici già pubblicati nel 1942-43, restano solo 47 pagine di libro vero, ventisette delle quali sono dedicate ai tre racconti. La diversità stilistica e di "tono" è molto marcata tra i frammenti narrativi del 1939-1940 (gita a Lecco e storia del pittore cuoco) e quelli più introspettivi e lirici sicuramente risalenti al 1934-1935.

69 Parisot-Savinio, pp. 60-61 e 80-85.

70 L. Spagnoli, *op. cit.*, 1971 p. 34: "Mi racconti maestro, come era sua madre?" De Chirico, insospettito, tace. Poi si riprende: "Prima domanda indiscreta ... io sono sensibile ... e poi che vuol che le dica, ho paura". "Paura di che?" "Paura di tutto, paura di lei..." "Di me?" "Paura non della sua persona, ma di lei che pone domande, paura che mi faccia una domanda talmente indiscreta che io debba sparire in una tomba; vivo terrorizzato dalla mattina alla sera ...".

71 L. Spagnoli, *op. cit.*, 1971, p. 103; Raissa: "Questo è tipico di Georges, questo di dire sempre 'la mia mamma, la mia cara e buona mamma'; è un gioco che fa lui perché è un grande attore e si diverte a prendere in giro la gente; ma si dicevano cose orribili lui e la mamma (...)". *Idem*, p. 166: Nel 1930 (sic) a Parigi de Chirico conosce Isabella Paks(z)wer "la persona più profondamente intelligente che io abbia incontrato nella mia vita" (...). Raissa: "Ma questo è un gioco che fa Georges, questo di dire 'la grande intelligenza, il grande stile di Isabella Far, la più grande mente filosofica del nostro tempo...' Georges si diverte a prendere in giro la gente perché è un grande attore e poi lui ha un enorme disprezzo per gli altri ... ma so che (si) dicono cose terribili Georges e la moglie".

L'esploratore di Carlo Levi e altre tele nella collezione torinese di Piero Zanetti

“ Si usa dire che le figure dipinte non soltanto, come è naturale, rispecchiano lo stile, la forma, il gesto, il carattere del pittore, ma che gli assomigliano, come se egli andasse negli altri ricercando e rintracciando se stesso, e di se stesso proprio le fattezze, l'ovale del volto, il taglio degli occhi, o il sorriso, o la piega della bocca, o la dolcezza o la forza dell'espressione, e così via. [...] Se la prima immagine è quella di sé come altro, il ritratto è l'immagine dell'altro come se stesso”.

Carlo Levi nel carcere di Regina Coeli, 1935

Nella predilezione per i ritratti Carlo Levi, fin dagli esordi, privilegia una cerchia familiare e amicale, costruendo una raccolta di personaggi in cui abitualmente alla verifica del linguaggio pittorico vanno accostate le notizie e la biografia del ritrattato, a partire dallo snodo del contatto, o della scintilla simpatica, tra l'artista e il suo soggetto. Della profondità del legame è testimone il gran numero dei ritratti ancora conservati presso la Fondazione, una vera e propria “galleria” da cui Pia Vivarelli aveva scelto nel 2000, per la prima mostra nella nuova sede di via Ancona, trentadue quadri, apponendovi



Carlo Levi, *L'esploratore*
(Ritratto di Piero Zanetti), 1929,
olio su tela, cm 80 x 65. Torino,
collezione Piero Zanetti.

giustamente il sottotitolo di “Cinquant'anni di storia italiana”¹.

Lo stesso Levi avrebbe del resto voluto accostare ai ritratti, in una mostra apposita, una sequenza di ricordi, scritti per l'occasione, delineando un progetto che nell'inverno 1970-71 cominciava da una prima sommaria catalogazione dei quadri di figura accumulati nello studio di Villa Strohl-Fern, dove, da poco laureata, mi trovai ad aiutarlo. Affascinata dalla fabulazione del narratore, conservo un ricordo di quella storia e di quei racconti che solo in parte confluirono nella mostra postuma dedicata alla ritrattistica leviana in Orsanmichele a Firenze sotto la direzione di Carlo Ludovico Ragghianti nel 1977². In un lungo appunto dell'8 agosto 1968, poi pubblicato nel catalogo fiorentino, Levi aveva scritto: “Converrà invece dire di ciascuno dei quadri, quando sia opportuno, quello che riguarda il secondo momento dell'opera, quello dell'Altro, dell'oggetto necessario alla pittura. Raccontare le vicende e i motivi di un ritratto, i suoi rapporti con gli avvenimenti contemporanei, le notizie che gli danno un nome, una data, una collocazione storica, i sentimenti e i giudizi che li hanno accompagnati e determinati.

Queste notizie, questi ricordi, questi racconti, queste interpretazioni, dovrebbero essere in qualche modo degli equivalenti delle pitture: ma soprattutto potranno fissare ciò che, per sua natura transitorio e legato al tempo, era tuttavia, nel momento del fare, necessario”³.

Con questo viatico e nella memoria di Pia presento qui le notizie raccolte intorno a un ritratto del 1929, noto come *L'esploratore*⁴. Nel 1948 era questo il titolo del quadro, classificato nella catalogazione di Ragghianti come decima opera del 1929, senza trovare però posto nelle tavole⁵. Anche nel repertorio della Bovero del 1965, senza illustrazione specifica, il titolo permetteva di identificarlo con il quadro *The Explorer* inviato alla mostra dell'inverno 1930 a Londra, poi ancora riproposto come *Esploratore* alla Galleria d'arte di Roma nel gennaio 1931⁶. Nello stesso 1965 nel catalogo della mostra torinese dedicata al gruppo dei Sei, il ritratto, riprodotto per la prima volta in bianco e nero, svelava il “facile enigma” della coincidenza tra protagonista e proprietario dell'opera, Piero Zanetti⁷. Al riserbo che ha circondato quest'opera e le altre raccolte da Zanetti, si deve la lunga pausa espositiva, che solo in anni recenti ha permesso al pubblico di conoscerlo, soprattutto per la dedizione della figlia

Paola Zanetti Casorati, che lo ha prestato, accanto a opere della ricca collezione paterna (da Menzio a De Pisis), alla mostra per il Centenario di Levi all'Archivio di Stato di Torino nel 2003, tenendo a specificarne la collocazione storica. Un'iniziativa altrettanto lodevole e a cui attingo per molte notizie storiche, è stata la schedatura delle opere già di proprietà di Piero Zanetti, catalogate con estrema cura da Vittoria Cavallaro come pratica di tirocinio nel biennio di Storia e tutela dei Beni Culturali dell'Università di Torino, avendomi come tutrice.

Nato ad Ivrea nel 1899, volontario nella prima guerra mondiale, Zanetti si era laureato a Torino nel 1921 in Storia presso la facoltà di Lettere e Filosofia. Nello stesso anno aveva fondato con altri studenti una rivista "d'arte e di pensiero", "L'Ascesa", in sintonia con analoghe iniziative culturali nate dalla vicinanza e dal contatto con Piero Gobetti⁸. L'amicizia con Carlo Levi (di tre anni più giovane), trovò origine in quell'ambiente come quelle con Natalino Sapegno, Guglielmo Alberti e Santino Caramella, e con i pittori Felice Casorati, Gigi Chessa, Nicola Galante, Francesco Menzio. Laureatosi poi in giurisprudenza nel 1924, e aperto uno studio professionale a Torino, Zanetti è un personaggio di primo piano del nascente antifascismo torinese, tanto da vedersi affidato da Gobetti in partenza per Parigi il ruolo non facile di gerente responsabile de "Il Baretto", come egli stesso ricordò in una testimonianza pubblicata nel 1961⁹. Ancora Zanetti, insieme a Augusto Monti, decise poi di chiudere la testata quando le pressioni del regime ne avrebbero di fatto snaturato il programma¹⁰.

Nel 1927, anche se per pochi mesi, Zanetti partecipò al gruppo antifascista riunito sotto il nome mazziniano di "Giovane Italia"¹¹, mentre, dopo l'arresto del primo gruppo torinese di "Giustizia e Libertà" e la fuga di Garosci a Parigi nel gennaio 1932, avrebbe, secondo Gavagnin, sostituito quest'ultimo nella cospirazione prima di passare il testimone a Leone Ginzburg¹². Per quanto in parte confusa sia questa testimonianza, il ricordare Zanetti in questa triade di giovani intellettuali impegnati, tra Garosci e Ginzburg, ne ribadisce il peso politico ma rimanda anche a una serie di ritratti leviani ben conosciuti. Così la ricostruzione del gruppo di amici solidali nell'impegno politico, nel volume del 1961 di Salvatorelli e Mira: "Influirono [sul gruppo torinese di "Giustizia e Libertà"] le tradizioni gobettiane attraverso Carlo Levi – che ne fu (diremmo) una specie di "padre nobile" –, figura caratteristica di "irregolare", medico per laurea accademica (tuttavia si trovò a esercitare davvero, al confino), pittore per attività prescelta, più tardi scrittore occasionale, ma non per questo di meno autentica vocazione. Direttore formale del gruppo torinese di "Giustizia e Libertà" era l'avvocato Piero Zanetti; capo effettivo fu Mario Andreis [...] Accanto



Carlo Levi, *Lucania*, 15 maggio 1936, olio su tela, cm 49 x 63. Torino, collezione Piero Zanetti.

a lui un altro giovane, più spiccatamente intellettuale, Aldo Garosci"¹³.

Sappiamo come Levi utilizzasse la copertura dello studio e del mestiere di pittore per giustificare gli incontri e i dialoghi durante le sedute di posa degli amici (e cospiratori) che si prestavano a fargli da modelli. Nello stesso anno 1929 abbiamo non a caso fra i ritrattati Nello Rosselli e Ferdinando De Rosa, ambedue legati alla redazione di un foglio clandestino "Lotta politica" di cui uscirono due soli numeri¹⁴, mentre il giovane De Rosa fallì poi un attentato dimostrativo il 24 ottobre 1929 a Bruxelles contro il principe di Piemonte in visita ufficiale alla fidanzata¹⁵. Sempre del 1929 si conservano il ritratto al modo di Degas di *Manuel de Rojas* (in realtà Guglielmo Alberti)¹⁶ e quello appunto di Zanetti, mentre ai primi mesi del 1930 si data *Figura gialla*, per cui posò Aldo Garosci, ritratto anche come *Uomo in rosso*¹⁷. Nella galassia formativa di "Giustizia e Libertà" il proselitismo si snodava, come bene ha scritto De Luna "all'interno di 'piccoli mondi' ben conosciuti da sempre"¹⁸ e in questo stesso contesto si muovono i ritratti di Levi, intrecciando ai contatti personali e politici le sperimentazioni pittoriche.

L'esploratore si colloca tra la materia magra e tonale del ritratto di Nello e la stilizzazione dei tratti somatici mediata sull'esempio di Modigliani della *Figura gialla*, che anticipa la "modiglianite" dilagante fra i giovani pittori nella Biennale del 1930¹⁹. Va ricordato ancora che l'articolo di Gigi Chessa su Modigliani

Filippo de Pisis, *Natura morta marina*, 1927, olio su cartone, cm 46 x 38. Torino, collezione Piero Zanetti.





Piero Zanetti fotografato a bordo del rompighiaccio *Heimen-Sucaï* nell'estate 1929.

usciva sulla venturiana "L'Arte" nel primo numero del gennaio 1930 ed era quindi frutto di attenzioni e ricerche maturate nel corso dell'anno precedente tra i Sei, mentre un ulteriore tassello amicale è provato dai mobili e gli arredi dello studio di avvocato di Zanetti in via Monte di Pietà, disegnati proprio da Chessa e parzialmente conservati²⁰.

In un tracciato della maturazione del linguaggio pittorico di Levi la tonalità ramata del volto de *L'esploratore* era affine alla variazione in giallo e in rosso dei ritratti di Garosci coevi e successivi²¹ e appariva certo più timida del "Garosci furente di rivoluzione" delineato da Levi, dove l'accensione cromatica intendeva tradurre la foga rivoluzionaria dell'amico (e dei discorsi intrecciati con il pittore nelle sedute di posa). Così ricordava Garosci: "Ho posato per "l'uomo in rosso" di Mosca, per la figura gialla [...] e più tardi, a Parigi, per l'"eroe cinese", e inoltre per molti altri ritratti che non so se Carlo abbia accettati o ripudiati. Ma "posare" con Carlo, è solo un'espressione molto approssimativa; non solo Carlo non obbligava all'immobilità, accontentandosi che non fosse alterato il modo casuale, con cui all'inizio ci si era sdraiati sulla poltrona o sul sofa; ma non interrompeva mai la sua conversazione, raramente così distesa come in quei momenti... lavorava con furia, ma sempre parlando e parlando, e ascoltando, e riprendendo, come per lasciarsi libero [...]"²².

Durante quelle sedute di posa parigine cominciava a recitare le sue poesie in dialetto Giacomo Noventa, che dedicherà un ritratto poetico proprio a Zanetti come a uno dei suoi amici più cari²³.

Se della sicurezza fisiognomica del quadro di Levi fa fede il confronto con le foto coeve di Zanetti, un ulteriore dato di cronaca invece precisa e conferma, sotto la semplificazione dei tratti, la realtà concreta della percezione, il dato reale da cui procedeva l'accensione uniforme dell'incarnato. Il giovane avvocato, che aveva maturato una invidiabile serie di



Carlo Levi, *Viole del pensiero*, 6 aprile 1938, olio su tela, cm 49x65. Torino, collezione Piero Zanetti.

scalate nelle Alpi²⁴, proprio grazie alla fama raggiunta nei circoli dell'alpinismo, era stato chiamato a partecipare alla spedizione degli universitari italiani al Polo nell'estate del 1929, organizzata dal milanese Gianni Albertini²⁵. Nel primo autunno del 1929 (lo precisano le date di alcuni documenti²⁶) Zanetti era appena rientrato in Italia: da qui l'abbronzatura rossastra e il titolo a chiave *L'esploratore* che a quella avventurosa impresa faceva riferimento. Il colore affocato del volto quindi registra un dato di realtà e permette di collocare le sedute di posa nelle prime settimane del rientro a Torino, verso la fine di ottobre 1929. Dell'alpinismo come palestra di coraggio e capacità di autocontrollo, qualità preziose nelle scelte e nelle sfide che la storia andava ponendo a quella generazione di giovani intellettuali, si può trovare conferma in quanto scritto da un altro piemontese della stessa cerchia giellina, Massimo Mila²⁷, ma, ancor più delle successive scalate, conferma l'audacia e l'impegno di Zanetti nel novembre 1930 la partecipazione nel piano per la fuga di Ernesto Rossi dal carcere: corrotta una guardia, Zanetti, sotto il nome convenzionale di Alfonso, avrebbe dovuto in macchina accompagnare gli evasi a Milano in un appartamento affittato con il denaro che aveva ricevuto di persona a Parigi da Carlo Rosselli²⁸.

Nel 1934 l'adesione di Zanetti in veste di membro e segretario della spedizione sulle Ande, pienamente rivendicata dal regime, deve probabilmente essere letta, a fronte di fraintendimenti, non solo per solidarietà con gli alpinisti torinesi (Gervasutti, Chabod, Boccalatte) che l'avevano patrocinata, ma anche come un possibile tentativo di copertura rispetto all'attività in GL: ne fa fede in una foto d'epoca la presenza il 30 maggio 1934 a Palazzo Venezia di uno spaesato Zanetti (in giacca e cravatta, tra le camicie nere dei partecipanti), ricevuto da Mussolini, un atto che Piero aveva invece rifiutato di compiere nel 1929, suscitando allora i rimbrotti paterni²⁹. Della opposizione al regime resta invece come prova inconfutabile l'arresto il 15 giugno 1935 alla stazione di Porta Nuova, all'arrivo del treno che riportava Piero con la moglie Maria Luisa Guzzi dal viaggio di nozze in Costa Azzurra, dove probabilmente fra Antibes e Cap Martin il giovane avvocato aveva preso contatto con l'emigrazione antifascista³⁰. Zanetti, già fermato e poi rilasciato il 15 maggio dello stesso anno, veniva accusato nel giugno di essere, all'interno del gruppo Foà-Giua, quel "Veturio" che solo in un secondo tempo venne individuato nel professor Augusto Monti³¹. Trasferito a Regina Coeli dove patì il carcere (come dimostrano le foto segnaletiche in cui appare prostrato) e ricoverato in infermeria per un'affezione dermatologica e i sintomi di un'anoressia nervosa, venne poi assolto con l'esclusione perpetua dai pubblici uffici nel processo del 27-28 febbraio 1936 del Tribunale Speciale, grazie anche al prestigio

delle sue imprese alpinistiche (“i cospicui meriti civili” ricordati nella sentenza).

Uscito da quell’esperienza, non potendo continuare nell’attività legale, sperimentò diversi lavori occasionali, tra cui la rappresentanza di stoffe (la stessa professione del padre di Carlo Levi, Ercole); mantenne comunque negli anni costanti contatti con il nucleo degli amici torinesi, fornendo aiuto economico ai pittori più bisognosi come Menzio e Galante (che insegnò pittura negli anni della guerra a Maria Luisa Zanetti, come ancora ricorda la figlia Paola)³². I rapporti con Levi sono documentati saltuariamente (degli archivi resta pochissimo, certo per prudenza nei confronti della polizia politica), ma con continuità: ad esempio la presenza nella raccolta Zanetti di un bel paesaggio del confino, a lungo dato per disperso, e datato 15 maggio 1936, esposto nel 1990 a Matera³³, mentre è del 6 aprile 1938 una natura morta *Viole del pensiero*, riprodotta a colori nel catalogo di Ragghianti che potrebbe per il tema (presente anche nel repertorio di De Pisis e di Menzio) essere stata donata come un omaggio floreale alla signora Zanetti in data non precisata³⁴.

Quando nell’immediato dopoguerra Zanetti fu tra i fondatori a Torino dell’Unione Culturale con Antonicelli, Casorati e Menzio, ne inviò il programma a Levi così come proseguì nell’impegno politico, avvicinandosi ai socialisti, e ricoprendo sino al 1972, anno della sua morte, importanti incarichi nell’ambito della vita amministrativa locale come Presidente dell’Azienda Elettrica, dell’Alleanza Cooperativa, della Centrale del Latte di Torino.

Della sua età matura abbiamo un ricordo diretto in un bel racconto di Mario Soldati, altro e non secondario esponente di quella generazione, che rievoca un incontro casuale e un invito a casa dell’amico di un tempo. L’incontro, nei primi anni Cinquanta, avviene dal barbiere a Torino dove lo scrittore si sente chiamare per nome: “Una voce con l’erre francese, strascicata, ironica e gentile, certo una voce amica ma, forse, una voce che non avevo più udito da chissà quanti anni, mi chiamò improvvisamente per nome”.

Il nome, sussurrato dal barbiere, e non il volto, coperto dalla schiuma da barba, rivelano: “Un amico, sì! Un caro, affettuoso amico che non frequentavo da quasi trent’anni, cioè da quando avevo lasciato Torino. Poi lo avevo visto di rado, e sempre di sfuggita. Era avvocato, alpinista, amico di Gobetti e di tutti i giovani letterati e pittori, in quegli anni, a Torino. Il suo volto magro, simpatico e sorridente, di un sano color rosso bruno, era rimasto, nel mio ricordo, come un’immagine giovanile sullo sfondo di una via di Torino in un giorno di marzo: via Cibrario, via Duchessa Jolanda, corso Francia, le lunghe grigie diritte prospettive fino al bianco e viola delle Alpi, alle creste nitide e vicine. Non era troppo cambiato: appena un po’ di *embonpoint*, le



Carlo Levi, *Paesaggio*, agosto 1942, olio su tela, cm 30,5 x 38. Torino, collezione Piero Zanetti.

guance appena meno scavate”³⁵. Piero Zanetti invita allora Soldati la sera a casa in via Gioanetti 11, sotto il Monte dei Cappuccini, per lo scopone domenicale e un assaggio di vecchio Barolo che riuniranno anche Felice e Francesco, gli amici pittori ora professori dell’Accademia (al lettore riconoscerli, senza troppe difficoltà, Casorati e Menzio).

Controvoglia, turbato dal peso del troppo tempo passato, Soldati finisce però per recarsi all’appuntamento: per una serata “ben” torinese. Nel salotto educato e compito l’incontro mette in gioco la sfida degli artisti, giovani nelle intenzioni e nelle opere, contro quel tempo che invece ne segna i volti e le storie. Sorgono inespresse le questioni dell’impegno quotidiano nell’arte, i legami allentati dalla lontananza e il dubbio sulla qualità e la durata della creazione artistica. Solo all’uscita il non detto emerge, di fronte a un quadretto appeso nell’anticamera, che porta il ricordo della morte precoce del suo autore. Un lutto che pervade poi la corsa di Casorati e Soldati in auto dalla collina nella notte, quasi un freddo e frettoloso addio di chi intuisca la sconfitta di quella sfida, nell’entrare dalla vita nel buio: “A notte alta, mentre usciamo, e mentre mi metto il cappotto, sono colpito da un piccolo quadro, un paesaggio appeso in un angolo, a una parete dell’anticamera. Non è firmato; e non indovino di chi sia. Forse è di Felice, forse è di Francesco stesso: ma non recente: da molti



Carlo Levi, *Parigi. Place du Tertre*, 1928, olio su tela, cm 38x46. Torino, collezione Piero Zanetti.

anni, ormai, l'uno e l'altro non dipingono più così. È un quadro che, appena si guarda, commuove: e soltanto dopo un po' si capisce che commuove perché è bello. Un viottolo a mezza costa, in primo piano, e una quercia nel sole: il bruno rossastro della terra e il verde delle fronde prendono, nel sole, un tono caldo, dorato, e si staccano sulla grande oscurità di una valle stretta e profonda: una forra tutta in ombra, tutta in controluce, fino alla cresta del versante opposto, dove riappare, come in una frangia luminosa, il sole. Ottavia, uscendo, si è fermata anche lei un momento, e mormora: 'Sempre bello, quando si guarda, quell'Anticoli di Gigi'. Adesso anche Francesco, Felice e i padroni di casa si sono fermati davanti all'antico quadro di Gigi Chessa, e per qualche momento lo osservano, in perfetto silenzio'³⁶.

Nella commossa evocazione dell'amico scomparso va registrata la precisione del ricordo e la lettura attentissima alla composizione, ai passaggi tonali, al modo pittorico di questa *Veduta di Anticoli* di Chessa del 1921³⁷. Soldati sembra recuperare in questo brano i suoi trascorsi di brillante laureato in storia dell'arte con Lionello Venturi, prima della stagione di romanziere e regista. L'entrata di questo quadretto giovanile nella collezione di Zanetti, secondo i ricordi dei famigliari successiva alle nozze, era avvenuta su suggerimento di Nicola Galante: potrebbe essere un aiuto alla vedova, Ottavia, nei primi tragici momenti

Carlo Levi, *Conchiglie, s.d.* [1942], olio su tela, cm 37 x 45. Torino, collezione Piero Zanetti.

di difficoltà, anche se l'unica certezza è una data *post quem*, poiché nella retrospettiva alla Biennale veneziana del 1936 il quadro risultava appartenere a una diversa proprietaria.

Nella collezione quale ci è oggi pervenuta, infatti, in una sequenza di scelte omogenee alla linea stilistica prediletta da Gobetti e dai Sei, alcuni nomi ricorrono con maggior frequenza non solo in segno di stima ma anche come aiuto concreto agli amici pittori (così i numerosissimi Menzio e la produzione completa, ad esempio, delle xilografie di Galante).

Se qui ci si dovrà limitare all'elenco delle opere di Levi, va almeno ricordata la bella scelta fatta da Zanetti di quadri di Filippo de Pisis: accanto a due opere del 1925, una *Natura morta con pesci e frutta* e un *Vaso di fiori* e a una *Venezia-Marina* del 1930, tre quadri acquistati sul mercato milanese nel 1943³⁸, si trova una rara natura morta a spesso impasto, datata 1927, di straordinaria singolarità nel *corpus* del pittore ferrarese³⁹. Pare documentarne non solo le strette tangenze nel primo periodo parigino con l'opera di Giorgio de Chirico (per l'aura metafisica, l'isolamento degli oggetti, la parete a quinta sulla destra), ma nella materia densa, pastosa e nella conduzione costruttiva delle pennellate, rimanda al mutamento successivo di Levi in quella che egli stesso definì la pittura ondososa.

Una scoperta della fisicità del dipingere strettamente legata alle esperienze parigine e in quegli anni alla diaspora dei pittori ebrei, da Soutine a Mela Muter⁴⁰, che attraverso questo quadro potrebbe connettere in modi meno aneddotici sia l'avvicendamento delle mostre nella galleria della Jeune Europe⁴¹, sia la frequentazione tra Levi e de Pisis, documentata finora da due ritratti⁴².

L'affinità tra i due pittori è talmente interna e a suo modo intrigante in questa insolita natura morta, da far supporre che all'acquisto di questo quadro, passato attraverso la milanese Galleria del Milione⁴³, Zanetti sia giunto attraverso un suggerimento o la





Dall'alto

Carlo Levi, *Conchiglie*, 6 maggio 1942, olio su tela, cm 33,5 x 41. Torino, collezione Piero Zanetti.

Carlo Levi, *Natura morta con conchiglie e fiori appassiti*, 28 dicembre 1942, olio su tela, cm 38 x 46. Torino, collezione Piero Zanetti.

A destra, dall'alto

Carlo Levi, *Natura morta con le cipolle rosse*, 4 agosto 1942, olio su tela, cm 37 x 45. Torino, collezione Piero Zanetti.

Carlo Levi, *Conchiglie, funghi e carrube*, 23 ottobre 1942, olio su tela, cm 38 x 45. Torino, collezione Piero Zanetti.



mediazione di Levi. Accanto si può collocare in un coerente sviluppo espressionista l'accesa e pastosa *Natura morta con frutta* di Levi, un quadro del 5 marzo 1933, così diverso dalla maniera magra del primo quadro di proprietà Zanetti, la piccola veduta di *Place du Tertre*. Se di ambedue ignoriamo le modalità di entrata nella raccolta, (ancora doni del pittore o precoci acquisti dell'amico), la *Place du Tertre*, esposta nel 1929 nelle mostre di esordio dei Sei a Torino e a Genova, testimonia negli acerbi modi del primo soggiorno parigino di Levi, un ricordo e una sorta di comune nostalgia per la Francia vicina e la Parigi amica degli antifascisti italiani⁴⁴.

Il nucleo successivo di tele di Levi nella raccolta Zanetti è una sequenza di nature morte che si sgranano per alcuni mesi del 1942, dopo il trasferimento del pittore nello studio fiorentino di piazzale Donatello 19⁴⁵. Anche se la prevalenza del tema delle conchiglie potrebbe suggerire alcuni possibili *pendant*, le date apposte nella sigla dello stesso Levi documentano stesure in tempi diversi: a una piccola tela inedita di *Conchiglie* senza data, si affiancano altre *Conchiglie* del 6 maggio e *Cipolle rosse* del 4 agosto, mentre all'inizio d'autunno si colloca *Conchiglie, funghi e carrube* del 23 ottobre⁴⁶. Intorno a Ferragosto del 1942 è invece documentato un viaggio a Siena e Assisi di Levi con Paola Olivetti, e proprio ad agosto è datato l'inedito *Paesaggio* (una casa colonica e un'aia rustica) della raccolta Zanetti⁴⁷ che registrava probabilmente una sosta nelle campagne tra la Toscana e l'Umbria (è solo

un'ipotesi da verificare un possibile incontro con Umberto Morra nella sua casa di Cortona).

Le nature morte, di particolare coerenza tematica (la rappresentazione della conchiglia è un tema sottilmente erotico, passato da Cézanne anche nella poesia di Levi⁴⁸), potrebbero essere entrate nella collezione tra le date sicure di due ritorni del pittore a Torino: nell'ottobre del 1942 per il funerale dello zio Marco Treves, e poi nel dicembre per accertare i danni alla casa di via Bezzacca causati dal bombardamento del 28 novembre. Poiché la sorella Luisa era allora sfollata nei dintorni di Ivrea (non lontano quindi dalla casa natale di Zanetti), la possibilità di un incontro è resa certa da una lettera a Carlo al quale il 7 dicembre, felice di vederlo presto a Torino, Piero scriveva di sperare che gli venisse allora consegnato dall'amico "il manoscritto che mi interessa moltissimo" e cioè il testo di *Paura della pittura*⁴⁹. La consonanza tra i due è quindi ribadita dalle conversazioni che anticiparono e accompagnarono la stesura di quello che resta il testo fondamentale della poetica leviana.

Un termine *post quem* per questa piccola serie di nature morte è poi l'appunto nel diario di Calamandrei che annotava di aver incontrato il 16 dicembre 1942 Levi "fuggiasco" al rientro dal Piemonte, con i drammatici racconti della tragedia della città sconvolta⁵⁰. Fuori dalla possibilità di un regalo o di un acquisto entro il 1942 si collocherebbe allora la *Natura morta con conchiglie e fiori appassiti* del 28 dicembre 1942⁵¹.

1 P. Vivarelli, *Galleria di ritratti leviani. Cinquant'anni di storia italiana*, in *Carlo Levi. Galleria di ritratti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Carlo Levi, 8 marzo-26 novembre 2000), Meridiana Libri, Corigliano Calabro (CS) 2000.

2 Osservava Raghianti nel saggio introduttivo come i ritratti fossero considerati e prediletti da Levi "come una costellazione intorno al suo sentimento di vita, una moltiplicazione della sua persona in tanta ricchezza di tragitti orbitali"; si veda *Carlo Levi si ferma a Firenze*, catalogo della mostra a cura di C.L. Raghianti (Firenze, Orsanmichele, maggio-luglio 1977), Edizioni Alinari, Firenze 1977, p. 7.

3 Ivi, p. 26.

4 *L'esploratore [Ritratto di Piero Zanetti]*, olio su tela, cm 80x65, firma in basso a destra, collezione Zanetti, Torino.

5 C.L. Raghianti, *Carlo Levi*, Edizioni U, Firenze 1948, p. 37, n. 10.

6 *Archivi dei Sei pittori di Torino*, a cura di A. Bovero, De Luca Editore, Roma 1965, p. 34.

7 *I Sei di Torino 1929-1932*, a cura di V. Viale, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre-

ottobre 1965), Musei Civici, Torino 1965, p. 134 e tav. 8. Il "facile enigma" è una citazione da Gobetti per il ritratto celato da Felice Casorati sotto il nome Silvana Cenni, da me identificato in Nella Marchesini: si veda la scheda in *Felice Casorati 1883-1963*, catalogo della mostra a cura di M.M. Lamberti e P. Fossati (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, 19 febbraio-31 marzo 1985), Fabbri, Milano 1985, pp. 86-91.

8 La sede della rivista era nella casa paterna di via Cibrario 21 a Torino. Nel 1921 uscirono cinque numeri, mentre non è stato conservato il sesto numero doppio che avrebbe dovuto uscire a fine anno. Il materiale relativo è stato donato da Paola Zanetti Casorati all'Archivio di Stato di Torino.

9 Si veda P. Zanetti, *La fine del 'Baretti'*, in AA.VV., *Trent'anni di storia italiana (1915-1945)*, Einaudi, Torino 1961, pp. 134-136. Il nome di Zanetti come segretario del gruppo di Ivrea appare in "La Rivoluzione Liberale" il 2 dicembre 1924.

10 C. Pianciola, *Piero Gobetti. Biografia per immagini*, Gribaudo, Cavallermaggiore 2001, p. 122: "I due amici di Gobetti che guidarono il gruppo del "Baretti" furono Santino Caramella e Augusto Monti. Il primo assunse la direzione e il coordinamento redazionale dopo la morte del fondatore,

mentre gerente responsabile fu l'avvocato Piero Zanetti. [...] Piero Zanetti e Augusto Monti danno la stessa versione della chiusura della rivista: quando si tratterà alla fine del '28 di rinnovare la gerenza scaduta, il nominativo proposto, anche se era un nome senza caratterizzazioni politiche, venne rifiutato dalle autorità ormai fascistizzate, per cui il gruppo decise di far cessare il foglio. L'ultimo numero è il n. 12, anno V, dicembre 1928".

11 A. Gavagnin, *Vent'anni di resistenza al fascismo, Ricordi e testimonianze*, Einaudi, Torino 1957, p. 259: "La quinquide direttiva venne formata dal dottor Alberico Molinari, dall'avvocato Mario Passoni, dall'avvocato Innocente Perrone, dal giudice Mario Neri e dall'avvocato Piero Zanetti, quest'ultimo sostituito, dopo qualche mese, con l'avvocato Eugenio Libois, popolare di sinistra; tutti gli altri erano invece socialisti".

12 Ivi, pp. 351-2: "Nella capitale piemontese s'era ormai creata una tradizione che, partita da Gobetti e passata attraverso la "Giovane Italia" era arrivata a Giustizia e Libertà e continuava nonostante gli arresti e gli espatriti che, a tratti, diradavano le file. Era ancora in carcere (e poi al confino) Alberico Molinari, ultimo arrestato a Torino della Giovane Italia, quando, quasi a dare dimostrazione di continuità, cadeva, - nel novembre del '30 - il primo gruppo torinese di Giustizia e Libertà, composto da Mario Andreis, Luigi Scala, l'avv. Migliardi, Paolo Sabbione, Vindice Cavallera, Alfredo Perelli, Giandomenico Cosmo e Renzo Giua. Riuscì a salvarsi Aldo Garosci che riparò in Francia ponendosi subito al fianco di Carlo Rosselli [...] Andreis e Garosci furono sostituiti dall'avvocato Piero Zanetti, il quale, partito per una spedizione polare, fu a sua volta sostituito da Leone Ginzburg". Il ricordo di Gavagnin è qui impreciso: la spedizione si era conclusa a fine estate del 1929, la fuga di Garosci è del gennaio 1932 e a riorganizzare il gruppo torinese fu Leone Ginzburg, si veda L. Salvatorelli, G. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Einaudi, Torino 1961, p. 663.

13 Ivi, p. 662.

14 Vedi il ricordo-postilla di Levi al ritratto di Nello in *Carlo Levi si ferma a Firenze*, op. cit., scheda 6. Garosci ricordava un foglietto ciclostilato alla macchia, "Umanità Nova", cui collaborava De Rosa e poi un altro tentativo di periodico clandestino "La lotta politica", stampato all'estero da De Rosa e redatto a Torino da Riccardo Bauer, Carlo Levi, Nello Rosselli "che per qualche tempo dimorò con la famiglia in detta città" (Salvatorelli-Mira, op. cit., pp. 607-8).

15 Emigrato a Parigi nel giugno 1928, De Rosa venne condannato dal tribunale belga a cinque anni di reclusione e scontata parte della pena, morì poi come volontario delle brigate internazionali in Spagna. Il ritratto di Levi dovrebbe essere attribuito, come quelli di Filippo Turati e dello zio Claudio Treves, ad un soggiorno a Parigi che però dall'attento spoglio dei documenti fatto da Maria Cristina Maiocchi sembrerebbe estremamente breve ("un passaggio nel gennaio 1929, dopo l'inaugurazione della mostra dei Sei alla Sala d'Arte Guglielmi (12-20 gennaio 1929)" attestato dalla visita alla mostra de "La Renaissance" aperta in rue Royale dal 15 al 31 gennaio (in *Gli anni di Parigi. Carlo Levi e i fuorusciti 1926-1933*, catalogo della mostra a cura di M.M. Lamberti e M.C. Maiocchi (Torino, Archivio di Stato, 5 maggio-15 giugno 2003), Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario di Carlo Levi, L'Artistica, Savigliano 2003, p. 77).

16 Alberti, biellese, amico di Piero Gobetti e collaboratore de "Il Baretto", sarà poi assistente alla regia di Mario Soldati, altro intellettuale torinese ritratto da Levi e presente nello studio dell'artista al momento dell'arresto nel 1935. Si veda E. Alessandrone Perona, F. Alberti La Marmora, *Alberti. Un umanista del '900. Scritti su e di Guglielmo Alberti*, Mazzotta, Milano 2005.

17 Si veda anche per le citazioni da un manoscritto inedito di Garosci: G. De Luna, *Carlo Levi e Aldo Garosci: i percorsi dell'amicizia*, in *Gli anni di Parigi*, op. cit., pp. 13-22.

18 Ivi, p. 14; per il progetto conspirativo si veda M. Giovana, *Giustizia e Libertà in Italia. Storia di una conspirazione*

antifascista 1929-1937, Bollati Boringhieri, Torino 2005, *passim*.

19 Sulla fortuna prima torinese e poi nazionale di Modigliani, grazie a Lionello Venturi e alla cerchia Gualino, si veda il paragrafo *I sette Modigliani, 1928-1930* in M.M. Lamberti, *Un sodalizio artistico: Venturi, Gualino, Casorati*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Fondazione CRT Cassa di risparmio di Torino, Torino 2000, pp. 41-47.

20 Si conservano due librerie a vetri in legno chiaro, la scrivania e una poltrona di gusto razionale. Nel 1928 Chessa con Alberto Sartoris aveva progettato i mobili per la sala della Grafica alla Biennale di Venezia e continuò ad affiancare questa attività alla pittura, nonostante la malattia, fino alla Sala d'Estate alla V Triennale di Milano; si veda L. Castagno, L. Mosso, *La ricerca in architettura di Gigi Chessa*, in *Gigi Chessa 1898-1935*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, 14 novembre 1987-14 febbraio 1988), Fabbri Editori, Milano 1987, pp. 38-49.

21 Con il titolo *Uomo rosso* esistevano probabilmente due diversi ritratti di Garosci, uno del 1929 esposto con questa data alla Biennale del 1932 e uno del 1931, esposto nello stesso periodo alla personale di Levi alla galleria Jeune Europe di Parigi e poi passato nelle collezioni del Museo Puškin di Mosca. Si veda M.M. Lamberti, *Il dott. Carlo Levi pittore*, in *Carlo Levi. Un'esperienza culturale e politica nella Torino degli Anni Trenta*, catalogo della mostra, Archivio di Stato di Torino, s.d., p. 29 e note 69, 83 e 90.

22 In G. De Luna, op. cit., p. 14.

23 Giacomo Cà Zorzi (1898-1960), antifascista già presente nella cerchia gobettiana, scelse poi di firmare col toponimo del paese natale, Noventa, la sua attività letteraria. La poesia *Fusse un omo...* (*all'amico di Piero Gobetti*) dedicata a Zanetti, si trova in G. Noventa, *Versi e Poesie*, Mondadori, Milano 1975 p. 62. La moglie Franca Reynaud Cà Zorzi, nel *Riassunto cronologico* (ivi, p. 218), ricordando come Giacomo, a Parigi nel 1933, recitasse le proprie poesie ad Aldo Garosci e Carlo Levi nei loro incontri quasi quotidiani, scrive che entrambi "si rivelarono subito appassionati e convinti ammiratori della sua poesia e furono allora, a Parigi, i primi e tra i pochi ad ascoltarle dalla viva voce del poeta".

24 Zanetti aveva effettuato con Gianni Albertini (cfr. infra) e Matteoda nel 1926 la "prima italiana" alla Cresta di Peutèrey nel Bianco. Le molte imprese alpinistiche di Zanetti in coppia con Gervasutti dal 1931 al 1933, fino alla spedizione italiana sulle Ande nel 1934, sono ricordate da A. Biancardi, *In memoria di Piero Zanetti*, in "Rivista Mensile del Club Alpino Italiano", agosto 1972, p. 493.

25 L'impresa, finanziata da industriali lombardi (Crespi, Borletti) con il benestare del regime e la benedizione papale, era partita sulle tracce dei naufraghi della sfortunata vicenda di Nobile e del dirigibile Italia. Sulla stampa venne dato molto rilievo all'iniziativa, coordinata da un giovane ingegnere, Giovanni Albertini (1902-1978), accompagnato da alcuni alpinisti dei circoli universitari del Club Alpino Italiano (noti sotto la sigla Sucai, che verrà poi attribuita a una popolare caramella gommosa di liquirizia), si veda l'articolo di prima pagina *Una spedizione italiana alla ricerca degli sperduti dell'Artide*, in "Il Corriere della Sera", 28 aprile 1929. Il giovane milanese aveva già guidato una spedizione polare di cui aveva pubblicato il resoconto in G. Albertini, *Alla ricerca dei naufraghi dell' "Italia". Mille chilometri sulla banchisa*, Libreria d'Italia, Milano 1929 (una copia del volume, con dedica autografa a Zanetti del 23 aprile 1929, è ora conservata nel Fondo Zanetti all'Archivio di Stato di Torino). Il gruppo, partito nell'aprile 1929, trascorse cinque mesi di ricerca infruttuosa, prima sulla baleniera norvegese Heimen, poi sulla banchisa viaggiando su slitte. Dopo il rientro avvenuto nell'ottobre 1929, uscirono i diari di bordo dell'impresa, che aveva visto Zanetti come comandante in seconda: Id., *La Heimen-Sucai nei mari artici*, Attilio Quattrini Editore, Firenze 1932 (ambidue i testi sono stati ristampati nel 2001).

26 Da Trømsø, il porto norvegese di partenza, Zanetti inviò una cartolina illustrata a una fanciulla torinese, con il bollo del

20 maggio 1929 (la cartolina è stata segnalata inopinatamente da un lettore sul sito internet de “Il postalista rivista di cultura filatelica”) mentre una seconda cartolina dallo stesso luogo con bollo 27 settembre 1929 verrà poi spedita a Felice Casorati, a testimoniare i rapporti tra i due, destinati nel dopoguerra a diventare consuoceri (Archivi Casorati, Torino). All’Archivio di Stato di Torino è poi conservata una lettera scritta da Zanetti a bordo della baleniera a Ottavia e Gigi Chessa il 26 settembre 1929, mentre una lettera a Barbara Allason dal West Fjord, datata 1° ottobre 1929, si trova al Centro Gobetti di Torino. Dell’avvenuto rientro in Piemonte è prova una lettera a Guglielmo Alberti, scritta da Ivrea il 22 ottobre 1929 (Fondazione Alberti-Lamarmora, Biella).

27 M. Mila, *Scritti di montagna*, Einaudi, Torino 1992. Mila fu coinvolto come Zanetti nel processo del 1935 e condannato a sette anni di carcere (si veda nota 28).

28 G. Fiori, *Una storia italiana. Vita di Ernesto Rossi*, Einaudi, Torino 1997, pp. 121-122.

29 Per la spedizione andina si veda il numero monografico della rivista “ALP. Grandi montagne”, n. 197, settembre 2001 (la foto citata si trova a p. 67). Nell’autobiografia a due mani di D. Jona, A. Foa, *Noi due*, Il Mulino, Bologna 1997 i sospetti suscitati all’epoca dalle imprese alpinistiche di Zanetti (“considerato un eroe dal governo, anche se non comparve mai in pubblico con l’uniforme fascista”, p. 161), sono confutati e ridimensionati dal curatore Aldo Zargani nell’introduzione (ivi, p. XIII).

30 Della meta del viaggio di nozze il suocero Mario Guzzi, novantenne ebbe a scrivere: “Era accaduto che Piero nella sua ingenuità, aveva fatto meta del suo viaggio di nozze «Antibbe» in Francia, pochi chilometri dal nostro confine, dato che tanti suoi amici intellettuali contrari al regime vi si erano là espatriati. Fu certo un’idea sconsigliata e compromettente che ha gettato due famiglie e la sua sposa alla disperazione. [...] Purtroppo Piero aveva commesso l’imperdonabile leggerezza di portare la sua sposina in viaggio di nozze fuori dei nostri confini (in Francia) in tempi di regime fascista a trovarsi poi con amici fuorusciti” (dal manoscritto autografo *Memorie di un Agricoltore 1876-1966* lasciato ai figli e trascritto da Paola Zanetti, che ringrazio non solo per questa indicazione, ma per l’aiuto costante e attento che ha reso possibile questa ricerca).

31 Per l’accusa e la vicenda processuale si veda M. Giua, *Ricordi di un ex-detenuto politico 1935-1943*, Chiantore, Torino 1945, pp. 20-36, con un’interessante lettera della polizia politica al questore di Torino del 23 dicembre 1935 (pp. 176-7). Giua, che non conosceva di persona Zanetti, si mise in contatto con lui in carcere attraverso uno scopino.

32 Da un ricordo di Paola Zanetti, a proposito dell’acquisto delle opere di Galante: “È possibile che mio padre abbia comprato molte delle opere di Galante datate 1943-44 (due paesaggi, il mio ritratto, una natura morta) nel periodo in cui lui e la sua famiglia erano sfollati a Testona. Da lì Galante veniva a Trofarello e con mia madre andavano, entrambi con cassetta dei colori e cavalletto, a dipingere nei prati [in una lettera ai genitori da Trofarello, 16 febbraio 1943, Piero annuncia che la moglie Iucci ha iniziato a dipingere], ed io, piccolina, sovente li accompagnavo. Ricordo ancora l’invito di mio padre a mia madre di dare a Galante parte dei prodotti (burro, miele ecc.) che la sorella portava a Torino da Ivrea. Le lezioni, ma Galante lavorava anche per sé, di incisione su legno avverranno poi a Torino, in via Gioanetti, in anni successivi”.

33 Veronica Cavallaro durante la catalogazione della raccolta ha notato che Ragghianti nel 1948, pur riproducendo *Lucania* alla tav. 27 e registrandola come n. 1936.4 non la indicava come proprietà Zanetti cui attribuiva invece quella di un *Paesaggio di Aliano*, n. 1936.14, forse per equivoco (Ragghianti, *op. cit.*, pp. 45 e 88). Nella scheda del 1990 per la mostra itinerante di Matera, Pia Vivarelli corresse il titolo errato con cui il quadro era stato riprodotto per la seconda volta nel 1982 (*Paesaggio di Eboli*): si veda *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli (Matera, Palazzo Lanfranchi, 16 giugno-21 ottobre 1990) De Luca

Edizioni d’Arte, Roma 1990, pp. 82 e 96.

34 Si veda Ragghianti, *op. cit.*, p. 6 e p. 47 (l’opera è catalogata con il n. 1938.3).

35 M. Soldati, *La sfida*, in Id., *La messa dei villeggianti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1959, pp. 137-146. La citazione è di p. 137. Il racconto era apparso su “Il Corriere della Sera” il 7 gennaio 1956.

36 Ivi, pp. 144-145.

37 Il quadro *Dintorni di Anticoli*, datato 1921, documenta il soggiorno estivo del giovane pittore accanto al cognato, Felice Carena, in quel paesino del Lazio. Affine al paesaggio *Anticoli, sole a picco* acquistato dai Musei Civici nella Promotrice torinese del 1935 (anno della morte di Chessa), il quadro Zanetti, di formato leggermente più grande, è quello mandato dal pittore nel 1925 alla mostra secessionista di Ca’ Pesaro al Lido, una mostra nata in difesa di Casorati. Esposto poi nel 1936 alla retrospettiva della Biennale vi figurava in catalogo come di collezione Rigoletti (forse Rigotti?).

38 In una lettera senza data a firma Luisa Manfredi si ringrazia l’avvocato Zanetti del saldo di tre Tosi e di due de Pisis (pesci e vaso di fiori); in un’altra lettera della stessa mediatrice ma datata Torino 5 dicembre 1943, al saldo per *Venezia 1930*, si unisce l’assicurazione che verrà consegnata anche una cornice di Marconi “come pattuito”. I tre quadri acquistati dalla Manfredi sono inventariati in G. Briganti, *De Pisis. Catalogo generale. Tomo I. Opere 1908-1938*, Electa, Milano 1991 con i numeri 1925.26, 1925.57, 1930.26 (solo di quest’ultima opera si registra una fortuna espositiva, essendo stata inviata alla III Quadriennale del 1939).

39 Questa natura morta (n. 1927.8 del *Catalogo generale, op. cit.*, senza indicazione della collezione) è stata esposta per la prima volta nella mostra torinese del 2003 (*Gli anni di Parigi, op. cit.*, p. 110 e tav. 27). Per rapporti anche più precoci tra Zanetti e de Pisis una preziosa indicazione viene dal materiale raccolto per il numero doppio, già pronto per la stampa, de “L’Ascesa” poi non edito: vi si trovano gli autografi di due testi lirici di Filippo De Pisis, *Lungo Tevere*, datato gennaio 1921 e *Notte gelida* del febbraio 1921, più una recensione a uno spettacolo teatrale di Nicodemi, *Glauco e il suo Autore*, del 23 aprile 1921. Le due poesie non compaiono nella raccolta F. de Pisis, *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1942 (edizione successiva 1953).

40 Sulla “scoperta” della diaspora ebraica a Parigi, con la probabile mediazione di Guido Lodovico Luzzatto rimando al paragrafo del mio testo *Parigi amica* nel catalogo *Gli anni di Parigi, op. cit.*, pp. 47-50. L’argomento è stato approfondito nella comunicazione di Daniela Fonti nella giornata di studi in onore di Pia Vivarelli, raccolta in questo volume.

41 Nel regesto accuratissimo di M.C. Maiocchi (ivi, p. 72) è citata una lettera di Vitià Gurevič a Levi che riferisce di una visita alla galleria di Aniante, tra la mostra sospesa di De Pisis e quella in sostituzione, impaginata con un giro negli studi dei *peintres juifs* di Montparnasse. Una brevissima precisazione a margine di questo saggio esemplare: l’accompagnatore di Vitià indicato come Leo-Leo non è Leo Ferrero, ma Lionello Venturi (un nomignolo derivato dal tic che interrompeva le conversazioni del professore con questo balbettio).

42 Rispetto al ritratto più noto di de Pisis conservato presso la Fondazione Levi, caratterizzato da pesanti connotazioni istrioniche (le chiassose decorazioni sulla giacca, gli anelli sopra il guanto di pelle, il monocolo, il pappagallo Cocò sulla spalla), esiste un’altra versione del 1933, nota attraverso gli appuntamenti dell’agenda di Levi, due lettere di de Pisis al “confrère” e una riproduzione ne “L’Ambrosiano” e ne “Il Secolo XIX” del dicembre 1936; si veda *Gli anni di Parigi, op. cit.*, p. 73 e p. 140. Questo ritratto è stato esposto per l’ultima volta a Firenze nel 1977.

43 Il passaggio dell’opera alla Galleria del Milione è documentato da un cartellino sul retro, affiancato da quello del corniciario cav. Egisto Marconi. De Pisis nel 1933-34 aveva partecipato presso la Galleria milanese alla mostra *Protesta del collezionista*.

44 Parigi: *Place du Tertre* del 1928, dipinta su una tela acquistata nel negozio di Paul Foiné al 21 di rue de Bréa (come prova un bollo sul retro), venne esposta da Levi nelle due prime mostre dei Sei nel 1929, alla Sala d'Arte Guglielmi e al Circolo della Stampa di Genova. Paola Zanetti ricorda una visita di Levi nella casa paterna, probabilmente nel 1942, e il compiacimento dell'artista di fronte a questo suo quadro giovanile, da cui con delicatezza tolse una minuscola macchia nell'angolo superiore destro.

45 Il soggiorno fiorentino di Carlo Levi e i diversi traslochi, tra cui quelli dal 18 al 19 di piazza Donatello, sono ricostruiti con attenzione analitica in F. Benfante, *“Risiede sempre a Firenze”*. *Quattro anni della vita di Carlo Levi (1941-1945)* nella *Sezione storica* a cura di P. Brunello di *Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945*, Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Centenario di Carlo Levi, Donzelli, Roma 2003. Per la data del 22 aprile 1942 fa fede una lettera di Luisa Levi al fratello (ivi, p. 17).

46 Il primo quadro *Conchiglie*, olio su tela, 37x45 cm, firmato in basso a destra, ma senza data, è del tutto inedito. Il secondo *Conchiglie*, datato erroneamente 1941 nel catalogo di Raghianti, è stato esposto in *Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945*, *op. cit.*, nella *Sezione storico-artistica*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle Arti e del Disegno, 4 luglio-29 agosto 2003), a cura di P. Vivarelli, tav. 20, p. 295 (dove la data del 1° maggio deve essere corretta in 6). La tela del 4 agosto 1942, esposta a Firenze nel 2003 con il titolo *Natura morta*, ha avuto il titolo *Natura morta con cipolle rosse* nel recente *Carlo Levi e Roma. Il respiro della città*, catalogo della mostra (Roma,

Musei di Villa Torlonia - Casino dei Principi, 27 febbraio-15 giugno 2008), a cura di D. Fonti, Palombi Editori, Roma 2008, n. 31. *Conchiglie, funghi e carrube* è l'unico di questi quadri del 1942 di collezione Zanetti presente nel catalogo di Raghianti (n. 1942.32). Questi dati, incoerenti fra di loro, anche per le dimensioni leggermente diverse di ogni formato, non facilitano l'ipotesi di possibili relazioni interne fra quadro e quadro.

47 L'olio, dipinto con una stesura magra su una tela di 30,5 x 38 cm, non è mai stato esposto. Per il viaggio a Siena e in Umbria si veda Benfante, *op. cit.*, p. 17.

48 Per Cézanne l'archetipo riconosciuto da critici e pittori è la grande conchiglia rosata de *La pendule noire* (c. 1870, collezione privata, n. 69 del catalogo di Lionello Venturi). Per Levi è interessante la coincidenza del tema delle conchiglie, ricorrente in quell'anno, con una poesia datata 18 luglio 1942: “Conchiglia di donne morte / Frutta di corpi a mucchi / Bianchi succhi, risucchi / Di colore in vortici, / Batte alle vostre porte / Forme arcane, l'immenso / Peso ambiguo, il molteplice / Doppio senso del senso”. (C. Levi, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, Donzelli, Roma 2008, p. 277. E già il 7 febbraio 1937 sullo stesso tema ivi, p. 131: “Non più gesti, conchiglie / Femminili e rosate” o poi l'8 febbraio 1959, ivi, p. 295: “Conchiglia, ti avvolgi sull'anca, / tenera madreperla, / flessuosa, amorosa presenza”).

49 In Benfante, *“Risiede sempre a Firenze”*, *op. cit.*, p. 23.

50 Ivi, p. 18.

51 Con il n. 1942.32 nel catalogo del 1948, sarà poi esposto nella mostra *Carlo Levi: gli anni fiorentini*, *cit.*, tav. 31 e p. 297.

Tra arte e arte applicata. Gli artisti alla mostra “Italy at Work: Her Renaissance in Design Today”, New York 1950

Il presente studio è nato grazie a un prezioso suggerimento di Pia Vivarelli, la quale negli anni '90, mentre lavorava al catalogo generale di Alberto Savinio, si era imbattuta in un mosaico realizzato su cartone dell'artista che risultava esposto alla mostra “Italy at work”.

Muovendomi sulle tracce del mosaico di Savinio, ho individuato un nucleo di opere che alcuni artisti, appartenenti alle arti figurative, avevano realizzato per la mostra e ho cercato di stabilire la loro attuale collocazione. La complessità dell'esposizione mi ha poi spinto ad articolare il mio lavoro in molteplici direzioni, tese a indagare il contesto storico, culturale e artistico, all'interno del quale la mostra si inserisce.

Le ragioni della mostra

“Italy at work. Her Renaissance in Design Today” è il titolo completo e come vedremo significativo della mostra che inaugura il 29 novembre del 1950 al Brooklyn Museum di New York. L'esposizione è il risultato di un'attenta ricognizione sulla produttività italiana, compiuta da Charles Nagel, direttore del Brooklyn, Meyric R. Rogers, curatore della sezione Arti decorative dell'Art Institute of Chicago, da

Veduta dell'allestimento di “Italy at work: Her Renaissance in Design Today”, Minneapolis Institute of Arts, 1952.
© Minneapolis Institute of Arts.



Walter Dorwin Teague, designer newyorkese e da Ramy Alexander, vice presidente della Compagnia Nazionale Artigiana di Roma.

Le ragioni della mostra vanno ricercate nel rapporto di alleanza tra Stati Uniti e Italia, resi ancora più forti dall'approvazione del piano di aiuti che il segretario di Stato americano George Marshall aveva promosso nel 1948. In realtà, negli Stati Uniti era in corso da tempo un'intensa attività di promozione legata all'artigianato italiano. Già nel 1945, infatti, in netto anticipo rispetto al Piano Marshall, era nata un'organizzazione *no profit*, chiamata Handicraft Development Incorporated in America (HDIA), su iniziativa di Max Ascoli¹. L'organizzazione intendeva sostenere gli artigiani italiani e aiutarli a fronteggiare le difficoltà, nella delicata fase post bellica. Due anni dopo, nel 1947, sempre su iniziativa di Ascoli, aprì a New York l'House of Italian Handicrafts per mettere in relazione i prodotti dell'artigianato italiano con i potenziali clienti americani². Questo progetto si rivelò talmente accattivante, che nel 1948 l'Export-Import Bank stanziò per finanziarlo ben cinque milioni di dollari³. In Italia, il punto di contatto con l'House of Italian Handicrafts era il CADMA, Centro Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato, diretto a Firenze, a Palazzo Strozzi, da Carlo Ludovico Raggianti. Il CADMA confluirà poi nella CNA, Compagnia Nazionale Artigiana, con sede a Roma, che è poi l'ente italiano promotore della nostra mostra.

Questo contesto spiega l'impulso, partito nel 1949 dall'Art Institute di Chicago, a verificare la possibilità di realizzare una esposizione sul design e sull'artigianato italiano post bellico. E così, dopo un primo viaggio esplorativo compiuto in Italia dai curatori del museo di Chicago, la praticabilità del progetto trova conferme tangibili e parte la macchina organizzativa. Nel corso del 1950, nell'arco di circa tre mesi, Charles Nagel, Meyric R. Rogers, Walter Dorwin Teague e Ramy Alexander compiono una vera e propria ricognizione su tutto il territorio italiano⁴. Visitano botteghe, studi e piccole industrie e incontrano designer, artisti e artigiani.

Arrivano così a delineare quella che lo stesso Rogers definisce, nell'incipit della prefazione al catalogo, come un'esposizione dal carattere decisamente “inusuale”⁵, affermazione questa che risulterà pienamente comprensibile, quando ci addentreremo nel contenuto della mostra.

Il titolo

La scelta del titolo dato all'esposizione non è affatto casuale. La prima affermazione, "Italy at work", s'inscrive perfettamente in quella retorica post bellica che intendeva rivendicare i benefici che l'Italia aveva raggiunto alla fine del conflitto, con la nascita del nuovo ordinamento democratico. Secondo questa visione, il popolo italiano, impegnato nella ricostruzione sia fisica che morale del paese, era riuscito, grazie alla libertà ritrovata, a esprimere al meglio la propria creatività. Non a caso, nella prefazione al catalogo Walter Dorwin Teague, rivolgendosi al pubblico che avrebbe visto gli oggetti esposti in mostra, afferma: "Here you see those works in dignified detachment, and because of their quality it is easy to think of them as the fruits of a mature and well-established movement. But they are not that: they are the vigorous flowering of an early spring, an upsurge of the Italian vitality that seems to have stored itself up during the long, grey Fascist interim, waiting for this day of sun again"⁶. Facendo leva su questi concetti, gli organizzatori della mostra stabiliscono un *terminus ante quem* che impone agli oggetti esposti una data di esecuzione successiva al 1945⁷. In realtà, la maggior parte delle opere presentate in mostra, seppur realizzate tra il 1945 e il 1950, sono, per parafrasare le parole di Teague, frutto di un inverno avanzato e si collocano su una linea di continuità che caratterizza le esperienze italiane a partire dagli anni Trenta, come risulterà evidente quando esamineremo alcuni dei pezzi esposti.

Riguardo alla seconda parte del titolo, l'espressione "Her Renaissance in Design Today" è da considerarsi come una sorta di slogan che intende creare un ponte tra le vicende artistiche italiane del passato e quelle presenti. In particolare, l'impiego del termine "Renaissance" all'interno della frase, presenta due accezioni di significato. Il primo è connesso all'etimologia della parola ed esprime la rinascita del paese dopo i disastri della guerra. Il secondo, invece, è legato al Rinascimento come periodo di massimo splendore che caratterizza la storia del paese ed è associato al nuovo primato che, secondo gli americani, l'Italia ha raggiunto nell'ambito del Design. Peraltro, l'uso della parola "Renaissance" e i significati a essa connessi, saranno impiegati per scopi propagandistici nell'ambito di alcune iniziative commerciali di cui parleremo nel prossimo paragrafo.

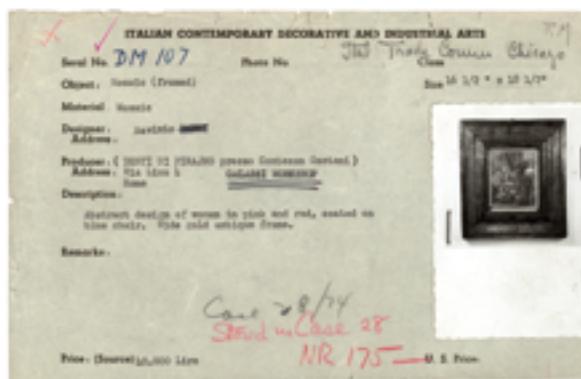
Il successo della mostra

Nel novembre del 1950 la mostra inizia un lungo percorso itinerante che la porterà in viaggio per gli Stati Uniti. Nei mesi che precedono l'inaugurazione del Brooklyn, aderiscono a "Italy at work" anche altri



Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca*, *Le Muse inquietanti*, mosaici prodotti da Enrico Galassi; da Gio Ponti, *Omaggio a una mostra eccezionale*, in "Domus", n. 252-253, novembre-dicembre 1950, p. 42.

Scheda identificativa dell'opera di Alberto Savinio, *Donna seduta su una sedia blu*, mosaico prodotto da Enrico Galassi per la mostra "Italy at work: Her Renaissance in Design Today". Curatorial Department, Decorative Arts, © Brooklyn Museum.



dieci musei americani. Le tappe e le date di questo viaggio sono le seguenti: dal 29 novembre 1950 al 31 gennaio 1951 al Brooklyn Museum di New York; dal 7 marzo 1951 al 7 maggio 1951 all'Art Institute di Chicago; dal 18 giugno 1951 al 31 luglio 1951 allo Young Memorial Museum di San Francisco; dal 5 settembre 1951 al 21 ottobre 1951 all'Art Museum di Portland; dal 27 novembre 1951 all'8 gennaio 1952 all'Institute of Fine Art di Minneapolis; dal 13 febbraio 1952 al 27 marzo 1952 al Museum of Fine Art di Houston; dal 4 maggio 1952 al 14 giugno 1952 al City Art Museum di St. Louis; dal 7 settembre 1952 al 22 ottobre 1952 al Museum of Art di Toledo; dal 27 novembre 1952 all'8 gennaio 1953 all'Albright Art Gallery di Buffalo; dal 12 febbraio 1953 al 27 marzo 1953 al Carnegie Institute di Pittsburgh; dal 1 maggio 1953 al 15 giugno 1953 al Museum of Art di Baltimore; dal 1 ottobre 1953 al 15 novembre 1953 al Museum of Art di Providence.

Già nel corso dei primi mesi dall'inaugurazione, la mostra esercita una grandissima capacità attrattiva nei confronti del pubblico americano⁸ e riscuote un enorme successo anche tra gli addetti ai lavori. Altre istituzioni museali scrivono a Charles Nagel e a Meyric Rogers con la richiesta di poter ospitare la mostra e i due conservatori valutano la possibilità di selezionare un numero ridotto di opere da far circolare tra le istituzioni più piccole. Tuttavia, questo progetto non

Fausto Melotti, *L'Angelo dell'Annunciazione*, ceramica; da Gio Ponti, *Omaggio a una mostra eccezionale*, in "Domus", n. 252-253, novembre-dicembre 1950, p. 41.



trova d'accordo la Compagnia Nazionale Artigiana che liquida la faccenda senza dare delle motivazioni precise, ribadendo la volontà di concludere la mostra con l'ultima tappa prevista a Providence⁹.

Al di là del successo che ottiene, sancito dall'elevata quantità di visitatori, dalle numerose richieste di poterla ospitare e dagli articoli pubblicati sulle riviste americane¹⁰, "Italy at work" fa anche da spunto per due progetti collaterali. Il primo prevedeva l'organizzazione di un'altra esposizione dedicata esclusivamente alla moda italiana e destinata alla

vendita. L'iniziativa doveva essere sponsorizzata dagli storici magazzini B. Altman and Company e coordinata in Italia da Giovan Battista Giorgini¹¹. Il progetto fu poi accantonato, probabilmente perché una prima ricognizione tra le case di moda italiane, aveva evidenziato una limitata originalità dei modelli e una certa dipendenza dagli stilisti francesi.

L'altra iniziativa organizzata in relazione a "Italy at work" trova, invece, largo spazio e consenso. Si tratta di "Italy-in-Macy's, USA", una vendita di prodotti italiani allestita nel settembre del 1951 ai grandi magazzini R.H. Macy & Co di New York, in collaborazione con il nostro governo. Anche questo progetto è un tentativo per dare un nuovo impulso allo sviluppo della produzione italiana e all'intensificarsi degli scambi commerciali tra Italia e America. Il materiale esplicativo e propagandistico divulgato dai grandi magazzini fa leva sugli stessi concetti sollevati dai promotori di "Italy at work". Non a caso, alla cerimonia inaugurale dell'evento è presente Charles Nagel, direttore del Brooklyn. Le locandine che pubblicizzano l'iniziativa riportano lo slogan "How Italy's Second Renaissance came to Macy's" ed espressioni quali "rinascita" e "operosità post bellica" sono enfaticamente ribaditi. Richard Weil Jr, presidente di Macy's, nella lettera d'invito della cerimonia d'inaugurazione, afferma: "It will re-confirm the virility of the unique Italian skills, handed down from father to son in that ancient and beautiful land. And it will be striking proof of Italy's very real Second Renaissance"¹². In relazione alla situazione post bellica, il titolo che compare su un altro volantino che pubblicizza l'avvenimento è particolarmente significativo: "Italy has risen like a phoenix from the ashes of war". Nel testo che spiega le ragioni dell'iniziativa si sottolinea come il nostro Paese sia stato capace di riprendersi dalla guerra e come la diffusione di prodotti commerciali italiani in America rappresenti un'attuazione pratica del piano Marshall. Richard Weil Jr considera quello di Macy's un "progetto pilota" che potrà essere applicato su scala più ampia, rafforzando lo sviluppo del commercio internazionale e la cooperazione tra le nazioni pacifiche¹³.

Il contenuto della mostra

L'esposizione presentava circa 2500 oggetti, racchiusi dal curatore in tre grandi categorie: "industrial design", "art and craft" e "true handcraft"¹⁴. La gamma dei prodotti era vastissima e comprendeva mosaici, tarsie marmoree, oggetti in ceramica, tessuti, ricami, accessori, gioielli, ceste, cappelli e borse di paglia, bambole e marionette in feltro, una Lambretta, le macchine per il caffè espresso Robbiati, alcuni modelli di Olivetti... Tutti questi oggetti erano stati selezionati



per offrire nel loro insieme una panoramica completa della creatività italiana. L'allestimento era stato curato da Walter Dorwin Teague e ruotava intorno a cinque ipotesi d'interni: il *Foyer for Marionette Theater* di Fabrizio Clerici, la *Terrace Room* di Luigi Cosenza, la *Private Chapel* di Roberto Menghi, la *Living-Dining Room* di Carlo Mollino e la *Dining Room* di Gio Ponti. Quest'ultima, racchiusa in una sorta di "scatola", visibile attraverso un vetro, rappresentava quella sintesi tra le arti che in Italia aveva già visto la sua applicazione a partire dagli anni Trenta, con le collaborazioni tra artisti e architetti, intensificate anche grazie alla legge del 2%¹⁵. Le pareti della sala di Ponti erano state dipinte da Piero Fornasetti, mentre le ceramiche collocate tra i mobili erano opera di Fausto Melotti e degli artigiani della Richard-Ginori¹⁶. Anche i progetti di Clerici, Menghi e Mollino occupavano spazi isolati, posti lungo il percorso della mostra. Clerici aveva ideato un ambiente destinato ai bambini, con maschere accovacciate che sorreggevano sedute e personaggi della commedia dell'arte, riprodotti sulle pareti e sui pannelli del *foyer*. Menghi aveva pensato a una cappella privata e aveva affidato l'ideazione dell'altare e del tabernacolo a Giacomo Manzù e del tappeto sottostante a Piero Fornasetti. La sala di Mollino, invece, era destinata a una produzione di massa ed era stata pensata per adattarsi a spazi ridotti. Il tavolo e la scrivania erano estraibili dalle pareti, mentre il sofà fungeva anche da letto per gli ospiti. Gli oggetti disposti sui ripiani erano stati prodotti dalla Richard Ginori. La terrazza di Cosenza era costituita da un pavimento in maiolica realizzato da Guido Gambone con un disegno liberamente ispirato al golfo di Napoli e da arredi progettati dallo stesso Cosenza, su ispirazione di modelli tradizionali campani, fatti in legno e in paglia.



Tutti gli altri oggetti esposti in mostra erano collocati a parete, racchiusi in vetrine o posti su mensole e piedistalli. La loro disposizione complessiva cambia e si adatta alle caratteristiche delle diverse sedi espositive nelle quali la mostra si sposta nel corso dei tre anni.

La presenza degli artisti italiani

Un'altra interessante peculiarità di "Italy at work" è costituita dalla presenza di alcuni artisti italiani¹⁷. Oltre a Clerici, Manzù e Melotti, citati nel precedente paragrafo, prendono parte alla mostra Afro Basaldella, Pietro Cascella, Pietro Consagra, Giorgio de Chirico, Lucio Fontana, Enrico Galassi, Franco Gentilini, Leoncillo Leonardi, Enrico Prampolini, Aligi Sassu, Alberto Savinio e Gino Severini¹⁸, con mosaici, tarsie marmoree e oggetti in ceramica¹⁹. Alcuni di loro realizzano personalmente i pezzi esposti, mentre altri ne affidano l'esecuzione alle manifatture italiane attive negli anni Quaranta. La produzione della maggior parte di questi oggetti è connessa principalmente a due esperienze: quella di Tullio Mazzotti ad Albissola (con Fontana, Leoncillo, Sassu e in un primo tempo Melotti) e quella del pittore Galassi²⁰ (con Afro, Consagra, de Chirico, Savinio e ancora Leoncillo e Sassu). Sulle schede identificative delle singole opere, consultabili nell'archivio del Brooklyn, sono indicati

Gio Ponti, *Living room*, particolare della credenza, con decorazioni di Piero Fornasetti; da Gio Ponti, *Omaggio a una mostra eccezionale*, in "Domus", n. 252-253, novembre-dicembre 1950, p. 28.

Gio Ponti, *Living room*, particolare della credenza aperta, sculture di Fausto Melotti e degli artigiani della Richard Ginori. Veduta dell'allestimento di "Italy at work: Her Renaissance in Design Today", Brooklyn Museum, 1950. Curatorial Department, Decorative Arts, © Brooklyn Museum.

gli ideatori e gli esecutori dei vari pezzi. È da lì che sono riuscita a risalire alla presenza in mostra dei fratelli de Chirico, il cui nome non appare nel catalogo dell'esposizione. Ai due artisti vanno ricondotti un mosaico realizzato su cartone di Savinio e altri cinque piccoli mosaici di de Chirico. Quello di Savinio non risulta ripreso da un analogo dipinto e rappresenta un'antropomorfa immagine femminile seduta. Quelli di de Chirico, invece, sono tratti dai suoi quadri più noti: *Le muse inquietanti*, *Ettore e Andromaca*, *La Lotta tra Gladiatori* e due ovali identici dal *Trovatore*²¹. In base alle testimonianze degli eredi de Chirico, i due fratelli frequentano assiduamente lo studio Galassi tra il 1940 e il 1942²². Se consideriamo il 1942 come data di esecuzione dei mosaici, un'ipotesi verosimile potrebbe essere quella che sia stato direttamente Galassi a fornirli agli organizzatori della mostra, su consenso dei fratelli de Chirico.

Una vicenda analoga coinvolge anche il mosaico attribuito a Gino Severini. Nella scheda identificativa conservata al museo, l'opera risulta ideata da Severini e prodotta dallo "Studio Mosaici Monticelli", situato a Roma in via di Villa Giulia. Il mosaico, attualmente esposto nella sezione d'arte decorativa del Brooklyn come opera di Severini, riproduce la *Natura Morta con fruttiera* datata al 1918 e appartenente alla Collezione Jesi della Pinacoteca di

Brera a Milano. Tuttavia, restano una serie di dubbi. Lo Studio Mosaici Monticelli, infatti, non è tra quelli con i quali Severini collabora periodicamente e gli eredi dell'artista escludono che possa trattarsi di un'opera autografa²³. Spero che ulteriori ricerche sui rapporti tra l'artista e le manifatture attive in Italia negli anni Cinquanta possano fornire utili indicazioni a riguardo.

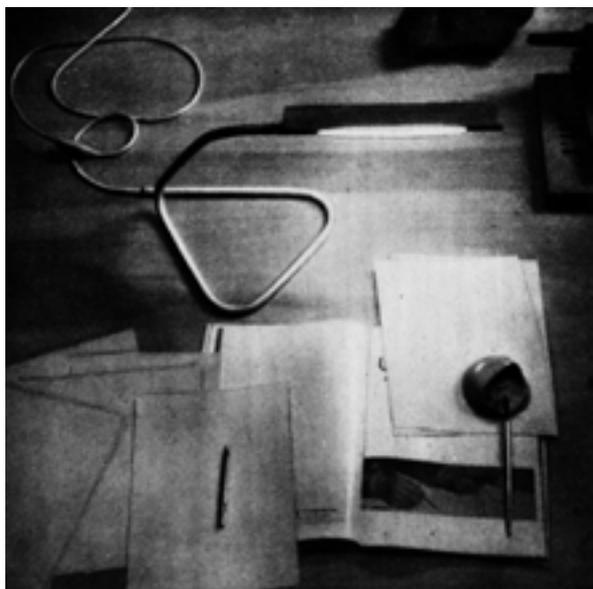
Il destino delle opere

Nel novembre del 1953, a conclusione di un lungo percorso itinerante che aveva incuriosito e interessato il pubblico americano, "Italy at work" torna al Brooklyn Museum. Nel corso dei mesi che



Fabrizio Clerici, *Teatro*, particolare di una seduta; da Gio Ponti, *Omaggio a una mostra eccezionale*, in "Domus", n. 252-253, novembre-dicembre 1950, p. 31.

Fabrizio Clerici, *Teatro*; da Gio Ponti, *Omaggio a una mostra eccezionale*, in "Domus", n. 252-253, novembre-dicembre 1950, p. 39.



ne precedono la chiusura, Charles Nagel e Meyric Rogers si pongono il problema della sua dismissione e iniziano un dialogo a distanza con il CNA. Le decisioni finali si articolano su più fronti. Una parte degli oggetti torna in Italia o viene restituita ai venditori americani²⁴. Un nucleo consistente dei manufatti viene venduto in occasione di un'asta benefica, il cui ricavato era destinato all'Associazione Italian Boys' town che accoglieva orfani e bambini in condizioni disagiate. L'asta si tenne il 29 marzo del 1955, ma non essendoci un elenco delle opere assegnate e dei loro compratori, è molto difficile riuscire a ricostruire la loro storia.

Per seguire le vicende degli altri oggetti rimasti, bisogna far riferimento a una *Nota Verbale* dell'Ambasciata Italiana di Washington, datata al 9 novembre 1953²⁵. Il documento stabilisce che alcuni tra gli oggetti esposti a "Italy at work" verranno donati ai dodici musei americani coinvolti nell'esposizione, in segno di riconoscimento per il lavoro svolto. A questo punto, inizia uno scambio epistolare coordinato da



Marcello Nizzoli, *Lexikon 80*, macchina da scrivere Olivetti, 1948; da Gio Ponti, *Omaggio a una mostra eccezionale*, in "Domus", n. 252-253, novembre-dicembre 1950, p. 74.

Achille e Pier Giacomo Castiglioni, *Tubino*, lampada da tavolo fluorescente, 1948; da Gio Ponti, *Omaggio a una mostra eccezionale*, in "Domus", n. 252-253, novembre-dicembre 1950, p. 74.

Gio Ponti, Antonio Fornaroli e Alberto Rosselli, *La Pavoni*, macchina per caffè espresso, 1948; da Gio Ponti, *Omaggio a una mostra eccezionale*, in "Domus", n. 252-253, novembre-dicembre 1950, p. 74.

Charles Nagel, per definire cosa andrà a chi. Non tutti i desideri espressi dai singoli conservatori dei musei vengono esauditi e non tutti alla fine ricevono oggetti provenienti dalla mostra. La parte più significativa della donazione resta al Brooklyn. Attualmente il museo possiede circa 200 pezzi di "Italy at work", conservati quasi tutti nei depositi. Gli altri musei coinvolti nel *tour* ricevono non più di dieci oggetti ciascuno. Per quanto riguarda le opere degli artisti italiani, oltre al mosaico attribuito a Severini e già citato in precedenza, il Brooklyn possiede uno dei due ripiani per tavolo in marmi intarsiati, eseguito su progetto di Prampolini dalla ditta Amedeo Lastri di Firenze. Di quest'opera esistevano probabilmente più versioni. Nel catalogo generale di Prampolini curato da Filiberto Menna nel 1967, è pubblicato lo stesso motivo a intarsi dal titolo *Composizione cosmica* e datato al 1934. In questo caso però l'esecutore dell'opera risulta essere l'artigiano Fiaschi di Pietrasanta²⁶. Inoltre, una riproduzione dell'opera è pubblicata sui "Quaderni della Triennale" del 1936²⁷; pertanto, l'esecuzione del progetto va sicuramente anticipata alla metà degli anni Trenta.

Di Fausto Melotti, sempre al Brooklyn, sono conservati un calice in ceramica e l'*Angelo* che faceva parte del gruppo dell'*Annunciazione*. Ho avuto modo di vedere la piccola scultura nei depositi del Brooklyn, insieme a quelle che gli artigiani della Richard Ginori avevano ideato per la decorazione della sala di Gio Ponti. Tra l'altro, il museo ha quasi tutti i pannelli che costituivano la *Living Room* e che sono in un pessimo stato di conservazione. L'ipotesi di un restauro era stata valutata agli inizi degli anni '90 e poi accantonata²⁸. Anche la scultura di Melotti presenta alcune parti danneggiate: la corona, il

mantello e la mano. Stando ai documenti, il gruppo dell'*Annunciazione* si era danneggiato già nel 1951, all'arrivo al museo di Minneapolis, dove era stato restaurato per l'esposizione. Successivamente deve aver subito nuovi danni ed è in attesa di un ulteriore restauro.

Il Brooklyn non ha altre opere degli artisti italiani. Negli altri musei americani beneficiari della donazione, fatta eccezione per il Baltimore Museum che possiede la *Vergine* dell'*Annunciazione* di Melotti, non ci sono altri oggetti di nostro interesse. Dalla lettura dei documenti, è stato possibile risalire alla destinazione finale di alcune tra le altre opere. In una Circolare dell'Ambasciata Italiana di Washington, datata al 27 novembre 1953, si legge che il nostro Governo ha assegnato degli oggetti provenienti dalla mostra agli Uffici Consolari e Commerciali italiani presenti su territorio americano, allo scopo di costituire delle piccole esposizioni permanenti che possano fare da vetrina e diffondere ulteriormente i prodotti italiani²⁹. Il documento non ci dice però quali sono le opere in questione e a quali uffici vengono inviate. La risposta a questa domanda è arrivata, ancora una volta, dall'archivio del Brooklyn. Sulle schede identificative dei singoli oggetti è sempre presente una scritta a mano, posta in alto che si riferisce a un luogo. Prendiamo quella dell'*Annunciazione* di Fausto Melotti che sappiamo dov'è. In questo caso le indicazioni sono due: Baltimore Museum of Art e Brooklyn Museum, dove attualmente si trovano le due statue. Quella relativa al mosaico di Savinio ha come abbreviazione: "Ital. Trade Comm. Chicago" che credo vada letta come "Italian Trade Commission", Istituto Nazionale per il Commercio Estero di Chicago, al quale è stata inviata l'opera. Nel caso dell'altro *tabletop* di Prampolini, la scritta a destra si riferisce al Consolato Italiano di Baltimora (Italian Consulate

Baltimore). Sulla scheda della *Dattilografa* di Sassu, invece, la scritta in alto ci rimanda al Consolato Italiano di New Orleans ("Ital Cons New Orleans"). Su tutte le altre schede conservate al museo troviamo delle indicazioni simili. Sempre leggendo le schede identificative è stato possibile stabilire anche quali oggetti vengono venduti all'asta. Tra questi ci sono le ceramiche dipinte a mano nel laboratorio Galassi, su disegni di Afro, Consagra e Gentilini³⁰. La mia ipotesi sull'identificazione dei luoghi è supportata da un documento non ufficiale, proveniente sempre dagli archivi del Brooklyn. Si tratta di una sorta di promemoria, datato al 10 agosto 1954 e compilato a mano, in vista evidentemente della partenza di alcune casse dal museo. In alto al centro compare "Santini", il nome di una ditta di trasporto di opere d'arte ancora oggi attiva a New York. L'elenco riporta le sedi dei Consolati e degli uffici per il Commercio Estero ai quali vengono spedite le casse che coincidono con le stesse sigle che compaiono sulle schede che ho esaminato.

A questo punto, dopo aver ricostruito la storia della mostra e stabilito la collocazione attuale di una piccola parte degli oggetti esposti, resta da chiarire dove si trovano le altre opere degli artisti italiani.

Da una prima ricognizione a distanza, alcuni degli uffici consolari e commerciali che ho contattato non sono stati in grado di darmi notizie utili. Nell'arco degli ultimi cinquant'anni alcuni di essi hanno chiuso o cambiato sede e questo ha comportato una dispersione di oggetti e notizie. Viste le circostanze attuali, non so se riuscirò a ritrovare le opere in questione. Credo però che un nuovo viaggio negli Stati Uniti, con tappa agli archivi dell'Ambasciata Italiana di Washington, possa aggiungere qualche pezzo mancante al complesso mosaico d'informazioni che sto componendo.

Questo lavoro è stato possibile grazie alla totale disponibilità che i curatori e gli archivisti del museo di Brooklyn hanno dimostrato nei miei confronti, consentendomi di accedere all'intero corpus di documenti conservato nei loro archivi. In particolare, Rima Ibrahim, assistente curatrice del Dipartimento di Arti Decorative, mi è stata di grande aiuto per la ricerca del materiale documentario e iconografico, mentre Kevin Stayton, curatore capo del museo, mi ha fornito tutte le informazioni in suo possesso relative alla mostra e mi ha permesso di visionare alcuni pezzi conservati nei loro depositi. Un ulteriore ringraziamento va a Irene de Guttry e Maria Paola Maino degli "Archivi Arti Applicate Italiane del XX secolo" di Roma, per la generosa condivisione del materiale e del sapere in loro possesso. Tutti i documenti ai quali si fa riferimento nel testo provengono

dal Decorative Art Department Archives e dalla Libraries and Archives del Brooklyn Museum.

1 Per l'attività svolta da Max Ascoli, si veda A. Taiuti, *Un antifascista dimenticato. Max Ascoli fra socialismo e liberalismo. Con lettere inedite*, Polistampa, Firenze 2007.

2 Con l'intento di diffondere i prodotti italiani, nel 1947 l'House of Italian Handicrafts aveva già organizzato una mostra che coinvolgeva 37 artisti italiani. Si veda in proposito C.L. Ragghianti (a cura di), *Handicrafts as a fine art in Italy*, catalogo della mostra, House of Italian Handicrafts, New York, dicembre 1947-marzo 1948.

3 La notizia è riportata in M.R. Rogers, *Italy at work. Her*

Renaissance in Design Today, catalogo della mostra, Brooklyn Museum, 30 novembre 1950-31 gennaio 1951, Compagnia Nazionale Artigiana, Roma, p. 16.

4 Un racconto del viaggio è in W.D. Teague, *Italian Shopping Trip*, in "Interiors", n. 4, novembre 1950, pp. 144-149, pp. 194-201.

5 M.R. Rogers, *op. cit.*, p. 12.

6 *Ibidem*, p. 11.

7 Come vedremo, fanno eccezione a questa regola alcuni tra gli oggetti realizzati dagli artisti italiani.

8 Nei due mesi in cui transita al Brooklyn, la mostra supera i 120.000 visitatori, come risulta dai dati presenti nell'archivio del museo.

9 La lettera nella quale si rifiuta l'ipotesi di un nuovo tour è datata al 25 giugno 1953, è firmata da Mario Ricci della Compagnia Nazionale Artigiana ed è indirizzata a Charles Nagel.

10 Tra i periodici americani che recensiscono la mostra, segnalò: "House and Garden", dicembre 1950; "Interiors", novembre 1950; "Interior Design", novembre 1950; "New York Times Magazine", 27 novembre 1950; "Interiors", dicembre 1952. Anche "Domus" dedica un ampio servizio alla mostra nel n. 252-253, novembre-dicembre 1950.

11 Giovan Battista Giorgini riveste in quegli anni un ruolo chiave per la promozione della moda italiana. Basti pensare che nel febbraio del 1951 organizza nella sua casa fiorentina il "First Italian High Fashion Show", la prima presentazione di alta moda italiana per compratori esteri. Successivamente, promuove altre iniziative per la Sala Bianca di Palazzo Pitti che dirige fino al 1965.

12 La lettera d'invito è indirizzata a Charles Nagel ed è datata al 31 agosto 1951.

13 Il testo della brochure è firmato da Richard Weil Jr. e ha per titolo *A project in the expansion of commerce between America and Europe*.

14 M.R. Rogers, *op. cit.*, p. 17. Rogers ritiene opportuno precisare per il pubblico americano che il termine design riferito agli oggetti esposti non indica solo i prodotti dell'industria, ma anche quelli dell'artigianato e delle arti applicate. La collaborazione tra designer e artigiani, elemento che caratterizza le esperienze del nostro paese fino alla fine degli anni Cinquanta, è vista in ambito anglosassone come una peculiarità esclusivamente italiana. In particolare Penny Sparke, in un articolo pubblicato nel 1998 sul "Journal of Design History", dal titolo significativo *The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960*, evidenzia i sottili confini che ci sono tra design e artigianato nell'arco di questi 15 anni. Per inciso, l'asino di paglia citato nel titolo dell'articolo, è esposto a "Italy at work" ed è pubblicato in catalogo. Sui rapporti tra design e artigianato, si veda anche M. Casciato, *Between Craftsmanship and Design: Italy at Work*, in *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad*, atti del convegno, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 16-17 marzo 2006, pp. 9-18.

15 La legge del 2% fu varata l'11 maggio del 1942 e si prefiggeva d'intensificare le cooperazioni tra artisti e architetti. Sulla costruzione degli edifici pubblici lo Stato s'impegnava a stanziare una quota pari al 2% dell'intero importo dei lavori, da destinare agli interventi decorativi di pittori e scultori.

16 Com'è noto, per Ponti, le collaborazioni con artisti, decoratori e artigiani costituiscono una peculiarità del suo lavoro. Basti pensare che quando nel 1937 fu incaricato di progettare la sala dell'Exposition des arts decoratifs di Parigi coinvolse Gino Severini per la decorazione della sala. Anche

con Fornasetti e Melotti il sodalizio era già iniziato negli anni Trenta e proseguirà nei successivi decenni. Tra i testi recenti che ripercorrono l'attività di Ponti, segnalò L. Falconi, *Gio Ponti. Interni Oggetti Disegni. 1920-1976*, Electa, Milano 2004.

17 "Italy at work" prosegue quel processo di ricezione dell'arte italiana in ambito americano, iniziato nel 1949 con "Twentieth Century Italian Art", esposizione curata da James Thrall Soby e Alfred H. Barr al Museum of Modern Art di New York. Si tratta della prima grande retrospettiva storica sull'arte italiana, organizzata nell'America del dopoguerra. Nell'elenco dei partecipanti alla mostra del MoMa ci sono alcuni degli artisti che troveremo a "Italy at work", come Afro, de Chirico, Clerici, Fontana (presente al Museum of Modern Art con tre ceramiche) e Severini. Alberto Savinio non espone, ma è continuamente citato in catalogo, in rapporto a de Chirico e alla metafisica. Nel catalogo della nostra mostra Rogers cita l'esposizione del MoMa, per ribadire il ruolo primario rivestito dall'arte italiana nel corso del primo '900. M.R. Rogers, *op. cit.*, p. 22.

18 Tra i partecipanti alla mostra non risulta esserci Corrado Cagli che però disegna la copertina del catalogo.

19 Afro, Cascella, Clerici, Consagra, Fontana, Fornasetti, Leoncillo, Manzù, Melotti e Sassu avevano già preso parte alla mostra "Handicrafts as a fine art in Italy", già citata in precedenza. In quella occasione, fatta eccezione per Sassu che espone un'opera ceramica, gli altri artisti avevano presentato schizzi, dipinti e sculture.

20 Per le vicende relative all'attività di Enrico Galassi si veda I. de Guttry e M.P. Maino, *Le arti applicate a Roma negli anni Quaranta*, in AA.Vv., *Roma sotto le stelle del '44 storia arte e cultura dalla Guerra alla Liberazione*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 16 dicembre 1994-28 febbraio 1995.

21 Ho accertato la presenza in mostra di de Chirico e Savinio attraverso un controllo incrociato tra il materiale iconografico presente in archivio e i numeri di serie che identificavano le opere uscite dal laboratorio Galassi. Inoltre, le opere di fratelli de Chirico sono riconoscibili dalle fotografie degli allestimenti e in quelle delle singole opere.

22 Il mosaico realizzato da Savinio è riprodotto tra le pagine del saggio di I. de Guttry e M.P. Maino, *op. cit.*, p. 159 e datato al 1941. La data del mosaico è scaturita da un confronto tra le autrici del testo e gli eredi di Savinio.

23 L'indicazione mi è stata cortesemente fornita da Daniela Fonti che, lavorando al catalogo generale di Severini, si è confrontata in proposito con gli eredi dell'artista.

24 È il caso delle macchine da scrivere Olivetti, della Lambretta e delle Robbiati.

25 Nota Verbale dell'Ambasciata Italiana di Washington, n. 14507, 9 novembre 1953.

26 F. Menna, *Enrico Prampolini*, De Luca Editore, Roma 1967, p. 238, cat. 117, fig. 189.

27 G. Pagano, *Tecnica dell'Abitazione. Quaderni della Triennale*, Hoepli, Milano 1936, p. 136.

28 Nel 1990 Marianne Lamonaca Loggia, già assistente curatrice al Brooklyn, aveva proposto a Kevin Stayton la realizzazione di una mostra dedicata a "Italy at work" che ruotasse intorno alla sala di Gio Ponti. Il progetto è stato abbandonato per la difficoltà di reperire gli altri pezzi esposti in mostra e per gli elevati costi che il restauro della *Living Room* avrebbero richiesto.

29 Circolare dell'Ambasciata Italiana di Washington, n. 3735, 27 novembre 1953.

30 Rispettivamente vengono venduti i seguenti oggetti: un piatto singolo e un set da otto piatti di Afro; una placca e due piatti da portata di Consagra; due piatti da portata di Gentilini.

Gli studi e il catalogo generale di Savinio. Ricordo e considerazioni

Si parla di “Il Vivarelli”, che è un catalogo geniale dell’opera di Alberto Savinio, ad opera di Pia Vivarelli, pubblicato nel 1995 dalla casa editrice Electa.

Il merito di Pia Vivarelli è stato quello di ribaltare un’opinione comune che c’era prima della pubblicazione di questo catalogo. Alberto Savinio ha cominciato a dipingere piuttosto tardi, nel 1927; nei primi anni, quando stava in Francia, si è dedicato intensamente alla pittura, mentre al ritorno in Italia negli anni Quaranta, dopo la crisi economica, ha tralasciato un po’ la pittura per dedicarsi di più alla letteratura e alla pubblicistica, anche per ovvie ragioni di sussistenza economica.

Oltretutto, Alberto Savinio è nato musicista, poi è stato pittore, scrittore, pubblicista, ed era opinione

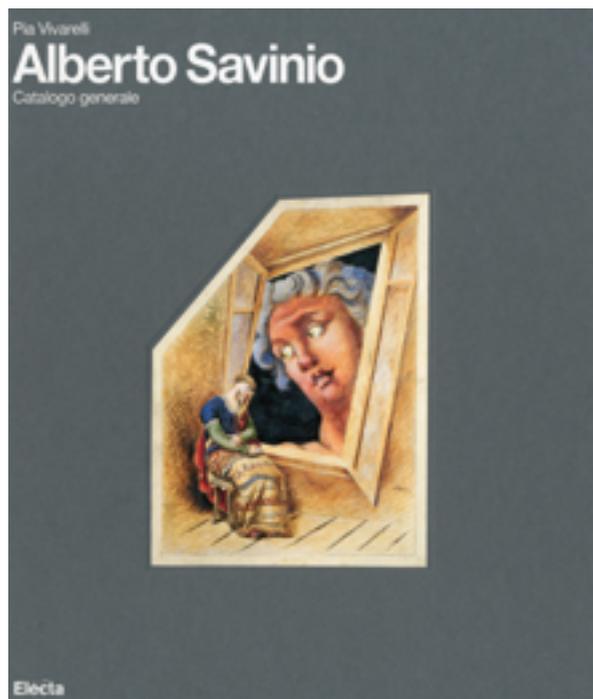
comune che il tempo dedicato alla pittura fosse minore e che egli avesse, tutto sommato, dipinto non molti quadri. Cosa che, invece, lo studio di Pia Vivarelli ha precisato in un altro modo.

Il catalogo generale è stato fatto da Pia Vivarelli in un modo minuziosissimo, attentissimo. Mi risulta che dai collezionisti che possedevano opere di Alberto Savinio, lei esigesse di andare sul posto, di vedere le opere, addirittura di toglierle dalla cornice per vederle sul retro, con una puntigliosità veramente rimarchevole.

Fu realizzato con questa attenzione particolare il catalogo, che ha dimostrato come l’attività pittorica di Alberto Savinio fosse minore come quantità, ma molto ricca. Pia Vivarelli ha pubblicato nel catalogo generale tutti i dipinti propriamente detti, che



Alberto Savinio, *Il sonno di Eva*, 1941-1942, mosaico, collezione privata.



rappresentano tutta la prima sezione e, inoltre, le opere su carta. Ricordo che le opere su carta sono molte perché Alberto Savinio dipingeva anche su carta, quelli che venivano a volte considerati dipinti. Ha studiato e proposto una quantità di opere grafiche; inoltre, è molto importante tutto ciò che Savinio fece per il teatro: scenografie, bozzetti, costumi per il Teatro alla Scala, per il Teatro Comunale, per teatri privati.

Quella di Pia Vivarelli è un'opera che ha ribaltato quanto si pensava prima del lavoro dell'artista, dimostrando che l'attività di Alberto Savinio pittore era molto importante e molto ricca. Ha redatto queste schede che, a parte la scientificità, la precisione, la cura, sono divertenti. Pia, facendo i collegamenti tra pittura e letteratura ed adoperando un suo gusto, ha reso questo catalogo generale divertente, oltre che un'opera scientificamente straordinaria.

Io, nei miei molti anni di lavoro ho avuto modo di consultare numerosi cataloghi generali eccellenti. Questo di Pia mi riguarda direttamente, ma non è per questo che vi sento una particolarità: l'umanità di Pia, che ha approfondito il carattere dell'autore



che lei studiava e che ha proposto in un modo estremamente personale ed avvincente. Si può leggere come un libro, questo catalogo generale di Alberto Savinio, e rimanere affascinati, proprio per il tono che ha dato. Senza considerare la qualità delle riproduzioni, nelle quali non ci sono sbavature né errori. Conoscendo la sua pignoleria, ogni tanto la prendevo in giro, dicendole che, gratta gratta, magari avrei scoperto qualche magagna. Lei mi rispondeva "non ne scoprirai". E così è stato.

Quindi, voglio soltanto dire a Pia: grazie per il lavoro fatto, grazie da parte nostra e da parte di tutti gli studiosi.

Copertina del volume:
Pia Vivarelli, *Alberto Savinio*.
Catalogo generale, Electa,
Milano 1996.

Alberto Savinio nel suo studio.

Il catalogo dei dipinti della Fondazione Levi. Uno studio in via di ultimazione

Il catalogo generale delle opere della Fondazione Carlo Levi è il risultato di una meticolosa ricerca effettuata nell'archivio del pittore e di un riscontro scrupoloso di lettere, fotografie, diari e cataloghi che hanno portato alla schedatura, in ordine cronologico, di 800 dipinti di proprietà della Fondazione. Nato da un'idea di Pia Vivarelli, si proponeva di mostrare una visione globale dell'opera pittorica di Levi, consentendone una lettura internazionale ed estremamente moderna.

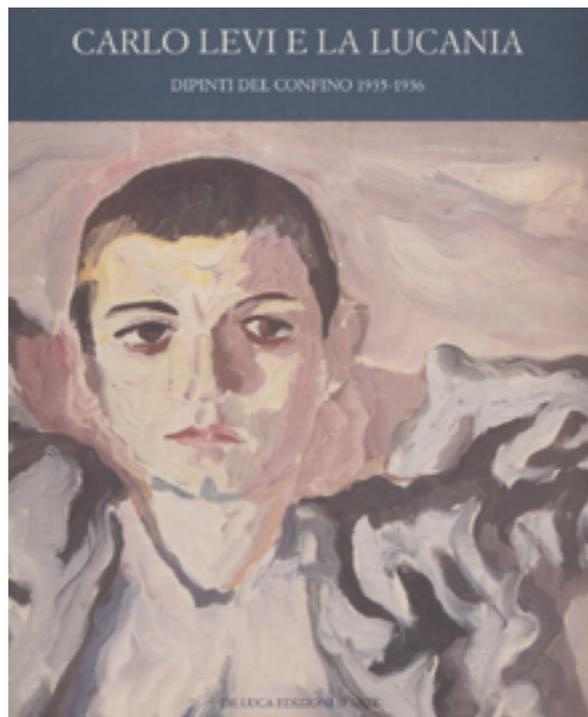
La passione per Levi di Vivarelli si manifesta a partire dal 1983, quando presenta il saggio *Carlo Levi. Disegni e riflessioni dal carcere 1934. Materiale per una storia*¹; tenutasi presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma. Il suo impegno verso la lettura della pittura leviana continua con la realizzazione di importanti esposizioni che ottengono grande successo, come "Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936"² del 1990, tenutasi in varie città dell'America latina. Conseguenza del suo lavoro, volto a far conoscere la figura di Carlo Levi pittore a fianco di quella più nota dello scrittore, sono le numerose mostre monografiche³ in Italia e all'estero. Non limitandosi più a presentare i calanchi e le contadine

lucane, hanno invece aperto una finestra su paesaggi liguri, parigini e romani, presentando personaggi di rilevanza storica italiana come Rosselli, Calvino, Montale – ma anche internazionale, come Neruda e Wright –, personalità con cui Levi si è confrontato sul piano intellettuale e personale. La Vivarelli, insieme a Mimita Lamberti, ha tracciato un percorso filologico nella pittura di Carlo Levi che ha fatto scoprire un pittore complesso e ricco di spunti che nulla ha da invidiare ai grandi pittori del Novecento italiano.

È in questo contesto che si sono mosse le ricerche per la realizzazione del catalogo generale. La sua genesi è legata inevitabilmente al lavoro che Pia Vivarelli ha svolto nel riorganizzare e impostare l'attività della Fondazione; ne diventa consigliere nel 1994, mentre l'anno successivo le viene affidata la presidenza. Nel leggere i primi verbali dei consigli d'amministrazione si comprende subito quale sia il suo progetto all'interno dell'Istituzione: tutelare le opere del patrimonio, permettere una fruibilità maggiore dei dipinti e dei documenti presenti nell'archivio, rendere la figura di Carlo Levi più visibile e più attuale.

Nei suoi dieci anni come Presidente si è trovata ad affrontare difficoltà di diversa natura: sciogliere questione di natura giuridica e amministrativa, ricercare una nuova sede per la Fondazione, e soprattutto riorganizzarne la struttura interna. Il principio istituzionale della Fondazione è quello di divulgare e tutelare la figura di Carlo Levi in tutta la sua poliedricità, dunque come pittore, come scrittore, come politico. In ambito letterario si era già provveduto a dare all'Archivio Centrale dello Stato l'incarico di ordinare e schedare l'abbondantissimo materiale di carte (manoscritti, lettere, dattiloscritti etc.) sotto la supervisione della professoressa De Donato⁴, mentre nell'ambito pittorico poco era stato fatto. Si era solo provveduto ad inventariare e a catalogare genericamente i dipinti. Il progetto dunque prendeva le mosse proprio dalla considerazione che un tale patrimonio potesse servire a chiarire e divulgare la storia pittorica di Carlo Levi, cominciata ufficialmente nel 1923 e terminata con la sua morte (dipinse, infatti, ininterrottamente durante tutta la sua vita).

Il complesso lavoro di schedatura, avviato da Vivarelli in collaborazione con cinque giovani studiosi (oltre a chi scrive, Maria De Vivo, Claudia Marfella, Gianluca Riccio e Giulia Imparato), è stato suddiviso in diverse fasi. Prima tra tutte l'analisi meticolosa delle iscrizioni presenti sul retro delle opere, che ha permesso di



Copertina del catalogo della mostra *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936*, a cura di Pia Vivarelli, Matera, Centro Carlo Levi, 16 giugno - 21 ottobre 1990.

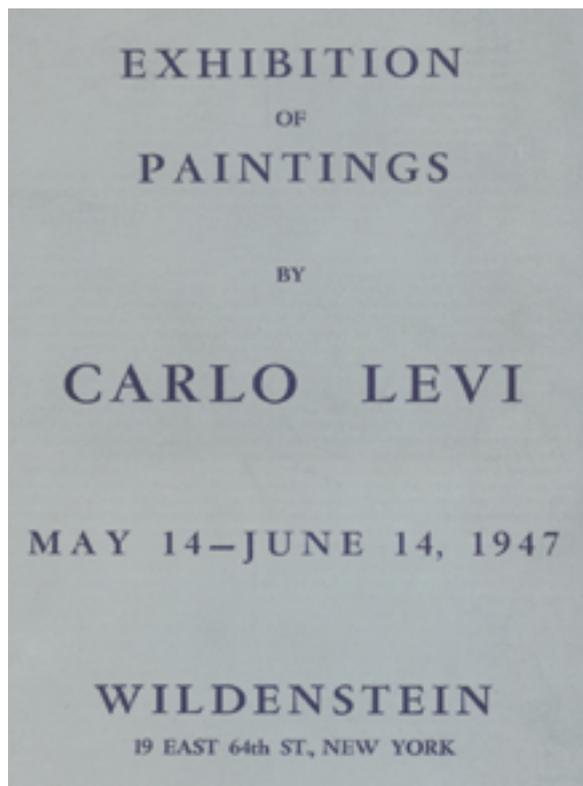
sciogliere, in molti casi, dubbi di datazione; si è effettuato poi il controllo della tecnica e del materiale di supporto, e, per finire, è stato necessario confrontare documenti e dati storici per risalire al titolo originale delle opere. Successivamente si è passati alla ricerca archivistica: si sono consultati cataloghi, recensioni, lettere e diari per poter ricostruire il regesto delle esposizioni e compilare una bibliografia esaustiva. In questa fase è stato possibile constatare quanto la figura di Levi fosse importante non solo nell'ambito nazionale, ma anche in quello internazionale.

L'ultima parte è stata dedicata all'identificazione dei luoghi e dei personaggi presenti nei dipinti per poi scoprirne l'interazione con il pittore. Oggi siamo alla fase conclusiva, quella del controllo dei dati raccolti: lo studio dunque è in via di ultimazione.

Nella presentazione del volume *Lo Specchio. Scritti di critica d'arte*⁵ la Vivarelli scriveva: "...varie sollecitazioni portarono il giovane artista a praticare la pittura non solo come mestiere, ma come complesso sistema di conoscenza della realtà di cui fanno parte integrante le riflessioni teoriche sulla propria produzione artistica, le analisi critiche dei percorsi di altri pittori contemporanei e la conoscenza di tutti gli aspetti di una cultura visiva moderna, dal design al cinema"⁶. È questo, credo, quello che si potrà scoprire sfogliando il catalogo generale delle opere pittoriche: la figura di un artista completo, un intellettuale, conoscitore della cultura nazionale e internazionale, un filosofo che vede l'arte come "lo specchio divinatorio della crisi del mondo e dell'uomo, l'oracolo, misterioso nella sua semplice chiarezza, di un pericolo mortale", un ottimista che, come scrive Sacerdoti, vede l'arte non solo come specchio della società, ma come "forza che interviene attivamente al suo interno"⁷.

Appunti dalla ricerca

La lunga ricerca bibliografica effettuata per compilare correttamente le schede scientifiche del catalogo della Fondazione ha permesso di ricostruire il percorso espositivo personale e collettivo di Levi. Cercherò qui di tracciare alcuni punti fondamentali di questo viaggio. La sua attività pittorica si apre con una recensione affidata a Piero Gobetti che coglie immediatamente i sentimenti e le attitudini del pittore sottolineando come la sua pittura "alterna toni di sorprendente singolarità con effetti piuttosto frettolosi e accessibili, e studia le cose con uno scrupolo che sta tra la diligenza e la prudenza, senza avvedersi che la vigilanza non può bastare da sola quando dell'aridità si richiederebbe una giustificazione"⁸. Si tratta della prima esposizione ufficiale⁹ e Gobetti mette in evidenza doti e difetti di una pittura ancora molto acerba. Ma, da questo momento in poi, Levi sarà costantemente presente a tutte le maggiori rassegne



Copertina del *dépliant* della mostra "Exhibition of Paintings by Carlo Levi", New York, Wildenstein, 14 maggio - 14 giugno 1947.

dell'arte moderna sia nazionali sia internazionali e l'interesse che il giovane pittore scatena negli ambienti artistici italiani è sottolineato dai numerosi articoli che gli sono riservati. A tale riguardo colpisce la scelta dello stesso Ugo Nebbia di pubblicare nelle due monografie dedicate all'Esposizione Internazionale di Venezia, le due opere esposte da Levi¹⁰. Inoltre lo spoglio dei cataloghi ha mostrato come Levi alterni la sua presenza tra la Promotrice di Torino e la Biennale di Venezia, tra la Quadriennale di Roma e le altre importanti collettive italiane¹¹, tanto che si può affermare come già alla metà degli anni Venti la carriera pittorica di Levi sia ben avviata.

La sua costante presenza a queste esposizioni ha certamente facilitato la nascita del gruppo dei *Sei di Torino*¹². Si tratta di un gruppo di pittori che si muove dal mondo di Casorati e si avvicina alla pittura francese e con cui Levi condivide lo spirito di contrapposizione al conformismo e la necessità di esprimere la propria libertà. La sua storia è stata breve, ma dalla fitta rassegna stampa si percepisce l'intensità con cui si è inserito nel panorama artistico italiano. Si rintracciano alcune recensioni e molte notizie di semplice cronaca¹³ che sottolineano l'attività del gruppo, come si legge nella presentazione di Viale del 1965, in "un rinnovamento di modi e di espressioni, in relazione a movimenti e tendenze ormai affermati in altri paesi, ma che l'Italia tardava a riconoscere"¹⁴. Le collettive con i *Sei di Torino* hanno permesso

Dépliant-invito per l'esposizione "Carlo Levi", Galerie Jeune Europe, 9-24 giugno 1932. Presentazione di A. Aniante.



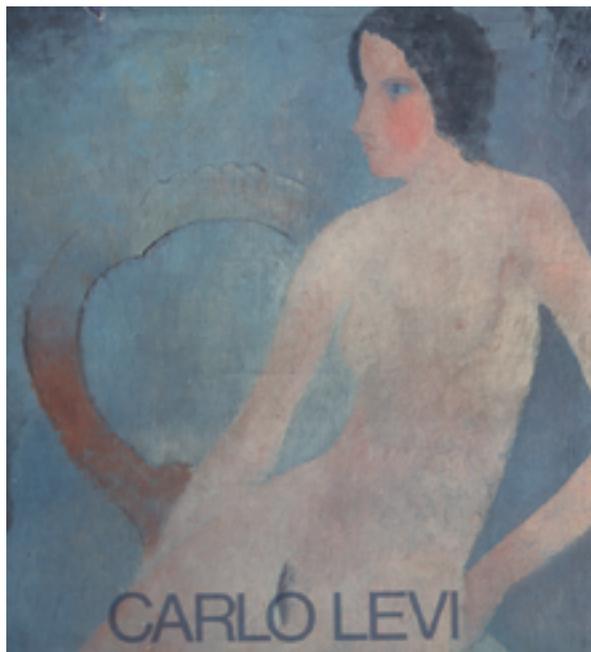
Copertina della monografia a firma di C.L. Ragghianti, *Carlo Levi*, Quaderni d'arte, Edizioni U, Firenze, 1948.



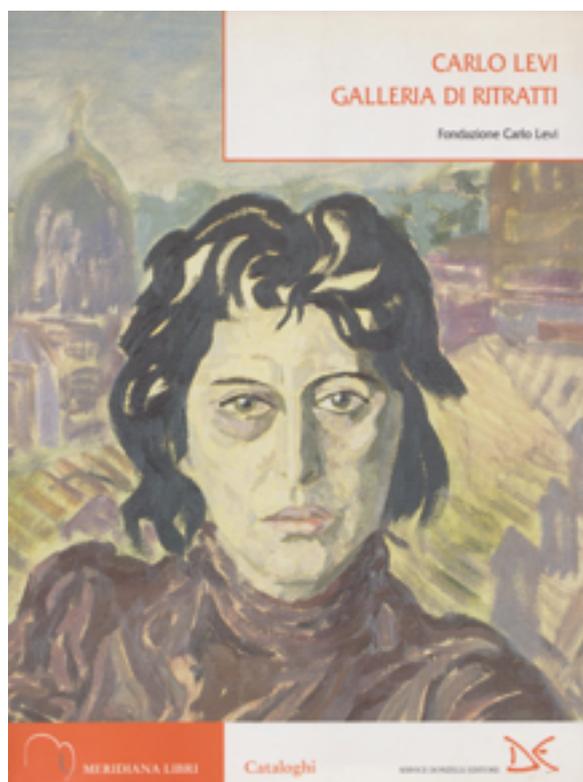
a Levi di affacciarsi in tutte le rassegne nazionali e internazionali dimostrando il suo valore pittorico e di essere in grado di presentare una propria retrospettiva. Non è un caso, infatti, che la sua prima personale si allestisce a Parigi presso la Galleria Jeune Europe nel 1932¹⁵. Qui desta una certa attenzione e tra le recensioni francesi si legge “Carlo Levi est un peintre qui ne renonce a pas à voir et à faire voir”, sottolineando come Levi sia arrivato a Parigi solo con le sue tele senza clamori né polemiche, né sostenitori di sorta¹⁶.

Continuando la nostra analisi scopriamo che nonostante la sospetta attività antifascista per avere collaborato a *Giustizia e Libertà*, è invitato a esporre nelle grandi mostre organizzate dal Ministero degli Affari Esteri per la promozione dell'arte italiana del Novecento, tra cui la rassegna del 1935 itinerante in varie città degli Stati Uniti¹⁷. Interessante in questo caso notare come nell'articolo di Cook¹⁸ si pubblichi l'opera esposta da Levi insieme a quella di de Chirico e Paulucci a testimonianza dell'arte contemporanea italiana. Purtroppo però la sua attività espositiva subisce un arresto a causa della condanna al confino¹⁹, tappa fondamentale sia dal punto di vista artistico che personale, e spartiacque tra il prima e il dopo. La pittura leviana registra un cambiamento: da tutti viene definita come un'arte matura e umana, una pittura che presenta i personaggi attraverso una tecnica “agitata”

con “pennellate quasi spassimose”²⁰. Questa nuova pittura viene presentata da importanti studiosi con mostre personali a Milano, Genova e a Roma²¹. Il catalogo della mostra “Carlo Levi e la Lucania, dipinti del confino 1935-36”²² curato dalla Vivarelli nel 1990 è uno strumento prezioso per una lettura completa e approfondita delle opere esposte, e soprattutto per ricostruire la produzione artistica e bibliografica del periodo lucano. Ugualmente di estrema importanza è la monografia di C.L. Ragghianti del 1948²³, ancora oggi l'unica monografia dedicata al nostro artista. Lo studioso, che ha già scritto di Levi alla fine degli anni Trenta, qui presenta un'analisi del pittore dagli esordi fino al contemporaneo evidenziando le varie fasi di trasformazione della sua arte. Inoltre di particolare interesse, oltre la pubblicazione per la prima volta del saggio *Paura della pittura* scritto da Levi nel 1942²⁴, è la presenza di un elenco completo delle opere realizzate fino al 1948²⁵. I primi anni Quaranta sono stati difficili e hanno dato modo a Levi di scrivere e pubblicare il libro *Cristo si è fermato a Eboli*²⁶, ottenendo un immediato successo e facendo passare l'attività pittorica in secondo piano²⁷, anche se continua ad essere presente nelle più importanti rassegne²⁸. Il successo come scrittore segna l'inizio di un dibattito sulle capacità di Levi-scrittore e Levi-pittore, tanto che lo stesso artista si trova a dover sottolineare come la pittura sia la sua prima e più spontanea forma di espressione²⁹. Sfogliando le recensioni degli anni Cinquanta si legge una critica disomogenea, poiché da una parte si parla di una pittura di cronaca³⁰, dall'altra di opere che affrontano il problema del Mezzogiorno su un piano umano e non solo su quello socio-economico, un discorso già intrapreso da Levi durante la sua permanenza in Lucania. Il culmine di questa visione si manifesta nella sala personale della Biennale del 1954³¹ dove il pittore espone dipinti a partire dagli anni Trenta, proponendo così un percorso intenso che non lascia respiro allo spettatore; le pareti, sovraffollate, raccontano una storia fatta di persone, di sguardi e da paesaggi. Siamo ormai agli inizi degli anni Sessanta quando a far notizia è il grande progetto realizzato da Levi per festeggiare l'anniversario del centenario dell'Unità d'Italia. Si tratta di un telero lunghissimo in cui è rappresentata l'identità della Lucania³², sintetizzata nelle parole di Del Guercio: “... questa Lucania di Levi è effettivamente la Lucania di cent'anni dopo, nella permanente miseria e nella sua possibilità di riscatto...”³³. Sono anni in cui l'attività espositiva di Levi è intensa, sia attraverso mostre collettive, sia personali con presentazioni rilasciate da amici come Guttuso e Calvino che ne rilevano “la totalità” presente nella sua pittura, una totalità che non trova stacchi tra il dipingere, lo scrivere o il parlare, il suo è un “discorso onniculturale e onniamoroso sugli oggetti e



le persone del mondo, anzi dispone un ordinamento del mondo secondo cultura e amore...”³⁴. Le opere degli anni Sessanta presentano una nuova svolta che è opportunamente segnalata dai vari critici, tra cui Venturoli e Del Guercio, che evidenziano come queste nuove tele esprimano la grandezza dell’idea dell’uomo, un’idea che nasce in Levi dal concetto della storia. Anche critici poco convinti della pittura leviana di fronte a questa nuova produzione cambiano parere; Bellonzi scrive nella sua presentazione: “La pittura di Levi registra un’armoniosa costante, oggi poco meno che miracolosa, tra l’uomo e la realtà. Perciò può anche parere meno moderna, ma è una voce di amore e di speranza in una società schiava della tecnologia”³⁵. La sua partecipazione continua nelle collettive nazionali e internazionali suscitando sempre molto interesse, malgrado il numero limitato delle opere esposte. Partecipa per l’ultima volta alla Quadriennale di Roma nel 1972³⁶ e viene incaricato insieme a Cagli e Guttuso di realizzare un’opera per ricordare l’eccidio delle Fosse Ardeatine illustrandone la liberazione³⁷. Ma ciò che caratterizza la storia espositiva di Levi negli anni Settanta è una grande mostra antologica realizzata a Mantova³⁸, allestita dallo stesso autore che seleziona per l’occasione 200 opere relative a tutto il suo percorso pittorico. È l’ultima esposizione da lui realizzata, quasi una sorta di testamento³⁹. Il grande successo della mostra è testimoniato da una consistente rassegna stampa raccolta sull’evento. Di particolare interesse è il catalogo che riproduce tutte le opere accompagnate, nella maggior parte, da una nota scritta dallo stesso Levi che ne racconta la storia. Dopo la sua morte moltissime esposizioni personali



Copertina del catalogo della mostra “Carlo Levi. Mostra antologica”, Mantova, Palazzo Te, 21 settembre - 20 ottobre 1974.

Copertina del catalogo della mostra “CLevi si ferma a Firenze”, Firenze, Orsanmichele, maggio-luglio 1977.

Copertina del catalogo della mostra “Carlo Levi. Galleria di ritratti”, Roma, Fondazione Carlo Levi, 8 marzo - 26 novembre 2000, a cura di Pia Vivarelli.

si avvicendano in grandi e in piccoli centri, allestite dalla neonata Fondazione⁴⁰. Una delle antologiche più importanti è quella organizzata da Ragghianti nel 1977⁴¹ che realizza il sogno di Levi⁴²: presentare una rassegna di ritratti. Infatti, a Firenze è esposta una ricca galleria di personaggi che non solo testimonia il percorso pittorico di Levi, ma traccia la storia intellettuale e politica del nostro Paese. Accanto alla mostra antologica ne viene allestita una di disegni⁴³, curata da Grosso e Del Guercio, che ne completa il quadro artistico.

Il regesto degli anni Ottanta raccoglie molte personali. Si tratta di esposizioni commemorative, legate essenzialmente al carattere meridionalista di Levi scrittore. La figura di Levi tuttavia ha ormai acquisito un posto rilevante nella storia dell'arte e l'autore è inserito, seppure con un numero limitato di opere, nelle più importanti esposizioni collettive dedicate all'arte italiana del Novecento⁴⁴. Bisogna attendere gli anni Novanta per trovare un nuovo approccio al modo di presentare l'arte leviana e soprattutto un discorso critico e filologico all'interno delle esposizioni. Si parte dalla mostra dedicata al periodo del confino

curata dalla Vivarelli⁴⁵, di cui abbiamo già parlato in precedenza, in cui non solo vengono presentate le opere, ma il visitatore è accompagnato da un catalogo che permette una maggior conoscenza della nascita dei dipinti e una riflessione sulla figura dell'artista con saggi di approfondimento⁴⁶. Da questo momento in poi Levi viene presentato sotto una veste nuova, si fa emergere un pittore complesso e lontano dal prototipo dell'artista meridionalista⁴⁷. Questa nuova direzione è accolta, come si legge in molte recensioni, con entusiasmo sia dalla critica che ne riscopre le qualità artistiche, sia dai visitatori che trovano nella pittura leviana un "racconto" che coinvolge e colpisce ogni animo. Culmine di questo processo è il centenario della nascita⁴⁸ che viene festeggiato con una serie di iniziative in Italia e all'estero, permettendo, attraverso mostre tematiche, di conoscere altri aspetti della pittura e della personalità del maestro⁴⁹. Così il regesto delle esposizioni personali e collettive si allunga ogni anno di più, e sono certa che molto ancora ci sia da analizzare e approfondire per comprendere un percorso pittorico ricco e intenso che con questo abbozzo di appunti ha mostrato la sua complessità.

1 P. Vivarelli, *Carlo Levi. Disegni e riflessioni dal carcere*, in *Carlo Levi disegni dal carcere 1934. Materiale per una storia*, catalogo della mostra, Roma, Archivio Centrale dello Stato, 1984, De Luca Editore, pp. 53-79.

2 *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936*, catalogo e mostra a cura di P. Vivarelli, Matera, Centro Carlo Levi, 16 giugno-21 ottobre 1990, De Luca Editore.

3 Se ne citano alcune: *Luoghi e temi della pittura di Carlo Levi*, catalogo e mostra a cura di P. Vivarelli, Matera, Palazzo Lanfranchi, maggio 1999- febbraio 200; *Carlo Levi. Galleria di ritratti*, catalogo e mostra a cura di P. Vivarelli, Fondazione Carlo Levi, Roma, 8 marzo-26 novembre 2000; *Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974. Lirismo e metamorfosi della natura*, catalogo e mostra a cura di P. Vivarelli, Fondazione Carlo Levi, Roma, 21 marzo 2001-27 aprile 2007; *Carlo Levi Ausgewählte Werke 1926-1974. Carlo Levi pittore. Opere scelte 1926-1974*, catalogo a cura di M. Saponaro e M. Santoriello, Jüdisches Museum, Frankfurt am Main, 29 gennaio-6 aprile 2003 (mostra itinerante con alcune variazioni presentata a Berlino, Canzo (Co), La Spezia, Mannheim); *Gli anni di Parigi. Carlo Levi e i fuorusciti 1926-1933*, catalogo a cura di M. M. Lamberti, Torino, Archivio di Stato, 5 maggio-15 giugno 2003; *Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945*, catalogo a cura di P. Brunello e P. Vivarelli, Firenze, Sala Esposizioni dell'Accademia delle Arti del Disegno, 4 luglio-29 agosto 2003; *Carlo Levi antifascista italiano, peintre et écrivain*, catalogo a cura di Marco Valdo M. I., Morlanwelz, Musée de Mariemont, 22 gennaio-20 marzo 2005; *Carlo Levi a Matera. 199 dipinti e una scultura*, catalogo a cura di P. Venturoli, Museo Nazionale d'arte Medievale e moderna della Basilicata, Palazzo Lanfranchi Matera, 26 febbraio-10 luglio 2005; *Carlo Levi. "Siamo liberati". 50 opere dalla Resistenza alla Repubblica*, catalogo e mostra a cura di

G. Sacerdoti, Napoli, Sala della Loggia, Castel Nuovo, 29 settembre-29 ottobre 2005; *Carlo Levi. Opere scelte 1926-1974*, catalogo a cura di M. Saponaro, Palazzo Arnone, Cosenza, 27 settembre-30 novembre 2007; *Carlo Levi e Roma. Il respiro della città*, catalogo e mostra a cura di D. Fonti, Roma, Musei di Villa Torlonia - Casino dei Principi, 27 febbraio-15 giugno 2008.

4 Presso l'Archivio Centrale dello Stato, attraverso il lavoro di L. Montevecchi e M. Martelli, sono state riordinate le carte del Fondo Carlo Levi individuando quattro nuclei (corrispondenza, documenti, archivio fotografico, cataloghi delle mostre) che permettono una ricerca mirata e dettagliata. Accanto a questo fondo è necessario ricordare che esistono altri fondi: "Fondo manoscritti di autori moderni e contemporanei" dell'Università di Pavia; "Fondo delle carte di famiglia" presso la casa natale di Levi a Torino, e di recente acquisizione il "Fondo Carlo Levi" conservato presso la Biblioteca Civica "Renzo Deaglio" di Alessio donato alla città da Antonio Ricci.

5 *Carlo Levi, Lo Specchio: Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Roma, 2001, Donzelli Editore, p. 9.

6 Si cita dalla ristampa *Carlo Levi, Lo Specchio, op. cit.*, pp. 23-29.

7 G. Sacerdoti, *Carlo Levi pittore iconoclasta*, in *Carlo Levi. Riletture*, "Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali", n. 53, 2006, Viella, p. 82.

8 P. Gobetti, *La Quadriennale al Valentino*, in "Il popolo di Roma", 11 luglio 1923, ripubblicato in *Piero Gobetti: Scritti sull'arte*, a cura di M. De Benedectis, Torino 2000, pp. 91-94.

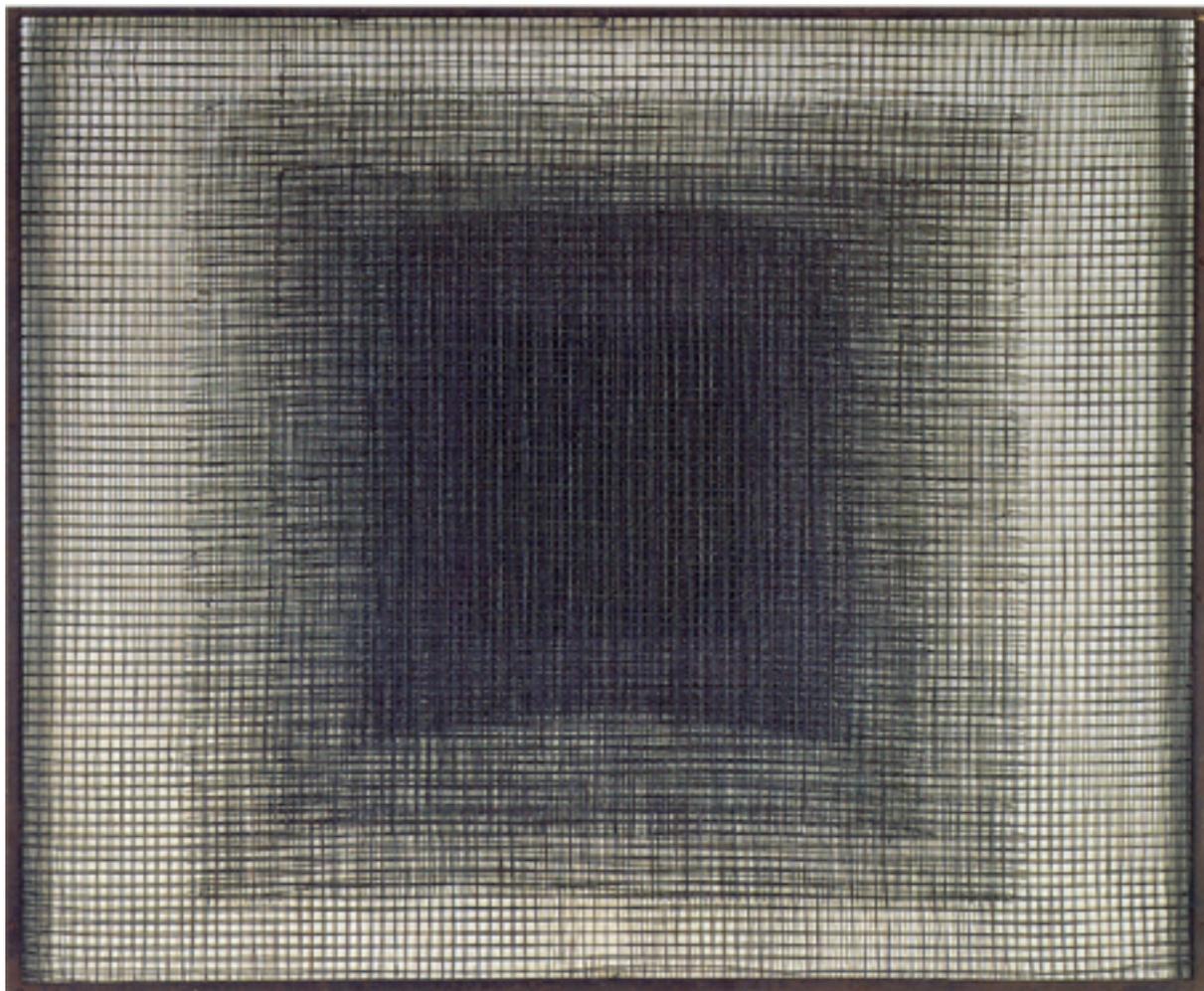
9 Si tratta del "La Quadriennale" di Torino del 1924 in cui espone il ritratto del padre. La sala, allestita da Casorati, propone anche altri giovani artisti: Chessa, Menzio e Galante.

- 10 Le opere pubblicate sono *Il fratello e la sorella* nella monografia del 1926 e *Candida* nella monografia del 1928.
- 11 Alla Promotrice espone costantemente dal 1927 al 1937 con una interruzione di dieci anni, per riprendervi saltuariamente fino al 1964; mentre alla Biennale di Venezia è presente fino al 1956, con una pausa solo dal 1934 al 1946.
- 12 Il gruppo era composto da Boswell, Chessa, Galante, Levi, Menzio e Paulucci.
- 13 Per maggiori chiarimenti si può consultare A. Bovero, *Archivi dei Sei di Torino*, Roma, 1965; *I Sei pittori di Torino 1929-1931*, catalogo della mostra, Torino, Mole Antonelliana, 6 maggio-4 luglio 1993 (con scritti di M. Bandini, A. Bovero, M.M. Lamberti, M. Rosci, e M.T. Roberto).
- 14 Presentazione di V. Viale in *I Sei di Torino 1929-1932*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre-ottobre 1965.
- 15 Si tratta della Galleria di Antonio Aniante aperta a Montparnasse presso la quale passarono quadri di artisti destinati poi a diventare famosi come Matisse, de Chirico, De Pisis. La mostra propone 25 tele e 10 monotipi.
- 16 c.b., *Un peintre*, in "Monde", 17 giugno 1933. Si legge ancora: "I suoi dipinti ritraggono la semplice realtà che in lui diventa simbolo senza nessun effetto di vano realismo o meschina umanità".
- 17 Si tratta della mostra "Exhibition of contemporary Italian painting", che partirà da San Francisco nel febbraio del 1935 e toccherà diverse città americane fino al 1936. La mostra è a cura di D. Sabatello.
- 18 A.M. Cook, *Ultra-Modern Fascist Art Displayed at L.A. Museum*, in "Los Angeles Evening Herald and Express", 21 febbraio 1935. L'opera esposta da Levi è *Demetra e Persefone*.
- 19 Levi viene arrestato mentre le sue opere sono esposte nella mostra "L'art Italien des XIX et XX Siècles", al Musée des Ecoles Etrangères Contemporaines-Jeu de Paume des Tuileries, Parigi, maggio-luglio 1935.
- 20 V. Costantini, *Cronache Milano: i modernissimi*, in "Emporium", Bergamo, anno XV, vol. LXXXV, n. 506, febbraio 1937, p. 115.
- 21 Queste le esposizioni: "Mostra del pittore Carlo Levi", Milano, Galleria Il Milione, 6-26 novembre 1936, scritto di A.M. Mazzucchi; "Mostra personale del pittore Carlo Levi", Genova, Galleria Genova, 1-16 dicembre 1936, scritto di G. Ferrata; "Carlo Levi", Roma, Galleria La Cometa, 8-22 maggio 1937, scritto di S. Solmi.
- 22 *Carlo Levi e la Lucania, dipinti del confino 1935-36*, mostra e catalogo a cura di P. Vivarelli, Matera, Palazzo Lanfranchi, 16 giugno-21 ottobre 1990 (con scritti di diversi autori).
- 23 C.L. Ragghianti, *Carlo Levi*, Quaderni d'arte, Edizioni U, Firenze 1948.
- 24 Il saggio è diventato uno strumento di analisi della crisi della pittura e contemporaneamente della società.
- 25 I documenti rintracciati nell'archivio della Fondazione testimoniano il fitto e scrupoloso confronto che avveniva tra Levi e il critico per la sua compilazione. Inoltre questo elenco è stato il punto di partenza per rintracciare molte opere del catalogo generale della Fondazione.
- 26 Pubblicato nel 1945.
- 27 Bellonzi, recensendo la personale inaugurata a Roma alla fine del 1946, scrive "Carlo Levi, intendo dire, non è un pittore che anche scrive, ma uno scrittore che anche dipinge" si veda F. Bellonzi, *La mostra personale di Carlo Levi*, in "La Voce Repubblicana", Roma, 15 dicembre 1946.
- 28 È presente alla XXIV Biennale di Venezia e alla V Quadriennale di Roma. Inoltre presenta delle personali a Roma e a Torino.
- 29 Si veda la presentazione, a firma di Levi, della mostra "Exhibition of Paintings by Carlo Levi", New York, Wildenstein, 14 maggio-14 giugno 1947.
- 30 Si veda R. Longhi, *La Biennale degli astrattisti ci sorprende con un realista*, in "L'Europeo", 15 agosto 1954.
- 31 Levi invia 71 opere.
- 32 L'opera misura cm 3,20 x 18,50. La Basilicata è l'unica regione che viene rappresentata da un'opera d'arte.
- 33 A. Del Guercio, *La Lucania cento anni dopo*, in "Vie Nuove", Roma, Anno XVI, n. 19, 13 maggio 1961, pp. 30-31.
- 34 "CLevi", Modena, Galleria d'Arte Mutina, 3-16 novembre 1962.
- 35 "Carlo Levi", Montecatini Terme, Centro d'Arte La Barcaccia, 6-19 settembre 1969.
- 36 Nella sezione della Quadriennale del 1972, "La Linea della ricerca figurativa in Italia dal verismo dell'ultimo Ottocento al 1935", Levi espone sette opere di diverso periodo.
- 37 Cagli rappresenta l'oppressione, mentre Guttuso il massacro.
- 38 "Carlo Levi. Mostra antologica", Mantova, Palazzo Te, 21 settembre-20 ottobre 1974.
- 39 La mostra si inaugura nel settembre del 1974 mentre Levi muore nel gennaio del 1975.
- 40 La Fondazione viene costituita subito dopo la morte di Levi e dichiarata *Ente morale senza fine di lucro* nel 1979 dal Presidente della Repubblica Sandro Pertini.
- 41 "CLevi si ferma a Firenze", Firenze, Orsanmichele, maggio-luglio 1977.
- 42 Infatti il pittore sta lavorando a questo progetto già dal 1968 quando lo stesso Levi lo racconta in un incontro al Circolo abruzzese del cinema tenutosi il 28 novembre del 1968.
- 43 "Carlo Levi 100 disegni", Firenze Palazzo Medici-Riccardi, maggio-luglio 1977.
- 44 Alcuni esempi: "Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia", Milano, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, Ex Arengario, 27 gennaio-30 aprile 1982 (catalogo con scritti di diversi autori); "1945-1965 Arte italiana e straniera", Torino, Palazzina della Società Promotrice Belle Arti, Parco Valentino, luglio-ottobre 1987 (catalogo con scritti di P. Fossati, R. Maggio Serra, M. Rosci); "Immagini e figure. Momenti della Pittura in Italia 1928-1942", Riva del Garda, Museo Civico, 23 luglio-9 ottobre 1988 (catalogo con scritti di P. Fossati); "Realismo magico. Pittura e scultura 1919-25", Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988-29 gennaio 1989 (mostra e catalogo a cura di M. Fagiolo dell'Arco).
- 45 *Op. cit.*; la mostra ottiene un grande successo tanto che viene allestita nelle città di Madrid (Istituto Italiano di Cultura, giugno 1996), Haifa (Mane-Katz Museum, gennaio 1997), Caracas (Museo de Arte contemporaneo Sofia Imber, aprile-maggio 1997), Buenos Aires (Museo Eduardo Sívori, 2-26 aprile 1998), Mar del Plata (Museo Municipal, 2-24 maggio), Montevideo (Museo de Artes Visuales, 2-28 giugno), Santiago (Museo La Mata, 10 luglio-15 agosto).
- 46 Infatti il catalogo presenta i saggi della Lamberti, *Sotto il segno della pittura: gli anni 1923-1934*, pp. 15-21 e della Vivarelli, *Diario pittorico del confino*, pp. 23-29.
- 47 Le rassegne a cui si fa riferimento sono "Carlo Levi. Paesaggi 1926-1974," Roma, Fondazione Carlo Levi, 21 novembre 2001-27 aprile 2002 e "Carlo Levi. Galleria di ritratti", Roma, Fondazione Carlo Levi, 8 marzo- 26 novembre 2000 entrambe curate dalla Vivarelli.
- 48 Levi nasce il 29 novembre 1902 e la Fondazione organizza eventi per tutto il 2003.
- 49 Si citano le mostre: "Gli anni di Parigi. Carlo Levi e i fuorusciti 1926-1933", Torino, Archivio di Stato, 5 maggio-15 giugno 2003. Catalogo a cura di M.M. Lamberti, scritti di diversi autori; "Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945", Firenze, Sala Esposizioni dell'Accademia delle Arti del Disegno, 4 luglio-29 agosto 2003 (catalogo a cura di P. Brunello e P. Vivarelli, con scritti di diversi autori); "Carlo Levi Ausgewählte Werke 1926-1974. Carlo Levi pittore. Opere scelte 1926-1974", Jüdisches Museum, Frankfurt am Main, 29 gennaio-6 aprile 2003.

Nel suo denso e documentatissimo saggio *Ricerche degli anni Sessanta*¹, un modello di analisi filologica e di approfondimento critico, Pia Vivarelli dedica due paragrafi in stretta successione all'*Ipotesi di "azzeramento" dell'arte tra Milano, Roma e Torino*² e alle *Ricerche cinevisuali*³, partendo esplicitamente dagli studi di Giorgio de Marchis⁴.

“Parallelamente allo sviluppo delle esperienze variamente oggettuali o di pittura narrativa dei primi anni del decennio, si afferma tra Milano, Roma e Torino una tendenza, anch'essa largamente influenzata dalla lezione dadaista, che parte da una riduzione a 'grado zero' dell'operazione artistica e procede verso esiti comportamentali e concettuali”⁵. Non si poteva dire meglio e non potevano porsi in

modo più chiaro i riferimenti al dadaismo da una parte e lo sviluppo verso il comportamento e l'arte concettuale dall'altra. Pia Vivarelli, analizzando le prime mostre della galleria Azimut e i primi numeri dell'omonima rivista, mette in risalto lo sperimentalismo del gruppo che ospita da una parte le “teorizzazioni protoconcettuali” di Vincenzo Agnetti e dall'altra le “ricerche cinevisuali” di molti giovani legati anche significativamente all'industrial design. Nello stesso tempo, analizzando le opere di Piero Manzoni e di Enrico Castellani, ne mette in evidenza la stretta dipendenza dallo spazialismo di Fontana. “Contemporaneamente alle ricerche di 'Azimuth', anche a Roma si sviluppa un processo di azzeramento dell'arte, che trova nel monocromo il suo strumento privilegiato”⁶.



Francesco Lo Savio, *Filtro*, 1960,
pannello in rete metallica,
cm 100 x 120.

E qui il riferimento è alle opere di Francesco Lo Savio. “Come per le ‘azioni’ di Piero Manzoni o per la sua produzione successiva ai primi Achromes, anche l’attività di Lo Savio sconfinava dai limiti canonici della pittura, inoltrandosi nel campo dei materiali poveri o industriali e pervenendo alla realizzazione di oggetti tridimensionali che sembrerebbero far parte del campo della scultura”⁷. “L’ultima proposta di ‘azzeramento’ dell’arte elaborata in Italia intorno al 1960 proviene da Torino, dall’attività isolata di Giulio Paolini, che resterà fino al 1964 al di fuori delle pur numerose esposizioni collettive organizzate in questo periodo”⁸. Pia Vivarelli apre il paragrafo dedicato alle *Ricerche cinevisuali* mettendo in evidenza gli stretti rapporti che legano il Gruppo T di Milano e il Gruppo N di Padova alle esperienze (alle mostre e agli scritti) della rivista e della galleria Azimut e in particolare ricorda l’opera di Gabriele De Vecchi del 1959, *Scultura da prendere a calci*. “Il rapido evolversi delle ricerche dei Gruppi T ed N metterà in ombra questa ‘liberatoria’ componente ludica, sia essa derivante dal contemporaneo clima neodada o da una riconosciuta eredità futurista o da un incontro tra creazione artistica e progettazione industriale”⁹.

Continuando il discorso sull’arte programmata, che non perderà mai “un certo carattere ludico”¹⁰, Pia Vivarelli mette in luce un elemento fondamentale per la lettura delle diverse opere d’arte prodotte in questo periodo. “In ogni caso, il pubblico è considerato coautore dell’opera e le variazioni percettive cui essa dà luogo sono così strutturalmente legate all’esistenza stessa dell’opera, che questa risulta assolutamente non fruibile attraverso la normale riproduzione fotografica. Da questo momento in poi, per l’arte

cinevisuale – come per le contemporanee “azioni” di Manzoni e come avverrà soprattutto per l’arte comportamentale o per gli “eventi” della fine degli anni Sessanta – la riproduzione fotografica risulta documentazione solo di un momento dell’azione dell’artista o del movimento reale o virtuale dell’opera e, come tale, documentazione del tutto parziale e inadeguata a restituire il senso complessivo dell’opera cinetica o dell’happening o dell’evento”¹¹.

Dopo aver sottolineato come non ci siano confini nel passaggio dalla pittura alla scultura, Pia Vivarelli nota come ugualmente sottile sia la distinzione tra autore e spettatore e tra opere d’arte e comportamento e mette a fuoco questo concetto attraverso alcune riflessioni sulla documentazione fotografica dell’opera d’arte, ancora utilizzabile per le opere “tradizionali”, ma insufficiente per illustrare l’arte cinetica o le azioni di Manzoni.

Anche se l’analisi di Pia Vivarelli sui limiti della fotografia è vera e mette in luce la complessità dell’operare artistico a cavallo del 1960, dobbiamo nello stesso tempo mettere in evidenza come per molte opere d’arte o per molti interventi di arte cinetica, concettuale o ambientale, oltre alla memoria dei protagonisti e degli spettatori del tempo, è la fotografia l’unica documentazione esistente che ci permette di analizzare le opere ormai perdute per sempre. Capire molte opere di Piero Manzoni senza le splendide fotografie di Uliano Lucas sarebbe impossibile, così come la memoria di molte azioni di Yves Klein e di Piero Manzoni sarebbe persa per sempre senza i cinegiornali, che pure venivano realizzati a scopo scandalistico per mettere in ridicolo l’arte moderna.



Gabriele De Vecchi, *Scultura da prendere a calci*, 1959, podoplastica, cm 120 x 20 x 50 (andato distrutto l’originale, l’autore ha realizzato una replica ora presso la Galleria d’Arte Moderna di Bologna).

1 P. Vivarelli, *Ricerche degli anni Sessanta*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, tomo primo, Electa, Milano 1993, pp. 305-391.

2 Ivi, pp. 330-342.

3 Ivi, pp. 342-351.

4 G. de Marchis, *Scusi, ma è arte questa? Guida illustrata all’avanguardia e alla neoavanguardia*, Milano 1991.

5 P. Vivarelli, *op. cit.*, p. 330.

6 Ivi, p. 334.

7 Ivi, p. 338.

8 Ivi, p. 342.

9 Ivi, p. 334.

10 Ivi, p. 334.

11 Ivi, p. 337.

Ricerche artistiche degli anni Sessanta. Note a piè di pagina: scultura, ideazioni plastiche, design

Il testo di Pia Vivarelli sulle *Ricerche artistiche degli anni Sessanta*, pubblicato nel 1993 nel volume *La pittura in Italia. Il secondo Novecento*, è una ricostruzione critica che individua ed analizza le coordinate complessive del periodo. È un punto di arrivo e di sintesi che apre altre possibilità di indagine sulle vicende di un decennio decisivo, per la molteplicità delle dimensioni sperimentali, la continua messa in discussione e sconfinamento di linguaggi, modalità operative, materiali e tecniche¹.

Uno dei terreni possibili per ulteriori riflessioni sulla base dell'inquadramento storico critico tracciato da Pia Vivarelli potrebbe essere quello dell'approfondimento sul versante della scultura, orientando diversamente il punto di partenza e privilegiando, come filo conduttore della trattazione, la ricerca plastica piuttosto che la pittura. Una prospettiva di indagine senza dubbio interessante, e ardua, che potrebbe portare ad una storia della "scultura" degli anni Sessanta in cui leggere in parallelo lo specifico della scultura e la molteplicità delle ricerche plastiche, considerandone sincronicamente e diacronicamente aspetti costitutivi, mutamenti e modi di alterazione,

azzeramenti, cercando di mettere a fuoco nel suo divenire quel momento cruciale in cui, insieme e oltre la scultura, niente è più scultura. La situazione degli studi su questo tema, peraltro, sembra risentire della carenza di una storiografia che affronti criticamente la rilettura delle fonti, giungendo ad una ricomposizione complessiva, al di là delle raccolte documentarie e di contributi monografici o dedicati ad aspetti specifici². In risposta al mio intervento nella giornata di studio, il 19 febbraio 2009, Nicola Carrino, chiamato in causa in qualità di Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca e di rappresentante della classe accademica degli scultori, confermava l'abolizione negli anni Sessanta del termine scultura. I lavori del Gruppo Uno, di cui Carrino è uno dei protagonisti, venivano piuttosto definiti come "cosa" e l'esplorazione delle nuove dimensioni di spazialità e materiche, aperta dalle ricerche di Fontana e di Burri, e comune a tutti gli orientamenti di ricerca all'inizio del decennio, partiva comunque dalla tela e si poneva in continuità con la pittura.

Una negazione lessicale, e non solo, che perdura fino all'inizio degli anni Ottanta quando si ricomincia progressivamente a parlare di "scultura"³ e a poco a poco i termini scultura e installazione diventano sinonimi onnicomprensivi di produzioni artistiche eterogenee, di carattere tridimensionale, realizzate con qualsiasi mezzo e qualunque strumento. Nel corso degli anni Sessanta, viceversa, nei cataloghi e negli articoli di recensione alle mostre si registrano una serie di definizioni variamente articolate – oggetto, cosa, costruzione, "scultura-scultura", struttura, figurazione plastica, ideazione plastica, ambiente, *environment*, opera ambientale, ricerca sculturale, fino all'introduzione del termine installazione, che compare più diffusamente all'inizio degli anni Settanta, mutuato dalla lingua inglese e dedicato alle installazioni dei minimalisti nei musei americani – nel tentativo di individuare e descrivere procedimenti e prodotti sperimentali ormai svincolati da una determinata disciplina.

Nel 2005, nell'introduzione del catalogo della mostra *La scultura italiana del XX secolo* presso la Fondazione Arnaldo Pomodoro, Marco Meneguzzo si chiedeva in partenza "cos'è la scultura, oggi?"⁴.

Nella presentazione dell'esposizione "Sculture in villa", realizzata a Villa d'Este nel 2006, Giorgio de Marchis affermava che era ancora per lui irrisolto da quasi quaranta anni il quesito: "esiste ancora la



Augustó Perez, *Narciso*, 1966, bronzo; in P. Bucarelli, *Scultori Italiani contemporanei*, Martello, Milano 1967, p. 201.

scultura come arte attuale? in che modi? in che forme? in che materiali? (...) Pascali era e si considerava uno scultore. La vedova blu è senza dubbio scultura e per giunta anche figurativa. Dice Tommaseo dello scolpire: fabbricare immagini o formar figure in materia solida. E altrove, anche meglio: dare a qualsivoglia materia la forma concetta nella mente⁵. Una definizione, questa del Tommaseo, che si riferisce nella prima parte allo scolpire “per via d’intaglio” e nella seconda all’etimologia del plasmare, con una tale ampiezza e forza di significato da poter essere applicata all’atto e alla finalità della produzione/creazione artistica intesa come operazione mentale e “plastica”, che si concretizza (a partire dalla seconda metà del Novecento) in una gamma svariata di media, tradizionali o non.

La complessa questione dell’esistenza e/o della permanenza attuale della scultura e l’indagine del friabile crinale tra scultura (come forma volumetrica posta nello spazio) e installazione (intesa come dispositivo spazio temporale) è stata indagata tra l’altro da diversi punti di vista nel volume *Quando è scultura*⁶, mentre nel saggio *Conformazione tridimensionale* dell’*Enciclopedia Treccani del XXI secolo* Antonella Greco⁷ ha riassunto nel 2010 i diversi aspetti del problema, proponendo con tale termine la definizione contemporanea e l’ampliamento semantico di ciò che a lungo si è chiamato “scultura”: in sostanza un superamento del problema della definizione e della specificità, con l’accettazione della molteplicità di produzioni e processi artistici accolti nell’ampio alveo della scultura, e soprattutto della considerazione di trasversalità e contaminazione di generi, di compresenza di stili, media e linguaggi che caratterizzano l’arte della postmodernità e sono alla base della magmatica varietà delle ricerche plastiche tridimensionali. Circoscritta a lungo nell’ambito della tradizione e della conservazione di tecniche e materiali la “scultura” è diventata, oltre le esperienze delle avanguardie storiche, il territorio che nel corso della seconda metà del Novecento ha accolto stravolgimenti e innovazioni concettuali, materiali e strumentali del fare arte, è diventato “il luogo della mescolanza e dell’impurità dell’oggetto d’arte”⁸. Le tappe da ripercorrere in una esplorazione degli anni Sessanta sul versante “plastico” sono quelle acquisite dalla letteratura sul periodo e definite nel testo di Vivarelli⁹: la crisi e il superamento delle esperienze dell’informale dalla fine degli anni Cinquanta; i riferimenti fondanti della ricerca materica e spaziale rispettivamente di Burri e Fontana e della scultura di Colla; il “paradosso” della scultura formulato da Manzoni nell’azzeramento complessivo dell’operazione artistica e già avvertito nella negazione dello statuto disciplinare nella azione plastica del 1958, *Scultura da prendere a calci* di Gabriele De Vecchi; le esperienze anticipatrici



Lucio Fontana, *Concetto spaziale* “Natura”, 1965, bronzo, diam. cm 90; in P. Bucarelli, *Scultori Italiani contemporanei*, Martello, Milano 1967, p. 87.

di Francesco Lo Savio con la ricerca di nuove connessioni spaziali nell’ambito di un superamento dei limiti della pittura e della scultura; gli sviluppi spaziali, oltre la bidimensionalità della superficie, dei lavori di Bonalumi e Castellani; le sperimentazioni materiche, legate anche ai nuovi materiali industriali e alle nuove tecnologie; le ricerche cinevisuali; gli aspetti plastico-costruttivi; le diverse declinazioni e prese di possesso dell’oggetto, dal new dada al pop; la successiva ricerca di interrelazioni tra lo spazio e l’ambiente e l’ulteriore discontinuità con la plastica tradizionale segnata dall’esperienza minimalista nella riduzione dell’oggetto a struttura primaria.

Nel 1967, anno significativo nella svolta delle ricerche plastiche, segnato dalla mostra di Foligno “Lo spazio dell’immagine”, vengono pubblicati due testi fondamentali, *Scultori italiani contemporanei* di Palma Bucarelli¹⁰, e *Nuove dimensioni della scultura* di Udo Kultermann¹¹, che tracciano il panorama della situazione contemporanea da due diversi punti di vista: l’uno di inquadramento degli autori italiani, vecchi maestri e artisti di più giovane generazione, ancora legati alla pratica tradizionale, formativa della scultura, in una linea di collegamento con l’eredità di Martini (*Scultura lingua morta*), la scultura del dopoguerra, l’esperienza dell’informale; l’altro di indagine e di analisi a livello internazionale sui risultati e le prospettive delle “arti plastico-spaziali” considerate come l’ambito di maggiore interesse e diffusione della ricerca artistica negli anni Sessanta. Lo studio di Bucarelli si pone come la sistematizzazione di una produzione e di un periodo caratterizzato dalle indagini specifiche della “scultura-scultura” su materia e tecnica, sui rapporti di pieno vuoto, spazio volume, forma e struttura, luce e superficie,

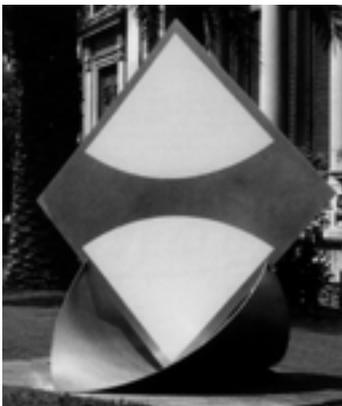
e da questioni relative alla funzione sociale della scultura, ad una nuova concezione del monumentale, al rapporto con l'architettura. Si tratta in sostanza di un panorama che pertiene all'*homo faber* piuttosto che all'*homo ludens* per riprendere la definizione che Pierre Restany usa per descrivere la situazione artistica presentata alla Biennale di Venezia del 1966 (*L'Homo Ludens contro l'Homo Faber*), là dove nella categoria *ludens* sono comprese le diverse ricerche sperimentali, dall'arte programmata, al cinetico, al pop, tese alla partecipazione dello spettatore e al suo coinvolgimento in un'atmosfera esperienziale di gioco intesa come "attività spirituale superiore in quanto festa dello spirito e dei sensi"¹². In questa distinzione rientrano nella tipologia *ludens*, tra gli altri, gli scultori e gli artisti che utilizzano al massimo il carattere spettacolare dei materiali impiegati tra cui Mario Ceroli con la *Cassa Sistina*, Michelangelo Pistoletto con le composizioni-collage su pareti riflettenti o Laura Grisi con i pannelli mobili di *Land & Sea-scapes*, mentre la scultura interpreta la permanenza della tradizione negli esempi di Franchina e Ghermandi, dei premiati Alberto Viani, Pietro Cascella, Étienne-Martin e Robert Jacobsen. Del resto nella stessa Biennale – caratterizzata dai lavori dell'argentino Julio Le Parc, cui spetterà il premio della pittura e dalle "pitture" del venezuelano Raphael Soto – gli ambienti di Lucio Fontana e di Enrico Castellani, assieme alle tele tridimensionali di Richard Smith e alle sculture di Anthony Caro, dimostrano che è in atto un movimento centrifugo che dall'oggetto plastico spinge a prendere possesso dello spazio, a determinarlo e ad essere da questo determinato, come ulteriore superamento, oltre l'"uscita" dal limite della pittura e della scultura. "C'è la sala di Fontana con o senza la pittura di Fontana? – si chiede Ettore Sottsass – C'è soltanto con la pittura di Fontana, e se in un posto c'è un Anthony Caro quel posto c'è soltanto perché c'è un Anthony Caro e se in un posto c'è un Richard Smith quel posto c'è soltanto perché c'è un Richard Smith. Questa è l'idea: invadere lo spazio, farlo fuori, mettersi al suo posto, definirlo, mangiarlo, e non lasciarne neanche un pezzetto. Capito?"¹³.

In questo contesto lo studio di Palma Bucarelli analizza e descrive la permanenza e messa in crisi dei valori plastici tradizionali, sistematizzando un percorso che è indubbiamente arrivato ad una fase conclusiva: "Non è un dramma: la fine della pittura e della scultura, nel senso delle tecniche specifiche in cui si definiscono, non significherebbe certamente la fine dell'arte", scrive nella conclusione del testo. "È senza dubbio possibile che l'esperienza estetica si compia al di fuori dei procedimenti tecnici tradizionali e non è prevedibile che possa compiersi indipendentemente dall'insieme dei valori che chiamiamo plastici. Tuttavia la crisi delle tecniche tradizionali è un dato di fatto, e

come tale andava studiato, specialmente per la scultura, i cui valori ideali sono stati sempre legati alle tecniche fondamentali del modellato, dell'intaglio, della fusione e del cesello, ed al presupposto di un accrescimento di valore della materia attraverso l'operazione tecnica"¹⁴. La progressiva e consapevole rinuncia del ruolo e della funzione rappresentativa ha portato la scultura all'assunzione di una diversa identità, di realtà autonoma e viva, che si inserisce nella corrente dell'esistenza ed è legata al valore dell'operazione umana, del significato stesso della vita. Fino al momento dello scarto di relazioni e contenuti posto dalle problematiche della comunicazione di massa – fenomeno indicato da Bucarelli come contemporaneo alla pubblicazione e che costituisce il punto finale della sua analisi – la scultura è caratterizzata da una precisa "spinta morale", particolarmente evidente in Consagra, come atto artistico ed esistenziale che rivela drammaticamente la presenza umana e riqualifica e riscatta il lavoro umano sconosciuto dal prevalere della tecnologia industriale. Materia e tecnica costituiscono le prerogative indispensabili per l'azione.

Bucarelli ripercorre le ricerche dei trentasette autori presenti nel volume, dalle premesse di Marino e Manzù, che indagano l'essenza della forma nelle diverse tipologie della statua equestre e del rilievo, all'introduzione del colore inteso come energia plastica della materia operata da Leoncillo, al nuovo rapporto con il monumentale nei lavori di Fazzini (*Statua del Fucilato*), Leoncillo (*Statua della Partigiana*), Cascella (bozzetti del *Monumento ai morti di Auschwitz*), Mazzacurati (*Monumento della Resistenza* a Parma), Calò (progetto per il *Monumento della Resistenza* a Cuneo) e Mirko (*Cancello delle Fosse Ardeatine*), alle indagini spaziali sulla superficie bidimensionale, compressa dallo spazio, di Consagra, allo spazio espanso di Mastroianni, alla dissoluzione della figura umana in Fabbri, Garelli, Castelli, ai rapporti figura/natura/spazio e la crisi della figura in Perez, al rapporto tra forma naturale e artificiale e alle anticipazioni di Fontana e di Colla, alla forma come frammento di Somaini, alla compenetrazioni di spazio e materia, pieno/vuoto di Calò, all'oggetto mitico primordiale di Andrea Cascella. Molte delle opere riprodotte nel volume sono già presenti nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, acquisite nel tempo, secondo la politica di incremento delle raccolte portata avanti da Palma Bucarelli e orientata dal 1964 in maniera più decisa sul fronte del contemporaneo¹⁵. La pubblicazione sugli *Scultori italiani* peraltro coincide con il momento di riordino e nuovo allestimento del museo che sarà inaugurato nel 1968 e che prevede anche, ad integrazione del piano museografico, la realizzazione del giardino delle sculture adiacente via Aldovrandi. Lo spazio libero, il *plein air* permette secondo la Bucarelli

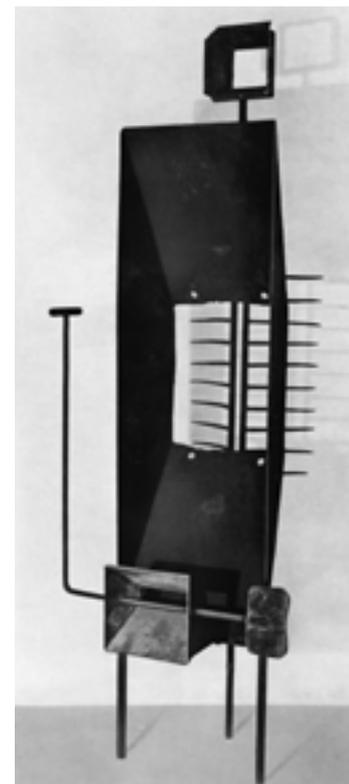
Carlo Lorenzetti, *Struttura oscillante*, 1967, acciaio inox e smalto giallo, cm 212 x 122 x 212, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna; in '50 - '60. *La scultura in Italia. Opere dalle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna*, a cura di Mariastella Margozi, Roma 2007, p. 75.





la migliore esposizione delle diverse ricerche plastiche contemporanee e consente di superare il tradizionale legame con l'architettura: "diventa per la scultura la condizione stessa del suo essere vista". Nell'"ambiente" naturale si ricompono la visione molteplice della varietà e della sperimentazione delle arti plastiche, dalla scultura-scultura alle invenzioni e ricerche recenti di oggetti e materiali, permettendo di comprendere di per sé quelle diverse identità la cui riconfigurazione spaziale potrebbe risultare di maggiore difficoltà per l'osservatore nell'architettura dell'interno. Nella realtà dello spazio aperto, nella estensione "indefinita del giardino" che accoglie i lavori allestiti, è possibile accostare e verificare l'eterogeneità di procedimenti, modalità e materiali, valutando le innovazioni e le eventuali continuità di ricerca delle nuove sperimentazioni, volutamente escluse nel volume. La sistemazione della Bucarelli prevede effettivamente accostamenti vari e antitetici che trovano il loro riferimento nelle precedenti esperienze espositive italiane di sculture all'aperto, a cominciare dalla mostra del '49 a Venezia nel palazzo Venier dei Leoni per la collezione di Peggy Guggenheim¹⁶, in cui Giuseppe Marchiori ricompono il percorso della plastica novecentesca. Le strutture informali, le nervature e gli arabeschi dell'*Eclisse 2* (1960) di Carmelo Cappello, la forma della natura colta nel suo divenire attraverso il contrasto materico

di marmo e ferro della *Biforma* (1959-60) di Aldo Calò, la griglia aerea semovente, definita da reticoli e grumi di materie nella *Idea n.2* (1961-62) di Edgardo Mannucci, o la sagoma "trasparente" di *Divinità industriale* (1966) di Ettore Colla – assemblage di pezzi di recupero industriale, restituiti, da una situazione di "segni" appartenenti al non spazio dei rottami, a "figura" dello spazio aperto, illimitato della natura¹⁷ – vengono affiancate alle nuove realizzazioni dell'ultima generazione. Tra le altre: l'architettura leggera e instabile, di perfetta geometria, della *Struttura oscillante* (1968) realizzata dal giovane Carlo Lorenzetti con due lastre di acciaio inox, con inserzioni di un colore smaltato, giallo brillante, incastrate tra loro e trattate come fogli pieghettati, in grado di recepire le sollecitazioni al movimento; oppure il modulo del tubo industriale variamente colorato, tagliato e sagomato, verniciato di colori vivaci nell'ironico oggetto plastico *Um pa pa* (1965) di Paolo Icaro. Il tubo industriale usato a metraggio, senza limiti di lunghezza, e verniciato di giallo, diventa con le sue caratteristiche di flessibilità e di struttura snodabile il materiale dell'"opera-ambiente" del giovanissimo Eliseo Mattiacci: definisce lo spazio della galleria La Tartaruga nella personale del 1967 e di altri luoghi espositivi¹⁸, l'*environment* presentato alla mostra di Foligno e approda nel giardino del Museo di Arte Moderna. "Un tubo è un tubo, dopotutto: e serve solo l'industria. Invece serve Mattiacci... si tratta pur sempre di oggetti trovati", scrive Vittorio Rubiu. "Non si può progettare due volte un oggetto o un materiale industriale, rifare l'industria con l'industria, la tecnologia con la tecnologia. Mattiacci lo sa e si limita a progettare lo spazio, lo spazio che è in una posizione piuttosto che in un'altra, lo spazio che è nella distanza tra un oggetto e l'altro, uno spazio mentale, infine, ribelle, canzonatorio, che fa dell'oggetto un monumento: ma se lo tocchi cade. Così, con il suo modo fisico e insieme sornione, cambiando le proporzioni, dilatandole senza sformarle, creando spazi dove non ci sono che oggetti, Mattiacci ritrova l'ingenuità di un elemento primitivo ancor più che primario. Un'arte seria che diverte. Vi pare poco?"¹⁹. Sempre nel 1967 Udo Kultermann nel testo *Nuove dimensioni della scultura* traccia un panorama dei molteplici aspetti della scultura contemporanea riunendo per temi le ricerche americane ed europee legate in particolare alle poetiche oggettuali e all'*environment*²⁰: il ritorno della figura e del corpo trattati nei diversi aspetti della contemporaneità; l'ambiente dell'uomo visto nella continua mescolanza di natura e artificio con le ricorrenze dei temi animalistici, della natura morta, degli usi vari dei materiali della quotidianità, dai vestiti ai mobili direttamente inseriti nelle opere o ricomposti in contesti di significati ambigui, del paesaggio, come



Aldo Calò, *Biforma*, 1959, peperino e ferro, alt. cm 150; in P. Bucarelli, *Scultori Italiani contemporanei*, Martello, Milano 1967, p. 25.

Ettore Colla, *Genesis*, 1955, assemblage in ferri di recupero, cm 200 x 60 x 65, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna; in P. Bucarelli, *Scultori Italiani contemporanei*, Martello, Milano 1967, p. 63.

Pagina a fronte, dall'alto

Icaro, *Um pa pa*, 1965, tubo in ferro smaltato ritorto, cm 136 x 82 x 72, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna; in '50 - '60. *La scultura in Italia. Opere dalle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna*, a cura di Mariastella Margozzi, Roma 2007, p. 65.

Eliseo Mattiacci, *Tube*, 1967, ferro snodabile, nichelato e smaltato in giallo, diam. cm 17, lunghezza m 65 ca., Roma, Galleria nazionale d'arte moderna; in R. Barilli, *L'arte povera*, in *L'arte moderna*, vol. XIV, Fratelli Fabbri, Milano 1975, p. 69.

scoperta del mondo, impossessamento e/o ricreazione fantastica della realtà; i materiali della fantasia artistica – rottami, pezzi industriali, oggetti nuovi o logorati – utilizzati secondo una “trasposizione creativa delle cose della realtà nella realtà dell’arte”; la ricerca variamente articolata dei nuovi nessi e dell’organizzazione dello spazio delle strutture primarie; il problema del rapporto-integrazione con l’architettura e la presenza nello spazio urbano, l’uso dei mezzi elementari, degli elementi e delle energie naturali assunti a materiali della scultura; ed infine l’*environment* come fenomeno contemporaneo e nuova prospettiva, spazio per le idee e le immagini in cui possono confluire i diversi orientamenti della ricerca plastica dalla figura umana al paesaggio, all’uso oggettivo o delle energie primarie, agli interventi urbanistici.

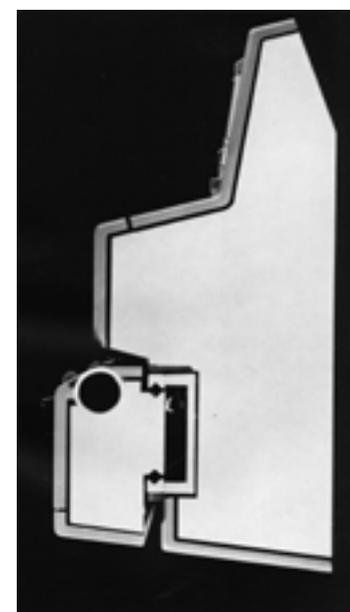
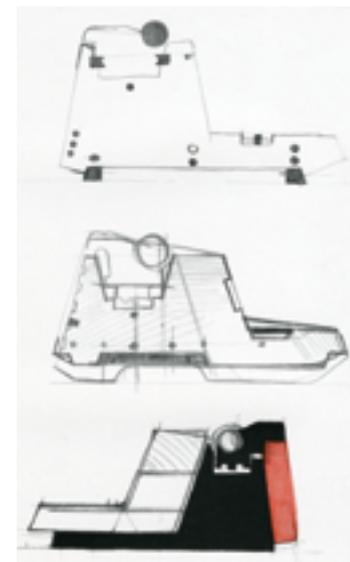
Da quanto si è tentato di mettere a fuoco finora appare evidente la quantità e la complessità dei temi di indagine da perseguire nella ricostruzione delle vicende delle ricerche plastiche in Italia negli anni Sessanta: dalle indispensabili verifiche e approfondimenti filologici indirizzati alla definizione critica di un panorama di artisti che, stando alle voci del *Dizionario Bolaffi* degli scultori e ideatori plastici pubblicato nel 1972 sotto la direzione di Giuseppe Marchiori²¹, conta circa 430 nomi, all’analisi, ad esempio, delle presenze ed emergenze nelle mostre istituzionali. Soltanto per dare un’idea dei premi e delle partecipazioni alla Biennale di Venezia si possono indicare, tra gli altri, due episodi significativi dei modi di recepimento della scultura: l’eliminazione del premio internazionale nell’edizione del 1960, trasferito dalla Giuria alla pittura, in favore di una doppia assegnazione a Jean Fautrier e Hans Hartung, con l’esclusione dello spagnolo Angel Ferrant e dei più giovani Rudolf Hoflener, Robert Muller e Eduardo Paolozzi²², e viceversa, il diffuso riconoscimento di una preminenza della scultura sulla pittura nella Biennale del ’64, nel momento del trionfo della pop, con il conferimento a Zoltan Kemeny del Gran Premio per la scultura internazionale²³. La qualità del lavoro di Kemeny con i suoi rilievi tridimensionali, assemblages di ritagli ed elementi metallici prefabbricati (chiodi, fili di ferro, viti, bulloni, piastrine metalliche, e altro) saldati insieme secondo schemi seriali alternati, in modo da creare organismi plastici fantasiosi, complessi e multiformi, contraddistinti da un’ambiguità percettiva derivata dall’incidenza luminosa e da una spazialità indeterminata, trova un sostanziale riscontro ad esempio nelle pagine di “Marcatrè”²⁴. La caratteristica di oggetto percettivo e soprattutto l’“irregolarità stilistica”, il suo essere insieme pittura e scultura e né l’una né l’altra costituiscono l’attualità della ricerca di Kemeny in sintonia con nuove aperture linguistiche dopo la fine dell’astrattismo e oltre la pop²⁵.

Oltre alla problematica, insieme finta e vera, della definizione della scultura ne restano però molte altre da indagare, legate a ciò che è dentro e oltre la “scultura”. Di particolare interesse è l’aspetto delle relazioni tra scultura e design, le influenze reciproche e il mutare dell’uno in rapporto all’altro.

La stessa definizione di “scultura” ricorre talvolta nel corso degli anni Sessanta anche nell’ambito del design, “settore *para-artistico*”²⁶ in cui artisticità e funzionalità sono elementi compresenti. Viene usata per l’attinenza con alcuni oggetti di produzione industriale di forte caratterizzazione estetica e con un impatto formale particolarmente rilevante. L’orologio *Secticon* di Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti in una presentazione su “Domus” del 1960, ad esempio, viene messo in risalto per la bellezza dell’involucro, una sorta di guscio unitario nella materia e nella forma, “semplicissima e plasticamente compiuta come quella di una piccola scultura”²⁷. La ricerca di una assoluta purezza formale presente nell’attività molteplice di Mangiarotti – architetto e designer, che si dedicherà anche, a partire dagli anni Ottanta, alla realizzazione di sculture e monumenti – viene evidenziata da Filiberto Menna che nel 1964 presentando su “Marcatrè” la nuova poltrona realizzata per Cassina in polistirolo espanso, ne sottolinea il carattere plastico: è l’esito di un gesto, dice Menna, analogo a quello dello scultore – veloce e, appunto, plastico – in cui Mangiarotti ha concentrato l’operazione “analitica” del disegno, realizzando un’immagine calibrata, una forma organica, libera e spontanea²⁸. Le reciproche influenze e le conseguenti necessarie precisazioni tra i due ambiti dell’“oggetto industriale” e dell’“arte pura” sono evidenziate come noto negli scritti di Gillo Dorfles a partire dalla fine degli anni Cinquanta. “Subdolamente, quasi inavvertitamente la vis formativa, propria dell’oggetto industriale si viene trasferendo anche a quello artigianale, come si trasferisce addirittura a quello artistico; alla scultura, all’architettura. Avvezzi a vedere il nostro “universo plastico” popolato dalle sagome sinuose di certi strumenti scientifici, dalle superfici lisce di tanti prodotti industriali, siamo lentamente portati ad amarle e a richiederle anche nei mobili, nelle strutture architettoniche, nelle sculture”, scrive Dorfles nel 1959²⁹. La mostra “Antagonisme 2: l’objet”, organizzata nel 1962 al Musée des arts décoratifs di Parigi da François Mathey, aveva posto la questione di una diversa e innovativa qualificazione dell’oggetto d’uso attraverso una più stimolante associazione della creazione artistica alla progettazione industriale³⁰. La produzione specifica di oggetti realizzata da artisti era stata affiancata a quella di alcuni designer, ma il risultato era stato nel complesso deludente, con oggetti “veri” di Bertoja, le Corbusier o Knoll abbinati a oggetti “falsi”, invenzioni o giochi vecchi e



nuovi di artisti, come gli utensili da cucina di Calder, il ventilatore di Tinguely o il televisore di César, una vera e propria scultura realizzata con un apparecchio posto su un piedistallo di rottami, spogliato del rivestimento originale e reso trasparente da un involucro in plastica. Sul terreno delle interferenze e relazioni tra oggetto d'arte e oggetto d'uso le attinenze con la scultura sono ovviamente le più evidenti per le stesse, connaturate, caratteristiche oggettuali, di uso/sperimentazione della materia e di apertura alle innovazioni tecnologiche, e per la possibilità di riproduzione in diversi esemplari. Quale sia la linea di confine tra design e scultura emerge con chiarezza in un articolo uscito su "Domus" sempre nel 1964, a proposito della nuova macchina elettrica Olivetti *Teknez* progettata da Ettore Sottsass, e accompagnato da un breve scritto dello stesso Sottsass sulle sculture morbide in vinile di Claus Oldenburg contemporaneamente esposte alla Sidney Jannis Gallery di New York. Le *Soft typewriter* costituiscono l'antitesi della *Teknez* la "macchina meno soft mai fatta al mondo"³¹. Progettata come un perfetto strumento di scrittura meccanica la cui "estetica" corrisponde alla sua precisa funzione di strumento meccanico, la *Teknez* nella sua assolutezza formale non è una scultura e il suo design "non va visto come si usa solitamente con l'occhio dello scultore (...). È tutto fuor che una scultura, perché il suo principio non finisce sopra un piedistallo isolato, ma lì comincia e finisce quando le forme si moltiplicheranno nel corso degli anni". La forza plastica non risiede nel singolo oggetto, ma diventa evidente nella moltiplicazione dell'esemplare. La macchina è concepita come un profilato tagliato a pezzi che possono proseguire idealmente nello spazio. È la parte di un tutto, è un pezzo della serie pensato come moltiplicazione di forme a decine o centinaia destinate a contribuire ad una nuova realtà plastica della quotidianità, non più invasa dalla disomogeneità di forme molteplici che non riescono ad amalgamarsi ad un ordine superiore. In questa capacità di reggere e assecondare nella quantità le possibilità di modifica del complesso plastico della realtà sta la differenza con la scultura. "Sarebbe disastroso vedere ogni giorno in tutti gli angoli delle strade, in tutti i negozi, in tutti gli uffici, in tutte le stazioni, in casa e dovunque una scultura di Brancusi che è così profondamente e irrimediabilmente finita in se stessa: sarebbe disastroso e si finirebbe per odiare Brancusi e le sue sculture. Se poi il mondo si riempisse di migliaia di Brancusi moltiplicati, di migliaia di Arp, di migliaia di Giacometti, di migliaia di Pevsner, si finirebbe per impazzire definitivamente, per essere sottoposti ogni giorno, ogni istante ad uno stress intellettuale insopportabile. Se poi accade che il mondo si riempie di pseudo sculture, allora questo è il peggio"³². Naturalmente l'affermarsi dei fenomeni dell'arte



programmata e della Pop contribuisce in maniera decisiva ad incrementare le reciproche influenze e gli sconfinamenti tra arti visive e design³³. Le possibilità iterative e di riproduzione seriale, insieme ai nuovi stimoli creativi e produttivi che derivano dal design, attraggono molti artisti coinvolti a diverso titolo nella generale tendenza ad un cambiamento della realtà e della condizione urbana attraverso l'intervento dell'arte. Gino Marotta – la cui produzione partita negli anni Cinquanta da sperimentazioni polimateriche si articola successivamente nella manipolazioni di lamiere e bandoni e nella realizzazione di pitture-oggetti con la partecipazione al gruppo Crack³⁴ – opera concretamente nell'ambito del design, progettando mobili per Gavina e macchine da scrivere per l'Olivetti, oltre a realizzare lavori impegnativi integrati, in contesti architettonici come il soffitto ad elementi metallici nel Palazzo della Rai di viale Mazzini a Roma³⁵. Alla curiosità per i materiali, Marotta accompagna la conoscenza diretta di tecnologie e procedimenti industriali. La produzione dall'inizio degli anni Sessanta è caratterizzata dall'uso di tecniche e materiali derivati dall'industria. Le *Pitture-oggetti* esposte nel 1961 alla galleria dell'Ariete di Milano, con una presentazione di Cesare Vivaldi, sono dipinti geometrici dai colori brillanti, realizzati su pannelli di acciaio con vernici industriali, in cui schemi di richiamo neoplastico ripropongono elementi visivi della realtà contemporanea come allusione al mondo meccanico-tecnico e possibile superamento, attraverso l'arte, della brutalità e della "volgarità di quel *design* degenerato che ci investe da ogni parte". Il passaggio dalla bidimensionalità della superficie dipinta alla realizzazione di *oggetti plastici* è segnata nel 1963 dalla pubblicazione di una scultura di forma meccanica dai richiami antropomorfi, realizzata con pezzi industriali e riproducibile, in serie, nel

Claes Oldenburg, *Soft Typewriter*, 1963; in "Domus", n. 416, luglio 1964, p. 48.

Ettore Sottsass jr., *Schizzi per la nuova macchina elettrica Olivetti Teknez*; in "Domus", n. 416, luglio 1964, p. 42.

Particolare del profilo della *Teknez*, foto Fioravanti; in "Domus", 416, luglio 1964, p. 47.

Il "design scultura", panoramica di alcune opere degli artisti della Nuova scultura italiana, 1966; in "Domus", n. 444, p. 46. Dall'alto a sinistra, in senso antiorario, sculture di Pierelli, Lorenzetti, Remotti, Icaro.



Gino Marotta, sculture, 1964, riprodotte sulla copertina della rivista "Leader", 1964.

Gino Marotta, particolare di alcune sculture, in poliestere colorato su strutture di legno e di metallo placcato esposte al Centro Culturale Olivetti, Ivrea 1965; in "Metro", n. 10, settembre 1965.



volume di Gillo Dorfles *Il disegno industriale e la sua estetica*. Macchine e scienza sono temi e suggestioni immaginative che filtrati dalle avanguardie storiche e in particolare dal meccanicismo dada e surrealista affascinano in questo momento l'artista. Assemblando insieme materiali forniti dall'industria crea ironici robot (*Oracolo robot*³⁶), in contemporanea alle tavole delle *anatomie*, pitture dai colori vivaci presentate alla galleria Anthea nel 1964, con un testo di Emilio Villa, in cui sagome simili agli elementi industriali utilizzate nelle sculture si mescolano ad un alfabeto segnico di numeri, diagrammi, sfere, impronte geometriche nella reinvenzione di immaginarie anatomie "nel tempo del tetrapack"³⁷. Una piccola moltitudine di variopinte e composite sculture meccanizzate, oggetti inutili, dall'aspetto antropomorfo, giocoso e insieme inquietante, originate dalle stravaganti *anatomie*, viene pubblicata su "Leader" nel 1964. Questo tipo di produzione di cui viene sottolineato l'aspetto fantasioso e surreale dà luogo l'anno successivo alla presentazione al Centro Culturale Olivetti di Ivrea di un insieme di oggetti plastici, "sculture" in poliestere colorato su metallo o legno placcato, dipinti con gli stessi colori squillanti usati per le carrozzerie delle automobili o degli impianti, progettati come oggetti di disegno industriale, da realizzarsi in serie, con tecnologie e macchinari industriali. Sono forme senza

funzione, scrive Dorfles, il cui compito è quello di "allettare il nostro sguardo, di integrarsi e contrapporsi al paesaggio, di aggiungere una nota cromatica e plastica alla monotonia del nostro ambiente"³⁸. Le metodologie del design relative alla serialità e alla progettazione aprono nuove prospettive alla produzione artistica, colte appieno, secondo Dorfles, da Marotta, in particolare per quanto riguarda le possibilità, vaste se non infinite, di diffusione e il procedimento di realizzazione, affidato al disegno esecutivo, così che l'oggetto può essere "ideato prima che costruito", "finito prima di essere cominciato". "Nel deficit generale di simboli, dei sentimenti e dei miti l'artista va oggi operando la proposta di nuovi archetipi che consentano la determinazione di un'altra ideologia e di un'altra civiltà - afferma Marotta -. Questo nostro tempo non ha bisogno di 'capolavori' ad uso privato di un circuito minimo di maggiorenti, ma di realizzazioni di serie che possano introdurre nella vita la più ampia fruizione dei beni dell'immaginazione"³⁹. La demitizzazione dell'opera artistica e la volontà di diffusione del lavoro artistico come prodotto che utilizza il linguaggio delle tecnologie industriali, tema ricorrente nel clima culturale degli anni '60, è alla base del lavoro di Marotta e soprattutto della sua attività di promotore e organizzatore che lo vedrà partecipare delle proposte espositive e di diffusione della *Nuova scultura italiana*, come animatore e organizzatore della mostra di Foligno del 1967 e successivamente di *Amore mio* a Montepulciano 1970⁴⁰ e nelle iniziative della Mana Art Market di Roma dal 1968 al 1978. Il lavoro di Marotta interessa, oltre a Dorfles, anche il più anziano critico Giuseppe Marchiori, sostenitore negli anni Trenta dell'astrattismo di Licini e di Fontana, protagonista del Fronte Nuovo delle Arti e autore di importanti studi sulla scultura, ambito quest'ultimo che lo vede impegnato anche come ispiratore delle Biennali del bronzo di Padova, consulente della società Henraux e collaboratore della rivista "Marmo". Marchiori conosce approfonditamente i procedimenti tecnici legati alla scultura ed è particolarmente attento al percorso ideativo e realizzativo di numerosi autori, di cui frequenta personalmente gli studi; una consuetudine questa che lo porta a distinguersi per cultura e lucidità di conoscenza dalle tendenze critiche contemporanee. La sua attività di critico militante lo spinge ad interessarsi di alcuni giovani artisti, la cui produzione risulta eterodossa rispetto al suo percorso critico - tra gli altri Adami, Aricò, Plessi, Del Pezzo - che segue e sostiene nelle loro esposizioni. Nell'ambito della sua partecipazione attiva alle vicende artistiche contemporanee va visto anche il sostegno dato ad una nuova situazione che aggrega nel 1966 una serie di giovani intorno all'etichetta *Nuova scultura italiana* e di cui Marchiori sarà di fatto il promotore insieme, e diversamente, a Gillo Dorfles⁴².

La ricerca di nuovi sviluppi della scultura e di una integrazione con l'architettura per giungere ad una nuova definizione plastica della realtà urbana riunisce insieme Paolo Icaro, Carlo Lorenzetti, Attilio Pierelli, Alfredo Pizzo Greco, Remo Remotti, oltre allo stesso Marotta. Tra la primavera e l'estate del 1966 questo raggruppamento di artisti – autonomi negli orientamenti ed estranei ad un impegno programmatico di gruppo – viene presentato in una serie di iniziative espositive: da Dorfles a Milano come *Giovane scultura italiana* nella mostra alla Galleria Cadario (16 maggio-10 giugno) e, quasi in contemporanea, da Marchiori a Roma alla Galleria Arco d'Alibert *Nuova scultura italiana* (30 maggio-26 giugno), e al Centro proposte di Firenze (Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco, Remotti, giugno-luglio) da Giuseppe Gatt. Nell'autunno alla galleria La Polena di Genova lo stesso gruppo, con l'esclusione di Pierelli e l'aggiunta di Bonalumi e Degani espone sempre sotto la denominazione di *Nuova scultura italiana*⁴³. Completano le iniziative di diffusione due articoli su "Metro" con testi di Marchiori, e su "Domus"⁴⁴, dove vengono messe in risalto le potenzialità dei nuovi oggetti plastici in relazione all'architettura e all'ambiente urbano.

Il terreno comune dei sei "ricercatori della spazialità interna e esterna" è la proposta di una scultura al passo con i tempi, svincolata dal peso della tradizione, basata sul progetto e concepita per una produzione in serie. La "nuova scultura", o meglio il "design scultura" così come viene denominato su "Domus", è studiato per integrarsi nel nuovo paesaggio della società, con i colori e le forme della vita quotidiana. Utilizza elementi, materiali e modalità di realizzazione industriale, nel tentativo di misurarsi, dentro la scultura, con le innovazioni di processi e materiali di nuova generazione mantenendo l'idea di un fare come fabbricazione e costruzione. Diversi gli esiti di questa colorata produzione di oggetti concepiti per la realizzazione in serie, che appare riunita in una foto sulle riviste citate e nei fotomontaggi di Claudio Abate sul pieghevole dell'Arco d'Alibert che accomuna ricerche di diverso orientamento. Marotta e Icaro che utilizzano i pezzi industriali per creazioni fantastiche ed ironiche; Icaro con assemblaggi metallici arditi e coloratissimi combina forme geometriche al modulo del tubo "forma della nostra civiltà industriale, aggressiva e carica di allusioni". "Colore, movimento, tutto, pur di raggiungere una nuova forma"⁴⁵ che offenda l'occhio e sconvolga l'uomo, una struttura che modifichi il paesaggio e l'uomo che vive in quel paesaggio. Differentemente Lorenzetti e Pierelli adoperano materiali inox con finalità costruttive, Lorenzetti lavora con lastre metalliche che piegate e sagomate diventano "strutture combinate", geometrie essenziali che alternano superfici cromate a parti

colorate vivacemente e possono essere interpretate come segnali, elementi costitutivi di una natura artificiale e tecnologica; Pierelli, riprendendo schemi costruttivisti, realizza monumenti dalle superfici specchianti che nelle alternanze di parti concave e convesse accolgono e modificano lo spazio circostante ed emettono talvolta suoni, in una ricerca di interazione tra aspetti visivi e sonori. Remotti elabora la forma di una scatola cubo di alluminio per costruire spazi organizzati, mentre Pizzo Greco è di fatto l'unico del gruppo che crea oggetti in scala architettonica, come la grande scultura urbana di 5 metri in acciaio dipinto in blu oltremare realizzata alla prima edizione di Eurodomus del 1966⁴⁶, una scultura smontabile modulare presentata su "Domus" come "simbolo di costruzione astratta, monumento all'architettura" o come la scultura-casa di circa 2 metri, struttura abitabile con quinte girevoli nero-verde-rosa-nero che crea la possibilità di chiudersi quasi misurando lo spazio intorno alla persona. I suoi lavori valgono soprattutto come "modulatori spaziali" – nota Dorfles – "e potrebbero costituire domani le porte d'ingresso di cittadelle atomiche o le verande metalliche di qualche giardino venusiano"⁴⁷. L'apporto dato da questi artisti per una nuova conformazione plastica dell'ambiente contemporaneo viene riconosciuto nel 1967 con l'inserimento di alcune opere nella collezione del Museo Sperimentale di Torino, iniziativa pubblica di promozione delle nuove ricerche realizzata su progetto di Eugenio Battisti e che, ovviamente, per la sua stessa natura di esplorazione del presente, non include – ad eccezione di Aldo Calò – i maestri e giovani artisti della scultura tradizionale. Germano Celant nella sua analisi della "situazione '67" traccia nella parte relativa alla "nuova" scultura, un panorama aggiornato dell'attualità: "le nuove forme monumentali (...) si palesano attraverso le scoperte di nuove tecniche e di nuovi materiali propri della meccanica tecnologica e si costituiscono come frammenti monolitici di un nuovo spazio e di un nuovo tempo di vita". Così ai monumenti inox di Pierelli, che per gli effetti delle immagini riflesse sembrano "vacillare" otticamente e alle strutture dinamiche di Lorenzetti, si affiancano le novità dell'ambiente torinese, come ad esempio, gli oggetti "instabili" della prima produzione di Luciano Fabro, i pali di Piacentino, le cataste di tubi in masonite e plastica di Boetti; e ancora: le sculture aperte di Icaro, le "immagini-strutture" di Pizzo Greco, gli oggetti industriali di Marotta, le strutture ad incastro di Remotti e le costruzioni bidimensionali di tela trafitte di tubi di luce al neon di Mario Merz⁴⁸. L'idea di integrazione della ricerca plastica nell'architettura e, in generale nello spazio di vita dell'uomo, si unisce all'interno dell'eterogeneo gruppo della *Nuova scultura italiana* alla finalità di diffusione del prodotto artistico mediante i



Attilio Pierelli, *Acciaio inossidabile n.3*, 1963-65, acciaio inox, cm 100, 5 x 100 x 17, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna; in '50 - '60. *La scultura in Italia. Opere dalle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna*, a cura di Mariastella Margozi, Roma 2007, p. 105.

Alfredo Pizzogreco, *Grande scultura policroma*, 1966, riprodotta sulla copertina di "Domus", n. 444, novembre 1966.

Bruno Munari, *Scultura da viaggio*, 1958-59, cartone azzurro, tagliato e piegato; realizzato da Bruno Danese in mille esemplari; in "Domus", n. 702, febbraio 1989, p. 82.



procedimenti di riproduzione seriale. Su questo punto emergono tuttavia orientamenti diversi e confusioni di definizione tra modalità artigianali e industriali. Pierelli ad esempio, pur accogliendo la possibilità della reiterazione del pezzo unico in esemplari identici tra loro, intende la riproduzione più in senso artigianale che come fatto meccanico e prestabilito: "Il colpo di pressa è programmato al millimetro, quindi non è che possa sbagliare, se voglio rifare una scultura te la rifaccio identica, può variare un bullone, insomma, un bulloncino leggermente più piccolo"⁴⁹. Marchiori, da parte sua, valuta la serialità e le nuove possibilità di produzione artistica diversamente a quanto indicato da Dorfles e rivendica il suo interesse per l'archetipo e non per il tipo corrente, per l'unicità dell'opera d'arte da non confondere con la riproduzione⁵⁰.

La moltiplicazione dell'opera d'arte del resto costituisce, dall'inizio degli anni '60, il tema centrale dell'arte programmata, secondo una progettualità basata sulla convinzione di poter comunque cambiare il mondo a partire dall'uomo e dalle sue relazioni con le cose, con lo spazio con l'ambiente interno ed esterno in una possibile riconciliazione di arte e scienza, arte e tecnica, arte e natura. La constatazione dell'inutilità/inattualità del pezzo unico esaltato dalle estetiche delle gallerie-salotto, delle mostre-mercato, delle collezioni-arredamento diventa uno dei temi frequenti nel clima culturale degli anni '60⁵¹.

La scultura può anche diventare soprammobile, da ripetersi in serie⁵² secondo la geniale creazione di Bruno Munari che nel 1958 mette a punto il modello sperimentale delle "sculture da viaggio", sculture pieghevoli, leggere e soprattutto trasportabili come un oggetto personale, realizzate in diversi momenti dal 1958 al 1988, come pezzi unici, multipli, o prodotti di serie, a seconda del materiale adoperato (dal legno di pero, al cartone, all'ottone nichelato, all'acciaio

inox, al rame o al fibralin⁵³). Queste sculture – spiega Munari – hanno la funzione di creare in un'anonima stanza d'albergo o in un ambiente dove si è ospitati un punto di riferimento dove l'occhio trova il legame con il mondo della propria cultura⁵⁴. Munari realizza questi "oggetti a funzione estetica"⁵⁵ come sculture concrete, studiate nello schema su cartoncini rigidi, che, tagliati e modellati, acquistano una forma geometrica tridimensionale. Il passaggio dalla bidimensionalità alla tridimensionalità, e viceversa, è connesso alla natura pieghevole e trasformabile di questi oggetti, alla loro essenzialità, e appartiene a quelle modalità progettuali applicate dal designer, ad esempio, alla lampada Falkland (1964)⁵⁶. Le sculture da viaggio sono dunque concepite per potere essere "montate" di volta in volta dal proprietario, cambiano forma e volume, dal comodino alla valigia e viceversa, a seconda della necessità. Nella concezione di Munari il pezzo unico contiene nella stessa definizione l'evidenza della sua irriproducibilità e il multiplo non ha niente a che vedere con una riproduzione d'arte, con la riproduzione di un originale fatto a mano. "Uno degli aspetti più importanti dei multipli è quello della partecipazione da parte del pubblico con, o attraverso, l'oggetto a funzione estetica – scrive Munari –. Il pubblico infatti manipolando un multiplo si rende conto in modo diretto di un certo fenomeno che poi resterà nella sua memoria e gli farà vedere il mondo in cui vive in un altro modo. Questi oggetti a funzione estetica non sono quindi la rappresentazione, seppure in qualunque stile antico o nuovo, di un aspetto della natura, ma sono essi stessi il fenomeno che si comunica per via visiva. Vengono prodotti in serie per poter dare a tutti la possibilità di arricchire la propria cultura visiva, assorbendo per via diretta queste informazioni. La serie dei pezzi può essere limitata o illimitata a seconda della natura dell'informazione e delle possibilità tecnologiche. Sono quindi eliminate le materie preziose se inutili all'informazione e viene ristabilito il giusto rapporto tra valore dell'opera e prezzo di vendita"⁵⁷.

Tra il 1966 e l'inizio degli anni '70 la produzione in serie e di multipli⁵⁸, ossia di opere concepite per essere realizzate in serie con procedimenti meccanici, trova una notevole diffusione e interessa anche il campo della scultura. I lavori degli artisti che fanno parte della *Nuova scultura italiana*, seppure non trovano una adeguata produzione industriale nei grandi formati pensati nello spazio urbano, vengono proposti in serie ad esempio da Gavina (in particolare Marotta)⁵⁹ mentre la ditta di Giuseppe Bacci di Bologna cerca di conquistare in questo stesso periodo un pubblico più vasto con una produzione allargata ad una tiratura di cinquanta pezzi per serie – dalle tre o nove copie normalmente realizzate –, proponendo numerosi autori che appartengono al versante

della “scultura-scultura”, come Biancini, Consagra, Calò, Pietro Cascella, Franchina, Ghermandi, Giò Pomodoro, Somaini e Viani. Le finalità sono quelle di una maggiore promozione e commercializzazione della scultura, di fatto ancora penalizzata da uno scarso interesse di pubblico rispetto alla pittura, servendosi anche di altri canali oltre quelli dell’arte, come i negozi di arredamento e di design. A Milano nel 1966 il Centro Fly casa, realizzato da Gae Aulenti come grande magazzino di arredamento di qualità, mette in vendita mobili, oggetti di design e anche sculture prodotte in serie di trenta esemplari: tra gli altri le sculture metalliche di forma cilindrica *Concetto spaziale* di Lucio Fontana, una edizione della “instabile” struttura metallica di Luciano Fabro, *Ruota*; e ancora i *cronotipi* di Nanda Vigo, gli oggetti cinetici di Gianni Colombo, e Gabriele De Vecchi, e altri oggetti creati da Piero Bolla, Lorenzo Griotti, Sergio Anelli⁶⁰. Questi ultimi avevano proposto nel 1965 i *Corpi Plastici*, venti elementi in perspex coloratissimi e leggeri, di grandi dimensioni, forme geometriche componibili pensate per la ripetizione in serie, e destinate, nel loro valore fantasioso e simbolico di nuove figure totemiche della tecnologia industriale, a caratterizzare e a definire spazio e ambienti⁶¹. Erano stati esposti, con l’appoggio di Gio Ponti e il riscontro positivo di Sottsass su “Domus”, nella Sala Espressioni, innovativo ambiente aperto a Milano dalla Ideal Standard per accogliere e stimolare artisti, architetti, designer alla ricerca di nuove “espressioni spaziali legate al volume architettonico dell’ambiente”⁶² e che aveva ospitato, nel tentativo di un nuovo rapporto tra struttura, funzione, plastica, grafica e colore, ambientazioni tra le altre di Munari, Mari, Castiglioni, Fornasetti, Pistoletto⁶³ e Sottsass.

All’inizio degli anni Settanta l’Alessi lavora a *Progetto 6*, una iniziativa di riproduzione di opere d’arte con il marchio “Alessi d’après”. La proposta riguarda sculture progettate appositamente come multipli in acciaio a tiratura illimitata di Giò Pomodoro, Carmelo Cappello, Dušan Džamonja, Andrea Cascella e Pietro Consagra (*Girevole*, 1975), da distribuire anche nei negozi di articoli da regalo. L’operazione non ebbe un esito commerciale fortunato e fu sospesa. Qualche anno dopo il progetto fu ripreso da Alessandro Mendini, nell’ambito delle indagini sulla forma sperimentale degli oggetti d’uso condotte dalla Officina Alessi, e sviluppato come *Tea & Coffee Piazza*, edizione di pezzi funzionali, in particolare servizi da caffè numerati e firmati, di architetti internazionali impegnati in una sofisticata sperimentazione di architettura e design⁶⁴.

Il 1967 costituisce un momento centrale nelle ricerche degli anni ’60. Con la mostra di Foligno “Lo spazio dell’immagine”, pittura/scultura, bidimensionale/tridimensionale risultano ormai i termini di riflessione



obsoleta e inadeguata rispetto al superamento proposto negli *environments*, i nuovi ambienti plastico-spaziali allestiti negli spazi storici di Palazzo Trinci. L’iniziativa rappresenta sotto diversi aspetti un evento eccezionale che riuscì in pochissimo tempo a far convergere forze, entusiasmo e lavoro di diciannove artisti e undici critici su una proposta tematica focale per la ricerca contemporanea. Il motore del tutto fu Gino Marotta⁶⁵ che grazie ad una fortunata combinazione di presenze locali riuscì ad ottenere anche il sostegno politico e finanziario e a coinvolgere Giuseppe Marchiori, come presidente del Comitato organizzatore e Giorgio de Marchis, segretario generale e commissario per gli inviti insieme a Umbro Apollonio, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles⁶⁶.

“Immagine” peraltro era la parola chiave attorno alla quale si concentrava, nel corso della medesima estate, l’impostazione di altre mostre a tema, come la Biennale dei Giovani a Bologna (“Il tempo dell’immagine”) e la Biennale di San Marino (“Nuove tecniche dell’immagine”), mentre spettacolo ed elementi primi sono il tema caratterizzante di “Fuoco, Immagine, Acqua, Terra”, curata da Maurizio Calvesi e Alberto Boatto alla galleria L’Attico di Roma, in cui “il dialogo principale è tra immagine e realtà, spazio e ambiente, materia e forma”⁶⁷. La mostra con una serie di lavori incentrati sull’uso delle materie primarie e lo sconfinamento dell’opera nello spazio reale metteva a confronto, in una sorta di affiancamento di differenti esperienze, fenomeni linguistici e operativi della nuova generazione di giovani di Roma, Milano e Torino: da Bignardi a Ceroli, Gilardi, Kounellis, Pascali, Pistoletto, Schifano.

Il progetto di Foligno era innovativo sotto diversi aspetti: l’attualità della proposta, la convergenza tra l’impianto critico teorico e la sperimentazione

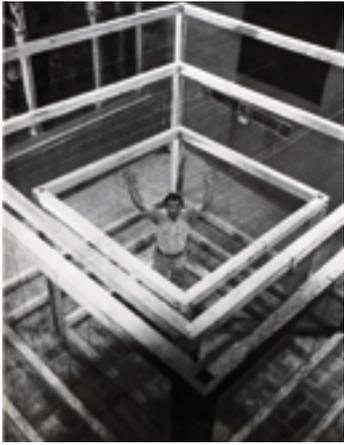


I Pozzi di Michelangelo Pistoletto esposti ad Eurodomus, Torino 1968; in “Domus”, n. 463, giugno 1968.

Piero Gilardi libera un finto gabbiano di un *tappeto-natura* ad Eurodomus, Torino 1968; in “Domus”, n. 463, giugno 1968.

Pagina a fronte, dall’alto

Lo spazio dell’immagine, Foligno 1967. Mario Ceroli, *Gabbia - Cento Uccelli*, 1967, rete metallica e struttura di murali; Gino Marotta, *Naturale-artificiale*, 1967, metacrilato stampato sotto vuoto; Pino Pascali, *32 mq di mare circa*, 1967, trenta contenitori in acciaio con acqua colorata.



degli artisti, direttamente coinvolti nella situazione operativa della mostra, l'uso dello spazio storico di Palazzo Trinci. A differenza di quanto si era verificato nella mostra curata da Giovanni Carandente "Sculture nella città" (Spoleto 1962)⁶⁸, in cui era stata proposta per la prima volta la collocazione di sculture contemporanee in un tessuto urbano antico, fuori dallo spazio deputato di gallerie, musei o parchi, in "Lo spazio dell'immagine" non si mirava ad un ricercato rapporto tra antico e contemporaneo; spazi e ambienti venivano modulati direttamente dagli artisti a seconda delle diverse esigenze diventando dei vari complessi spaziali. "Che cosa hanno fatto? – si chiedeva su "Domus" Tommaso Trini commentando la mostra – 'Environments', spazi per le loro immagini, le loro idee, le loro opere. Non è il caso di insistere sulle teorie, basta sottolineare la necessità oggi per l'arte di reagire al condizionamento ambientale, al contenitore, ed agire su di esso per imporre i suoi specifici caratteri visuali"⁶⁹. Assieme alla riproposizione della camera nera, lo storico ambiente di Lucio Fontana *Ambiente spaziale a luce nera*, 1949, e ai "ferri" di Ettore Colla, vennero presentate le proposte spaziali di artisti provenienti dalle diverse esperienze della pop, oggettuali e di arte programmata⁷⁰. Le nuove ideazioni plastiche proponevano l'allargamento dell'opera nell'ambiente come costruzione/condizionamento dello spazio (proposte dell'arte programmata), come suggerimento mentale di uno spazio alterato nella sua percezione (Castellani, Bonalumi, Scheggi), come invasione di elementi fantastici e della memoria immaginativa (Marotta, Ceroli, Gilardi), come dimensione esperienziale dello spettatore che non può ripetersi mai uguale a se stessa e "ha una durata limitata come l'arte, che non è più un oggetto, ma un'attività o un'esperienza da rifare ogni volta", nella cui "misura entra la durata, la temporaneità"⁷¹ (Pascali, Pistoletto, *Il mare*). Alcuni dei lavori di Foligno (gli ambienti di Colombo, Ceroli, Castellani, Marotta, i Pozzi di Pistoletto, il tubo di Mattiacci, i tappeti natura di Gilardi) vengono riproposti l'anno dopo a "Eurodomus 2", la seconda "mostra internazionale 'pilota' per la casa moderna" promossa dalla rivista "Domus" che si tiene nel giugno 1968 al parco del Valentino a Torino e che intende fornire un panorama dell'"espressione moderna". La grande cupola in PVC realizzata da Zanotta su progetto di Lomazzi, D'Urbino, De Paz, dedicata principalmente alla produzione artistica, si presenta come uno spazio festoso e originale in sintonia con i modi spigliati di abitare e arredare suggeriti dalla poltrona *Blow* (freschezza, leggerezza, grande effetto a poco prezzo). L'atmosfera dell'esposizione e il ruolo di co-protagonista svolto dall'arte possono esser colti attraverso le immagini fotografiche che accompagnano il servizio su "Domus"⁷² e ritraggono, tra gli altri, Piero

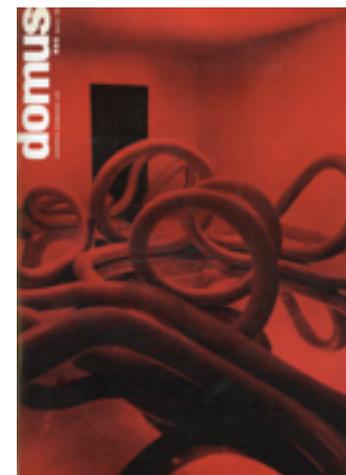
Gilardi, che libera un finto gabbiano su un *tappeto-natura*; due anziane visitatrici che si affacciano con curiosità a guardare all'interno di uno dei Pozzi di Pistoletto, la cui "funzione" viene chiarita dalla foto successiva, con l'inquadratura delle immagini di Ugo La Pietra, Turi Simeti, Archizoom e dello stesso fotografo riflesse nel fondo a specchio del pozzo; e ancora la gallerista Christian Stein, nello spazio dedicato alla galleria con opere di Watts, Pistoletto, Mondino, Boetti; il Bosco trasparente in metacrilato di Gino Marotta; *Centouccelli*, la gabbia di Mario Ceroli costruita come un labirinto traforato di spazi inscatolati: intrappolata all'interno posava seduta, per la foto di "Domus" Germana Maruccelli, la sartastilista che aveva lavorato con Scheggi e sviluppato con Alviani la linea "optical" nelle creazioni di moda. Nel giardino, all'esterno della cupola trasparente di Zanotta si trovava, oltre alle sculture di Pizzo Greco, anche il tubo di Mattiacci, che diventerà il riferimento del progetto *Boalum*, di Livio Castiglioni e Gianfranco Frattini. Presentata nel 1969, la lampada-tubo prodotta da Artemide è un tubo luminoso flessibile attraversato da una catena di speciali lampadine cilindriche, di lunghezza illimitata, da appendere, raggomitolare, annodare, distendere come si vuole. L'oggetto tubo "senza funzione" di Mattiacci diventa un nuovo oggetto con funzione di lampada-arredo, che può essere modellato a piacimento del proprietario, occupando "spazio" nei propri ambienti domestici trasformati in palcoscenico⁷³. L'accostamento di arte e design, che già caratterizza altre iniziative espositive dedicate all'arredo nella seconda metà degli anni Sessanta come "Formes italiennes", nel caso di "Eurodomus 2" pone maggiormente in evidenza lo sconfinamento e la confusione in atto sui due versanti di invenzione e produzione, arte e industria, e nell'ambito delle relazioni tra design e architettura. L'allargamento dell'opera all'ambiente implicava il superamento della dimensione dell'artefatto e la possibilità di plasmare diversamente il rapporto tra ambiente e persone e le modalità del vivere quotidiano rimescolando situazioni e confini relativi alla professionalità del designer. Con lo stesso materiale usato per le imbottiture delle sedute, il poliuretano espanso, Pietro Gilardi realizza a partire dall'autunno del '65 i *tappeti-natura*, presentati nel '66 alla Galleria Sperone di Torino, lavorando il blocco del materiale nuovo con la tecnica tradizionale dell'intaglio e colorando le forme, ricostruzioni artificiali di pannocchie, zucche, pietre, cavoli, foglie, mare, sottobosco e altro, con pigmenti sintetici disciolti in resine viniliche⁷⁴. Il materiale mostra spesso le tracce della manipolazione artigianale. I *tappeti-natura* vengono esposti ad "Eurodomus 2" come pezze, arrotolate su avvolgitori in tubi di alluminio e plexiglass di sei metri, da tagliare e vendere al metro⁷⁵.

L'ambiente naturale riproposto artificialmente e in pezzi, soffice, leggero e ripiegabile, è pensato per una relazione sensoriale, tattile e corporea, nel vissuto di tutti i giorni, è tappeto e oggetto da toccare e la scelta della gommapiuma ha principalmente "il senso di accogliere e di interagire con il corpo"⁷⁶. "Gilardi – scrive Sottsass – è sempre alla ricerca di capacità artigianali (...) è lì in equilibrio instabile tra l'opera d'arte e l'oggetto d'uso perciò le cose che fanno i giovani di quest'ultima generazione sono cose che ci troviamo sempre tra i piedi e sempre meno attaccate ai muri perché le cose che fanno sono cose utili alla vita quotidiana, servono a creare una grotta di tutti i giorni, uno spazio quotidiano, un ambiente, servono a rifare una natura usabile o supposta tale, là dove la "natura" contemporanea è di fenomeni micidiali"⁷⁷.

Nel 1968 la Gufram⁷⁸, sfruttando la capacità di produzione del "guflex", poliuretano espanso a freddo a portata differenziata, e la particolare pellicola verniciante "guflac" dà inizio alla produzione di un design "pop", con oggetti fortemente ironici e di portata immaginativa, fuori dagli schemi e in sintonia con le complesse trasformazioni del costume, dal Piper e le discoteche, allo stile yé-yé. Grazie alla sua esperienza nella lavorazione del poliuretano espanso, Gilardi assumerà un ruolo fondamentale nella produzione per la lavorazione di prototipi e l'introduzione di procedimenti misti di lavorazione che uniscono la realizzazione industriale con la rifinitura manuale dell'oggetto. Per la serie dei *Multipli* disegna l'originale progetto *Sedilsasso* e *Sassi*, un insieme di finte pietre da collocare liberamente nello spazio, con un sedile primitivo, un macigno, che si rivela, fuori dalle possibili previsioni del fruitore, una leggera e comoda seduta. Oggetto di arredo *Sassi* viene prodotto dall'azienda al pari di una galleria in serie limitata e numerata, come oggetto d'arte, così come la "scultura" di Gianni Pettena, *Babele*, che con i suoi piani girevoli assolve anche alla funzione di porta oggetti, o il cilindro mozzo di Giuseppe Raimondi che al bisogno diventa, da elemento di arredo, morbida poltrona⁷⁹.

Alla possibilità di nuove prospettive del rapporto tra arte e design, nell'ambito della rifondazione linguistica dell'arte povera, contribuisce la mostra "Arte Abitabile", tenutasi nel 1966 a Torino presso la Galleria Sperone, cui partecipano Gilardi, Piacentino e Pistoletto. Il senso del titolo intendeva esplicitare – dice Gilardi – "che la nostra ricerca artistica era uscita dalla cornice della rappresentazione estetica per entrare nello spazio del vissuto e quindi della relazione. Io avevo proposto una sorta di terrazza per interni domestici che modificava in modo ludico la prossemica nello spazio della galleria"⁸⁰.

La nuova ricerca prosegue tra il 1966 e il 1967 assieme ai *tappeti-natura* con la realizzazione di una serie



di oggetti quotidiani – una carriola, una sega, un pettine, dei sandali – costruiti con pezzi di recupero. "Dedicarsi ad una produzione marginale rispetto a quella della società consumistica voleva essere la metafora di un modo nuovo di vedere le cose, di un nuovo modo dell'individuo di creare, partendo proprio dal paesaggio alienato e entropico degli oggetti di consumo"⁸¹. "In un contesto dominato dalle invenzioni e dalle imitazioni tecnologiche – scrive Germano Celant su "Flash Art" nel novembre del 1967 – due sono le scelte o l'assunzione (la cleptomani) del sistema, dei linguaggi codificati e artificiali, nel comodo dialogo con le strutture esistenti, siano esse sociali o private, l'accettazione e la pseudoanalisi ideologica, l'osmosi con la "rivoluzione", apparente e subito integrata, la sistematizzazione della propria produzione o nel microcosmo astratto (op) o nel macrocosmo socio-culturale (pop) e formale (strutture primarie), oppure, all'opposto, il libero progettarsi dell'uomo. Là un'arte complessa, qui un'arte povera, impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'astorico, col presente (...), con la concezione antropologica, con l'uomo "reale" (...). Da un lato, quindi, un atteggiamento ricco, perché legato osmoticamente alle altissime possibilità strumentali e informazionali che il sistema offre, un atteggiamento che imita e media il reale, che crea la dicotomia tra arte e vita, comportamento pubblico e vita privata, dall'altro una ricerca "povera", tesa all'identificazione azione-uomo, comportamento-uomo, che elimina così i due piani di esistenza. Un esserci, quest'ultimo, che predilige l'essenzialità informazionale, che non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale, che aspira a presentarsi improvviso, inatteso

Cupola pressostatica in PVC trasparente realizzata da Zanotta su progetto di Lomazzi, D'Urbino, De Pas a Eurodomus 2, Torino 1968; in "Domus", n. 463, 6/1968. All'esterno si distinguono, tra gli altri lavori, il *tubo* di Eliseo Mattiacci e le gabbie in acciaio inox di Alfredo Pizzo Greco.

Eliseo Mattiacci, *Il tubo*, 1967. Particolare della mostra *Lo spazio dell'immagine*, Foligno 1967. Foto Mulas; copertina di "Domus", n. 453, agosto 1967.

Studio DA, interno a Milano. Sulla scala: *Boalum* di Livio Castiglione e Gianfranco Frattini; a terra: *Sedilsasso* di Piero Gilardi; in *La casa come palcoscenico*, "Domus" n. 3, 1972, p. 33.

Roberto Sebastian Echaurren Matta, *Malitte*, cinque elementi di arredo, elastici in espanso ricoperto da panno, prodotti da Gavina. Esposto ad Eurodomus, Torino 1968, è componibile come un *puzzle* come scultura gigante, soffice muro, sedili. Il pannello di fondo è di Getulio Alviani.



rispetto le aspettative convenzionali, un vivere asistemico, in un mondo in cui il sistema è tutto (...). L'avvicendamento da compiersi è dunque quello del ritorno alla progettazione limitata e ancillare, in cui l'uomo è il fulcro e il fuoco della ricerca, non più il mezzo e lo strumento (...). Un'urgenza all'esserci che ha condotto Gilardi, soffocato dai suoi tappeti-natura, e dal poliuretano, a realizzare nel 1966 (mostra "Arte abitabile", Sperone) degli oggetti che sono la concretizzazione, non più mediata e mimetica, del suo agire strumentale e funzionale, ed ecco il basto, la carriola, la sega, la scala. Per chi conosce 'l'operoso' Gilardi, questi sono i suoi 'simboli'. La tautologia è il primo strumento di possesso sul reale, eliminando le sovrastrutture si riinizia a conoscere il presente e il mondo"⁸². A partire dal 1968, Gilardi interrompe la produzione di oggetti artistici (la produzione "povera" del 1967 viene peraltro rifiutata dalla gallerista Ileana Sonnabend che puntava viceversa ai tappeti-natura per il sicuro riscontro di pubblico e mercato) per dedicarsi agli aspetti teorici e partecipativi della pratica artistica intesa come esperienza relazionale del quotidiano⁸³.

Nell'articolata e magmatica situazione dei rapporti tra arte e design che si delinea nella seconda metà degli anni Sessanta confluiscono anche componenti organiche alla produzione industriale, come ad esempio l'attività di Dino Gavina, da sempre caratterizzata da una stretta interazione con l'arte e con gli artisti contemporanei. Protagonista del design italiano Gavina è riuscito a coniugare gli interessi di collezionista-mecenate e di committente alla produzione industriale, associando imprenditorialità ed estetica. La continua frequentazione del mondo dell'arte – da Lucio Fontana, conosciuto alla Triennale del '54, a Man Ray, Colla, Capogrossi e numerosi altri ancora – e la tensione costante verso la creatività artistica lo porta nel 1967 a istituire il Centro Duchamp, destinato alla produzione di prototipi sperimentali realizzati dagli artisti e a promuovere

Piero Gilardi, *Sedilsassi*, 1968. Allestimento della Gufram al IX Salone del Mobile, Milano 1969. La poltrona *Moza* è di Giuseppe Raimondi. Foto Casali-Domus; in "Domus", n. 480, novembre 1969.



pubblicazioni ed eventi. Il Centro, inaugurato nel 1969 da Man Ray (che vi portò l'ellisse a specchio de "les grands trans-Parents"), realizzò lampade dello stesso Man Ray e i fiori futuristi di Balla; vi lavorarono, tra gli altri, Gianni Colombo ed Edoardo Landi. Nell'ambito del progetto imprenditoriale della Simon fondata con Maria Simoncini nel 1968, dopo la chiusura della Gavina Spa, promuove i progetti *Ultrarazionale* (1968), che intende andare "oltre" i limiti del Movimento Moderno, del razionalismo, e *Ultramobile* (1971), che propone "mobili-opere d'arte", oggetti dalle forti valenze simboliche disegnati da artisti come René Magritte, Constantin Brancusi, Man Ray, Sebastian Matta e Meret Oppenheim, la cui funzione è nascosta, "celata in un gioco enigmatico". Matta, autore di *Magritta*, un omaggio a Magritte, e *Margarita*, contenitore dalla forma di un trono tribale, aveva già realizzato precedentemente, nel 1965, il divano *Malitte* esposto ad "Eurodomus 2", una serie di cinque elementi morbidi da comporre a piacimento come muro, sul pavimento, come sedili oppure sistemati l'uno accanto all'altro, come un puzzle gigante, per avere una scultura colorata"⁸⁴. "In quel momento – ricordava Gavina in una intervista alla Rai – uno diceva: i quadri? Boh, finito! La pittura è finita. La scultura? La scultura è finita. I mobili?! Per l'amor di dio, vuoi che parliamo di mobili? E, allora, che cosa ho fatto io? Ho fatto delle cose che non erano né mobili, né quadri, né sculture. Però erano una presenza precisa. Tanto è vero che ogni volta che un architetto ha finito un appartamento, ha bisogno di mettere un oggetto. Ha bisogno di mettere un quadro, ha bisogno di mettere una scultura, ha bisogno di mettere qualcosa. Allora io ho fatto questo gioco che è una presa un po' in giro di questa società ridicola, del sessantotto e di tutte le baggianate che avevano da dire e delle cose che ci raccontavano e, senza che si rendessero conto, abbiamo fatto un'operazione che voleva portare nelle case una presenza particolare, che era un'opera d'arte, senza che chi l'acquistava se ne accorgesse. Però se la trovava in casa. Che poi era un valore per i figli. Era un valore per gli ospiti. Era un valore per il futuro, insomma. No?"⁸⁵.

Gino Marotta opera in questo periodo in perfetta continuità con la ricerca precedente e prosegue nella versatile attività di promotore e organizzatore culturale. Dal 1966 compaiono nella sua produzione immagini stilizzate di fiori, realizzate come pitture colorate in lacca su legno sagomato⁸⁶, che preludono alla ricostruzione di un mondo figurativo che troverà il suo sviluppo nell'ambiente *Naturale-Artificiale* esposto a Foligno. La particolarità di questo lavoro è costituita oltre la dimensione ambientale dall'abbandono della ambiguità tra prototipo industriale e intervento artigianale presente nei lavori della *Nuova Scultura Italiana* e superato dal nuovo



uso della materia plastica, il metacrilato, realizzato in forme seriali con procedimento industriale. Il bosco artificiale era costituito da elementi di metacrilato lucido stampato, alberi reinventati come strutture modulari dall'immagine semplificata; l'effetto spaziale, lo straniamento e la sorpresa erano amplificati dall'uso di pareti specchianti e dal pavimento rivestito di laminato bianco. Se Gilardi realizza l'artificialità della natura attraverso l'esaltazione della mimesi, Marotta crea la scena astratta di una nuova natura montando sagome semplificate e trasparenti, recupera attraverso la tecnologia la dimensione lirica e immaginativa minacciata dalla realtà. La sua scultura-design definisce *environment* in grado di suscitare più di un effetto sensoriale al punto che esperienza dell'artificio e esperienza della natura possono considerarsi equivalenti: "L'opera di Marotta (e anche quella di Piero Gilardi, di Jannis Kounellis, e in qualche misura di Pino Pascali, con i loro tappeti-natura, i loro giardini metallici, la flora e la fauna concentrazionaria) mostra nella sua funzione sostitutiva di essere autonoma ed efficace, come un duplicato del reale. O un'estasi extraplastica"⁸⁷. A poco a poco Marotta mette a punto in altri *environment* un inventario di immagini primarie in cui la forma non è inventata "ma si ordina visivamente secondo modi di concrezione e di crescita": rose in metacrilato trasparenti e piatte chiuse in scatole trasparenti o barattoli di nuvole ripetuti in serie (Galleria dell'Ariete Milano, 1968) oppure dieci parallelepipedi di metacrilato colorato di uguali dimensioni che contengono l'albero, la mela, il serpente, la pioggia, il fulmine la rosa, la notte, il cielo, il ficus, il mare di *Nuovo Paradiso* (Galleria De Nieubourg, Milano, 1969).

Il 29 febbraio 1968, a pochi giorni dall'occupazione della facoltà di Architettura a Valle Giulia, viene inaugurata a Roma la Mana Art Market. L'attività di questa galleria, diretta da Nancy Marotta in collaborazione e secondo un progetto comune con



Gino, la cui attività durò per dieci anni fino al 1978, costituisce un episodio significativo per gli scambi tra arte e design che si sviluppano a Roma, in un momento in cui la contestazione studentesca e il mutato clima politico e sociale apre un periodo di sconvolgimento, anche degli assetti culturali e di profonde incertezze. La denominazione di Mana Art Market è indicativa delle caratteristiche dell'iniziativa, basata sulla convinzione della necessità di diffondere l'opera artistica come prodotto industriale per raggiungere vasti strati di pubblico: in tal senso "market" invece di "gallery" poneva l'accento sulle finalità produttive e commerciali. Mana, riferimento alla mitologia melanesiana come "forza vitale" si spiega come nome augurale scelto da Nancy in relazione ai suoi interessi di antropologia e religioni orientali⁸⁸.

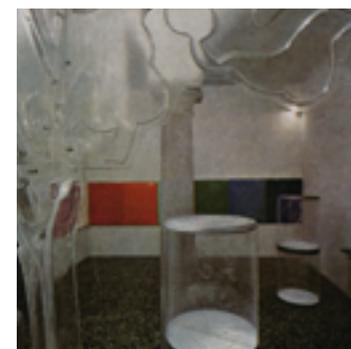
Il programma di Mana Art Market, non privo di accenni provocatori nei confronti dell'ambiente artistico in generale e in particolare del clima romano, intendeva introdurre un design originale di artista da affiancare alla produzione in serie e di multipli, coinvolgendo quegli autori di solito meno inclini alla riproduzione/moltiplicazione dei loro lavori. Con il sostegno di Lucio Fontana, Nancy e Gino riuscirono a coinvolgere già nella fase iniziale numerosi artisti di cui producevano e vendevano lavori con intenzionalità sociali: così quadri di Castellani o di Fontana, stampati in plastica e allestiti con cerniera e maniglia, si trasformavano in porte; oppure le invenzioni plastiche di Scheggi o di Franco Angeli diventavano rispettivamente controsoffitto o *tavolo-dollaro*; venivano inoltre presentati i mobili realizzati da Gino Marotta per

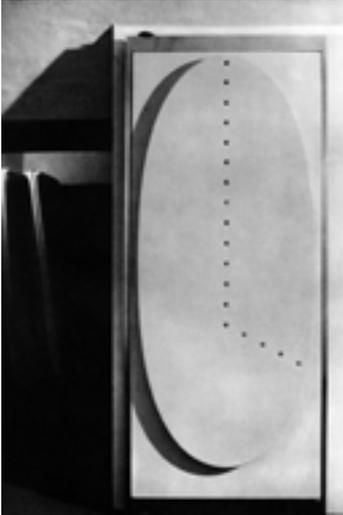
Archizoom, *Superonda*, divano esposto alla Mana Art Gallery 1968; in *Il Mana di Nancy Marotta*, a cura di S. Marotta e A. Orsini, Es Architetture, Roma 1996.

Gino Marotta, David Morris, Nancy Marotta, Fabrizio Cocchia e Gianfranco Fini al lavoro nell'inverno 1967 per la progettazione di mobili per la Mana Art Gallery; in *Il Mana di Nancy Marotta*, a cura di S. Marotta e A. Orsini, Es Architetture, Roma 1996.

Sotto e pagina a fronte, in basso

Gino Marotta, particolare dell'allestimento della mostra alla galleria dell'Ariete, Milano 1968, con i barattoli *naturale-artificiale*, metacrilato stampato sotto vuoto; in "Domus", n. 461, aprile 1968.



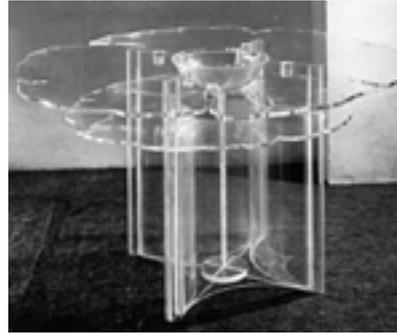


Lucio Fontana, *Porta*, prodotto dalla Mana Art Market, 1968; in "Domus", n. 462, maggio 1968.

Gino Marotta, mobili componibili prodotti da Lorenzon, Udine.; in *Il Mana di Nancy Marotta*, a cura di S. Marotta e A. Orsini, Es Architetture, Roma 1996.

Gino Marotta, tavolo *Fiore*, prodotto dalla Mana Art Market; in G. Dorfles, *Disegno industriale*, in *L'Arte Moderna*, vol. XV, Fratelli Fabbri, Milano 1975, p. 83.

Franco Angeli, tavolo *Dollaro*, prodotto dalla Mana Art Market; in G. Dorfles, *Disegno industriale*, in *L'Arte Moderna*, vol. XV, Fratelli Fabbri, Milano 1975, p. 83.



l'azienda Lorenzon di Udine o il divano *Ninfea* e i tavoli trasparenti; il divano scultura di Robert Morris e il tavolo trasformabile di Fabrizio Cocchia, lampade di Gianni Colombo e le poltrone nella valle di Ceroli (1969). Anche l'abbigliamento trova il suo spazio con la mostra del 1969, presentata su "Domus" da Achille Bonito Oliva⁹ in cui Alda Casal presenta mobili e vestiti fuori dagli schemi realizzati con materiali plastici. L'attività di Mana Art Market coinvolge anche i giovani architetti di Superstudio e di Archizoom impegnati nel movimento radical. Archizoom presente già dall'inaugurazione con *Gazebo e stanze vuote* esporrà con successo i divani *Superonda*. Nel novembre 1971 si tiene la mostra di Superstudio "L'Architettura Interplanetaria". Relativamente agli obiettivi, la vicenda del Mana si rivelò di fatto un fallimento. Malgrado l'interesse del modo dell'arte e in generale della cultura, gli oggetti,

peraltro prodotti in serie limitatissime, ebbero una diffusione assai circoscritta e ristretta ad una classe elitaria di compratori. Il livello di attività rimase tuttavia nel corso del decennio assai articolato con la partecipazione diretta nel 1970 alla mostra "Amore mio" di Montepulciano e la promozione di azioni performative con Agnetti, Cage, Bussotti.

I percorsi da seguire per una ricostruzione critica della scultura degli anni Sessanta, oltre a queste considerazioni sui rapporti con il design, rimangono molteplici: il tema della materia e dei materiali, l'uso di nuove tecnologie che accomuna lavori tradizionali e sperimentazioni, il rapporto con l'architettura e con gli spazi pubblici, il definirsi delle nuove relazioni spaziali attraverso un nuovo modo di concepire l'allestimento di scultura e oggetti plastici da parte degli artisti nello spazio espositivo. Alle ricerche seguono sempre altre ricerche...

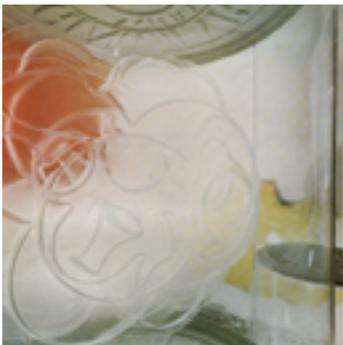
Desidero ringraziare Nicola Carrino, Marcello Mondazzi, Giuseppe Appella per i preziosi suggerimenti e Claudio Zambianchi a cui devo la rilettura del testo; Isabella Marotta per avermi messo a disposizione i materiali dell'archivio Gino Marotta. Un ringraziamento particolare va a Carla Vasio.

1 "Si annullano quindi le differenze – scrive Vivarelli – tra materiali ortodossi o meno dell'arte e si mescolano, fino a scomparire nelle "azioni" o negli happening, gli stessi concetti di campi operativi e specialistici distinti, quali quelli della pittura e della scultura. Non scompaiono negli anni Sessanta una pittura ed una scultura che si affidano a strumenti tradizionali, pur facendo uso di poetiche, di tematiche e soluzioni stilistiche aggiornate; né i nuovi materiali sono di per sé sinonimo di novità reale dei prodotti realizzati con queste nuove tecniche. Tuttavia, gli sconfinamenti dai territori delle varie specialità artistiche e anzi la negazione degli specialismi e la negazione dello stesso concetto di produzione artistica come produzione di specifici oggetti – fino all'identificazione del momento creativo con la proposta di atti fisici o di atti puramente mentali – costituisce l'aspetto più caratterizzante del decennio, con cui anche la pittura "da cavalletto" del periodo si è in qualche modo confrontata"

(*Ricerche artistiche degli anni Sessanta*, in *La pittura in Italia. Il secondo Novecento*, Milano, Electa, 1993, p. 338). Anche se il punto di partenza è quello della "pittura", la restituzione critica di Pia Vivarelli mette in evidenza le diverse situazioni di rottura dei codici e il radicale mutamento dell'oggetto artistico, con lo sconfinamento dell'opera nell'ambiente e nello spazio reali, comprendendo vicende o personalità come quelle di Ceroli o Pascali, le cui ricerche si situano più direttamente sul versante plastico.

2 La necessità di un approfondimento storiografico e di rilettura delle fonti della storia degli anni '60 è stata di recente evidenziata da F. Fergonzi, A. Del Puppo nell'Editoriale della rivista on line "Studi di Memofonte", 9/2012, pp. 1-2 (<http://www.memofonte.it/informazioni/studi-di-memofonte.html>)

3 Si veda P. Fossati, *Il paradosso della scultura*, e G. Guberti, *Scultura e sculturale* (. . .), in "La tradizione del nuovo", V, 15, maggio 1981, pp. 5-7 e 33-40; F. Gualdoni, *La sovrana inattualità*, catalogo della mostra "La sovrana inattualità. Ricerche plastiche in Italia negli anni settanta", a cura di F. Gualdoni, M. Precherutti Garberi, Padiglione d'arte contemporanea, Milano, 3 marzo-12 aprile 1982, Milano Electa, 1982; Id., *Dell'inattualità*, in "Flash Art", n. 105, ottobre-novembre 1981, pp. 49-50; F. Menna, *Modi*



della scultura, catalogo della mostra a cura di F. Menna e L. Mango, Marcello Silva- Galleria dei Banchi Nuovi, Roma, 1987.

4 M. Meneguzzo, *Identificazione pratica della scultura (italiana)*, in *La scultura italiana del XX secolo*, catalogo della mostra, progetto di A. Pomodoro, a cura di M. Meneguzzo, Fondazione Pomodoro, Milano 24 settembre 2005-22 gennaio 2006, Skira, Milano 2005, pp. 25-31

5 G. de Marchis, in *Sculture in villa*, catalogo della mostra, progetto di G. de Marchis, a cura di N. Cardano, G. de Marchis, M.V. Marini Clarelli, De Luca Editore, Roma 2006, p. IX-XI.

6 *Quando è scultura*, a cura di C. Baldacci e C. Ricci, con scritti di A. Vettese e altri autori, Milano, Et al. Edizioni, 2010.

7 A. Greco, *Conformazione tridimensionale in Gli spazi e le arti. Enciclopedia Treccani del XXI secolo*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010. La trattazione sullo statuto della scultura ha come noto i necessari riferimenti nelle riflessioni di Rosalind Krauss (*Passages in modern sculpture*, 1977, trad. it. 1998 e *Sculpture in expanded field*, «October», 1979, 8, pp. 30-44. Sul problema della specificità della scultura si veda anche il contributo di F. Tedeschi, *Che cos'è la scultura? A proposito di una identità perduta*, in *Perché non parli? Le discipline dell'arte contemporanea raccontate dagli autori*, a cura di G. Di Pietrantonio, F. Guerisoli, G. Scardi, Silvia editrice, Cologno Monzese 2010, pp. 23-27.

8 G. Harper, *Scultura spogliata: scorticata, deformata, estraniata*, in *Quando è scultura*, cit.

9 Si veda, in particolare, *Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70*, catalogo della mostra a cura di G. de Marchis, S. Pinto, Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970, Centro Di, Firenze 1970; *Roma anni '60: al di là della pittura*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 20 dicembre 1990-15 febbraio 1991, Carte segrete, Roma 1990; G. de Marchis, *Scusi, ma è arte questa? guida illustrata all'avanguardia e alla neoavanguardia*, A. Mondadori, Milano 1991.

10 P. Bucarelli, *Scultori italiani contemporanei*, Martello, Milano 1967.

11 U. Kultermann, *Nuove dimensioni della scultura*, Feltrinelli, Milano 1967.

12 P. Restany, *La XXXIII Biennale di Venezia. "L'homo ludens contro l'homo faber"*, in "Domus", n. 441, 8/1966, pp. 37-56.

13 E. Sottsass jr., *Mémoires di panna montata*, in "Domus", n. 442, 9, 1966, p. 46. La sala di Fontana era costituita da un ampio spazio ovale dove un percorso a labirinto poneva il visitatore di fronte ad un'immagine ripetuta, uguale ma leggermente diversa, che marcava ogni nuovo punto di vista (si veda G. Dorfles, nel catalogo della XXXIII Esposizione Biennale internazionale d'Arte, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", Venezia 1966, pp. 42-43). Nel padiglione della Gran Bretagna assieme alle sculture in alluminio e acciaio dipinto di Anthony Caro erano esposte dieci tele in rilievo e pitture tridimensionali di Richard Smith, esito delle sue ricerche plastiche spaziali basate sull'uso del colore e sulla sperimentazione di tecniche visuali mutate dal cinema e dalla comunicazione pubblicitaria.

14 P. Bucarelli, *op. cit.*, p. 14.

15 Si veda M. V. Marini Clarelli, *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, catalogo della mostra "Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia", Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 26 giugno-1 novembre 2009, Milano, Electa, p.12. A partire dal 1964, grazie agli acquisti in occasione delle Biennali, direttamente dagli artisti e dalle gallerie, le collezioni si arricchiscono tra l'altro di lavori di Fontana, Burri, Alviani, Colombo, Calderara, Uncini, Carrino, Ceroli, Colla e Kounellis. Nel 1967 *Il mare* di Pascali, di cui già era stato acquisito *Labbra*, viene trattenuto in Galleria, su proposta di Giorgio de Marchis, dopo l'esposizione di Foligno.

16 P. Martore, *I Giardini della scultura. Lo spazio espositivo all'aperto nell'ordinamento Bucarelli*, catalogo della mostra "Palma Bucarelli. Il Museo come avanguardia", cit., pp. 102-104. Si veda anche M. Margozzi, *Cinquanta-Sessanta. La scultura*

in Italia e il ruolo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in '50-'60. *La scultura in Italia. Opere dalle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna*, catalogo della mostra, Villa d'Este, Tivoli, 14 giugno-4 novembre 2007, Roma, De Luca, 2007.

17 P. Bucarelli, *Ettore Colla*, catalogo della mostra "Lo spazio dell'immagine", Palazzo Trinci, Foligno 2 luglio-1 ottobre 1967, Venezia, Alfieri p. 43.

18 5. *Biennale de Paris. Manifestation biennale et internationale des jeunes artistes du 29 septembre au 5 novembre 1967*, Musée d'art moderne de la ville de Paris. [S.l. s.n., 1967; *Opere di giovani artisti romani*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 13- 29 dicembre 1967.

19 V. Rubiu, *Mattiacci*, catalogo della Galleria L'Attico, Roma 1968 (rip. in *Uno scultore. Eliseo Mattiacci: antologia della critica e scritti d'artista*, in "Quaderni di scultura contemporanea", a. XVIII, n. 6-7, 1967, p.14).

20 Non a caso il titolo dell'edizione inglese del testo, uscito in lingua tedesca come *Neue Dimensionen der Plastik*, Tubingen, Wasmuth 1967, sarà *The new sculpture: environments and assemblages*, Thames and Hudson London, 1968. Il volume fa parte di una trilogia in cui Kultermann esamina mutamenti e trasformazioni dell'arte contemporanea e che comprende *Nuove forme della pittura*, Milano, Feltrinelli 1969; *Vita e arte: la funzione degli intermedia*, Milano, Gorlich 1972.

21 G. Marchiori, *Dizionario Bolaffi degli scultori italiani moderni*, Torino G. Bolaffi, 1972.

22 Si veda L.P. Nicoletti, *Processo a un critico italiano Jean Fautrier alla Biennale di Venezia*, in "Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal", *Visual Identity of the Italians - L'identità visiva degli italiani*, vol. I, n. 2, 2011, <http://www.palinsesti.net>. Come riportato nel catalogo della Biennale, sezione Premi, la giuria, composta da Giulio Carlo Argan, Giuseppe Marchiori, Jean Leymarie, Zdzislaw Kepinski, Herbert Read, Vicente Aguilera Cerni, Werner Haftmann decise, a maggioranza, di trasferire alla pittura straniera il premio destinato alla scultura. La decisione fu motivata dal fatto che, dei quattro scultori individuati per essere proposti per il premio internazionale, lo spagnolo Angel Ferrant, presentava soltanto opere recenti, non rappresentative dell'intero sviluppo e dell'importanza storica della sua arte, mentre gli altri tre, l'austriaco Rudolf Hoflthener, lo svizzero Robert Muller e l'inglese Eduardo Paolozzi, molto più giovani, erano presenti con opere che, "pur offrendo le migliori speranze", non apparivano come la "conclusione di un ciclo di ricerca".

23 In occasione della Biennale, l'opera di Kemeny *Trasformazione dello spirito* (1963), esposta nel padiglione svizzero, fu acquistata per le collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Si veda la scheda a cura di F. Onnis, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna & MAXXI: le collezioni 1958-2008*, a cura di S. Frezzotti, C. Italiano, A. Rorro, 1 vol., Milano Electa, 2009, p. 344.

24 Si veda la raccolta delle opinioni di Maurizio Calvesi, Emilio Garroni, Francesco Somaini, Franco Russoli pubblicata con il titolo *Premienza della scultura*, in "Marcatrè", n. 8/9/10 luglio-agosto-settembre 1964, p. 212.

25 P. Restany, *Estate 1964: la "nuova" figurazione è pop*, in "Domus", 11/1964, n. 420; si veda anche *La XXXII Biennale di Venezia, Biennale dell'irregolarità*, in "Domus", n. 417, 8/1964, pp. 27- sgg. Su Kemeny, scultore assai stimato da Marchiori si veda anche *Ricerca di Kemeny*, in G. Marchiori, *Interventi sull'arte contemporanea 1970-1976*, Preganziol (Tv) Matteo 1977, pp. 109-121.

26 Si veda G. Dorfles, *Alla Triennale, Convegno "arte-artigianato-industria"*, in "Domus", n. 373, 12/1960, p. 38.

27 *Nuovi orologi*, in "Domus", n. 372, 11/1960, pp. 49-50; sulle interpretazioni della forma simbolica e dei rimandi alla cultura figurativa di *Secticon* si veda anche il breve commento di M. Fagiolo, *Rapporto 60*, p. 257 e la recensione di F. Gualdoni, *Angelo Mangiarotti. Matter and Sense*, catalogo, Casati Gallery, Chicago, Ill., 2007 in <http://flaminiogualdoni.com>. Alcuni anni più tardi l'affinità tra scultura e oggetto di design

- viene messa in evidenza su "Ottagono", 17, 1970 (*Lampada o scultura*) a proposito di una realizzazione di Tobia Scarpa: la lampada in marmo progettata in due prototipi risultanti dallo sdoppiamento di un unico pezzo tornito, di cui uno messo in produzione da Flos. La lampada fu presentata nella sezione dell'industrial design alla 3ª Mostra nazionale del marmo a Carrara (1970).
- 28 Una nuova poltrona di Mangiarotti, in "Marcatrè", n. 8/9/10 luglio-agosto-settembre 1964, pp. 119-121. Sulla definizione di "scultura" per questo prodotto vedi anche le dichiarazioni di Mangiarotti in *Maestri del design: Castiglioni, Magistretti, Mangiarotti, Mendini, Sottsass*, a cura di D. Duva, M. Invitti, E. Milia, M. Pirola, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 88.
- 29 *Il divenire delle arti*, 1959, pp. 158-159.
- 30 Si veda F. Menna, *Design, comunicazione estetica e mass media*, in "Edilizia moderna", n. 84, gennaio 1965, rip. in *La regola e il caso: architettura e società*. Roma, Ennesse 1970, pp. 165-181; *Notiziario: industrial design* in "Domus", n. 389, 4/1962, p. 141.
- 31 Una nuova macchina elettrica, in "Domus", n. 416, 7/1964, pp. 41-47; E. Sottsass, "Soft Typewriter" 1963, *ivi*, p. 48.
- 32 Una nuova macchina elettrica, *cit.*
- 33 Si veda G. Dorfles, *Il Disegno Industriale*, in *L'Arte Moderna*, vol. XV, Milano, Fabbri editori [1967], ed. 1975, pp. 88-89.
- 34 Si veda M.G. Messina, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in *Ricerche su Novecento. Scritti per Pia Vivarelli*, atti della giornata di studio, a cura di M. De Vivo e R. Naldi, Artem Prismi, Napoli 2008. *Gino Marotta. Anni Cinquanta*, a cura di A. Fiz, Milano, Ed. Silvana, 2007; per l'attività complessiva dell'artista si veda, *Gino Marotta*, a cura di M. Calvesi, Milano, Ed. Silvana, 2007; *Trasparente e apparente*, a cura di M. Calvesi, Milano, Ed. Silvana, 2008.
- 35 Le formelle del soffitto ideate in serie furono realizzate da Marotta direttamente nell'industria di Dino Gavina nello stabilimento di Foligno (si veda L. Radi, "Lo Spazio dell'Immagine" a Foligno (1967), testo della conferenza tenuta a Foligno, Biblioteca Jacobilli, 2004) http://www.centroitalianoartecontemporanea.com/img/altro/07_saggio_radi_ok.pdf.
- 36 Oracolo robot, realizzato in lamiera e alluminio (alt. 260 cm) è riprodotto in *Il collezionista d'arte moderna*, 1963. *Annuario della vita artistica italiana nella stagione 1961-1962*, a cura di L. Carluccio, O. Levi, M. Levi, G. Bolaffi, Torino 1963, p. 152. La scultura, di proprietà Olivetti, fu installata all'aeroporto di Linate di Milano.
- 37 E. Villa, *Anatomia gino marotta*, nel catalogo della mostra Galleria Anthea, Roma, 1964, si veda anche M. Venturoli, *Numeri, diagrammi, sagome, quadrettature*, in "Capitolium", a. XXXIX, n. 9-10, settembre-ottobre 1964, p. 513.
- 38 G. Dorfles, *Nuove sculture di Gino Marotta*, in "Metro" n. 10, settembre 1965 (s.i.p.). Nei lavori esposti all'Olivetti Dorfles ravvisa una doppia valenza semantica e formale, mentre Giuseppe Marchiori, presentando questo tipo di produzione l'anno seguente a Bruxelles (Galerie Aujourd'hui, maggio 1966) evidenzia soprattutto l'aspetto innovativo di una plastica in grado di proporre nuove valenze estetiche grazie al disegno industriale.
- 39 G. Marotta, presentazione della mostra "Attilio Pierelli", Galleria Anthea Roma, 7-27 novembre 1964.
- 40 F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, in "Studi di Memofonte", 9, 2012, pp. 121-164.
- 41 *Scultura Italiana moderna*, Venezia, Bruno Alfieri Editore 1953. Marchiori traccia un panorama a partire da Rosso e giungendo attraverso Boccioni e Martini ai più giovani Mirko e Consagra. Si veda F. Fergonzi, *Marchiori e la scultura*, in *Giuseppe Marchiori e il suo tempo. Mezzo secolo di cultura artistica e letteraria europea visto da un critico d'arte*, catalogo della mostra a cura di S. Salvagnini, Palazzo Roncale, Rovigo, 5-28 novembre 1993, Fondazione Cassa di risparmio di Padova e Rovigo, Padova 1993; *Da Rossi a Morandi, da Viani ad Arp. Giuseppe Marchiori critico d'arte* Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2001.
- 42 Dorfles contemporaneamente alla presentazione alla mostra dei *Giovani scultori* alla Galleria Cadario di Milano inserisce gli "scultori" Marotta, Pierelli e Remotti nella mostra *Nuove tendenze dell'arte in Italia* (Galleria Il Naviglio, Milano, 6-30 giugno 1966); l'esposizione individua, nel superamento dell'op e del pop, due filoni della ricerca attuale: quello della pittura-oggetto e delle strutturazioni spaziali, di cui fanno parte gli scultori citati, attenti ai nuovi materiali e all'aspetto più tecnologico che artigianale dell'arte visiva, insieme a Castellani, Bonalumi, Scheggi, Alviani e ai cinetici Colombo e Varisco e Alviani, e quello iconico della scuola di Piazza del Popolo.
- 43 *Nuova scultura italiana. Bonalumi, Degani, Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pizzo Greco, Remotti*, Galleria La Polena, Genova, ottobre-novembre 1966.
- 44 B. Alfieri, G. Marchiori, *La nuova scultura italiana: Icaro, Lorenzetti, Marotta, Pierelli, Pizzo Greco, Remotti* in "Metro", n. 11, 1966; c. c. [Cesare Casati] *Il design scultura. La nuova scultura italiana*, in "Domus", n. 444, 11, 1966, pp. 45-48.
- 45 Dichiarazione di Paolo Icaro, in *Nuova scultura italiana: conversazione registrata di Nanni Loy con Gillo Dorfles ... [et al.]* Campobasso, Nocera, 1966, s.i.p.
- 46 La scultura fu realizzata a Genova dalle officine G.S.T. in collaborazione con l'Italsider; si veda, "Domus", n. 4, 7/1966. Sulla "scultura-casa" si veda, *La casa di Mercedes. Una scultura di Alfredo Pizzo Greco*, "Domus", n. 474, 5/1969, p. 41.
- 47 G. Dorfles, in *Giovane Scultura Italiana*, Galleria Cadario, Milano 1966.
- 48 G. Celant, in *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, [s.n.] 1967, p. 23; sul museo si veda anche *Il Museo sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'arte moderna*, a cura di M. Bandini, R. Maggio Serra, Fabbri, Milano, 1985; T. Trini, *Mostre a Torino*, in "Domus", n. 451, 6/1967, p. 45.
- 49 *Nuova scultura italiana: conversazione registrata di Nanni Loy*, *cit.*
- 50 G. Marchiori, *Gino Marotta*, catalogo della mostra personale, Galerie Ajour'd'hui, Bruxelles, 12 maggio 1966 (lo stesso testo è in *Nuova scultura italiana*, "Metro", 1966, *cit.*).
- 51 Si vedano le dichiarazioni di C. Belloli, *Animazione e moltiplicazione plastica*, nel catalogo della mostra "Opere d'arte animate e moltiplicate", Galleria Danese, Milano, febbraio 1960.
- 52 M. Fagiolo, *Rapporto 60*, *cit.*, p. 260.
- 53 Gli esemplari in fibrilina (fibra di vetro e gomma) e in ottone nichelato in nove copie furono realizzati nel 1958 da Lino Sabattini. Quelli in cartone azzurro dalla ditta Danese in mille esemplari.
- 54 B. Munari, *Sculture da viaggio*, Galleria Montenapoleone, Milano, 1958.
- 55 B. Munari, *Sculture da viaggio*, in catalogo della mostra "Omaggio a Bruno Munari", a cura di Alberto Fiz, catalogo della mostra, Reggio Emilia 2000, Milano, Mazzotta 2000, p. 118; si veda anche C. Cerritelli, *Intorno alle invenzioni plastiche di Munari*, *ivi*, pp. 33-38.
- 56 F. Menna, *Bruno Munari o la coincidenza degli opposti*, in "La Botte e il violino", a. III, n. 2, aprile 1966, pp. 11-18.
- 57 B. Munari, *Codice ovvio*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino, 1974, pp. 89-90 rip. in G. Ballo, *La mano e la macchina. Dalla serialità artigianale ai multipli* Jakob & Colophon/Sperling & Kupfer, Milano, 1976, p. 208.
- 58 Sul tema dei multipli si veda, oltre allo studio di G. Ballo, *cit.*, J. de Sanna, *I multipli esistono veramente?*, in "Domus", n. 528, 11/1973, p. 1-5; G. Ballo, *I multipli*, in "Ottagono", n. 29, giugno 1973, pp. 20-25.
- 59 *Nuova scultura italiana: conversazione registrata di Nanni Loy con Gillo Dorfles ... cit.*

- 60 A Milano, un "grande magazzino" per l'arredamento moderno, in "Domus", n.438, 5/1966, pp.82-97. Realizzate in trenta esemplari firmati le sculture vengono messe in vendita al prezzo di ventitemila lire ciascuna.
- 61 Questo tipo di ricerca proseguirà con gli "oggetti-segnale" presentati nel 1968 da Sergio Anelli e Piero Bolla a Eurodomus 2 ("Domus", n.463,6/1968, p. 13).
- 62 Si veda E. Sottsass, "Corpi plastici" in "Domus", n. 431,10/ 1965, pp. 50-53; sul progetto espositivo della Sala Espressioni e l'attività si veda G. Ballo, *Sul concetto di "spazio attivo". A proposito della sala espressioni in Milano*, in "Domus", n. 428, 7/1965, pp. 70-71. I *Corpi plastici* furono esposti anche all'esposizione "Domus Formes italiennes" alle Galleries Lafayette di Parigi ("Domus", n. 450, 5/1967, pp.84-85) e all'edizione di "Eurodomus2" ("Domus", n. 463, 6/1968, pp.80-81).
- 63 *Michelangelo Pistoletto*, catalogo con testo di E. Sottsass jr., Sala Espressioni-Ideal Standard, Milano, febbraio-marzo 1965.
- 64 *Officina Alessi. Catalogo*, Alessi, Crusinallo 2011; L. Polinoro, *L'Officina Alessi: Alberto Alessi e Alessandro Mendini: dieci anni di progetto, 1980-1990*, s.l., s.n., 1989; A. Mendini, *Tea & Coffee Piazza*, Milano, Shakespeare & Company, 1983.
- 65 Si veda l'intervista di Gino Marotta ad Andrea Orsini nel catalogo della mostra *Il Mana di Nancy Marotta. 1968-1978 dieci anni di attività della Galleria "Mana Art Market a Roma"*, a cura di S. Marotta e A. Orsini, Es Architetture, 18 maggio-15 giugno 1996, Roma, s.i.t., 1996.
- 66 Il Comitato promotore era presieduto da Giuseppe Marchiori e composto da Giorgio de Marchis, Gino Marotta, Bruno Alfieri, Stefano Ponti, Lanfranco Radi, Luciano Radi. La commissione per gli inviti era composta da Giorgio de Marchis, Umbrò Apollonio, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles. Segretario era Giorgio de Marchis. Gli artisti invitati furono: Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani (Gruppo T), Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo (Gruppo T), Gabriele De Vecchi (Gruppo T), Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Gruppo MID, Gruppo N, Paolo Scheggi. Ettore Colla e Lucio Fontana erano presenti come "inviti speciali".
- 67 M. Calvesi, *Lo spazio degli elementi*, in *Fuoco Immagine Acqua Terra*, cat. della mostra con testi di A. Boatto, M. Calvesi [8 giugno 1967, L'Attico, Roma], Roma L'Attico, 1967.
- 68 D. Fonti, *Il "miracolo Carandente" e Sculture nella città: storia di un inimitabile progetto curatoriale di mezzo secolo fa*, in *Il museo contemporaneo. Storie, esperienze, competenze*, a cura di D. Fonti, R. Caruso, Gangemi editore, Roma 2012, pp. 13-31.
- 69 T. Trini, *A Foligno*, in "Domus", n. 453, 8/1967, pp.76-79.
- 70 Gli artisti invitati furono: Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani (Gruppo T), Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo (Gruppo T), Gabriele De Vecchi (Gruppo T), Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Gruppo MID, Gruppo N, Paolo Scheggi. Ettore Colla e Lucio Fontana erano presenti come "inviti speciali".
- 71 G. de Marchis, *Due decenni di eventi artistici in Italia e di obiezioni pubbliche in Italia*, in catalogo della mostra "Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950-70", Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970, Firenze Centro Di, 1970, s.i.p.
- 72 *Eurodomus 2*, in "Domus", n. 463, 6/1968, pp.5- sgg.; le foto pubblicate sono di Ugo Mulas, Casali-Domus, Massimo Capodanno.
- 73 Si vedano *Il serpente luminoso*, in "Domus" n. 481, 12/1969 in cui viene pubblicato il riferimento alla foto dell'ambiente allestito con il tubo da Mattiacci a Foligno; *Palcoscenico in casa*, in "Domus", n. 508, 3/1972, p. 78-80.
- 74 Per le sue capacità realizzative Gilardi viene scelto dall'amico Armando Testa per realizzare la prima versione, scolpita in poliuretano espanso, dell'ippopotamo inizialmente utilizzato nella pubblicità della Lines.
- 75 M. Bandini, *Piero Gilardi un percorso di ricerca dal 1963 al 1985*, in M. Bandini, P. Restany, *Piero Gilardi*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, maggio-giugno 1985, Ferrara 1985; cit. in C. Biasini Selvaggi, *Piero Gilardi: dalla post-pop alla new media art, il percorso di ricerca dal 1963 al 2004*, Edizioni Essegi, Villanova di Ravenna 2004, p. 19
- 76 "Nel realizzarne i primi tappeti ho mutuato da Oldenburg la poetica sensoriale del "soft", ma per me la gommapiuma aveva principalmente il senso di accogliere e di interagire con il corpo", dichiara Gilardi in A. Bellini, *Piero Gilardi. Ora cammino senza più allacciarmi le scarpe*, in "Flash Art", n. 301, aprile 2012.
- 77 E. Sottsass, *Memoires di panna montata*, in "Domus", n. 445, 6/1966, pp. 45- sgg.
- 78 La Gufram viene fondata a Grosso (Torino) dai fratelli Gugliemetti per la produzione dell'arredamento moderno, mettendo a frutto un'esperienza già maturata negli anni Cinquanta nella fabbricazione di sedie e sedute. Aperta alla collaborazione con artisti, architetti e designer, l'azienda coinvolge Giuseppe Raimondi, Ugo Nespolo e Piero Gilardi. Nel 2004 è stata ceduta a Poltrona Frau.
- 79 "Domus", n. 480, 11/1969, p.19. Tra gli oggetti in produzione nella serie dei *Multipli* della Gufram creati fra il 1968 ed il 1972 e prodotti tuttora in serie limitata e numerata si ricordano le sedute *Pratone* (1971) e *Tormeraj* (1968) di Ceretti, Derossi, Rosso, l'attaccapanni *Cactus* (1972) di Guido Drocco e Franco Mello, *Pavèpiuma* e il successivo tavolino *Massolo Porfido* (1974) di Piero Gilardi. Si veda *The Rock furniture: il design della Gufram negli anni del rock*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli, Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2002.
- 80 Intervista di Piero Gilardi, in A. Bellini, in "Flash Art", 2012, cit.
- 81 *Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni*, in *Piero Gilardi*, a cura di C. Spadoni, catalogo della mostra, Loggetta Lombardesca, Ravenna, 20 giugno-28 agosto 1999, Mazzotta, Milano 1999, p. 35.
- 82 G. Celant, *Arte Povera-Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", n. 5, novembre-dicembre 1967.
- 83 L. Vergine, *Piero Gilardi: il lavoro che cerco di fare oggi*, in "Domus", n. 614, 2/1981, pp.52-53.
- 84 "Domus", n. 463, 6/1968, pp. 92-93; su Dino Gavina e Ultrarazionale si veda, in particolare: V. Vercelloni, *L'avventura del design: Gavina*, Milano, Jaca Book, 1987 e *Dino Gavina: ultrarazionale, ultramobile*, a cura di Renzo Orsini, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano- Bologna Compositori, 1998.
- 85 Lezioni di design. Puntata 29 *La crisi energetica e le avanguardie radicali. Ospite: Andrea Branzi. Testimonianza: Dino Gavina*, in <http://www.educational.rai.it/lezionididesign/puntate/29/index.htm>.
- 86 B. Alfieri, *Marotta, o del classicismo*, in "Metro" n. 12, 1 marzo 1967.
- 87 T. Trini, *Marotta extraplastico*, in "Domus", n. 461, 4/1968, pp. 42-44.
- 88 Sull'attività della Mana Art Gallery si veda *Il Mana di Nancy Marotta*, cit.; T.T., *Mana Multipli*, in "Domus", n. 462, 5/1968, pp.74-77.
- 89 A. Bonito Oliva, *Ricordo d'Africa*, in "Domus", n. 475, 6/1969, pp. 70-73.

Tra pittura e scultura: un chiarimento

Ho ascoltato con interesse la relazione introduttiva di Nicoletta Cardano che, in onore di Pia Vivarelli, ha posto particolare attenzione ad alcuni aspetti della scultura negli anni Sessanta, nel possibile rapporto tra forma e progetto d'uso come tra scultura e design, oggetti di rappresentazione nello spazio del quotidiano artistico e del vissuto dell'uomo, per cui intervengo come scultore e Accademico Presidente appartenente alla Classe di Scultura. Per chiarire, quanto ampliare il fronte delle ricerche prodotte in quegli anni, intendendo circostanziarne il senso di scultura.

Differenza che ritengo sostanziale tra un prima e un dopo in riferimento agli anni Cinquanta e Sessanta, nell'innovativo avvicendamento generazionale.

Intendo, quindi, dire primariamente che, in tali termini di passaggio, la parola "scultura" era quasi, se non del tutto, "abolita", non avendo più ragione di sussistere, in quanto a plasmare materie oppure ad assemblare elementi, in senso simbolico o di rappresentazione, considerando i giovani artisti il fare plastico un puro e semplice costruire in autosignificazione, nuove possibilità oggettuali di derivazione da una pittura di origine, per alcuni di ordine espressivamente pop, per altri esclusivamente concettuale e metodologico.

L'interesse comune era quello di superare la bidimensionalità della pittura a parete, per affrontare materia e spazio nella concretezza del reale tangibile a sviluppo degli intenti, in ambito già "oltre l'informale", di Alberto Burri e Lucio Fontana, per quanto distintamente a materia e spazio, che i giovani intendevano invece rendere in combinazione di nuovi oggetti o proprio "cose" come alcuni azzardavano a definire. Uncini, ad esempio, fondeva in insieme autoportante e di significazione, ferro e cemento; io stesso "contrabbandavo" in più rigorose composizioni, oggetti di scarto del consumo e connettevo oggetti seriali e non di produzione industriale in autonoma costruttività.

"Cose" di cui sentivamo la differenza dal genere già prodotto sul piano come pittori, ma che certo non sentivamo designare in appartenenza alla scultura, per quanto sino ad allora intesa.

Credo di poter dire che la "nuova scultura", se proprio così vogliamo chiamarla, trovava origine e si realizzava come "superamento della pittura", che man mano, trasformandosi in quel momento

di trapasso, andava verso un "oltre" ed un "altro", rivolto allo spazio reale dell'ambiente.

I giovani, in quel momento, si riunivano a lavorare in gruppo, nella volontà di riscontro scambievolmente in funzione del nuovo stato cui si ambiva.

Io stesso, allora, ero tra quelli che hanno formato un gruppo, il Gruppo Uno di Roma, al quale apparteneva anche Giuseppe Uncini, che, a sua volta, aveva già avuto riscontri comuni con Francesco Lo Savio, Tano Festa e Mario Schifano.

Il nostro raggrupparci voleva essere azione di "ricerca pura" sulle questioni di forma, materia, spazio, ritenendo il prodotto proposto dall'artista "datore di forme" in disponibilità di base applicativa ai diversi linguaggi specifici inerenti, appunto, al design, all'architettura, al cinema, alla televisione, nell'idea dell'arte come fenomeno unitario, espresso nella nostra dichiarazione di poetica del 1965 dal titolo "Spazio, geometria, strutture, collaborazione". Altri artisti lavoravano in gruppo, come a Milano il Gruppo T e a Padova il Gruppo N, o ancora a Roma e a Genova altri gruppi, tutti dediti a quelle ricerche cinetiche e visuali, poi compendiate nell'area "gestaltica" di definizione arganiana.

Oggettualità materica e di spazio veniva pur perseguita dagli altri artisti non dichiarati come gruppi ma ritenuti tali per omogeneità di intenti, riferendomi, per quanto detto, alla Scuola di piazza del Popolo, da Mario Ceroli a Pino Pascali prima, e poi a Sergio Lombardo, Cesare Tacchi ed altri, tutti, o quasi, pittori di origine come, per altro, tiene ancora a definirsi lo stesso Jannis Kounellis.

Il termine e la definizione propria di "scultura" ritorna invece in auge e poi permane, anche per ritrovata ragione di specificità identitaria e convenzione assunta da parte della critica, nell'intendere l'opera tridimensionale, con il ritorno di quel modo di operare, oltre la metà degli anni Sessanta, definito "nuova pittura", o "pittura analitica", o "support-surface", che, sulle indicazioni neocostruttive già avanzate, intendeva dare valore di oggettività al fare della pittura, riguardo alla materia come stesura e all'essere oggetto il supporto, la tela e il telaio.

Guardando invece all'oggi, il termine "scultura" potrebbe attribuirsi all'intera produzione dell'arte, per quanto io stesso intendo essere l'arte un totale fatto plastico di forme nello spazio, volumetriche e dinamiche, come adottate in riflesso dai grandi architetti, da James Stirling a Peter Eisenman a

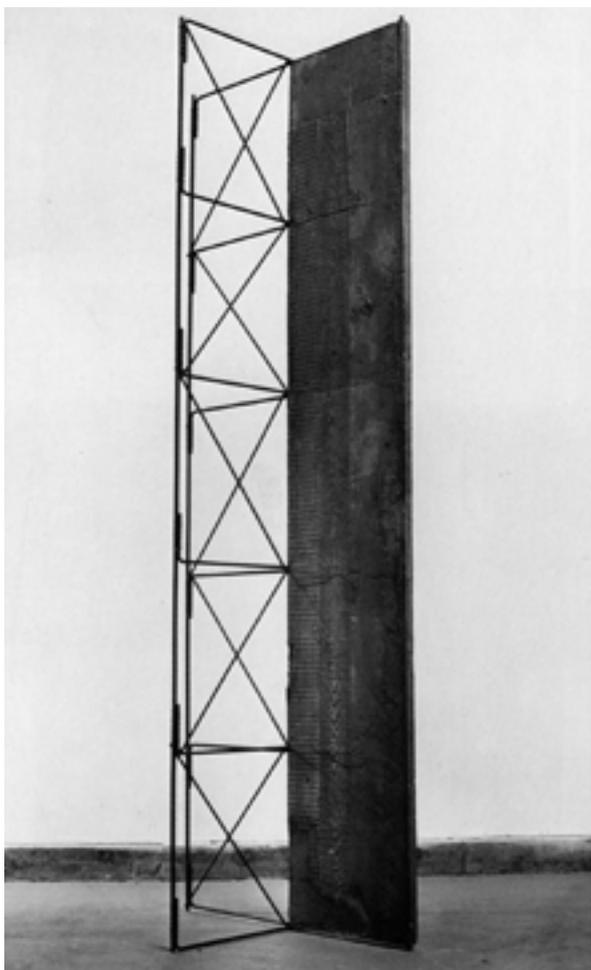
Frank O. Gehry, e come, ancora esplicate nella più ampia visione distributiva dei corpi urbani che aggrega forme e spazio del vivere civile.

Permanendo forse la differenza tra scultura e architettura nelle sole dimensioni oggettuali e non di forma, determinandosi, quindi, la scultura, disciplina fondante il produrre dell'arte, la cui essenza non è solo unitariamente sintetica delle diverse discipline, quanto dei processi esplicanti la creatività applicata che non può manifestarsi nella concretezza del reale, come realtà essa stessa, e quindi in volumetria materica e spaziale. Ragioni della forma che oggi potrebbero riunire, come il disegno nel passato, le tre grandi arti, "architettura, scultura, pittura", dette nell'ordine vasariano enunciato nelle *Vite*, nell'idea di metodo e progetto, le pluralità di espressioni e

linguaggi, nella possibilità unitaria della disciplina urbana, intesa come "cultura della città".

"Tutte le ricerche visive dovrebbero organizzarsi come ricerca urbanistica. Fa urbanistica lo scultore, fa urbanistica il pittore, fa urbanistica persino colui che compone una pagina tipografica; fa urbanistica chiunque compia qualche cosa che ponendosi come valore entri, sia pure alle scale dimensionali minime, nel sistema dei valori", scrive nel 1969 Giulio Carlo Argan nella *Storia dell'arte come storia della città*.

E mi domando, a chiusura dell'intervento, qui, nella sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, luogo rappresentativo delle arti, se sarà quella della cultura urbana la disciplina sotto la cui egida potranno accorparsi in futuro le Classi accademiche, oggi ancora ripartite in Pittura, Scultura e Architettura.



Giuseppe Uncini, *Traliccio*, 1960-1961, cemento e ferro.

Nicola Carrino, *Costruttivo 3*, 1963, oggetti in legno e ferro verniciati.

Il residuo e il frammento. Riflessioni sul “linguaggio magico” di Gastone Novelli

“Nella sua forma originaria quando fu dato agli uomini da Dio stesso, il linguaggio era un segno delle cose assolutamente certo e trasparente poiché assomigliava ad esse. I nomi erano deposti su ciò che indicavano, come la forza è scritta nel corpo del leone, la regalità nello sguardo dell’aquila, come l’influsso dei pianeti è stampato sulla fronte degli uomini: mediante la forma della similitudine. Tale trasparenza fu distrutta a Babele per castigo degli uomini. Le lingue furono separate le une dalle altre e rese incompatibili solo nella misura in cui venne anzitutto cancellata la somiglianza alle cose, la quale aveva costituito l’originaria ragione d’essere del linguaggio. Tutte le lingue che conosciamo non vengono da noi parlate che sullo sfondo di tale similitudine smarrita e nello spazio da essa lasciato vuoto”¹. Così Michel Foucault, nella sua ricostruzione “archeologica” del sapere, parla di un originario linguaggio perduto dove le parole e le cose erano strettamente legate fra loro e di cui gli autori classici individuavano frammenti nella lingua ebraica o nella *cabala*; di questo sapere, che non si fondava come dall’epoca moderna in poi su un sistema rappresentativo di segni, ma sulla legge della somiglianza tra la scrittura e le cose, Foucault crede di poter individuare un ricordo forse nella letteratura: “L’arte del linguaggio era un modo di ‘accennare’, di significare qualcosa e a un tempo di disporre dei segni

attorno a questa cosa: un’arte quindi di nominare e poi, attraverso un raddoppiamento a un tempo dimostrativo e decorativo, di captare questo nome, di circoscriverlo e celarlo, di designarlo a sua volta mediante altri nomi che ne costituivano la presenza differita, il segno secondo, la figura, l’apparato retorico. Ora, lungo l’intero arco del secolo XIX e fino a noi ancora – da Hölderlin a Mallarmé a Antonin Artaud –, la letteratura è esistita nella sua autonomia, si è staccata da ogni altro linguaggio attraverso un taglio profondo soltanto costituendo una specie di ‘controdiscorso’, e risalendo in tal guisa dalla funzione rappresentativa o significante del linguaggio a quel suo esistere grezzo, obliato a partire dal XVI secolo. [...] A partire dal XIX secolo la letteratura riporta alla luce il linguaggio nel suo essere: non quale tuttavia appariva ancora alla fine del Rinascimento. Non vi è più ora infatti quella parola prima, interamente iniziale, la quale fondava e circoscriveva il movimento infinito del discorso; il linguaggio è ormai destinato a proliferare senza origine né termine né promessa”². Gastone Novelli parla nei suoi scritti di *linguaggio magico*, di un linguaggio cioè originario e mitico in cui le immagini e le parole (o meglio i segni e le lettere, intesi come unità minime significanti) sono ancora in intima unione con gli oggetti e in grado di evocarli e che somiglia molto a quello descritto da Foucault; questo linguaggio, di matrice duchampiana e surrealista (principalmente laddove l’artista allude alle “parole prime” di Duchamp e rende omaggio a Breton per la “libertà dal linguaggio”)³, si oppone a un’altra forma di linguaggio che Novelli definisce *accademico*, che “utilizza (procede da) sistemi precedentemente esistenti per arrivare al proprio”, mentre “il linguaggio magico elabora un sistema strutturato utilizzando residui e frammenti, ‘testimoni fossili della storia di un individuo o della società’, in modo del tutto astorico”⁴.

La ricerca di questo linguaggio si traduce in una continua e ossessiva trascrizione e catalogazione⁵ di segni, simboli e alfabeti combinati a fitte annotazioni e cancellazioni, che fanno assumere alla sua pittura una valenza diaristica ed elencativa interpretabile in una probabile chiave autoanalitica. I suoi quadri si riempiono di frammenti di oggetti, parti anatomiche, particolari deformati del repertorio decorativo minoico e miceneo, riferimenti continui ad altri codici e universi linguistici come il jazz, la *cabala* o le culture orientali, che convivono con lettere e



Gastone Novelli, *La montagna degli adepti*, 1962, tecnica mista su tela, 135 x 135 cm, Rovereto, MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, deposito da collezione privata.

frammenti di parole o frasi: “Avvalendosi di un determinato vocabolario (insieme di strumenti) si può portare un universo alla comunicazione. In primo luogo è necessario catalogare gli strumenti (alfabeti, segni, frammenti), di cui si dispone e poi si procede alla organizzazione di questi in una struttura, in un insieme grammaticale, analizzabile e preciso. Naturalmente alcuni strumenti sono adatti ad essere usati in questa struttura ed altri no, di qui è necessaria l’operazione di ‘scelta’.

I segni sono concreti quanto le immagini (le lettere quanto le parole), ma hanno un loro potere referenziale per cui, anche essendo essenzialmente relativi soltanto a se stessi, possono fare le veci di qualche cosa d’altro. Per questo motivo mi interessa procedere dai segni e dalle lettere, e non dalle immagini o dalle parole.

I segni, le lettere, i frammenti, i campioni di materiali, organizzati, formano un universo.

Tutti gli universi sono possibili e costituiti da materiale in gran parte noto, ma si differenziano per la struttura, per il sistema in cui questo materiale è contenuto. Un universo diventa significativo, e i suoi segni permutabili, cioè suscettibili di stabilire rapporti con altri, a condizione che il sistema che lo regge sia costituito in modo tale che la modificazione di uno solo dei suoi elementi interessi automaticamente tutti gli altri. Ogni universo è un possibile linguaggio; e qui intendo ‘linguaggio magico’ [...]”⁶.

Per Novelli, che qui sembra manifestare un approccio strutturalista, “i frammenti sono gli unici fruibili per la possibilità di equivocare sui loro significati”⁷; tali frammenti spesso sono echi di letture che alcuni libri della sua biblioteca ancora conservati testimoniano, libri che vanno dalla letteratura alla psicologia del profondo, dal pensiero esoterico al mito e al buddismo e il cui linguaggio traspare nei titoli di molti suoi lavori pittorici e grafici o vi fluttua sotto forma di residui verbali o frammenti figurati che fondano altrettanti universi.

Proprio alcuni titoli di opere di Novelli dei primi anni Sessanta incoraggiano una lettura iconologica della sua pittura che andrebbe condotta in modo sistematico e che qui verrà solo abbozzata e limitata a qualche esempio. *Omaggio al conte di St. Germain*, del 1962, dedicato alla proteiforme figura di avventuriero e alchimista vissuto nel XVIII secolo, è un dipinto giocato sulla continua trasmutazione cromatica e formale di segni, simboli e attributi sessuali; probabilmente è proprio l’aspetto metaforico delle continue metamorfosi del personaggio, della sua inafferrabilità e della sua pluralità e plurivocità, del suo essere tanti “frammenti” di vite diverse a interessare Novelli, piuttosto che il tema dell’immortalità cui guarderà invece Gino De Dominicis in un lavoro del 1970, intitolato proprio *Io non sono il conte di Saint Germain*. Un altro esplicito riferimento



Il “Monte degli Adepti”, da S. Michelspacher, *Alchimia*, 1654 (ripr. in C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Roma 1950).

alchemico si trova nel titolo di un’opera dello stesso anno, *La montagna degli adepti*, che in realtà riprende un’immagine analizzata da Jung nel suo libro *Psicologia e alchimia* e illustrata da un’incisione del XVII secolo⁸; questo testo, nella prima edizione italiana del 1950, risulta particolarmente significativo in quanto è uno dei pochi libri superstiti della biblioteca dell’artista e oltretutto reca alcune annotazioni e sottolineature autografe. L’allusione all’alchimia per Novelli passa chiaramente attraverso la psicologia del profondo di matrice junghiana, in cui il processo alchemico diviene metafora archetipica dell’unione dell’inunibile, degli elementi maschile e femminile, di coscienza e inconscio, per giungere all’individuazione della propria personalità che è il *Selbst*; questa personalità “superiore” viene simboleggiata nei sogni, nel mito e nelle favole dalle figure di *dei, eroi, maghi, stregoni, adepti*, spesso ricorrenti nei titoli di opere di Novelli. Del resto oltre che in Duchamp, con cui l’artista sembra intrattenere un costante e sotterraneo confronto, le suggestioni alchemiche si ritrovano negli stessi anni anche in artisti e poeti molto vicini a Novelli. Achille Perilli, ad esempio, nell’ideazione di *Collage 1961*, azione musicale realizzata in collaborazione con Aldo Clementi e allestita al Teatro Eliseo di Roma dal 14 al 16 maggio 1961, si ispira alla favola alchemica dell’*homunculus*, che così riassume: “Lo spunto della trama deriva da una vecchia tradizione alchemica secondo la quale dalla prima materia distrutta dal caos

sorge una nuova immagine della natura e all'interno di questa nasce l'omuncolo, origine e inizio dell'uomo. A questa interpretazione della creazione io ho aggiunto un'ulteriore possibilità di racconto seguendo l'uomo nel suo contatto con la realtà, con il movimento, con il suono, con la società che lo circonda e che alla fine l'annienta riportandolo a se stesso, alla sua memoria: una memoria fatta di oggetti e di immagini”⁹.

Alfredo Giuliani invece fa esplicito riferimento al testo di Jung in una nota di commento ad alcuni brani di *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, pubblicati nell'antologia *I Novissimi*: “Come la psicologia del profondo, l'alchimia è un *regressus ad uterum*: l'impresa volta all'unione dell'inunibile non è che l'opera di integrazione della coscienza con l'inconscio. Jung tratta i simboli alchemici quale materia psichica di impronta collettiva; così desunti dall'A. [Sanguineti] essi vengono posti in un altro circolo: la ricerca della pietra filosofale e dell'*elixir vitae* (trasmutazione della materia) diventa una formula mitologica del 'dibattimento' ideologico (trasmutazione della società e della natura umana)”¹⁰.

Dato che Novelli lavora sui frammenti, non si deve cercare una resa letterale del tema sul piano iconografico, in genere trattato giocando sulla ambiguità e sulla molteplicità di successioni di parti di scrittura e di porzioni di immagini, che nella loro autoreferenzialità costringono a una lettura “lunga”. Tuttavia in questo caso l'immagine stilizzata del monte è individuabile, anche se relegata in posizione

G. Novelli, *La leggenda del mago*, 1964, tecnica mista su tela, 114 x 140 cm, Roma, collezione Ivan Novelli.



eccentrica in un riquadro in alto a destra, immagine segmentata in quattro sezioni numerate dall'alto in basso e contrassegnata da una freccia che indica un evidente movimento ascendente; come ricorda Jung (e proprio in una pagina evidenziata dall'artista), che associa alla figura del “Monte degli adepti” un sogno di un suo paziente in cui ricorre il numero quattro e l'idea di un moto verso l'alto, “Quattro ha il significato del femminile, del materno, del fisico, Tre il significato del maschile, del paterno, dello spirituale”¹¹.

Residui di una sapienza antica, di una conoscenza perduta, di un linguaggio divenuto oscuro, ma anche tracce di un percorso analitico individuale, i temi alchemici e junghiani ricorrono frequentemente nella pittura e nella grafica di Novelli, così come il mito costituisce un ricco repertorio di “testimoni fossili” e di reperti linguistici. *La leggenda del mago*, del 1964, rappresenta la sua personale traduzione pittorica del mito di Efesto. Il titolo riprende quello di un saggio della filologa classica belga Marie Delcourt, *Héphaistos ou la légende du magicien*, pubblicato nel 1957, dedicato agli aspetti mitici e magici del dio dei fabbri e degli artefici, “capace di immobilizzare” e “anche di animare l'immobile”¹², che la studiosa indaga attraverso le fonti scritte e l'iconografia della pittura fittile; in quanto dio della metallurgia inoltre, Efesto è in stretta relazione con la cultura alchemica. Anche questo libro fa parte di ciò che resta della biblioteca di Novelli e contiene alcune evidenziazioni autografe ai margini, una delle quali costituisce il riferimento esplicito per l'iconografia di questo dipinto: la sagoma di un enorme martello che si estende quasi all'intera superficie della tela rimanda direttamente all'episodio in cui Efesto, su ordine di Zeus, incatena Prometeo sul Caucaso, quando “il suo martello affonda nella roccia per fissare le pastoie”¹³, immagine di un dio-fabbro che sembra contrastare con quella di mago che in altri episodi immobilizza con lacci invisibili, ma che in realtà costituiscono il punto di partenza e di arrivo di questo mito. Al di là di un'iconografia più aderente come in questo caso, quello che sembra rivelarsi molto più interessante è ciò che l'autrice, facendo riferimento anche a Jung, afferma più avanti: “Una magia alla sua origine contiene un'immagine completa dell'universo sul quale il suo compito è di agire”¹⁴. Si ribadisce cioè l'originaria valenza nominalista del linguaggio e nello stesso tempo inizia a comporsi il quadro culturale e antropologico in cui si sviluppa la ricerca di Novelli in direzione di un *linguaggio magico*.

Sankhaara e *Samsaara*, due quadri del 1961, sono titoli che provengono da due termini *paali*, la lingua utilizzata per comporre il *Canone buddhista*¹⁵. Questo libro in due volumi, conservato come i precedenti presso l'Archivio Gastone Novelli, viene pubblicato da Laterza e tradotto dall'ingegnere e matematico torinese Eugenio Frola nel 1960, che cura anche



G. Novelli, *Poetry reading tour*, 1961, tecnica mista su tela, 220 x 350 cm, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna.

nella sezione introduttiva un *Dizionario dei vocaboli paali aventi particolare importanza per la dottrina buddhista*. *Sankhaara*, “uno dei vocaboli fondamentali della Dottrina”, non è traducibile, ma significa “preparazione sacramentale, disposizione” e anche “il determinato, il condizionato, insieme coll’operazione che lo determina, lo condiziona”¹⁶; di *Samsaara* invece Frola fornisce questa definizione: “[...] Letteralmente ciò che fluisce insieme, ciò che circola, turbine. Nella Dottrina simboleggia il continuo trasmigrare degli esseri e delle cose costituenti ogni possibile mondo, è il necessitante perdurare dell’essere, che continuamente attua sé stesso, è la drammatizzazione della legge di causalità. Scopo dell’ascesi è di porre termine al *samsaara*”¹⁷.

È evidente che per Novelli maggiore è la distanza geografica e storica di una cultura, maggiore è il valore evocativo che questa assume e il suo recupero frammentario accresce la “possibilità di equivocare” sui significati dei suoi segni; a ciò si deve aggiungere che questi frammenti si contaminano a loro volta con altri frammenti provenienti da differenti universi linguistici contemporanei (ad esempio il jazz o le imprese spaziali) che le parole sui quadri evocano, come “Dizzy” o “Juri” in *Sankhaara*, i nomi di Gillespie e di Gagarin.

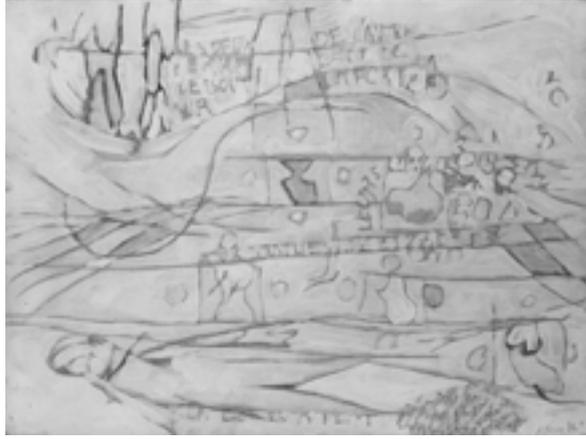
Dalla catalogazione e ricomposizione di questi frammenti dispersi Novelli parte a riorganizzare un

linguaggio che si fonda sulle stesse regole della poesia e che sono poi quelle che l’estetica contemporanea (e Umberto Eco in primo luogo con *Opera aperta*¹⁸) individua nel carattere di indeterminatezza, ambiguità, autoreferenzialità, che il testo e l’opera assumono attraverso un certo “modo di formare” la materia linguistica; osserva Pia Vivarelli: “[...] un diluvio di parole si sparge sulla tela in ordine apparentemente scomposto; ma il disordine, sottolineato dagli andamenti contrastanti delle frasi, dalle diverse grafie utilizzate, dalle cancellature, dalle riquadrature [...] di alcuni gruppi di scritte, e ancora dalle frecce che indicano direzioni di moto, si rivela del tutto funzionale ad una lettura ‘lunga’ dell’immagine complessiva. Si supera la visione in qualche modo ‘bruciante’ del segno e si sostituisce ad essa la durata di un racconto stravolto”¹⁹.

Per esempio, in un quadro come *Poetry reading tour*, del 1961, si ha come l’impressione, suggerita anche dal titolo, di poter sentire dei versi sussurrati o declamati contemporaneamente in una sorta di confusa performance poetica, risonanti ancora nei tasselli cromatici della scacchiera, dove compaiono altri frammenti, scritte, nomi, lettere, numeri, per sfumare e perdersi nello spazio curvo e vuoto della parte destra. Questo come altri suoi quadri rinviano sempre a letture multiple e successive, a interpretazioni ulteriori mai definitive. I significati

G. Novelli, *Le palace n. 1*, (1962), tecnica mista su tela, 30 x 40 cm, collezione sconosciuta.

G. Novelli, *Le palace n. 2*, 1962, tecnica mista su tela, 40 x 30 cm, collezione sconosciuta.



slittano continuamente sul piano connotativo e i segni iconici sono sottoposti a una procedura di smontaggio e rimontaggio che li fa ininterrottamente oscillare da un livello semantico a un altro; i frammenti di parole e di frasi seguono un andamento e un ritmo che richiamano quelli della poesia novissima, con cui sembra condividere anche il gusto per l'asintattismo e il plurilinguismo, secondo quella modalità che Alfredo Giuliani definisce la "visione 'schizomorfa' con cui la poesia contemporanea prende possesso di sé e della vita presente"²⁰. Frammentarietà, montaggio, citazione, contaminazione di linguaggi caratterizzano per esempio l'*Antologia del possibile*²¹, il libro pubblicato da Novelli nel 1962, in cui riversa tutti gli aspetti della cultura contemporanea intesi come altrettanti universi linguistici: dall'arte alla letteratura, dal cinema al teatro musicale sperimentale, dalla pubblicità alla moda. L'esposizione e l'impaginazione seguono una complessa logica in cui testo e immagine non presentano nessi diretti o espliciti, ma dialogano per assonanza o contrasto, creando un corto circuito che sembra scaturire da quella particolare attitudine al montaggio rappresentata dal collage: come le due poesie a collage di Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini che figurano nel libro, dove i materiali linguistici sono organizzati con analoghe modalità compositive e in particolare quella di Balestrini anche secondo quella pratica della stratificazione e della sovrapposizione a palinsesto che caratterizza la pittura di Novelli, "specchio del disordine verbale e visivo, riconosciuto come effetto di una società agli inizi del benessere"²². Se il frammento linguistico scaturisce dalla complessità della società contemporanea che è già società mediatica, il frammento visivo può costituirsi anche come frammento di un paesaggio o di un luogo; è il caso del palazzo di Festo richiamato dai due dipinti del 1962 intitolati *Le palace n. 1* e *Le palace n. 2*, che si riferiscono rispettivamente al palazzo del periodo protopalaziale (c. 2100-1700 a.C.) e a quello del periodo neopalaziale (c. 1650-1450 a.C.). La

Il Palazzo di Festo.



Grecia ha fornito a Novelli, durante i suoi soggiorni, un enorme catalogo di reperti, di segni, di figure, che l'artista ha minuziosamente trascritto e rubricato in quadri, disegni, incisioni, appunti e finalmente in un libro²³; ma è sicuramente la civiltà minoica, ancora in parte enigmatica, una lingua non del tutto decifrata, a fornirgli le maggiori suggestioni: "[...] Il palazzo di Phestos è su di una collina in mezzo alla valle, fra due grandi monti, a sole cento e ottanta miglia dall'Egitto. [...] Nella parte più recente degli scavi una strada del periodo geometrico passa sopra a due pozzi minoici, ed in quello di destra, a tre metri di profondità affiora un muro neolitico. Il palazzo, anzi i due palazzi di Phestos, che per fortuna sono sfuggiti a restauri fantasiosi, sono un luogo ideale per raccogliere frammenti e scorie di forme e segni da introdurre nel proprio alfabeto. Di questi segni e di queste scorie è difficile avere una cognizione scientifica, sono le lune anarchiche, i segni magici che producono ingannevoli turbamenti. I pavimenti di alabastro sono in alcuni punti sbiancati, portano ancora le tracce del fuoco che distrusse il primo palazzo. Sulla destra della sala del trono si salgono due gradini, uno bianco e uno nero, che portano ad una piccola loggia dalla quale si domina la pista da ballo. Le due punte del monte Ida, la prima è più alta, indicano la direzione della valle, che attraversa l'isola, fino al mare"²⁴. Alcuni di questi elementi sembra quasi di poterli individuare, ma non si è certi: forse la strada lastricata è quell'insieme di linee



nella parte centrale del primo dipinto; sicuramente però si leggono i segni antropomorfi di quella civiltà, i tracciati un po' confusi delle planimetrie e i profili in alto dei rilievi alle spalle di Festo.

Le "lune anarchiche" e i "segni magici" sono invece quelli del disco di Festo, tema e simbolo ricorrente in Novelli. Il disco, rinvenuto nel 1908, presenta su entrambe le facce 231 segni impressi a spirale nell'argilla come i caratteri mobili. Alcuni segni rimandano a motivi che figurano in un anello o in un vaso, ma nessuno di essi è stato decifrato: una scrittura enigmatica, diversa dalle altre tre cretesi (quella "geroglifica", la "lineare A" e la "lineare B") e non confrontabile con altre scritture dell'area mediterranea²⁵. L'artista affida a due disegni databili fra il 1961 e il 1963 l'immagine del disco: nel primo trascrive fedelmente i segni della faccia A, mentre nell'altro raffigura "i soli principali simboli" della faccia B.

Vero e proprio "testimone fossile della storia di un individuo o della società", il disco di Festo sembra assolvere nella pittura di Novelli quella funzione di matrice che doveva originariamente possedere, trasformandosi di volta in volta in *mandala*, *ruota della fortuna* o *gioco dell'oca*²⁶, cioè producendo, in quanto frammento e residuo, altri segni che si sovrappongono e si contaminano attraverso un processo di semiosi continua. In tal modo Novelli manipola e manomette un'iconografia classica come *La ruota della fortuna* (1962), trasformata in un disco la cui rotazione casuale è quella che determina la scelta di un segno o di un altro, mentre in un quadro come *Il grande linguaggio*, del 1963, il disco di Festo viene relegato nella zona di sinistra, insieme ad altri segni, iscrizioni, nomi e citazioni, riferimenti a luoghi e miti greci: "la morte di Dionisio", "Olympia", "Ge

la Terra la sotterranea", parti di testi che confluiranno nel libro *Viaggio in Grecia*, il socratico motto "conosci te stesso", vari segni alfabetici, la forma dell'uomo della decorazione minoica. Quest'insieme sembra svolgere la funzione di legenda per orientarsi in quella sorta di mappa che si estende a destra. Il disco reca accanto una didascalia, "La testimonianza", che ne riassume la valenza documentaria e il senso della sua trasmigrazione continua da un universo linguistico a un altro.

Un disegno del 1963, *Il linguaggio ha una realtà indipendente dalle circostanze*, è invece prevalentemente da leggere: si ritrovano stralci di annotazioni che poi torneranno in vari suoi testi, tra cui quelli già citati in precedenza, insieme a osservazioni sparse che costituiscono snodi di una poetica fatta di catalogazioni e "operazioni grammaticali", di un'incessante ricerca di alfabeti e "archetipi", di attraversamenti "dal grande al piccolo dall'incolto al coltivato dal confuso al significante"²⁷. Una specie di diagramma spiega e contrappone *linguaggio accademico* e *linguaggio magico*: il primo sembra costruirsi per sommatoria o successione, il secondo scaturisce da una distribuzione casuale di lettere in una griglia, secondo le regole di un gioco inventate di volta in volta proprio come nella creazione artistica; e il disco di Festo, girando su se stesso, produce linguaggio in modo assolutamente "indipendente dalle circostanze".

G. Novelli, *Disco di Phestos faccia "B" con i soli principali simboli*, 1962, matita su cartoncino, 50 x 35 cm, collezione privata.

G. Novelli, *La ruota della fortuna*, (1962), tecnica mista su tela, 40 x 50 cm, collezione privata.



G. Novelli, *Il grande linguaggio*, 1963, olio, tempera, inchiostro, matita e carboncino su tela, 200 x 300 cm, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna.



Poiché Novelli fa continuamente e consapevolmente riferimento a miti che poi sono quelli analizzati da Jung, è qui che si può individuare uno dei fondamenti di quello che l'artista intende per linguaggio magico, laddove il residuo e il frammento acquistano un significato più preciso, quello di *mitologema*: “Il mitologema è il linguaggio più originale e più proprio [dei] processi psichici, e nessuna formulazione intellettuale può raggiungere, nemmeno approssimativamente, la ricchezza e la forza espressiva dell'immagine mitica”²⁸. Questo brano, energicamente sottolineato dall'artista nella sua copia di *Psicologia e alchimia*, racchiude e sintetizza probabilmente il senso di un flusso

ininterrotto di materiale linguistico che non può sciogliersi nella comprensione razionale, ma come l'alchimia, i vocaboli della dottrina buddhista, la lingua sconosciuta del disco di Festo e, infine, il sogno e la poesia, affiora solo sotto forma di immagini, in modo paratattico e frammentario. Con questo materiale Novelli costruisce interi mondi, secondo quella particolare attitudine che è stata di Joyce e Beckett, con cui condivide quel procedere contorto e labirintico che, come nel gioco dell'oca, avvicina e allontana continuamente da mete appena intraviste e subito perdute, in un viaggio pericolosamente condotto tra razionalità e follia.

¹ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano 1998 (tit. orig. *Les mots et les choses*, Paris 1966), p. 50.

² Ivi, pp. 58, 59.

³ Si veda rispettivamente G. Novelli, *PPQ*, in *Crack*, a cura di C. Vivaldi, pieghevole della mostra, Venezia, Galleria d'Arte Il Canale, 6-19 agosto 1960 (poi in Z. Birolli, a cura di,

Novelli, Milano 1976, p. 54) e il testo dattiloscritto autografo, non datato, conservato presso l'Archivio Gastone Novelli.

⁴ G. Novelli, *Pittura procedente da segni*, in “Grammatica”, Roma, n. 1, novembre 1964, p. 10.

⁵ Si veda ancora Foucault, *op. cit.*, sul linguaggio come nomenclatura e tassonomia, in particolare il capitolo V “Classificare”.

6 Novelli, *Pittura procedente da segni*, cit., p. 10.

7 Cit. in G. Novak, *Gastone Novelli*, in "D'Ars Agency", Milano, X, n. 45, 1969, p. 120. Sulla vicinanza di Novelli allo strutturalismo e su una sua sorta di presa di coscienza semiotica, si veda il capitolo "Dal linguaggio magico alla coscienza semiotica: l'universo poetico di Gastone Novelli", in M. Rinaldi, *Strappare il mondo al caso. Comunicazione estetica e neoavanguardia in Italia (1956-1964)*, Roma 2008.

8 Questa è la didascalia esplicativa di Jung: "– Il 'Monte degli Adepti'. – Il tempio dei saggi ('Casa del raccoglimento'), illuminato da sole e luna, si trova sui sette gradini. Su di esso sta la Fenice. Il tempio è nascosto nel monte, ciò che indica che la pietra dei filosofi si trova sulla terra, da dove essa deve venire estratta e purificata. Lo zodiaco nello sfondo simbolizza il tempo, nel corso del quale si inserisce l'opus'. I quattro elementi negli angoli indicano la totalità. Sotto a destra: l'uomo accecato; a sinistra: il ricercatore che segue l'istinto della natura" (C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Roma 1950, p. 216, didascalia della fig. 93; tit. orig. *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944). Di alchimia parla già René de Solier in un articolo del 1962 dedicato a Novelli e in cui è riprodotta tra l'altro proprio *La montagna degli adepti* (si veda R. de Solier, *Gastone Novelli: Le Songe Toile*, in "Metro", Milano, n. 6, 1962, pp. 71-85, in particolare pp. 75 e 82, fig. 20); si veda anche A. Fuso, *L'alchimia di un "viaggio" artistico: Gastone Novelli*, in *Omaggio a Gastone Novelli. Homage to Gastone Novelli*, a cura di A. Fuso, catalogo della mostra, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, Palazzo Venier dei Leoni, gennaio - aprile 1992, pp. 9-18, in cui tuttavia si accenna a un riferimento da parte dell'artista a "un pensiero mistico-esoterico" (ivi, p. 15), ma non alla sua matrice junghiana.

9 A. Perilli, *Programma di sala dello spettacolo Collage*, Roma, Teatro Eliseo, 14-15-16 maggio 1961 (ora in S. Lux, D. Tortora, *Collage 1961: un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Roma 2005, p. 50).

10 [A. Giuliani], in *Idem* (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano 1961 (poi Torino 1965², 2003), p. 96 n. Il tema dell'*homunculus* alchemico era inoltre già apparso in *Laborintus*, che così postilla Giuliani: "Gli *homunculi* alchemici ('i nani extratemporali') sono i moti dell'inconscio, creature del nanismo mentale che non possono crescere nel cratere lunare (nel paese disfatto), sono anche mostruosamente i figli spirituali e fisiologici che si dibattono con le condizioni esterne" (*ibidem*). Anche per Piero Manzoni si è ipotizzato un interesse

per la psicologia junghiana, emergente non solo nell'alchemica *Merda d'artista*, ma anche nei manifesti e nelle opere con "ominidi" (o forse *homunculi*) del 1956-57 (si veda G. Celant, *Nel territorio di Piero Manzoni*, in *Piero Manzoni*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra, Napoli, MADRE-Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 20 maggio - 24 settembre 2007, p. 37 e, soprattutto, A. Costantini, *Da zero a niente. Piero Manzoni a confronto*, ivi, pp. 58-59, 76n). Ringrazio Maria De Vivo per il suggerimento.

11 Jung, *op. cit.*, pp. 37-38.

12 M. Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris 1957, p. 11 (trad. dell'A.).

13 Ivi, p. 15 (trad. dell'A.).

14 Ivi, p. 133 e n (trad. dell'A.).

15 Si veda *Canone buddhista. Discorsi lunghi*, Bari 1960.

16 E. Frola, *Dizionario dei vocaboli paali aventi particolare importanza per la dottrina buddhista*, ivi, p. LXII.

17 *Ibidem*.

18 Si veda U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962.

19 P. Vivarelli, *Ironia e impegno nella poetica di Gastone Novelli*, in *Gastone Novelli (1925-1968)*, a cura di P. Vivarelli, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 10 giugno - 25 settembre 1988, p. 12.

20 Giuliani, *Introduzione*, in *Idem, op. cit.*, pp. 19-20.

21 Si veda G. Novelli, *Antologia del possibile*, Milano 1962.

22 Vivarelli, *op. cit.*, p. 13.

23 Si veda G. Novelli, *Viaggio in Grecia*, Roma 1966.

24 G. Novelli, *Viaggio in Grecia*, dattiloscritto datato 1963 e conservato presso l'Archivio Gastone Novelli (poi in Birolli, *op. cit.*, p. 62).

25 Si veda L. Godart, *Festo, il disco degli enigmi*, in "Il Sole-24 Ore", Milano, 18 settembre 2005. Questo articolo è tra alcune carte e fotocopie conservate da Pia Vivarelli per il lavoro di preparazione del catalogo generale di Novelli; il commosso debito metodologico e culturale nei suoi confronti spero possa essere assolto continuando con rigore la sua ricerca.

26 Sono tutti titoli o parti di titoli di sue opere.

27 Sono alcune delle iscrizioni che compaiono nel disegno.

28 Jung, *op. cit.*, p. 36.

Questo testo, che ho scritto con Thomas Mc Evilly, e che abbiamo pubblicato su "Artforum" nel maggio del 1988, è nato come una lunga didascalia a dodici immagini riprodotte in bianco e nero di opere d'arte create nel 1968. Selezionate per il loro potenziale di rottura con i canoni artistici precedenti, queste immagini ci ispirano una strana intensità a doppio taglio e ci parlano di una attitudine radicale, vivace e dirompente. Le abbiamo volutamente stampate in bianco e nero e abbiamo dichiarato la loro provenienza dall'archivio fotografico del giornale, con una strategia che le bloccava nel tempo e le relegava al ruolo di reperti, proprio per sottolineare quella distanza storica che ormai si è allargata tra loro e noi. Il 1968, così come quell'altro anno epocale, il 1848, a cui è stato spesso paragonato, ha gettato un'ombra lunga di intense aspettative e di dolorose delusioni, ed è stato un anno di inizi, ma anche di chiusure, di conclusioni.

La generazione che nel '68 stava diventando adulta era nata dopo la Seconda Guerra Mondiale, ed era cresciuta e si era fortificata nel relativo benessere degli anni '50-'60. Ora, questi giovani uomini e donne desiderosi ma al tempo stesso sospettosi di



John Baldessari, *Everything is purged from this painting but art; no ideas have entered this work*, 1966-68 (Tutto è stato spurgato da questo dipinto tranne l'arte; nessuna idea è entrata in questo lavoro).

Tutte le immagini che accompagnano questo saggio sono tratte da "Artforum", maggio 1988.

quel benessere, e del prezzo che veniva chiesto per mantenerlo, trovavano il loro senso di identità nel rovesciamento di principi e codici morali, nell'attacco alle contraddizioni percepite nella società capitalista e nella ricerca di una cultura anti-autoritaria. Nel '68 le aspettative rivoluzionarie si accesero come scintille, sparse in tutto il mondo, e innescarono proteste studentesche da Parigi a Los Angeles, da Tokyo a Roma.

Sulle barricate di Parigi e nelle università europee e americane, la parola d'ordine del Maggio '68 era *Immaginazione al potere*.

Il dibattito intellettuale offriva un vertiginoso dispiegamento di possibilità utopiche per una cultura in aperta lotta con il sistema politico ed economico globale. Si andava diffondendo la convinzione crescente che fosse possibile portare un attacco al potere costituito attraverso un legame tra intellettuali, artisti e studenti da un lato e dall'altro gli operai, ovvero quelle che venivano identificate in modo un po' generico come le "masse proletarie". E di fatto nella Francia paralizzata dagli scioperi, prese corpo una triade attivista di lavoratori-studenti-intellettuali assolutamente inedita. Come il Premier Georges Pompidou dichiarò con preoccupazione quella primavera "La nostra stessa civiltà è messa in discussione".

Per l'arte il messaggio era quello di lasciare alle spalle l'eredità di estetiche isolate.

Il saggio di Clement Greenberg, *Complaints of an Art Critic (Lamenti di un critico d'arte)*, pubblicato su "Artforum" nel 1967 aveva rivelato attraverso il suo tono stancamente trionfalistico che la teoria formalista kantiana stava allentando la sua stretta mortale. Mentre Mark Rothko e Barnett Neuman stavano realizzando i loro ultimi quadri, una nuova generazione di artisti si metteva all'opera. La morte di Marcel Duchamp, che per lungo tempo era stato una presenza quasi sacra, una sorta di eminenza grigia dei nuovi percorsi estetici, sembrò simbolicamente riaccendere l'indagine sul ruolo dell'artista.

Il desiderio di collocare il gesto artistico tra teoria e pratica, tra istinto e ragione, tra individuale e collettivo, balzò in primo piano e gli artisti più giovani tentarono di intrecciare il loro lavoro alla realtà del mondo.

Abbandonando la parete e lo spazio tradizionale della scultura e, in particolare, lo statuto della figura umana eretta, questi giovani artisti iniziavano a creare lavori



Richard Serra, *Slow Roll for Philip Glass*, 1968 (rotolo di piombo).

In basso, a sinistra

Robert Morris, *Senza Titolo*, 1967-68, feltro, ora nella collezione del Detroit Art Institute.



Joseph Beuys, *Space* 563 x 491 x 563, 1968; dettaglio dell'installazione al Kunstlerhaus di Norimberga, dove si vede del grasso e una pompa di bicicletta in un angolo.

A sinistra

Eva Hesse, *Repetition 19*, 1968, 19 pezzi di fiberglass, ora nella collezione del Museum of Modern Art di New York.





Giovanni Anselmo, *Senza Titolo*, 1968, pietra, lattuga e fili di rame.

In basso, da sinistra

Robert Smithson, *Nonsite*, Franklin, New Jersey, 1968, installazione ora nella collezione del Museum of Contemporary Art di Chicago.

Walter de Maria, *Munich Earth Room*, 1968, 1600 piedi cubi di terra, installazione alla Heiner Friedrich Gallery di Monaco.

che negavano le gerarchie di visione, si allargavano sul pavimento, e non si offrivano più come un oggetto nobile da contemplare, ma come un mezzo con cui rientrare in contatto con la terra.

Con le prime mostre di progetti di Land Art gli artisti maneggiavano la pala più che i pennelli. Robert Smithson esponeva i suoi primi *Non Sites*, Walter De Maria riempiva di terra scura la sua *Earth Room*, mentre Michael Heizer scavava buche geometriche nel deserto del Nevada. Christo esponeva a Documenta 4 a Kassel il suo primo gigantesco lavoro all'aperto, un pacco d'aria di 2000 piedi cubi, mentre, sempre a Kassel, il lavoro di Joseph Beuys evocava lo spettro terrificante della II Guerra Mondiale in un tentativo di esorcismo. In Italia gli artisti dell'Arte Povera assumevano una posizione da guerriglia, combinando impegno antropologico e innovazione ideologica. Al Convegno di Amalfi in ottobre le azioni "povere" di Pistoletto, Boetti e Merz sembravano profetizzare una nuova società estetica, mentre gli interventi teorici di Germano Celant chiarivano il carattere dominante dell'esperienza "povera", come proposizione di un umanesimo nuovo. Artisti e critici scrivevano, discutevano e organizzavano mostre focalizzate sul concetto della smaterializzazione dell'arte. Mentre nella decade precedente la smaterializzazione era stata un ideale per Gaston Bachelard, Yves Klein e altri, che l'avevano praticata come un'essenza e una tensione spirituale, ora il concetto si riferiva più concretamente allo smantellamento dell'oggetto estetico come feticcio.

L'Arte Concettuale, che era appena stata battezzata così nel 1967, si imbarcava felice nella sua avventura di provocazione e di scoperta. La rivoluzione incombente sul palcoscenico della storia veniva messa in scena simbolicamente in un clima culturale sovrecitato.

Il *Living Theatre*, Luca Ronconi, e altri gruppi teatrali incoraggiavano gli spettatori a partecipare alle azioni sceniche, promuovendo una comunicazione osmotica tra gli esseri umani e il loro mondo. La strada stessa diventava il luogo dove il teatro e le manifestazioni confluivano.

Anche la Biennale di Venezia del '68 diventò una sorta di teatro di guerriglia. Alcuni padiglioni furono chiusi per protesta, e molti artisti, tra cui Gastone Novelli, rifiutarono di esporre i loro lavori, mentre la polizia presidiava i Giardini e la città.

Possibilità esaltanti venivano messe in atto in una vita collettiva fantasticata. Non solo la storia ma addirittura l'evoluzione sembrava arrivata ad una svolta. Mentre l'Apollo 8 portava gli uomini per la prima volta a orbitare intorno alla luna, il film di Stanley Kubrick "2001 Odissea nello spazio" e quello di Franklin Schaffner "Il Pianeta delle Scimmie" esprimevano la consapevolezza nascente di quello spazio cosmico – sia reale che psicologico – in cui l'individuo si ergeva solitario, afflitto da una paura primordiale e tuttavia affascinato da una bellezza silente e siderale. Tutti questi risvegli, queste novità, davano all'America e all'Europa il senso di un obiettivo condiviso. L'aria sembrava piena di promesse di cambiamenti imminenti e profondi; cose





a mala pena sognate dieci anni prima sembravano inaspettatamente a portata di mano.

Ma, di fatto, dentro a quegli eventi del '68 i segnali di ripiegamento e di chiusura erano già in agguato: a gennaio cominciò in Vietnam l'offensiva del Tet e alla fine dell'anno il crescente coinvolgimento delle truppe americane nella guerra si manifestò nell'orrore del massacro di My Lai.

L'assassinio di Martin Luther King ad aprile a Memphis fu seguito da quello di Robert Kennedy a Los Angeles a giugno.

E quell'immaginazione al potere che era fiorita dopo il maggio di Parigi ricevette un durissimo colpo in agosto a Praga, dove le implacabili ragioni del Principe si mostrarono ancora una volta più forti delle aspirazioni dei cittadini.

Le manifestazioni pacifiste e per i diritti civili alla Convention Democratica di Chicago in estate si scontrarono duramente con la violenza della polizia, e a novembre la reazione conservatrice negli Stati Uniti portò Richard Nixon alla presidenza. Figli dei fiori o no, le vecchie strutture di potere manifestavano tutta la loro capacità brutale di controllo e una solida resistenza alle spinte innovative.

Se il Sessantotto è stato per varie ragioni una rottura con il Modernismo, è stato anche, forse, l'ultimo atto della nostra fede modernista negli esiti benigni della storia. A distanza di molti anni gran parte di queste opere d'arte – quelle americane più cerebrali e scarne, quelle europee più simboliche e poetiche – non sembrano oggi così apertamente politiche come sembravano allora. Tuttavia il loro coinvolgimento radicale risplende ancora oggi nella loro alterità dichiarata e senza compromessi, nel loro appassionato rifiuto della tradizione estetica, nella loro euforica negazione dei limiti.



Christo, *Wrap in Wrap out*, 1968-69, stoffa su pavimento, installazione al Museum of Contemporary Art di Chicago.

Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, 1968, 5 pali di legno e lana, ora nella collezione del Centre Pompidou a Parigi.



Michael Heizer, *Dissipate*, 1968, il numero 8 dei suoi *Nine Nevada Depressions*, nel Black Rock Desert in Nevada, ora deteriorato.

The Living Theatre, *Paradise Now*, 1968, performance alla Yale University Theater, New Haven, del 28 settembre 1968. La prima di *Paradise Now* era avvenuta il 24 luglio al Festival d'Avignone.



L'incerta identità del museo d'arte contemporanea

Questo testo è nato dalle riflessioni scaturite dalle conversazioni avute in diverse occasioni – di natura prevalentemente privata – con Pia Vivarelli, attenta osservatrice, fin dal 1980, dei fenomeni che andavano trasformando profondamente la fisionomia del museo, soprattutto d'arte contemporanea. Pia, come si sa, era entrata nell'amministrazione dei Beni culturali nel 1976 come ispettore storico dell'arte presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, allora diretta da Italo Faldi, ed aveva condiviso con i colleghi l'entusiasmo per le prospettive che si aprivano per l'unico museo nazionale d'arte contemporanea alla svolta del decennio. Gli indirizzi impressi alla Galleria dalla direzione di Giorgio de Marchis (1978-1982) andavano nel senso di un forte coinvolgimento nell'attualità artistica e di dialogo con le altre istituzioni culturali della città allora profondamente rinnovata dalla giunta Argan (1976-1979)¹. Quanto alle mostre organizzate dalla Galleria, come quella memorabile di de Chirico curata da Vivarelli nel 1981, si proponevano come occasione di studio e approfondimento, luogo di verifica e di dibattito attivo sugli strumenti metodologici della storia dell'arte applicata alla contemporaneità². L'impegno scientifico ed etico profuso da lei nell'amministrazione pubblica dei beni artistici è lo stesso sia che si volga all'approfondimento di personalità artistiche del Novecento, sia al recupero di opere disperse e alla ricostituzione di brani del patrimonio collettivo (si veda il lavoro svolto presso la Galleria Sabauda di Torino, ripercorso criticamente in un suo testo nel 1987). Le sue considerazioni sulla relazione fra il lavoro del museo e il pubblico, proposte ormai trent'anni fa in *Museo di arte moderna e didattica*³, allora di coraggiosa apertura, appaiono addirittura profetiche in un momento come quello odierno nel quale tutti riconoscono nella costruzione di nuove e specifiche forme di dialogo con il pubblico uno dei mezzi per uscire dall'impasse del presente, dominato dalle regole della finanza e del mercato, riassegnando al museo la sua specifica vocazione culturale.

Italo Faldi, Pia Vivarelli, Gianna Piantoni, Bruno Mantura fotografati nella Galleria nazionale d'arte moderna di Roma.

L'interessante volume a molte voci *Museo contro museo* curato da P.A. Valentino e G.F. Mossetto⁴, uscito nel dicembre 2001, prova a fare il punto, all'inizio del nuovo millennio, sulla complessità di quel

fenomeno epocale che aveva in poco tempo condotto alla profonda trasformazione del museo, ribaltando completamente il quadro di riferimento che aveva regolato – si può dire per duecento anni – queste storiche istituzioni. Il punto di vista dei curatori del volume, che ci appare ancora attuale nonostante la velocità di trasformazione dei processi culturali, è quello degli economisti della cultura, cioè dei teorici di quella giovane branca delle discipline economiche che a taluni (soprattutto i politici!) non cessa di apparire quale uno scomodo ossimoro. Valentino si interrogava su quali dovessero essere le strategie da mettere in campo per ottenere la difficilissima conciliazione fra gli obiettivi culturali e quelli economici che, a partire dall'ultimo ventennio del secolo XX, sono entrati prepotentemente nell'ambito della riflessione sul museo fino a modificarne profondamente anche la stessa percezione da parte del visitatore; osservava come, in maniera non del tutto consapevole, si fosse operata una "sovrapposizione" tra la sfera della cultura e quella del mercato tale da portare ad applicare al museo strategie mirate e tarate sul *business*.





Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, restauro dell'architetto Andrea Bruno, 1984.

Si chiedeva: che cosa rende oggi un museo competitivo sul piano nazionale e internazionale? È la presenza di un ricco bookshop o di un ristorante attraente, o non piuttosto il prestigio delle sue collezioni, la chiarezza del disegno espositivo, la bellezza degli spazi architettonici ora affidati ad architetti di grido? Verrebbe la tentazione di pensare, osservava, che gli aspetti del marketing siano diventati prevalenti rispetto ai compiti culturali che la struttura-museo è chiamata ad assolvere ma, anche se non si vuole giungere a questo, si deve comunque riconoscere che al presente gli aspetti promozionali sembrano far velo su quelli della politica culturale dell'istituzione. E ancora, nelle sue conclusioni si può leggere: "le istituzioni museali somigliano sempre più a delle multinazionali, con direttori finanziari e di marketing e gli obbiettivi dei "ricavi" sono messi sullo stesso piano di quelli didattico-educativi". Oggi, a distanza di un decennio questa affermazione appare così scontata da non creare quasi più perplessità nel merito, così come si è avverata la profezia dell'architetto Daniel Libeskind, autore del celebrato Museo Ebraico di Berlino che scriveva nel 2001: "i musei odierni si avviano a diventare shopping center mentre gli shopping center sempre più manifestano la smania di assomigliare ai musei, al punto di avere degli spazi solo espositivi e svincolati dal puro commercio".

Insomma agli inizi del millennio si registrava con preoccupazione come in meno di venti anni un settore che – almeno in Italia – appariva immobile e "polveroso", privo di *appeal* e destinato a presentarsi identico a se stesso a decine di generazioni di visitatori (di padre in figlio) fosse stato investito da una rivoluzione mai vista prima nel settore delle istituzioni culturali. L'aggiornamento è stato quasi ovunque affrettato, quasi burrascoso, e la struttura-museo è profondamente cambiata nella pelle (i contenitori architettonici) come negli organi di funzionamento interni, ma la trasformazione ha superato in velocità le capacità di elaborazione critica del fenomeno da parte

della collettività e degli stessi operatori; così anziché orientare il cambiamento, non è restato ai museologi, museografi, curatori, storici dell'arte, architetti progettisti ecc. che registrare il fatto avvenuto tentando di metabolizzarlo con analisi interdisciplinari *ex post* (ed è lo stesso incremento della bibliografia sulle tematiche museali aumentata esponenzialmente a partire dagli anni 2000 a confermarcelo).

Il primo elemento individuato ad emergere cronologicamente fra gli agenti della trasformazione è stato anche il più appariscente, cioè la promozione delle mostre temporanee, un fenomeno esploso nel decennio '80-'90 e individuato dagli strateghi culturali come volano perfetto per rilanciare la struttura/museo in un momento nel quale le aziende private preferivano affidare al mecenatismo culturale il compito di veicolare la propria immagine. Se il decennio '80-'90 ha segnato l'esplosione del fenomeno, nei due decenni successivi – qualche volta accompagnati da qualche sporadico mugugno sul "mostrificio" – si è assistito al consolidamento del ruolo assunto dalle mostre temporanee nella definizione della stessa immagine dei musei che, anche con l'affermarsi della successiva crisi economica e del sostanziale abbandono del campo da parte dei vecchi mecenati, non hanno saputo rinunciare al riverbero prodotto dalla campagna di lancio pubblicitario che accompagna ogni nuovo vernissage. La necessità, anzi l'obbligo per ogni museo di nuova istituzione, o che sia stato "rimesso a nuovo" negli anni Duemila, di riservare un'ala per le mostre temporanee ne ha cambiato fortemente la fisionomia architettonica, e soprattutto nel settore dell'arte contemporanea, ha visto talvolta ribaltare la proporzione fra gli spazi destinati all'allestimento delle collezioni e quelli per le mostre. È stato questo il primo risultato visibile di un'epocale rottura dell'equilibrio fra il peso assegnato a diverse componenti prima non equiparabili, la collezione e gli eventi temporanei (credo leggibile anche nei relativi capitoli di bilancio che hanno visto assottigliarsi i



Allestimento di una sala per *Grandi Nuclei Arte Moderna II* (Afro, Burri, Capogrossi, Consagra, Fontana, Gnoli, Guerrini, Leoncillo, Manzoni, Novelli). Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 2011. *Courtesy* GNAM.

Jannis Kounellis, mostra a cura di A. Mattiolo. Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 2002. *Courtesy* GNAM.

fondi destinati all'incremento delle collezioni o alla conservazione e al restauro) e moltissimi esempi si potrebbero fare in Italia e all'estero. Nel corso degli ultimi due decenni sono restati flebili le voci di quanti pensano che le mostre non siano l'unico motore a disposizione degli operatori per promuovere il museo, tanto il fenomeno si è radicato nell'abitudine e nei consumi culturali degli italiani, cosicché i vari incitamenti ad una moratoria tentati da alcuni nostri *maîtres à penser* (soprattutto in relazione al fatto che il continuo spostamento delle opere d'arte non è certo il miglior sistema per conservarle) sono rimasti voci nel deserto. Nell'edificio museale i settori destinati ad

altri servizi, come la formazione di operatori museali o esperti nella didattica o i gabinetti di restauro, sempre in crisi per mancanza di fondi, languiscono e spesso vengono relegati in spazi di risulta.

Insomma, quasi ovunque in Italia e in Europa, si è puntato poco sulla formazione di un pubblico consapevole e informato che decide cosa andare a vedere nell'ambito dei propri interessi, ma molto sulla sollecitazione parossistica prodotta dalla pubblicizzazione dell'evento imperdibile.

Così, pure a partire dagli anni Ottanta, le amministrazioni pubbliche di tante città grandi e piccole, sono state indotte a recuperare a fini culturali edifici (spesso esempi di archeologia industriale abbandonati) che dopo il restauro sono stati adibiti a spazi espositivi per mostre temporanee; questo, oltre ad allargare indefinitamente – e talvolta irragionevolmente – il panorama dell'offerta culturale in cerca di pubblico, ha costretto le strutture museali vere e proprie ad inseguire queste improvvisate *Kunsthalle* sul piano della mostra più brillante in una affannosa ansia da prestazione. E infine, come ulteriore "effetto collaterale", il museo vero e proprio ha subito una evidente perdita di riconoscibilità, cosicché sovente il visitatore meno accorto ha finito con l'associare il termine museo a spazi espositivi che non sono musei perché non hanno collezioni da esporre ma sono solo scatole per le mostre.

Il fenomeno fin qui delineato è particolarmente evidente nel settore dell'arte contemporanea, mentre in genere le collezioni di arte antica sembrano in grado di assicurare un'identità più forte al museo che le ospita. Chiunque, a titolo di semplice osservatore, giornalista o docente coinvolto nel settore della formazione nei beni culturali, si applichi ad un'indagine sull'argomento, sarà in grado di verificare come la maggior parte del pubblico dei visitatori, se invitato al commento, non si riveli in grado di distinguere una mostra dalle collezioni permanenti; la percezione del museo come istituzione risulta assai più affievolita se non la si associa ad una mostra-evento e da questo affievolimento dipende anche l'altro fenomeno di cui si è detto, (parallelo ma di segno contrario), che assegna impropriamente lo statuto e il titolo di museo a contenitori che altro non sono che spazi espositivi – gusci architettonici – in prestito per qualsiasi evento.

Il difficile compito di inseguire il pubblico in tempi di crisi ha portato i musei nella *home page* dei loro siti a dare uno spazio sempre più ampio alle mostre in corso, mentre le informazioni sulla collezione e sulla loro storia occorre spesso andare a cercarle seminascolate nel sito; tuttavia qui si osservano significative differenze: ad esempio, il sito ufficiale del Centre Pompidou di Parigi o della Tate Modern di Londra enfatizza le informazioni sulla mostre in corso, mentre quello unificato allestito a Berlino dal

sistema delle Gallerie e Musei Statali informa in primo luogo sulla storia architettonica del museo e sui criteri adottati nel riordino delle collezioni permanenti nonché sul rapporto che le mostre temporanee intrattengono con le collezioni.

A partire dagli anni Novanta, il fenomeno della costruzione di nuovi musei d'arte contemporanea è diventato così incalzante da generare ovunque una gara fra chi riusciva ad emergere con l'immagine più originale ed innovativa. Grandi e piccole città hanno puntato su interventi di famosi architetti, che comprendendo appieno quanto il meccanismo della comunicazione fosse entrato da protagonista nel nuovo sistema, hanno risposto alle aspettative della committenza, creando forme sempre più coinvolgenti e comunicabili, distinguibili da tutte le altre imprese consimili. Nel *brand* museale, oltre alla forma del contenitore architettonico, è finito con l'entrare anche il criterio di presentazione delle collezioni: abbastanza sconcertante il caso di Tate Modern che, nell'ordinamento della collezione, ha abbandonato il criterio cronologico e per scuole generalmente adottato, per costruire il percorso di lettura delle opere su quattro "aree tematiche" a loro volta articolate in "sottocampi" (Landscape / Still Life / History / Body) abbastanza discutibili e superficialmente ammiccanti ai vecchi "generi artistici" del buon tempo andato. Dunque, anche il più complesso e delicato dei interventi museali – cioè l'ordinamento, il riallestimento e la presentazione delle collezioni – è finito con l'entrare nel meccanismo della comunicazione.

Non si è in questa sede verificato quanti musei d'arte contemporanea del vecchio continente abbiano seguito l'esempio londinese, abbandonando nella presentazione delle opere in collezione il consolidato ordinamento cronologico con sottoarticolazioni per aree tematiche e/o stilistiche, per seguirne uno tematico; quest'ultimo orientamento appare obbedire alla filosofia curatoriale che propone uno schema interpretativo piuttosto che illustrativo, cioè teso a tracciare un disegno storico evolutivo delle vicende artistiche esemplificate nelle opere. Le opere esposte, nel primo caso stanno a supportare l'idea critica prescelta, mentre nel secondo si dispiegano, con una neutralità – riconosco – solo apparente, nel quadro di riferimento di movimenti e stili succeduti nel tempo. I critici della linea "tematica" si sentono rispondere con fondate ragioni che ogni disegno allestitivo è sempre il risultato di una scelta critica e che esistono centinaia di possibilità di presentare le stesse opere, anche nel più "banale" ordinamento cronologico, tutte diverse. Sembra comunque abbastanza evidente che il criterio interpretativo adottato nel presentare le proprie collezioni permanenti mutui la propria finalità da quella, adottata comunemente dai curatori



Parigi, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, allestimento delle collezioni permanenti, 2011.

di mostre, che è di offrire sempre nuove angolazioni critiche nella lettura delle opere, andando oltre il fine didattico e informativo tradizionale del museo. In tempi di crisi poi, quando diventa sempre più difficile per musei di medie dimensioni ospitare mostre davvero di grido, il criterio del riallestimento delle collezioni per suggestivi, anche se talvolta fuorvianti, percorsi tematici, appare un buon sistema per richiamare nuovamente al museo il pubblico che già conosce il patrimonio.

Ancora una volta dobbiamo notare come nell'ultimo decennio si sia ulteriormente evidenziato quel divario fra i musei d'arte classica e moderna e quelli d'arte contemporanea che sopportano tutte le contraddizioni che hanno investito il panorama museologico, in un'epoca anche assai antecedente alla rivoluzione degli ultimi decenni e che, si può dire fin dall'epoca della loro costituzione storica, sono stati individuati dagli stessi artisti come luoghi di un potere autoritario da abbattere⁵.

Con grande lucidità Maria Vittoria Marini Clarelli⁶ individua in vari suoi interventi la collezione come il centro nevralgico del rapporto problematico fra opere e istituzione nel museo d'arte contemporanea, dichiarato luogo del conflitto permanente fra il



Anish Kapoor, Plastico della stazione Monte Sant'Angelo della metropolitana di Napoli, progetto 2003.

Alvaro Siza, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina (MADRE), Napoli, veduta della passerella sospesa.

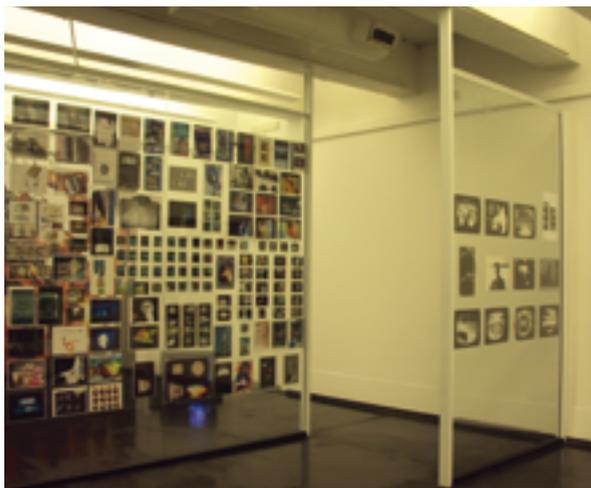
Jimmie Durham, Allestimento della mostra "Emergency Ornamentation", MADRE, 2008.



modello del tempio e quello del forum, cioè fra il sito che sacralizza l'opera e l'autore e quello che accetta il confronto con la sperimentazione. Alla fine del primo decennio di questo millennio, riassume Marini Clarelli, si è giunti a chiedersi se il museo d'arte contemporanea, in quanto istituzione rivolta al presente, debba o no avere una collezione, individuando almeno tre distinte posizioni teoriche (fra chi la considera un ossimoro perché sul prodotto contemporaneo viene meno la distanza storica che attribuisce un giudizio di valore condiviso, fra chi sostiene che senza collezione il museo non può dirsi tale e in sostanza è privo di autorevolezza e chi pensa che il museo debba essere rappresentativo solo delle opere nate o commissionate entro il proprio contesto). Naturalmente ognuna di queste tre posizioni si riferisce, oltre che a modelli storici, anche alla assai diversificata configurazione del panorama internazionale offerto dai musei

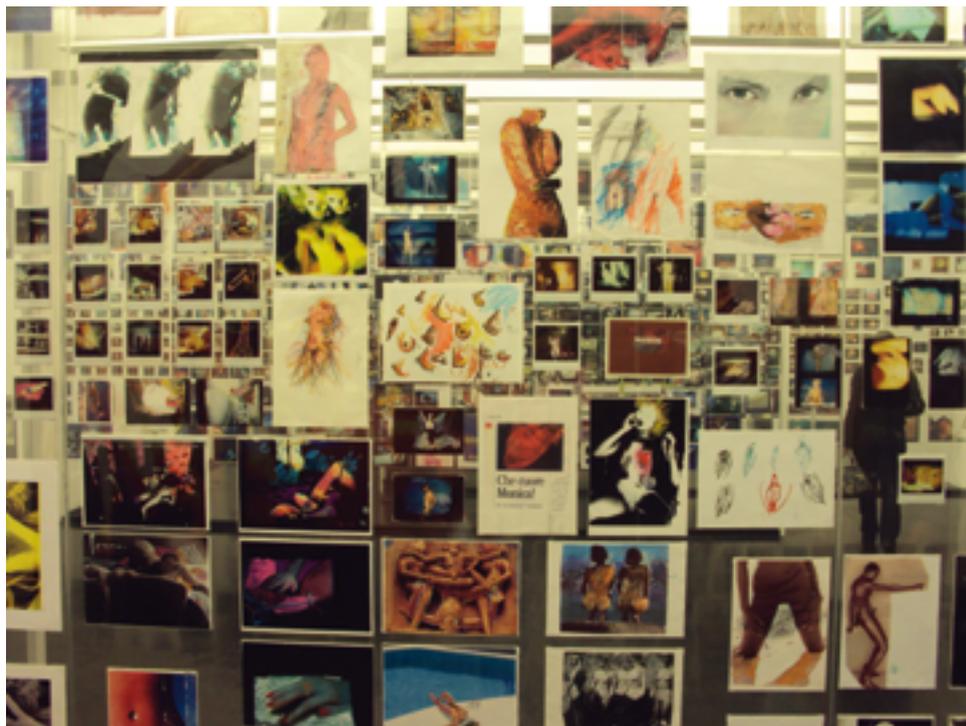


d'arte contemporanea. In Italia il velocissimo aggiornamento del panorama museale offerto dalla evoluzione dell'ultimo ventennio, presentato e sintetizzato con puntuale competenza da Adriana Polveroni⁷, ha condotto ad una mappa assai variegata per esperienze e peso culturale, nella quale il rapporto museo-collezione – che resta nodale – si allaccia a quello fra privato e pubblico che nel settore del contemporaneo risulta assai più significativo che per altri. Diversi musei di recente istituzione, soprattutto comunali, sono nati infatti sulla spinta di donazioni o di prestiti a lungo termine da parte di collezionisti privati, il che naturalmente tende a mettere in crisi il modello rappresentativo dell'istituzione museo in questo modo specchio di orientamenti e di gusti comunque individuali; tuttavia, si nota come questi centri abbiano risposto alle loro inadeguatezze con una creativa politica di coinvolgimento del territorio e con una attenzione più vivace e inventiva alle politiche di didattica del pubblico meno acculturato. Alcuni musei civici italiani si mostrano con un profilo molto consolidato nella realtà urbana, si pensi alla storica GAM di Torino, per la capacità mantenuta nei decenni di accrescere le collezioni sia con prestigiosi nuclei privati sia con mirati acquisti favoriti da un rapporto consolidato con Fondazioni, che da sempre promuovono la cultura cittadina. Altri, antesignani, come il Museo Pecci di Prato, il primo museo italiano costruito espressamente per l'arte contemporanea



(1988), hanno teso a costruire la propria identità oltretutto sulla collezione (ampia ma poco nota⁸), su una assai interessante opera di costruzione di un pubblico informato attraverso una vasta attività didattica; all'inizio, sotto la direzione di Amnon Barzel, il Pecci comprendeva un centro di documentazione e informazione, un dipartimento di educazione, una scuola per curatori: dunque un modello di museo-archivio-laboratorio del contemporaneo (che era stato preconizzato da G.C. Argan, fino dal 1980⁹) che non sembra essersi rivelato vincente rispetto a quello che più che sulla formazione punta alla fascinazione estemporanea del pubblico.

La città di Napoli ha offerto a parer mio, nell'ultimo decennio, un modello innovativo e culturalmente affascinante in grado di collegare organicamente le iniziative "temporanee" – ma non effimere – alla costruzione delle competenze di un pubblico sempre più ampio, promosse al di fuori delle stanze sempre un po' elitarie, del museo. Parliamo di quella filiera che collega intimamente gli spazi della città a quelli del museo e che si può riassumere nella linea cronologica che va dall'organizzazione delle grandi installazioni ambientali di piazza Plebiscito, alla costruzione del "museo obbligatorio" ideato da Achille Bonito Oliva per le linee e le stazioni della nuova metropolitana urbana¹⁰, fino alla ristrutturazione del MADRE progettato in pieno centro storico da Alvaro Siza¹¹. Nel progetto ideato dall'amministrazione partenopea il museo diventa il punto di forza, permanentemente attivo sul territorio, della costruzione di una sensibilità pubblica verso i linguaggi contemporanei, sollecitata negli anni dalla presenza delle grandi installazioni d'artista in un luogo di grande richiamo come piazza Plebiscito¹², e quotidianamente tenuta viva dalla presenza "obbligata" delle 180 opere presenti nelle stazioni della metropolitana. Inoltre, entrando nelle prime sale del MADRE allestite mirabilmente con



opere *site specific*, il visitatore ha modo di ritrovare nella misura e nella dimensione del museo, le opere di quegli stessi artisti già conosciuti in passato nella dimensione "ambientale" e monumentale della piazza. Ora, la crisi economica che ha investito il nostro paese non ha risparmiato neppure quei musei che, come il MADRE, sono nati da un progetto forte;

Laboratorio Schifano, mostra allestita al MACRO, Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 2011.

Benedetto Marcucci, *Treccani Sottolio*, allestimento al MACRO, Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 2011.



Nicola Carrino, *Ricostruttivo*,
allestimento al MACRO, Museo
d'Arte Contemporanea di Roma,
2011.

per questo, come per altri casi, si pone il problema dell'indebolimento del peso culturale dovuto al ritiro di opere date in comodato da privati. Dalle considerazioni proposte fin qui si potrebbe presumere in chi scrive un certo pregiudizio moralistico, la posizione di chi preferisce musei dall'identità forte, radicati anche nel territorio e così autorevoli da ardire di proporre valori largamente se non universalmente condivisi, e meno sottratti all'effimero del "sistema dell'arte" e della sua finanza; ma sono appunto questi, si obietterà, i musei che da cinquant'anni sono stati sottoposti dagli artisti a quella *critica istituzionale* che ne ha svelato i meccanismi del potere e le occulte compromissioni con le regole del mercato e della comunicazione¹³.

In realtà io credo che si debba guardare alla trasformazione del museo con occhio del tutto scevro da atteggiamenti moralistici, ma anche libero da ipoteche meramente economicistiche; il museo non è, non deve essere e non potrà mai essere un'azienda *profit*, ma è certamente un segmento molto delicato d'intervento nel corpo sociale, sia esso promosso dal pubblico come dal privato.

La crisi economica che rende sempre più difficile il reperimento di fondi fa ritenere che nel futuro sarà sempre più impegnativo per i musei tenere un profilo internazionale alto, del resto indispensabile per attirare finanziamenti; così il difficilissimo equilibrio fra rendimento economico e perseguimento dei fini istituzionali, fino a poco tempo fa discusso come problema etico, sembra oggi porsi nei termini della

pura e semplice sopravvivenza di queste istituzioni. In questo quadro, e in assenza di indirizzi forti e condivisi, le mostre temporanee sembrano destinate sempre di più a sorreggere le traballanti economie dei musei, neutralizzando quelle politiche di rafforzamento dell'identità istituzionale basate su interventi più strutturali e meno effimeri. Le ragioni, d'ordine diverso, possono qui essere sintetizzate per punti:

ragioni d'ordine economico; l'acquisto di un'opera d'arte importante per le collezioni permanenti richiede un impegno di capitali che non molti musei possono affrontare costantemente, mentre le mostre permettono di cambiare frequentemente pelle al museo, moltiplicando le occasioni di richiamo con una spesa contenuta – destinata apparentemente all'effimero – ma in realtà volta a fruttificare nel visitatore che, attraverso le mostre ritorna più volte al museo. Sul versante delle collezioni, invece, i costi sempre crescenti delle opere d'arte favoriscono la diffusione dei prestiti a lungo termine, pratica che permette ai musei (soprattutto di nuova costituzione e strutturalmente deboli dal punto di vista delle dotazioni) di bypassare il problema richiedendo il prestito di importanti nuclei di opere a collezionisti privati ai quali il museo può comunque garantire i sistemi di conservazione, un buon allestimento ed anche una conseguente valorizzazione dal punto di vista del mercato;

ragioni d'ordine psicologico; riassumibili nel fatto che l'apparenza fenomenologica dell'opera d'arte contemporanea, al contrario di quella d'arte antica, è estremamente mutevole, poco definibile e tale da suggerire l'idea di temporaneità contro eternità;

ragioni d'ordine architettonico; anche l'architettura del *contenitore*, da un trentennio a questa parte investita da una vera e propria rivoluzione formale, è fortemente radicata nell'attualità, rimanda al presente, non integra ma contende al prestigio delle collezioni la funzione di richiamo per i visitatori.

Il problema della costruzione di una identità più o meno forte del museo contemporaneo (e non solo di quello d'arte contemporanea) non ha però solo risvolti psicologici ma conduce ad altri fortemente radicati negli obbiettivi che il museo in quanto istituzione (pubblica o privata che sia) intende perseguire. Ora, anche la definizione degli obbiettivi non è univoca, anzi si modifica e moltiplica a seconda dell'idea che ciascuno ha del museo stesso.

A seconda dell'approccio (storico-artistico, sociologico, didattico, economico-manageriale), si penserà al museo di volta in volta come al contenitore per la salvaguardia delle opere di proprietà pubblica da tramandare alle generazioni future, ad un'azienda con dei bilanci da far quadrare, ad un'istituzione

no profit, ad un segmento del sistema pubblico di acculturazione (in ogni caso “autoritario”, almeno dal punto di vista degli artisti che esercitano da cinquant’anni la critica dell’istituzione); e ogni volta cambieranno le risposte che il museo sarà chiamato a dare perché se è vero che questo è espressione degli operatori che vi lavorano, la sua controparte resta comunque il pubblico dei visitatori. Quindi poiché la struttura del museo è in tal modo complessa, anche l’approccio non può essere semplificato e richiede risposte multiple.

In definitiva, il museo contemporaneo deve fornire un sistema complesso di risposte che di volta in volta attengono alla conservazione e valorizzazione del patrimonio, alla comunicazione e alla diffusione di quello stesso patrimonio, alla managerialità, al rendimento economico, all’acculturazione, alla crescita individuale e collettiva e anche – perché no? – all’attivazione di un immaginario che rischia di essere sempre più appiattito sui modelli dei media dominanti. L’obbiettivo finale dovrebbe essere la ricomposizione di tutte le istanze attraverso l’integrazione delle funzioni e delle competenze, molte delle quali debbono essere patrimonio comune anche di coloro che operano oggi in altri tipi di musei, come quelli di arte antica o medievale-moderna, d’archeologia, o della Scienza o delle Poste. A questo

fine l’ICOM, l’associazione dei professionisti dei musei, ravvisando la necessità di delimitare in modo chiaro ruoli e competenze, recependo le nuove esigenze di un museo aperto a diverse istanze, ha definito una “carta delle professioni” quale fondamento per una gestione articolata e integrata.

Forse proprio perché i musei, almeno nelle società avanzate, sono lo specchio e gli interpreti più efficaci della complessità e delle contraddizioni del presente, ne sono divenuti, come si dice banalizzando, le cattedrali laiche. Nei musei entrano a milioni persone che, nella maggior parte dei casi, non entrerebbero mai nelle gallerie d’arte, checché se ne dica assai più autoritarie e intimidenti dei musei stessi; officiano il rito laico della visita, certo, ma anche della condivisione di un’esperienza che è comunque in grado di dare emozioni profonde, stimolare riflessioni respinte ai margini della mente dalla banalità del quotidiano, porre interrogativi, sollecitare impreviste risposte. Il museo allargato a tutti dalla società di massa sarà ancora come vogliono i suoi critici dogmatico, o “liquido”, per dirla con Zigmund Baumann, ma è assai più democratico della collezione principesca alla quale venivano ammessi solo i cortigiani e gli studiosi; certo è meno elitario, forse non è sempre una “camera delle meraviglie”, ma, tutto sommato, ci piace anche così.

1 Per tutti questi aspetti si veda il testo di N. Cardano, *Le ragioni di una giornata di studio* in questo stesso volume, e della stessa autrice *Giorgio de Marchis e la Fondazione Giorgio de Marchis Bonanni d’Ocre*, in “Città e storia”, VI, 2011, 1, pp.261-295.

2 Si veda *Giorgio de Chirico 1888-1978*, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 11 novembre 1981 - 3 gennaio 1982, 2 voll. a cura di P. Vivarelli, Roma, De Luca Editore, 1981.

3 Si veda “Musei e Gallerie d’Italia”, 1982, XXVI, 73, n.s.I/primo semestre, pp. 9-23; le conclusioni di Vivarelli sono commentate e riportate in N. Cardano, *Le ragioni... op.cit.*

4 P.A. Valentino, G. Mossetto (a cura di), *Museo contro museo*, Firenze, Giunti 2001 con scritti di autori vari.

5 La lunga storia del museo d’arte contemporanea e delle sue intrinseche contraddizioni, che hanno accompagnato persino la costituzione del primo museo storico, il MOMA di New York nel 1929, sono analizzate in S. Zuliani, *Vitrine de référence*, in S. Chiodi (a cura di), *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, atti del Convegno tenutosi a Roma (Palazzo delle Esposizioni, 3-4 aprile 2009), a cura del MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo; a questo volume, e ai tanti saggi dal taglio internazionale, si rimanda per i molti aspetti affrontati in questo testo.

6 M.V. Marini Clarelli, *I dilemmi del museo d’arte contemporanea*, in *Le funzioni del museo* (a cura di S.Chiodi) cit., pp. 107-113.

7 A. Polveroni, *This is contemporary! Come cambiano i musei d’arte contemporanea*, Milano 2007.

8 Si veda *La Collezione*, catalogo a cura di M. Bazzini e S. Pezzato, Giunti Editore, Firenze 2009.

9 Si veda G.C. Argan, *Rapporto tra museo e allestimento*, in E. Mucci, P.L. Tazzi (a cura di), *Il pubblico dell’arte*, atti del convegno *Critica1, L’arte da chi a chi* (Montecatini Terme, 27-30 marzo 1980), Firenze, Sansoni Editore, pp.XI-XX.

10 Si veda il sito MetroNapoli. Le stazioni dell’arte con tutte i riferimenti riguardanti le 180 opere realizzate nell’ambito del grande progetto.

11 Si veda per tutte le informazioni sul Museo d’Arte contemporanea Donna Regina di Napoli (MADRE) il sito istituzionale del Museo: <http://www.museomadre.it/>.

12 Si veda il volume E. Cicelyn (a cura di), *Piazza d’Arte. Napoli 1995 2009. Quindici anni di installazioni in Piazza del Plebiscito*, fotografie di P. Avallone, Napoli, art’m, 2010.

13 Sono molti gli interventi dedicati alla critica istituzionale nel volume, già citato, *Le funzioni del museo...*; cfr. ivi gli interventi di D. Buren, F. Ferrari, M.G. Messina e S. Zuliani.

Alberto Savinio, *Ritratto coniugale*, 1951, tempera su masonite, cm 60 x 50, collezione privata; in P. Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Electa, Milano, p. 224.

Affacciandomi qui, alla fine di questa giornata di incontri in memoria di Pia Vivarelli, sono oltre che emozionato, anche imbarazzato. L'imbarazzo è perché sono chiamato a partecipare alle conclusioni dell'incontro. Ora, conclusioni non possono esservi, prima di tutto perché la vita, ogni vita, è necessariamente inconclusa, soprattutto quando si annoda ad un'opera, come l'opera che Pia ha portato avanti strenuamente fino alla sua prematura interruzione. C'è una palese contraddizione tra il rimpianto che

ci accomuna adesso e l'immagine di Pia Vivarelli che conserva tutta la vitalità della sua persona. Solo adesso mi accorgo che la vita era inscritta anche onomasticamente nel suo nome.

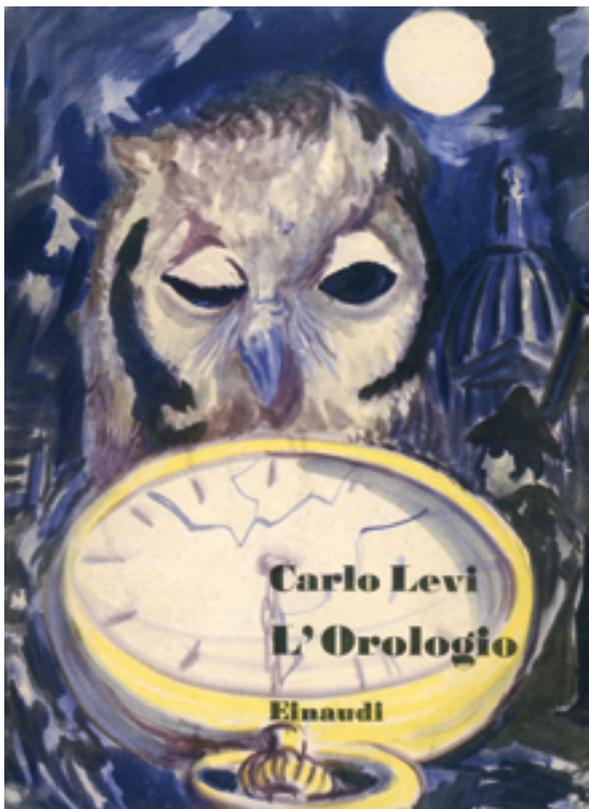
Pia Vivarelli era entrata nella nostra vita – di mia sorella Angelica e mia – nel 1978. Ci fu indicata da Giulio Carlo Argan come la studiosa adatta ad occuparsi dell'opera pittorica di nostro padre, Alberto Savinio. Era allora molto giovane e come studiosa era – credo – abbastanza digiuna della materia nella quale doveva inoltrarsi con tanta animosa e consapevole attenzione. Da quell'inizio lontano Pia divenne, attraverso una somma di studi e confronti, il maggiore esperto dell'opera pittorica di Savinio. E trattandosi di un artista così centripeto, in cui ogni aspetto dell'opera converge verso il suo creatore, Pia divenne esperta anche dell'uomo, della persona indicata da quel nome, Alberto Savinio, nel quale noi identificavamo, oltre all'artista, anche o soprattutto il genitore. Forse per questo, Pia si era avviata a rappresentare per me una figura parentale. Era diventata, per l'intimità che aveva stabilito con nostro padre, una parente nostra.

Un giorno dei suoi ultimi anni, mio padre dipinse un quadro che intitolò *Ritratto coniugale*: rappresenta lui stesso insieme con mia madre. Quando il quadro fu comprato da un collezionista, mio padre gli scrisse: "Adesso che lei possiede questo quadro, noi siamo parenti". Ho introdotto una parentela che da reale diventa metaforica, mantenendo però la sua forza di legame. Questo mi porta a considerare l'opera di Pia, gli scritti che lei ci ha lasciato, sotto il segno della parentela, o meglio dell'analogia, che poi è una forma di parentela.

Già se proviamo ad accostare gli artisti di cui Pia si è maggiormente occupata e sui quali si è soffermata con maggiore attenzione – Savinio, Carlo Levi, Gastone Novelli – possiamo forse intravedere un legame: sono artisti tutti fortemente metaforici, per i quali cioè il linguaggio della pittura compendia altri linguaggi e ad altri linguaggi si apre.

Emblematico è il caso di Savinio, per il quale suonare su diverse tastiere era dichiarato addirittura un imperativo morale. Ma anche il caso di Carlo Levi è emblematico, e non per niente Pia Vivarelli scopre e mette in chiaro le vicinanze fra i due, anche tematiche, come la analoga riflessione sul ritratto o anche, nel caso di entrambi, l'uso di un linguaggio formalmente educato e quasi classico per esporre e forse tenere a bada una materia altrimenti caotica ed incandescente.





Attingendo ai miei ricordi giovanili, posso testimoniare il grande apprezzamento di mio padre per la prosa di Carlo Levi. Credo che si riferisse a “L’orologio”, uscito nel 1950, di cui quindi ho memoria e che ho riletto l’estate scorsa con la stessa ammirazione.

Un altro accostamento tra i due artisti può essere avanzato per un carattere di entrambi che Pia mette in evidenza: la corporeità addirittura rocciosa, che forse viene loro da uno stesso mondo culturale elementale, tra Vico e il Romanticismo; la concretezza del vero, che Levi chiama “l’altro”, contrapposto al soggetto, all’artista come Narciso; la corporeità che mio padre, dopo averne rivestito per anni le figure della sua immaginazione, ha inserito direttamente nei suoi ultimissimi quadri sotto l’impressione ricevuta dalla mostra di Caravaggio a Milano, nel 1951.

Finora abbiamo avvicinato, seguendo il lavoro di Pia, due artisti, entrambi pittori e scrittori, che hanno frequentato gli stessi luoghi negli stessi anni del Novecento ed i cui incroci biografici Pia ha messo in chiaro con acuta precisione.

Nel caso di Novelli, si tratta di un’altra epoca e di un’altra storia, ma – come dicevo all’inizio – anche Novelli è un artista fortemente metaforico, o forse potremmo usare per lui il concetto di allegoria. In Novelli il linguaggio, anche il linguaggio verbale inscritto sulle tele tra le forme e i colori, è scollato dal suo significato; indica un altrove che nell’ultima epigrafe, con valore di gesto programmatico – “cancello per sempre la parola” – espone la volontà di aprirsi al mondo, alla concretezza, all’altro di Levi, al reale di Savinio. Un altro elemento che accomuna, forse, questi artisti e che Pia Vivarelli chiarisce per ciascuno di loro è l’idea greca, eraclitea, di continuità e di infinita metamorfosi: infinita metamorfosi che ha trascinato anzitempo Novelli e ha interrotto il cammino di Pia, che noi credevamo persistere nella sua salda, proba e precisa attenzione.

Copertina del volume *L’Orologio* di Carlo Levi, Torino, Einaudi 1950.

Pia Vivarelli e l'Accademia di San Luca. Conclusioni di una giornata di studio

Si era deciso, nel preparare questo incontro, di lasciare aperta l'ultima parte della giornata. Mi è stato chiesto, come Segretario Generale, di intervenire, anche se non previsto nel calendario e nell'invito: lo faccio con piacere. Non ritengo tuttavia si debbano trarre conclusioni da questa giornata. Penso si parta da qui per continuare nella direzione di un'ulteriore definizione dei molti temi trattati.

Un anno fa, proprio in questa sala, attorno alle spoglie di Pia Vivarelli, è stato deciso di ricordare il suo lavoro ad un anno dalla sua scomparsa. Nicoletta Cardano, che si era assunto questo compito, lo ha portato avanti con determinazione e perizia: di questo la ringraziamo tutti. In un primo momento, si era addirittura pensato di organizzare due giornate di studi in una collaborazione fra l'Accademia Nazionale di San Luca e l'Istituto Orientale di Napoli, dove Pia insegnava, da svolgersi una a Roma e una a Napoli. Ma a Napoli hanno deciso di anticipare l'incontro e sono andati avanti più velocemente di noi. Noi abbiamo seguito una linea diversa, non certo in antitesi, ponendoci il fine di fare il punto sugli studi intrapresi da Pia nel corso degli anni.

Gli interventi di oggi hanno risposto in modo molto positivo alle sollecitazioni che avevamo lanciato e di questo ne siamo tutti convinti, tanto che posso dichiarare essere l'Accademia pronta a pubblicare gli atti della giornata, un omaggio a Pia che a questa nostra istituzione ha sempre dato molto, prima ancora di diventare Accademico Cultore.

Vorrei ripercorrere brevemente il rapporto che Pia ha avuto con l'Accademia e sottolineare come il suo ruolo di studiosa e storico dell'arte impegnato nelle istituzioni, ricordato e analizzato nei vari contributi di questa giornata, sia coerente con i compiti della nostra istituzione e con i temi delle iniziative intraprese recentemente.

Pia era entrata in Accademia da poco tempo, nel 2005; riconoscimento che, vista la qualità del suo lavoro, sarebbe anche potuto arrivare prima. Nello stesso anno con Pia era entrata in Accademia, in qualità di Accademico Benemerito, anche Gabriella Belli, direttrice del MART. Scelte entrambe con la consapevolezza che con loro entravano in questa istituzione due figure di rilievo nel panorama italiano. Per Pia, in particolare, si trattava di definire un rapporto di partecipazione e collaborazione che era iniziato nel 2003 con la mostra su Lorenzo Guerrini: per me,

una tra le più belle esperienze, nel senso concreto del termine. Chiesi a Pia di organizzare la mostra in tempi brevissimi. Lei si dichiarò subito disponibile e dopo un mese tornò con un progetto che non esito a definire perfetto. Fu subito approvato e, passato un altro mese, tornò con la mostra già definita in tutte le sue parti. Non rimaneva che dare corso all'esecuzione. È stata una maniera di lavorare fantastica, perché si era creata una tensione positiva e tutto era divenuto facile e praticabile. Poco dopo il suo ingresso in Accademia, Pia ha affiancato Angela Cipriani e Marisa Dalai Emiliani nella carica di sovrintendente alle Collezioni accademiche, trovandosi subito coinvolta nel progetto di ristrutturazione della Galleria. Un progetto che prevede non solo la sistemazione delle sale, ma anche lo studio complessivo delle opere e dei materiali d'archivio finalizzato ad una esposizione delle raccolte in fasi successive e al catalogo generale. Pia si doveva occupare in modo particolare della sala del Novecento. Nonostante avesse già subito un intervento e non fosse nelle condizioni migliori per lavorare, nell'arco di due mesi ci fornì un paio di proposte accompagnate da una grande quantità di materiali. La presenza di Pia in Accademia ha dato una accelerazione a un percorso evolutivo che si concretizza nelle attività che realizziamo nel tempo. Oggi, con questa giornata, abbiamo avuto una conferma che questo percorso nel suo farsi, avvalendosi di contributi interni ed esterni all'Accademia, produce a sua volta nuove riflessioni, altri eventi, altre occasioni.

I tempi dell'Accademia a volte sono lunghi, ma alla fine i risultati arrivano. Direi anzi che uno degli inizi è stata la presidenza dell'architetto Giancarlo De Carlo, nel biennio 2001-2002. All'inizio del suo mandato egli propose una linea diversa dalle precedenti, puntando sulla revisione dello Statuto, sulla necessità di attuare iniziative per i giovani e sulla preparazione di quattro convegni. Per quanto riguarda il primo impegno, si è rapidamente giunti nel 2002 alla riforma dello Statuto, reso esecutivo però, dopo lunghi passaggi burocratici, solo nel 2005. Per i giovani, è stato istituito il *Premio Giovani*, promosso annualmente dal 2001 al 2006, interrotto per la cessazione degli stanziamenti erogati ad hoc dal Comune ma che riprenderemo quest'anno con fondi nostri.

La terza iniziativa era quella dei convegni: del primo, intitolato "La sintesi delle arti", era stata affidata la cura a Nicola Carrino: un tema fondamentale per l'Accademia, nata alla fine del Cinquecento

come luogo di incontro delle tre arti nel nome del disegno, atto unificante del lavoro dei pittori, degli scultori e degli architetti. Un tema che De Carlo aveva già affrontato all'inizio degli anni Cinquanta e che, cinquant'anni dopo, voleva ripercorrere per comprenderne l'evoluzione (o la dissoluzione?). Il secondo convegno, a cura di Lucio Passarelli, era su "Arte e Architettura nella città e nel territorio" e rispondeva a una domanda cruciale: come mai l'arte e l'architettura contemporanea sono escluse, di fatto, dalla città che chiamiamo storica? Appena un artista o un architetto intervengono in quel luogo, subito si grida allo scandalo, alla profanazione; mentre per converso il paesaggio è lasciato nelle mani della speculazione edilizia e delle società di ingegneria che, nella sua necessaria infrastrutturazione, lo devastano. Il confronto operato nel corso del convegno con altre esperienze europee, dalla Svizzera alla Francia all'Olanda, ha reso ancor più evidente e drammatica la questione. Il terzo convegno, curato da Franco Purini, era su "I musei dell'iperconsumo": il fatto, cioè, che molti musei sono più luogo di *merchandising* che non spazi espositivi. Su questo tema, il convegno si è tenuto a Milano in accordo con la Triennale. Il quarto convegno, sulle installazioni, era stato affidato ad Achille Perilli, ma è stato, per una serie di ragioni, dapprima rimandato e poi annullato.

Si era così aperta, all'interno dell'Accademia, una riflessione sul ruolo di questa istituzione e sui possibili scambi e rapporti fra gli accademici, che ci ha portato, in quel processo evolutivo al quale facevo riferimento prima, a realizzare la mostra "Per una collezione del disegno contemporaneo", voluta dal presidente Canella, che si tiene al pianoterra. Da alcuni anni stiamo recuperando questo aspetto fondativo dell'Accademia: il disegno. La mostra coinvolge pittori, scultori e architetti accademici, che hanno donato due disegni. L'Accademia di San Luca ha così arricchito le sue collezioni di oltre 150 disegni.

In questo percorso si è inserita Pia Vivarelli, portando il suo contributo, lo ricordavo prima, sul tema dell'arte contemporanea nella sua gestione museale e conservativa, uno degli argomenti affrontato in questa giornata di studi. Solido contributo quello dato da Pia, forte della sua esperienza in varie istituzioni pubbliche e private, dall'Università alla presidenza della Fondazione Levi. Quella duplice esperienza, quei diversi ruoli, hanno avuto come fondamento il suo essere uno storico dell'arte. Oggi sono qui presenti numerosi storici dell'arte, che operano in diversi contesti istituzionali e culturali. Questo è ciò che ci interessava mettere in evidenza anche in rapporto alla discussione che negli ultimi anni si è sviluppata

dentro l'Accademia di San Luca e a cui ho fatto prima riferimento. Con questo incontro, volevamo affrontare non il ruolo dell'arte o dell'artista, ma il ruolo dello storico dell'arte oggi.

Ricordo che il 9 dicembre scorso si è tenuta qui una conferenza stampa promossa dall'Associazione Bianchi Bandinelli, grazie all'azione di Marisa Dalai, per la salvaguardia dei beni archeologici e artistici in seguito all'idea di riformare il Ministero dei Beni e delle Attività culturali con la creazione di una direzione per le Belle Arti, eliminando la Direzione per l'arte e l'architettura contemporanea e puntando alla valorizzazione del patrimonio artistico, affidandone la direzione ad una persona estranea al mondo che è qui rappresentato, lontana dalla professionalità dello storico dell'arte che opera all'interno delle istituzioni pubbliche. Si è scelto un *manager*, impedendo a uno storico dell'arte di assumere la direzione e la gestione del patrimonio nazionale. Ritengo che in questo momento si debba parlare degli storici dell'arte proprio a partire dalla complessità del ruolo e delle funzioni che gli storici dell'arte hanno avuto e ancora oggi debbono avere, nel segno di quanto Adolfo Venturi iniziò a suo tempo e delle esperienze accumulate fino ad oggi all'interno delle istituzioni pubbliche dello Stato, nella gestione del nostro patrimonio e nella ricerca. L'Accademia di San Luca ha ospitato la conferenza stampa dell'Associazione Bianchi Bandinelli non prendendo posizione a favore o contro, ma auspicando che questo possa essere il luogo in cui avere un confronto su questo aspetto.

È notizia recente quella dei cambiamenti in atto all'interno del trasformazione all'interno del Comune di Roma, tanto nella Soprintendenza quanto nell'ipotesi di creare un Commissario straordinario per i beni archeologici di Roma e Ostia e un vice Commissario con delega all'attuazione scelto fra gli Assessori del Comune di Roma.

Su tutto questo vorremmo riflettere ed eventualmente promuovere in Accademia un incontro degli storici dell'arte, al quale siete tutti invitati, chiamando a parteciparvi direttori di musei, di gallerie, docenti universitari.

Credo quindi che questa non sia soltanto una giornata in ricordo di Pia Vivarelli, cosa di per sé encomiabile, ma anche un partire dalla complessità della figura di Pia Vivarelli, che oggi è emersa molto chiaramente, per portare avanti una serie di iniziative e per fare sì che anche l'Accademia di San Luca continui ad essere un luogo in cui il dibattito è aperto e il confronto possibile. Con questo auspicio, vi ringrazio tutti per la partecipazione con la quale avete animato questa giornata.

Pia Vivarelli

Note biografiche

Pia Vivarelli nasce a Montescaglioso, antico centro del Materano, l'11 luglio 1945. Vive e studia a Bari, dove si laurea in Lettere Moderne con una tesi su Osvaldo Licini.

Nel novembre 1976, ultimato il corso di perfezionamento in Storia dell'arte presso l'Università "La Sapienza" di Roma, è assunta dal Ministero per i Beni Culturali come ispettore nel ruolo degli storici dell'arte presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, allora diretta da Italo Faldi. In qualità di direttore responsabile delle collezioni del Novecento, vi lavora fino al 1990, affiancando all'espletamento dei diversi compiti istituzionali un'infaticabile attività di studio e ricerca, sempre di altissimo profilo, incentrata prevalentemente sull'arte figurativa italiana tra le due guerre.

È commissario scientifico nell'organizzazione di numerose e importanti mostre in Italia e all'estero, alcune delle quali curate personalmente anche nei relativi cataloghi: *Fausto Pirandello* del 1976; *Arte astratta italiana 1909-1959* del 1980 e la grande mostra monografica *Giorgio de Chirico* del 1981, con la direzione del museo di Giorgio De Marchis, e le successive retrospettive *Achille Perilli* e *Gastone Novelli* del 1988.

Tra i diversi incarichi istituzionali cura, oltre alle collezioni del Novecento, il settore della didattica dal 1976 al 1982, contribuendo nei suoi interventi specifici e con la mostra *Le mani guardano* (1980)

alla definizione di una nuova visione delle funzioni del museo di arte moderna e delle sue relazioni con il pubblico. Si occupa successivamente della biblioteca e dell'archivio storico e dal 1983 del Gabinetto dei disegni e delle stampe, curando tra l'altro la sistemazione della sala della Grafica nell'ambito del nuovo allestimento della Galleria del 1987.

Dal 1984 per circa due anni lavora a Torino presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte. È in questo periodo che studia, riordina, cataloga e recupera da sedi pubbliche a cui erano state concesse in deposito temporaneo esterno circa ottanta dipinti, opere grafiche e sculture del Novecento, acquisite alle mostre torinesi dalla Direzione Antichità e Belle Arti del Ministero tra il 1935 e il 1942. Gli esiti del lavoro confluiscono nel volume *Galleria Sabauda. Opere del Novecento*, da lei curato e pubblicato nel 1987.

Di Alberto Savinio diviene il massimo esperto a livello internazionale; ne ricostruisce infatti la personalità e l'intera produzione figurativa attraverso tappe cadenzate, dalla prima mostra del 1978 allestita nel Palazzo delle Esposizioni a Roma, a quella milanese dedicata alle opere su carta eseguite dall'artista tra il 1925 e il 1952, all'esposizione di Verona nel 1990 sugli anni parigini, a Humlebaek nel 1997-1998, a Budapest e Cracovia nel 1999-2000, poi ancora a Düsseldorf e Monaco nel 2001-2002 e nuovamente a Milano nel 2002-2003. Una ricerca esaustiva, capillare e rigorosa che trova la sua naturale conclusione nel *Catalogo generale* licenziato nel 1996.

La densità di scritti e la cura di tante esposizioni, sempre corredate da catalogo, sulla produzione figurativa di Carlo Levi rendono invece ampiamente conto di quella costante attenzione dedicata all'artista torinese, che le è valsa l'incarico di presidente e responsabile scientifico delle collezioni della Fondazione Carlo Levi di Roma, dal 1995 al 2004.

Anche per Levi imposta il lavoro del catalogo generale delle opere e ne affida la redazione ad alcuni giovani studiosi. Nell'ambito della sua presidenza affronta e risolve una serie di difficoltà giuridiche e amministrative riuscendo a riorganizzare la struttura interna e a dotare la fondazione di una nuova sede destinata anche ad ospitare esposizioni tematiche.

Sempre a Roma è membro della commissione "Storia e Arte" per gli acquisti e le donazioni ai musei comunali romani.





Nel 1990, lasciato il Ministero, è nominata professore associato di Storia dell'arte contemporanea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e dal 2000 è confermata nello stesso Istituto in qualità di professore ordinario.

In questi anni pubblica saggi di illuminante apporto critico sulla Metafisica, il Surrealismo, l'arte italiana degli anni Venti e Trenta e le ricerche degli anni Sessanta, sempre connotati da una straordinaria capacità di ricerca e da una scrittura limpida.

Ricercata dalle più prestigiose istituzioni culturali internazionali, ha collaborato con il Centre Pompidou di Parigi, la Tate Gallery, la Royal Academy of Arts e la Italian Academy di Londra, la Staatliche Kunsthalle di Berlino, il Louisiana Museum for Moderne Kunst di Humlebæk, il Kunsternes Hus di Oslo, il Darmstadt di Helsinki

e con diverse istituzioni museali svedesi e norvegesi, il Museo d'Arte Occidentale di Tokyo e altri musei giapponesi, il Museo de Artes Visuales di Montevideo.

Nel 2005 dall'Accademia Nazionale di San Luca a Roma è insignita del titolo di Accademico di San Luca nella classe dei Cultori.

Ancora negli ultimi mesi di vita, su Gastone Novelli concentra uno specifico impegno di studio, mirato a restituirne l'opera completa, da pubblicare in un catalogo generale promosso dal MART di Trento e Rovereto, di cui era membro del comitato scientifico, in collaborazione con l'Archivio Novelli di Roma. Il lavoro, ormai prossimo alla pubblicazione, rimasto purtroppo incompiuto, è stato ripreso e ultimato secondo le sue linee critiche da P. Bonani, M. Rinaldi, A. Taddia che ne hanno curato la pubblicazione nel 2011 (*Gastone Novelli. Catalogo generale. 1. Pittura e scultura*, Silvana Editoriale, Milano 2011).

La sua levatura di studioso d'eccellenza unanimemente riconosciuta, unita alle speciali doti personali di simpatia, forza e riservatezza, fa sì che la sua scomparsa prematura, avvenuta il 19 febbraio 2008, abbia privato il mondo degli storici dell'arte di uno dei suoi rappresentanti più autorevoli.



Pia Vivarelli

Elenco delle principali pubblicazioni

1972

E. Rasy, P. Vivarelli, *Studi su Pietro da Cortona*, in M. Fagiolo dell'Arco, *Architettura barocca a Roma*, Bulzoni (Biblioteca di storia dell'arte, 6), Roma, pp. 292-379.

1973

Pittura rupestre nell'alta Basilicata: la Chiesa di S. Margherita a Melfi, in "Mélanges de l'Ecole Française de Rome-Moyen âge, temps modernes", 85, pp. 547-585.

1974

Magritte e il linguaggio rappresentato, in "NAC", 5, 1974, pp. 19-20.

1976

Alberto Savinio, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, giugno-luglio 1976, a cura di M. Pinottini, R. Savinio, P. Vivarelli, Electa, Milano.

Fausto Pirandello (1899-1975), Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 1976-27 febbraio 1977, [mostra didattica a cura di P. Vivarelli], De Luca Editore, Roma.

1977

Savinio e la teoria dell'arte negli articoli di "Valori Plastici", in *Teorie dell'arte tra '800 e '900*, "Ricerche di storia dell'arte", 5, Bulzoni, Roma, pp. 109-127.

1978

Alberto Savinio, in catalogo della mostra "Alberto Savinio", Roma, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio - 18 luglio 1978 (con scritti di M. Fagiolo, D. Fonti), De Luca Editore, Roma, pp. 85-102; 103-295.

Informale, in "Enciclopedia Universale dell'Arte", (volume di aggiornamento), Milano, UNEDI, coll. 422-428.

Il museo committente, L'artista che agisce nel museo, in *Museo perché Museo come. Guida alla Mostra. Roma*, Palazzo delle Esposizioni, 23 settembre-31 ottobre 1978, De Luca Editore, Roma pp. 15, 16.

1979

Riviste italiane di arte figurativa negli anni '20 e '30, in catalogo della

mostra "Letteratura-Arte: miti del '900", marzo-maggio 1979, Milano, Padiglione d'arte contemporanea, Idea, Milano, pp. 180-187.

Toti Scialoja: opere su carta 1957-1979, catalogo della mostra, Mantova, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1979, Litografia Bruni, Roma.

La sezione didattica della Galleria Nazionale d'Arte Moderna (relazione), in AA.Vv., *Didattica dei Beni culturali. Atti del Seminario CIDI Roma*, 14-15 giugno 1979, Roma, pp. 15-18.

Leoncillo (1915-1968), catalogo della mostra a cura di G. De Feo, L. Velani, P. Vivarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 19 settembre-28 ottobre, De Luca Editore, Roma.

1980

Oswaldo Licini, Mario Soldati, in catalogo della mostra "Arte astratta italiana 1909-1959", a cura di G. De Feo, I. Panicelli, L. Velani, P. Vivarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 2 aprile-11 maggio 1980, De Luca editore, Roma, pp. 69-94 (schede opere e biografie).

Classicisme et arts plastiques en Italie entre les deux guerres, in catalogo della mostra "Le Réalisme 1919-1939", Parigi, Centre Pompidou, 17 dicembre 1980-20 aprile 1981 [poi Berlino, Staatliche Kunsthalle, 16 maggio-28 giugno 1981], Imprimerie moderne du Lion, Paris, pp. 66-72.

Le mani guardano, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 24 settembre-2 novembre 1980, De Luca Editore, Roma.

Studio critico, in *Toti Scialoja: opere recenti*, a cura di A. Boatto, Edizioni Lo Spazio, Napoli, pp. 15-26.

1981

Giorgio de Chirico. Un profilo, in *Giorgio de Chirico: 1888-1978*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 novembre 1981-3 gennaio 1982, 2 voll. a cura di P. Vivarelli, De Luca Editore, Roma, vol. I, pp. 15-21.

Giochi eschimesi: grafiche e sculture, catalogo della mostra a cura di P.

Vivarelli, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1 luglio-23 agosto 1981, De Luca Editore, Roma.

1982

Cento anni di arte italiana 1880-1980, catalogo della mostra, Tokyo, Museo d'Arte Occidentale (poi Kyoto, Sapporo e altre città giapponesi) aprile-novembre 1982, The Mainichi Newspaper, Tokyo [testi introduttivi alle sezioni di pittura e scultura del XX secolo].

Museo d'arte moderna e didattica, in "Musei e Gallerie d'Italia", a. XXVI, 73, n.s.1/primmo semestre, pp. 19-23.

1983

Carlo Levi. Disegni e riflessioni dal carcere, in *Carlo Levi. Disegni dal carcere. Materiali per una storia*, catalogo della mostra, Roma, Archivio Centrale dello Stato, gennaio 1984, De Luca Editore, Roma, pp. 53-79.

1984

Savinio: disegni immaginati (1925-1932), in L. Cavallo, P. Vivarelli, Edizioni Tega, Milano.

1985

Disegni di Oswaldo Licini, in *Oswaldo Licini: disegni e tempere*, catalogo della mostra, a cura di P. Vivarelli, aprile-maggio 1985, Il Segno, Roma.

1986

Produzione grafica di Alberto Savinio in Alberto Savinio: opere su carta 1925-1952, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Galleria d'Arte Moderna, Milano 22 maggio-7 luglio 1986, Mazzotta, Milano, pp. 9-18.

Il Novecento, in AA.Vv., *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria, pp. 161-175.

1987

Galleria Sabauda: opere del Novecento, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Strumenti per la didattica e la ricerca, n. 4, Impronta Tipolitografica, Nichelino (Torino).

Gabinetto dei disegni e stampe. Opere del primo Novecento, in *Collezioni del XX secolo. Il primo Novecento*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Centro Di, Firenze, pp. 21-23.

Dibattito sull'arte sacra in Italia nel primo Novecento, in *E.42-Utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra, Archivio Centrale dello Stato, Roma, aprile-maggio 1987, Cataloghi Marsilio, Venezia, vol. II, pp. 249-260.

Die politische Linie der Bildenden Kunst in Italien, in: *Die Axt hat geblüht...: Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, catalogo della mostra a cura di J. Harten e H. W. Schmidt, Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf, 11 ottobre-6 dicembre 1987, Stadtische Kunsthalle Düsseldorf und die Autoren, Düsseldorf, pp. 218-222.

1988

Quelle nuove antiche mitologie: Novelli e Perilli alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in "Art e dossier", 26 (1988), pp. 12-14.

Sviluppi della pittura figurativa italiana tra "Valori Plastici" e "Corrente", in *Dal ritorno all'ordine al richiamo della pittura. Continuità figurativa nella pittura italiana. 1920-1987*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, Kunsternes Hus, Oslo, gennaio 1988 (poi Helsinki Darmstadt, Bielefeld), Arnoldo Mondadori-De Luca Editore, Milano-Roma, pp. 30-32 dell'ed. tedesca.

Ironia e impegno nella poetica di Gastone Novelli, in *Gastone Novelli 1925-1968*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 10 giugno-25 settembre, Arnoldo Mondadori-De Luca Editore, Milano-Roma, pp. 9-17.

La "metodologia dell'irrazionale" di Achille Perilli, in *Achille Perilli: opere dal 1947 ad oggi*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 10 giugno-25 settembre, Arnoldo Mondadori-De Luca Editore, Milano-Roma, pp. 9-16.

1989

Renato Birilli: "la conclusa felicità di un quadro...", in *Renato Birilli*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Palazzo Reale, Milano, settembre-novembre 1989, G. Mazzotta, Milano, pp. 10-23.

Personalities and styles in Figurative Art of the Thirties, in *Italian Art in the 20th century*, catalogo della mostra a cura di E. Brown, Royal Academy of Arts, Londra, 14 gennaio-9 aprile 1989, pp.

181-186 (ed. it. *Poetiche e personalità emergenti nella pittura figurativa degli anni Trenta*, in *Arte italiana del XX secolo: pittura e scultura 1900-1988*, Leonardo, Milano, pp. 181-186).

Note sulla vicenda critica di Philip Guston in Italia, in *Philip Guston: opere su carta 1933-1980*, catalogo della edizione italiana della mostra a cura di P. Vivarelli, Electa, Milano, pp. 47-54.

1990

Opere moderne della Galleria Sabauda, in "Bollettino d'arte", 76, 60, pp. 99-118.

Tra storia e modernità: Renato Birilli a Roma, in "Art e dossier", 42, pp. 43-45.

La pittura di Savinio come teatro della memoria, in *Savinio: gli anni di Parigi; dipinti 1927-1932*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli e M. Di Carlo, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, Verona, 9 dicembre 1990-10 febbraio 1991, Electa, Milano, pp. 19-36.

Classicism and tradition in Italian Art of the 1920's, in *On classic ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism*, catalogo della mostra, Tate Gallery, Londra, 6 giugno-2 settembre 1990, Tate Gallery, Londra, pp. 371-382.

Diario pittorico del confino, in *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Centro Carlo Levi, Matera, 16 giugno-21 ottobre 1990, De Luca edizioni d'arte, Roma, pp. 23-29.

1991

Alberto Savinio. Dipinti 1927-1952, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Museo Civico di Belle Arti, Lugano, 24 ottobre-1 dicembre (poi Accademia delle Arti e delle Arti Applicate, Londra, gennaio-febbraio 1992) Electa, Milano.

1992

La diffusione internazionale dell'arte italiana del primo Novecento: dieci anni di mostre in musei e gallerie straniere 1982-1992, in *Arte Moderna. L'arte del Novecento dal Futurismo a Corrente*, Giorgio Mondadori & Associati, Milano, pp. 7-16.

Igino Epicoco: gli spazi assenti, catalogo della mostra, Galleria Ca D'oro, Roma, 21 settembre-10 ottobre 1992, Arti grafiche Ambrosini, Roma.

1993

Ricerche degli anni Sessanta, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il secondo Novecento*, Electa, Milano, pp. 305-391.

La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo della mostra, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Accademia Carrara, settembre 1993, Electa, Milano, pp. 24-38.

Introduzione, in "Primato" [ristampa anastatica della rivista], Editalia, Roma.

P. Vivarelli, E. Battarra, *Italo Mustone: nero d'Africa*, Tipolitografia S. Vito, Treviso.

1994

La raccolta RAI di dipinti, sculture e disegni del Novecento. Un esempio significativo di collezionismo, in *Opere del Novecento italiano nelle collezioni della RAI Radiotelevisione Italiana*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, M. Zaccarelli, Camera di Commercio, Torino, Electa, Milano, pp. 19-30.

Parigi e l'arte italiana del Novecento, in *I Francesi e l'Italia*, Scheiwiller, Milano, pp. 184-197.

1995

Carlo Levi tra impegno politico e pittura, catalogo della mostra "Carlo Levi: pensiero politico, ritratti, monotypi e disegni dal carcere", Ufficio Turismo e Cultura, Asiago, luglio-agosto, G. Corbo, Ferrara.

Alberto Savinio: musician writer and painter, April 27-June 16, 1995, catalogo della mostra con testi di P. Baldacci, G. Roos, P. Vivarelli, Paolo Baldacci Gallery, New York.

1996

Alberto Savinio: catalogo generale, Electa, Milano.

La politica di Bottai a sostegno delle collezioni di arte contemporanea e delle gallerie private, in *Artisti, collezionisti, mostre negli anni di "Primato" 1940-1943*, catalogo della mostra, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, dicembre 1996-febbraio 1997, Edieuropa, Roma, pp. 57-64.

1997

The painting of Alberto Savinio: myth and reality, in *Alberto Savinio Malerier/ Paintings 1927-1952*, catalogo della mostra, Louisiana Museum for moderne Kunst, Humlebæk, 15 novembre 1997-11 gennaio 1998, Humlebæk, pp. 57-67.

1998

Paolo Cotani (shadows), testo nel

catalogo a cura di P. Ferri, F. Riccardo, EffeErre, Napoli.

Rappresentazione e autorappresentazione del potere, in *Guida all'Italia contemporanea 1861-1997*, a cura di M. Firpo, N. Tranfaglia, P.G. Zunino, Garzanti, Milano, vol. III, pp. 591-632.

L'immagine dell'Italia nelle arti figurative, in *Guida all'Italia contemporanea 1861-1997*, a cura di M. Firpo, N. Tranfaglia, P.G. Zunino, Garzanti, Milano, vol. IV, pp. 707-742.

1999

Gli universi linguistici di Gastone Novelli, in *Gastone Novelli (1925-1968)*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Museo di Arte Contemporanea di Trento e Rovereto, Palazzo delle Albere, Trento, 14 maggio-22 settembre 1999, Skira, Milano, pp. 15-29 (ripr. in *Gastone Novelli. Catalogo Generale. I. Pittura e scultura*, Silvana Editoriale, Milano 2011, pp.15-23).

Gastone Novelli, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Galleria Il Segno, Roma, 9 novembre 1999-31 gennaio 2000, con testi di C. Bertelli, Corraini, Mantova, 1999.

Temi e luoghi della pittura di Carlo Levi, catalogo della mostra, Palazzo Lanfranchi, Matera, giugno 1999-febbraio 2000, Paparo, Napoli.

2000

Mito, storia e mondo contemporaneo nella pittura di Alberto Savinio, in *Alberto Savinio (1891-1952)*, catalogo della mostra, Museo di belle arti, Budapest, 28 gennaio-5 marzo, Budapest, Istituto italiano di cultura, 2000 (poi Cracovia, Muzeum Narodowe, maggio-giugno 2000).

Galleria di ritratti leviani. Cinquant'anni di storia italiana, in *Carlo Levi. Galleria di ritratti*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Fondazione Levi, Roma 8 marzo-26 novembre 2000, Meridiana Libri, Service Donzelli editore, Pomezia, pp. 9-14.

Il gruppo dei Sei di Torino, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, Fondazione CRT, Torino, pp. 151-189.

2001

Die fantastische-mythische Prähistorie von Alberto Savinio, in catalogo della mostra *Die andere Moderne. De Chirico Savinio*, a cura di P. Baldacci, W. Schmied, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, settembre-novembre 2001 (poi München,

Städtische Galerie in Lenbachhaus, dicembre 2001-marzo 2002).

I paesaggi di Levi tra incanto, lirismo e metamorfosi della natura, in *Carlo Levi: paesaggi 1926-1974: lirismo e metamorfosi della natura*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Fondazione Carlo Levi, Roma, 22 dicembre 2001-27 aprile 2002, Corigliano Calabro Scalo, Meridiana libri, pp. 15-29.

Carlo Levi: paesaggi lucani: dipinti del confino 1935-1936, catalogo della mostra "Immagini della terra dei re", Potenza 26 giugno-31 ottobre 2001, a cura di M. Saponaro; testi di S. Abita, Opera Arte & Arti, Matera.

Carlo Levi: opere scelte, 1926-1974, catalogo della mostra a cura di S. Abita, Pinacoteca Provinciale, Potenza, 19 settembre-10 novembre 2001, Opera Arte & Arti, Matera.

Cremona: gli interni incantati, nota introduttiva di M.C. Rodeschini Galati, Lubrina, Bergamo.

C. Levi, *Lo specchio: scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Donzelli, Roma.

2002

Cultura artistica in Basilicata: la pittura di Carlo Levi, catalogo della mostra a cura di S. Abita, P. Vivarelli, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata, Matera, edizioni Paparo, Napoli.

Alberto Savinio, artista dallo sguardo "leggero". Un percorso tra mito greco e scienza moderna, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra, a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci, Fondazione Mazzotta, Milano, 29 novembre 2002-2 marzo 2003, Mazzotta, Milano, pp. 11-18.

La misura classica; Metafisica; La voce del Mediterraneo; Novecento; La ricerca della forma, la ricerca del colore, in *Le Stanze dell'arte. Figure e immagini del XX secolo*, catalogo della mostra, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 15 dicembre 2002-13 aprile 2003, Skira, Ginevra, pp. 167-173; 193-201; 225-236; 247-259.

La poetica della trasformazione: Savinio a Milano, in "Art e dossier", 184 (dicembre), pp. 16-21.

2003

Savinio, (inserto di "Art e dossier", 185, gennaio) Giunti, Firenze.

Una collezione ricca di sorprese, in *La Collezione Ruini per la Galleria d'Arte Moderna*, a cura di G. Ganzer, con il

contributo di P. Vivarelli, Comunicarte Edizioni, Trieste, pp.10-12.

Themen und Orte der Malerei von Carlo Levi, in *Carlo Levi. Ausgewählte Werke 1926-1974*, catalogo della mostra, Jüdisches Museum, Frankfurt am Main, 30 gennaio-6 aprile 2003 (poi Jüdisches Museum, Berlino, giugno 2003), Frankfurt am Main, pp. 10-29.

La "pittura tessuta" nell'arte italiana del secondo dopoguerra, in "Atti del Convegno Arazzi italiani del XX secolo", a cura di S. Angelucci, Sala Convegni CEA, Penne, 28 ottobre 2000 (Pescara 2003), pp. 37-46.

Carlo Levi pittore negli anni della guerra, in catalogo della mostra "Carlo Levi. Gli anni fiorentini 1941-1945", Accademia delle Arti del Disegno, Firenze, 4 luglio-29 agosto 2003, Donzelli, Roma, pp. 217-288.

Forme del "disagio" dell'artista moderno. Esempi delle ricerche figurative del Novecento, in "Scritture di storia", 3, (settembre), pp. 389-403.

2004

Lorenzo Guerrini, dalle tensioni dell'uomo "meccanico" all'instabilità dello spazio cosmico, in *Disegnare nello spazio. Sculture e carte di Lorenzo Guerrini*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 19 febbraio-20 marzo, De Luca editori d'arte, Roma, pp. 11-16.

La sperimentazione didattica di una mostra, in *Carlo Levi. Dipinti restaurati*, catalogo della mostra, Cappella Pappacoda, Napoli, 14-29 gennaio, a cura di P. Vivarelli e L. D'Agostino, s.l., s.n.t., pp. 5-7.

2005

Gastone Novelli: pittore di segni, lettere, suoni, colori, catalogo della mostra Auditorium Parco della Musica, Roma, 15 marzo-15 maggio 2005, a cura di C. Terenzi e P. Vivarelli, Skira, Milano.

2006

Ambrogio Alciati. Eleganza e lirismo di un pittore vercellese, catalogo della mostra, Museo Leone, Vercelli, 6 maggio-11 giugno, Gallo Artigrafiche, Vercelli.

2007

Carlo Levi: opere scelte: 1926-1974, catalogo della mostra, a cura di M. Saponaro e P. Vivarelli, Cosenza 2007, La Stamperia Liantonio, Matera.



INCHIESTA SU RAFFAELLO

San Luca che dipinge la Vergine

Atti della giornata di studio

26 novembre 2011





Breve storia del dibattito critico intorno al *San Luca* attribuito a Raffaello

Questa giornata di studio ha avuto origine da un fatto contingente: la richiesta di prestito del *San Luca che dipinge la Vergine*, tradizionalmente attribuito a Raffaello, per la mostra che si terrà nel 2012 al Museo del Prado, tra giugno e settembre, e quindi al Museo del Louvre, tra ottobre e gennaio 2013. La mostra ha un titolo provvisorio, *Raphael, les dernières années* (il focus dalla fine del pontificato di Giulio II, nel 1513, alla morte dell'artista nel 1520, ma la mostra sarà estesa anche all'attività degli allievi, specie Giulio Romano e Gianfrancesco Penni, prima della loro partenza da Roma). Nel Comitato scientifico anche Paul Joannides, che abbiamo il piacere di avere con noi oggi.

È stata la richiesta di prestito a mettere in moto le iniziative che ci hanno condotto sin qui. Prima di tutto, a suggerire di verificare lo stato di conservazione del dipinto, a distanza ormai di oltre mezzo secolo dall'intervento di Pico Cellini, concluso nel 1958 e ampiamente documentato, com'è noto, dal rapporto pubblicato sul "Bollettino d'Arte", che aveva già accolto un suo studio nel 1936. Si è deciso quindi di sottoporre l'opera a una serie di indagini diagnostiche, affidate alla Emmebi, cioè a Marco Cardinali e Beatrice De Ruggieri, che hanno eseguito radiografie, riflettografie, XRF, stratigrafie, fotografie a luce radente, macrofotografie, e altro ancora, di cui ci diranno tra breve; mentre la lunga e complessa vicenda dei restauri storici della pala era stata già da poco ricostruita dalla giovane studiosa Stefania Ventra, dell'Università La Sapienza di Roma, con la guida di Michela di Macco. Come non bastasse, è stata ritrovata recentemente nelle "ricche miniere" delle collezioni accademiche una lastra prima sconosciuta firmata da Girolamo Rossi, di primo Settecento quindi, per una stampa di traduzione della pala raffaellesca. Affidata agli esperti maestri della Calcografia Nazionale, la lastra è stata restaurata, ne è stata tratta una stampa, utilizzata per il piccolo pieghevole del Programma, ed è stata studiata anche in rapporto a un'altra matrice conservata in Calcografia, con esiti che ci verranno esposti dai responsabili del restauro Giuseppe Trassari Filippetto e Luigi Zuccarello.

Salvo il terzo tema del tutto inedito, di cui analizzeremo insieme oggi le implicazioni, molto importanti a mio avviso soprattutto per la storia della ricezione del dipinto, i primi due sono stati illustrati in sintesi e inviati per tempo agli studiosi che ne discuteranno nella tavola rotonda del pomeriggio.

Abbiamo infatti pensato che dare ai lavori una forma quasi seminariale potesse essere più produttivo, anche se abbiamo esteso a un pubblico più ampio il Colloquio di oggi.

Se lo stimolo a organizzare questo incontro è venuto da preoccupazioni squisitamente conservative, anche in riferimento all'ipotesi di movimentazione per le previste mostre internazionali, i risultati delle indagini, come spesso accade, ci costringono a porre in termini nuovi e diversi anche la *vexata quaestio* dell'attribuzione dell'opera.

Alla fine dell'*Ancien Régime*, Goethe fu probabilmente l'ultimo testimone di un atteggiamento di venerazione per Raffaello, e quindi anche per la tavola del *San Luca*, venerazione che non era offuscata dal minimo sospetto intorno all'autografia dell'opera. Continuava insomma quella stessa venerazione che aveva circondato la tavola per la lunga durata di oltre due secoli, dalla donazione di Federico Zuccari all'atto della fondazione dell'Accademia di San Luca, nel 1593 (ma la presenza della tavola nella chiesa accademica è già attestata precedentemente), all'esposizione sull'altar maggiore della chiesa degli artisti e, alternativamente, per preoccupazioni conservative, nei locali adiacenti della sede accademica, forse nella sala delle adunanze. Tra le sue visite di commiato da Roma, al termine dei due anni iniziatici (1787-88) di soggiorno in Italia – come ha voluto ricordare Silvia Ferino – Goethe riserva proprio all'Accademia di San Luca l'estremo suo pellegrinaggio (così lo chiama), alla vigilia della partenza per la Germania nel mese di aprile. Con atteggiamento proto-romantico, prima della sua ultima passeggiata notturna nei Fori fino al Colosseo, al lume di luna, contempla lungamente la teca con il presunto teschio di Raffaello (che sarebbe stato restituito ai Virtuosi del Pantheon nel 1833; ma questa è un'altra emblematica storia). L'emozione da cui è pervaso e che descrive mi ha evocato alla memoria quella di Lord Byron di qualche anno più tardi, in visita alla Biblioteca Ambrosiana per poter vedere e baciare un ricciolo di Isabella d'Este racchiuso in una sua missiva. Una copia in gesso del teschio di Raffaello sarebbe stata spedita in seguito a Weimar e Goethe avrebbe annotato: "è oggetto anche adesso di mie varie e frequenti riflessioni".

Ma vale la pena piuttosto di rileggere il suo commento al dipinto: "Ho ammirato quindi con mio vivo compiacimento il delizioso quadro di Raffaello rappresentante la Madonna che appare a S. Luca

Pagina a fronte

Raffaello Sanzio (?), *San Luca che dipinge la Vergine*, olio su tavola trasportato su tela.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

affinché egli possa dipingerla con verità e naturalezza, in tutta la sua divina grazia e dignità. Raffaello in persona, ancor giovinetto, assiste in disparte al lavoro dell'evangelista. Sarebbe difficile esprimere con più grazia una vocazione alla quale alcuno si senta irresistibilmente attratto". Segue una notazione interessante per noi oggi: "È un po' rovinato qua e là e presenta tracce di restauro; ma è sempre un gran bel quadro". Per ovviare ai guasti del tempo si dovrà attendere l'intervento, tra 1809 e 1810, di Vincenzo Camuccini, Principe dell'Accademia, intervento a cui l'opera deve, credo, la sua immagine così sottilmente e indelebilmente ottocentesca, che sarebbe stata confermata e accentuata dal restauro purista di Pileri su disegno di Consoni, quest'ultimo allievo di Tomaso Minardi. Ma il XIX secolo vede maturare la nuova stagione della *connoisseurship* e proprio il catalogo dell'urbinate sarà tra i primi ad essere ricostruiti secondo i criteri di una inedita filologia e acribia investigativa. Sorprendentemente però il San Luca non vi è più incluso, viene declassato a opera di scuola, anche se pur sempre Scuola di Raffaello. Inizia Passavant nel suo studio monografico, pubblicato a Lipsia nel 1839; e la conferma verrà anche da Cavalcaselle e Crowe a fine secolo (nella monografia del 1882-85, edizione inglese, e del 1884-91, edizione italiana). Nel Novecento non mancheranno i tentativi di attribuire l'opera all'uno o all'altro dei collaboratori di Raffaello, in particolare a Giulio Romano o a Gianfrancesco Penni. In proposito si riveda la vicenda attributiva ripercorsa fino al 1969 da H. Wagner (H. Wagner, *Raphael im Bildnis*, Bern 1969, pp. 76-77). È intorno al successivo V Centenario della nascita di Raffaello, nel 1983, che si accendono nuove curiosità e si addensano nuove proposte, sia attributive che interpretative. Mi limito a ricordare la voce autorevole di Konrad Hoberhuber, che pubblica in quell'anno il catalogo dei disegni dell'urbinate. La sua convinzione era che si dovesse riconoscere Raffaello nella composizione del *San Luca che dipinge la Vergine* e riferire la tavola a una data precoce, intorno al 1511, poiché il ritratto dell'artista è molto simile a quello che appare nella Scuola di Atene. L'opera sarebbe stata completata da un allievo dopo la morte dell'artista, oppure eseguita interamente dopo la sua scomparsa. L'ipotesi più originale, e in certo modo provocatoria, fu però quella avanzata nel 1985 da Zigmunt Ważbiński: *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un pastiche zuccariano alla maniera di Raffaello?* L'icona venerata per tre secoli secondo lo studioso non sarebbe che un falso, eseguito da Federico Zuccari con l'aiuto di Scipione Pulzone per fondare ideologicamente la nuova istituzione sul modello classicista del più divino dei pittori. Ricordo che una risposta molto bene argomentata all'ipotesi dissacratoria dello studioso polacco venne formulata

da Silvia Ferino in un saggio pubblicato qualche anno più tardi, nel 1990, in un volume miscelaneo a cura di Peter Humfrey e Martin Kemp, dal titolo *The Altarpiece in the Renaissance*. La lettura di un gruppo di pale di Raffaello e delle rispettive vicissitudini collezionistiche spingeva la studiosa a proporre un'originale tesi critica: a dimostrare cioè la loro precoce, e in non pochi casi traumatica, metamorfosi da immagini religiose a oggetti di un culto squisitamente estetico: *From cult Images to the cult of Images*. Ma Silvia Ferino, che ha voluto essere qui con noi oggi, sicuramente riprenderà i punti forti della sua confutazione. La didascalia con cui pubblicava l'illustrazione del *San Luca* nel suo contributo mi pare fosse comunque abbastanza esplicita: "Raphael Workshop (with later additions)". Concludo accennando ad alcuni studi più recenti in cui non mancano spunti di notevole interesse intorno al tema. E inizio con il saggio di Michele Bacci, *San Luca, il pittore dei pittori*, nel volume *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale* di Enrico Castelnuovo (Bari 2004). Bacci chiarisce che la leggenda di San Luca pittore della Vergine e di Gesù è bizantina e risale al periodo dell'iconoclastia, nell'VIII secolo, quando si costituì come antidoto a quella ideologia e prassi diffusa di distruzione della pittura sacra, portando conseguentemente alla sua rilegittimazione. Si andò così affermando progressivamente una tradizione iconografica nella quale la figura di San Luca da evangelista scrittore assume via via le sembianze di pittore, mentre il suo scrittoio diventa cavalletto e lo stilo si muta in pennello. Nicole Dacos, nel suo *Roma Quanta fuit* (Roma 1995-2001), dal canto suo ha commentato il *San Luca che dipinge la Vergine* di Maerten van Heemskerck (1550 ca) conservato a Rennes e ambientato in uno studiolo che si apre nello sfondo su una Galleria popolata di statue antiche, in cui sono raffigurati anche uno scultore e un incisore. La ricca e antica tradizione iconografica tedesca e fiamminga dello stesso soggetto, molto diversa da quella italiana – ricordo almeno il ben noto *San Luca ritrae la Vergine* (1523) di Jan Gossaert, detto Mabuse, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna –, viene rivisitata infine in un articolo recentissimo di Bram de Klerck, *Short-sighted? Rijckaert Aertsz portraying the Virgin in a Painting by Frans Floris*, pubblicato nella rivista olandese "Oud Holland Jaargang" (nn. 2-3, 2011). E la questione si sposta sulla priorità dell'immagine fiamminga come possibile modello per l'affresco con il *San Luca che dipinge la Madonna* (iniziato nel 1567), esemplato da Giorgio Vasari a Firenze sopra un altare della Cappella della Compagnia di San Luca alla Santissima Annunziata.

Auguro a tutti proficui confronti e buon lavoro!



J. Gossaert, detto Mabuse, *San Luca ritrae la Vergine*, 1523. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

G. Vasari, *San Luca che dipinge la Madonna*, affresco nella Cappella della Compagnia di San Luca alla Santissima Annunziata, Firenze.



Il “*San Luca di Raffaello*”. Nuove ricerche sulla storia conservativa

Da più di quattro secoli la pala raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine* veglia sulle attività dell'Accademia di San Luca. Su questo dipinto si sono esercitati gli sguardi dei più validi attribuzionisti, si sono concentrate le ricerche dei più attenti filologi, hanno operato le mani dei più celebri restauratori. Far “parlare” quest'opera, dunque, significa ascoltare la memoria storica dell'Accademia di San Luca. Nel titolo si è scelto di mantenere la dicitura “*San Luca di Raffaello*” perché, nonostante l'attribuzione dell'opera sia molto discussa, è così che la pala è citata decine di volte nei verbali accademici conservati nell'Archivio Storico, nonché in buona parte della bibliografia che la riguarda. Per l'Accademia romana quella pala è stata sempre “il *San Luca di Raffaello*”: a mo' di citazione si è scelto dunque di utilizzare questo titolo.

Con questo scritto si vuole ricostruire in modo circostanziato la storia conservativa della pala, segnalando le date e gli autori dei restauri avvicendatisi nel corso del tempo ed il non meno importante dibattito che, ogni volta, nacque tra gli accademici intorno alle soluzioni da adottare per la sua conservazione. Strettamente legata a quella del *San Luca di Raffaello*, è poi la storia conservativa della sua copia, opera di Antiveduto della Grammatica, oggi conservata sull'altare maggiore della chiesa dei Santi Luca e Martina.

Gli interrogativi fondamentali che riguardano il dipinto raffaellesco sono due: la paternità e la data di ingresso nell'istituzione accademica romana.

Com'è noto, il dipinto è tradizionalmente attribuito a Raffaello sulla base delle fonti e di una consolidata tradizione orale, ma fin dalla seconda metà dell'Ottocento l'autografia raffaellesca è stata messa in dubbio, senza che mai si sia giunti ad un'attribuzione condivisa¹.

Esistono diverse versioni riguardanti l'ingresso in Accademia della tavola del *San Luca*. Nella sua *Vita di Federigo Zuccherò*², Giovanni Baglione narra che: «Federigo fu zelante della riputazione de' suoi maggiori, ed in particolare di Raffaello Sanzio da Urbino, suo paesano; poichè venne il caso, che il quadro di S. Luca di mano di Raffaello, e da esso donato a cotesto luogo, per alcuni patimenti fu dato ad accomodare a Scipione da Gaeta»³. Il passo si è prestato a diverse interpretazioni: per alcuni il soggetto «esso», riferito all'azione di donare, è collegato a

Raffaello⁴ per altri allo Zuccari⁵. Sostanzialmente le due versioni più accreditate per quanto riguarda l'ingresso del dipinto in Accademia sono appunto queste: la donazione da parte di Raffaello all'antica Università dei Pittori di Roma o, in alternativa, la donazione da parte di Federico Zuccari. Un dato di fatto essenziale è che dell'ingresso, comunque, non esiste traccia nei documenti d'archivio conservati. L'ipotesi di una donazione da parte di Federico Zuccari, peraltro, nel corso del tempo è stata legata al periodo del suo principato, inaugurato nel 1593, ponendo quindi come data tradizionale d'ingresso proprio quella della fondazione dell'Accademia da parte dello stesso Zuccari⁶.

L'attendibilità del resoconto del Baglione è stata comunque sostenuta dalla critica per via di un altro dettaglio. L'autore, infatti, riporta la lite che il restauro operato da Scipione Pulzone sulla tavola scatenò fra quest'ultimo e Federico Zuccari, committente dell'operazione: «il quadro di San Luca di mano di Raffaello [...] per alcuni patimenti fu dato ad accomodare a Scipione da Gaeta» il quale «vi mise una carta finta co'l suo nome di sotto appiccicata»⁷. Stando al resoconto del Baglione, Federico Zuccari, infuriato per l'interpolazione di Scipione, rimosse brutalmente il cartiglio graffiando la tavola. Anche in questo caso i documenti accademici tacciono, ma il cartiglio graffiato fu ritrovato sotto successive ridipinture in occasione della pulitura operata da Giovanni Pileri durante il restauro effettuato nel 1858⁸, di cui si tratterà più oltre. Pompeo Ugonio, in una descrizione databile entro il 1585, colloca all'interno della «piccola chiesa» di San Luca all'Esquilino, luogo di riunione dell'antica Università dei Pittori, «un quadro di mano di Rafael di Urbino co S. Luca che ritrae la Madonna bellissimo rinnovato da Scipion Caetani»⁹. Questo documento, oltre a confermare ulteriormente le parole di Baglione riguardanti il restauro di Scipione, smentisce definitivamente l'interpretazione che lega l'ingresso all'inizio del principato di Zuccari, peraltro già messa in dubbio dall'assenza del quadro nell'elenco delle opere donate da Federico Zuccari contenuto in una copia conservata della prima pagina del registro delle donazioni del 1594¹⁰. L'anticipazione della presenza del dipinto non ne slega però necessariamente l'ingresso dalla persona di Zuccari, che tra il 1580 e il 1582 ricoprì la carica di console reggente¹¹.

La versione della diretta donazione raffaellesca è riferita per la prima volta da Domenico Gnoli, il

quale, nel 1889, pubblica una lettera inviata da Roma il 7 aprile del 1601 da Lelio Arrigoni¹², incaricato dal Duca di Mantova di trovare opere da acquisire per la sua collezione. Arrigoni propone al Duca proprio l'acquisto del *San Luca* e dichiara di aver saputo dal pittore e incisore Pietro Facchetti che l'opera era stata donata da Raffaello in persona alla Compagnia dei Pittori. Non è secondario rilevare che Facchetti aveva partecipato alla vita accademica sin dalla fondazione. La lettera di Arrigoni è riportata anche da Pico Cellini in un articolo del 1937¹³, dove l'autore sostiene che «è tradizione che Raffaello eseguisse l'opera per donarla alla Compagnia dei pittori ed è probabile che essa fosse stata fatta appositamente per l'altare dell'oratorio di detta compagnia»¹⁴. Nel medesimo articolo Cellini però rimarca come «la tradizione vuole che sia stato donato all'Accademia da Federico Zuccaro»¹⁵ e aggiunge che il dipinto figura tra i beni posseduti dall'Accademia fin dal 1579, affermazione che non trova ad oggi riscontro nei documenti.

La tradizione forse più accreditata in ambito accademico, almeno dal principio del XIX secolo, sembra sia la prima, come dimostra il testo dell'incisione apposta sulla cornice del dipinto nel 1810, in occasione della sua ricollocazione nella Galleria accademica dopo il restauro operato da Vincenzo Camuccini, che recitava: *Federico Zuccari Donatori. Vincentio Camuncino Princevum splendorem mirabili artificio Restitutori*¹⁶. È lecito supporre che la donazione da parte dell'autore fosse un dettaglio introdotto all'inizio del XVII secolo al fine di aumentare il valore economico dell'opera. Allo stesso modo, questa versione dei fatti era utile anche all'intento di Pico Cellini, il cui scopo dichiarato, durante i venticinque anni che lo videro interessato al dipinto, era quello di dimostrare che esso fosse un'opera autografa di Raffaello.

Nel corso del Seicento, ad ogni modo, deve avere avuto credito la versione della donazione diretta da parte di Raffaello, se si considera che un'incisione in rame tratta dal *San Luca* da Cornelio Bloemaert tra il 1633 ed il 1692 è accompagnata dai seguenti versi: *S. Lucae Evangelistae imaginem a Raphaelae Sanctio Urbinate olim depictam et Academiae Pictorum dono datam*¹⁷. La donazione diretta da parte dell'autore sarebbe tornata ad essere sostenuta nel 1894, probabilmente sulla scia della pubblicazione del resoconto dell'Arrigoni, di pochi anni precedente. Negli Atti dell'Accademia usciti in occasione del trecentesimo anniversario dell'inaugurazione dell'istituzione, infatti, l'allora presidente Francesco Azzurri si riferisce al «quadro originale di Raffaello da Urbino che, come si afferma, donato dal primo figurava prima nella chiesa all'Esquilino»¹⁸. Tutti questi argomenti evidenziano come le due tradizioni convivano nella memoria accademica e come, nel

corso dei secoli, a seconda delle circostanze e degli avvenimenti, l'una o l'altra assuma maggior seguito.

Esiste una terza versione riguardante l'ingresso in Accademia della tavola del *San Luca*, che è quella fornita da Aristide Sartorio nel 1910 nella sua guida alla Galleria accademica¹⁹, dove narra che «il dipinto godè una gran rinomea, principi e collezionisti lo desiderarono e Pietro da Cortona, suo possessore ultimo, lo regalò alla chiesa di San Luca, ove figurava sull'altare maggiore»²⁰. Chiaramente questa versione è insostenibile, data l'attestazione del dipinto in Accademia precedentemente all'arrivo di Pietro Berrettini.

Studi piuttosto recenti²¹ hanno proposto di retrodatare la presenza della tavola al 1571 basandosi sul registro delle spese in cui sono annotate sia diverse uscite per «achonciare lattavolla di Sa Lucha»²², sia il pagamento ad un certo Zaga «per dui bandelle e dui girele per la tela che copre il quadro sopra l'altare»²³. Questo elemento senza dubbio dimostra l'esistenza di una pala d'altare, forse di una tavola – ma anche questo dato è incerto, poiché Vasari dimostra che all'epoca anche le tele venivano definite tavole – nell'antica chiesa accademica, ma non pare avere valore probante riguardo al fatto che si tratti proprio della pala raffaellesca, tanto più se si considera che già nel 1543 l'Università dei Pittori aveva acquistato da Girolamo Sicolante da Sermoneta un dipinto raffigurante san Luca per la propria chiesa²⁴.

I dati fino ad ora elencati indicano che la tavola sia attestata tra le proprietà accademiche dagli anni Ottanta del XVI secolo, quando cioè compare nella descrizione di Ugonio. Sempre questa è, ad oggi, la più antica fonte che ascrive il dipinto a Raffaello, sulla cui autografia, invece, i documenti accademici, come si vedrà, tacciono per un tempo molto più lungo. L'omissione dell'autore – piuttosto anomala, trattandosi del «divino» Raffaello – è un elemento che ritorna anche in tempi successivi alla presunta donazione tardo-cinquecentesca. L'autore non compare nell'annotazione di un pagamento del 1593 per avere «messo in opra il quadro del S. Luca co' il suo adornamento nel Academia» e Romano Alberti, primo Segretario accademico, nel suo prezioso testo *Origine et progresso della Accademia*, nel descrivere l'allestimento della sala che ospitò la prima riunione, presieduta da Federico Zuccari il 14 novembre del 1593, riporta la presenza di «un Altare in capo ad essa Academia, con l'immagine della gloriosa Vergine, e di S. Luca»²⁶, ma tralascia qualsiasi riferimento all'artefice. Il resoconto dell'Alberti si rivela però di fondamentale importanza per un altro elemento, solo apparentemente secondario: l'immagine di san Luca presiede le sedute degli accademici. È questa una fase embrionale della sistematizzazione delle attività accademiche, della quale pare importante

Cornelis Bloemaert, *San Luca che dipinge la Vergine*, XVII sec., incisione su rame. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.C. 69009. (Fotografia: Archivio LDM). L'ultima parte dell'iscrizione recita: *S. Luca Evangelistae imaginem a Raphaelae Sanctio Urbinate olim depictam et Academiae Pictorum dono datam*.



porre l'accento sugli elementi che si trasformeranno in caratteri di continuità, o di tradizione.

Nei documenti dell'archivio accademico l'omissione del nome dell'autore della pala raffigurante san Luca procede: ancora nel 1604, quando viene effettuato un pagamento «per tela cordoni et frangia e fattura del panno che haveti fatto fare per coprire il quadro di S.to Luca nella sud.a chiesa»²⁷ non è menzionato il nome di Raffaello. Finalmente l'autore compare negli anni Venti del Seicento, quando, tra l'altro, viene tratta la celebre copia su tela da Antiveduto della Grammatica.

Antiveduto della Grammatica,
San Luca che dipinge la Vergine,
copia da Raffaello, olio su tela,
Roma, Chiesa dei Santi Luca
e Martina, 1623.



È ancora Giovanni Baglione, questa volta nella *Vita di Tommaso Salini*, a riportare che questi «odiò e grandemente perseguitò Antiveduto Grammatica; e benchè questi fosse Principe dell'Accademia, avendolo scoperto, che volesse dare il quadro di San Luca, di mano di Raffaello, che nella nostra Chiesa si conserva, ad un gran Principe, egli con pubblico affronto il fece deporre dal principato: onde meritò d'esser riposto nel numero degli Accademici, donde per suo difetto era stato prima cancellato»²⁸. La medesima versione è riportata dal Lanzi, nella sua *Storia Pittorica della Italia*, dove si legge: «vero è che ne fu tolto via [dall'Accademia] per aver macchinato di vendere ad un Signore il San Luca di Raffaello, e di sostituirvi una sua copia»²⁹ ed infine da Melchior Missirini, nelle sue *Memorie*³⁰, in cui l'autore riporta – con un certo scetticismo – il resoconto del Lanzi. Il malinteso che per secoli è stato alimentato intorno all'esecuzione della copia da parte di Antiveduto è dovuto probabilmente alla lacuna presente nell'archivio dell'Accademia di San Luca, relativamente agli anni Venti e Trenta del Seicento, che ha impedito per lungo tempo di ricostruire la vicenda, così come testimonia lo stesso Missirini nell'Ottocento³¹. Oggi molta della documentazione relativa all'attività accademica dalla sua fondazione agli anni Trenta del Seicento è stata rinvenuta presso l'Archivio di Stato di Roma, consentendo di ricostruire gli eventi in modo corretto³². Il 20 novembre 1622 la Congregazione segreta dei Pittori stabilì di far copiare «il quadro di S. Luca dell'Altare Maggiore fatto p. mano di Raffaele» e di trasferire l'originale in Accademia³³. Si noti come dunque questa sia la prima volta in cui compare, nei documenti dell'istituzione, il nome dell'autore del dipinto. Non sono descritte nel verbale le ragioni della decisione, da un lato si può supporre che si sia trattato di ragioni conservative, poiché, come si vedrà, la forte umidità della chiesa di Santa Martina costituì sempre una grave minaccia per la sopravvivenza della tavola, dall'altro lato, però, non sembra vano pensare che già nel momento in cui venne commissionata la copia, si fosse almeno considerato di vendere l'originale, come portano a pensare gli accadimenti successivi. Un documento datato 25 agosto 1623 registra la deliberazione della Congregazione segreta dei Pittori e Scultori, che stabilì un compenso di 50 scudi per Antiveduto della Grammatica, «p. la sua mercede fatica, et opera fatta del quadro, et Copia di S. Luca, p. la chiesa et Altare maggiore»³⁴. I due documenti appena citati chiariscono due aspetti: forniscono la datazione del dipinto, appunto il 1623, e smentiscono definitivamente le illazioni circolate per secoli su Antiveduto: egli non eseguì la copia di nascosto, ma in accordo con i colleghi, peraltro prima di diventare principe, destituendo di fondamenta le accuse di Mao Salini. Il 27 maggio 1624 gli accademici

misero ai voti la proposta di vendere il *San Luca* e di utilizzare il ricavato per far dire due messe al mese in perpetuo per l'anima di Raffaello e il restante «spenderlo in fabrica della Chiesa»³⁵. Dunque risulta essere vero che nel 1624, sotto il principato di Antiveduto, si decise di vendere il *San Luca*, ma la mozione fu approvata con undici voti favorevoli ed uno contrario³⁶, non da una minoranza sovversiva, il che dimostra come la priorità in quel momento, per gli artisti, fosse la raccolta dei fondi necessari alla costruzione della nuova chiesa che, come sappiamo, sarebbero stati concessi da Urbano VIII solo in seguito al miracoloso ritrovamento del corpo di santa Martina nel decennio successivo³⁷. Le accuse mosse da Salini ad Antiveduto, tuttavia, costarono a quest'ultimo l'allontanamento dall'istituzione ed è evidente che, dopo aver imperniato l'imputazione sulla volontà di cedere segretamente il *San Luca* di Raffaello, gli accademici rimasti accantonarono per lungo tempo questa opportunità, come dimostra il fatto che, proprio nel 1625, il Principe Simon Vouet, Gian Lorenzo Bernini e Ottavio Leoni furono incaricati di raccogliere le elemosine per far costruire un «ornamento» al dipinto³⁸.

È chiaro comunque che l'ipotesi di una vendita della pala raffaellesca non fu presa in considerazione solamente durante il principato di Antiveduto, se si considerano sia la trattativa del 1601, sia il fatto che nel 1652 Gemignano Poggi, in compagnia di Mattia Preti, si recò a prendere visione dell'opera in qualità di emissario di Francesco I d'Este, desideroso di acquisirla per le proprie collezioni. Il resoconto spedito dal Poggi al Duca è di fondamentale importanza, sia perché attesta come il *San Luca* non fosse ritenuto poi così inalienabile dall'Accademia, sia, soprattutto, perché riporta quali fossero, a quella data, le condizioni conservative dell'opera, basti citare l'amaro commento: «gran peccato che l'Accademia dei Pittori abbia con tutta trascuratezza lasciata andare a male una così degna opera»³⁹. Questo commento, se confrontato con la testimonianza precedente di circa mezzo secolo di Lelio Arrigoni, che riteneva l'opera «la più bella cosa che sia in Roma et in conseguenza in tutta Europa in questo genere»⁴⁰, ferma la data della rovina della pala alla prima metà del XVII secolo.

Dal 1623 in poi, le vicende delle due opere, la tavola originale e la tela copia, procedono indissolubili: fino ai giorni nostri, infatti, un *San Luca* è rimasto sull'altare maggiore della chiesa, l'altro negli edifici accademici, in un susseguirsi di spostamenti incrociati raccontato dai documenti. Ricollegandosi pertanto ai racconti dell'Alberti, si evidenzia come sia rimasta intatta nei secoli l'usanza di mantenere un'immagine di san Luca nella sala che ospitava le congregazioni degli accademici, fino all'Ottocento, quando l'opera sarebbe stata collocata nelle gallerie

accademiche. La scelta odierna ripropone lo spirito antico, trovandosi la pala non in Galleria, ma nell'aula magna dell'Accademia.

Seguire gli spostamenti delle due opere non è un mero esercizio di ricognizione archivistica, è invece un modo per comprendere di quante e di quali attenzioni esse furono oggetto nel corso del tempo e quale istanza prevalesse all'interno dell'Accademia, nelle diverse epoche, rispetto alle talvolta inconciliabili esigenze della fruizione e della conservazione.

Al momento dell'esecuzione della copia da parte di Antiveduto la tavola raffaellesca si trovava nei locali accademici, probabilmente trasportata proprio per consentire all'artista di trarne la copia, come attestano diversi pagamenti del giugno 1624⁴¹, quando il dipinto fu incassato e trasportato in chiesa, dove riprese la sua collocazione tradizionale. Questa circostanza parrebbe smentire, quindi, le preoccupazioni per le condizioni conservative. Nonostante, dunque, la commissione della copia, in un primo momento fu la tavola originale a rimanere sull'altare maggiore della chiesa dei Santi Luca e Martina, dove è attestato ancora nel 1627⁴², quando la tela si trovava invece presso «Monsignor Mancini», come riferisce Simon Vouet nella Congregazione Generale dei Pittori e Scultori del 29 giugno⁴³. Non è certo che questa «mancanza» sia da mettere in relazione con l'azione intrapresa dall'Accademia, dal 1632⁴⁴, per recuperare il dipinto di Antiveduto, che fu infine effettivamente restituito nel 1634, come attesta la registrazione di un compenso «alli sbiri per la recuperatione del quadro di Antiveduto copia del San Luca»⁴⁵. Si possono perciò avanzare due ipotesi: la prima è che il dipinto sia rimasto fuori dall'Accademia dal 1627 al 1634, la seconda è invece che il dipinto sia stato restituito da Mancini e poi evidentemente sottratto nel 1632, per essere recuperato due anni dopo. Qualche mese dopo la restituzione è attestato il compenso ad un intagliatore per «la cornice del S. Luca che si mette sopra la porta»⁴⁶. In mancanza di indicazioni, è comunque presumibile che si trattasse di una cornice per il quadro di Antiveduto: innanzitutto perché non è inverosimile che questo potesse essere stato danneggiato in seguito all'asportazione dall'Accademia, inoltre perché a questa data è logico supporre che l'originale si trovasse sull'altare della vecchia chiesa accademica, dalla quale sarebbe poi passato direttamente alla tradizionale collocazione nella nuova chiesa, come attesta un verbale relativo a una congregazione del 1669, durante la quale gli accademici, dopo aver constatato le pessime condizioni conservative della tavola, decisero di spostarla provvisoriamente in Accademia, ma si trovarono a dover affrontare la difficoltà della rimozione dall'altare, poiché il dipinto «fu fatto collocare dal S. Pietro da Cortona b.m. havendolo fatto sprangare in modo che non si può

levare dal muro»⁴⁷. In effetti, la tavola sarebbe stata spostata di lì a poco, per essere conservata nella stanza delle Congregazioni, come dimostra il pagamento a quattro facchini nel gennaio del 1670⁴⁸. L'opera era però tornata da poco in chiesa: nel 1663, infatti, si era discussa l'ipotesi di creare un altare nella Sala delle Congregazioni proprio al fine di ospitare il *San Luca*⁴⁹. Non si può affermare con certezza che l'altare sia stato poi costruito⁵⁰, ma di certo la tavola venne spostata, poiché nel 1665 l'assemblea degli accademici si era trovata di nuovo a discutere della sistemazione dell'opera, deliberando «che il quadro di San Luca di mano di Raffaello si debba mettere nell'Altare Maggiore della nostra chiesa di S. Martina nel luogo dove hoggi sta la sua copia»⁵¹. Anche questo spostamento è documentato dalle spese per la festa di san Luca di quell'anno, dove compare il pagamento di 10 scudi per le spranghe per fermare il quadro sull'altare⁵².

È da considerare, ovviamente, la controparte di questa serie di movimentazioni del *San Luca*, cioè quella della copia di Antiveduto che, come si è detto, si muoveva contemporaneamente in direzione inversa rispetto all'originale. Tutti gli spostamenti appena elencati delineano una tensione fra due esigenze purtroppo già a quella data palesemente inconciliabili: da un lato l'interesse di preservare il *San Luca* di Raffaello dai danni provocati dall'umidità e, dall'altro, la volontà di non sottrarre alla chiesa accademica la propria, legittima, pala d'altare. Prima di optare per la decontestualizzazione, infatti, erano state prese misure cautelative meno drastiche: nel 1657 la Congregazione Segreta degli Accademici, presieduta da Filippo Gagliardi, Principe in carica, aveva affidato a Fabrizio Chiari e a Filippo Lauri il compito di «accomodare» la tavola⁵³, mentre nel giugno del 1660 era stata installata una nuova tenda a copertura dell'opera⁵⁴. Nel 1669, dunque, gli accademici stabilirono di riportare il dipinto «nel Academia [*sic*] sin tanto che sia sicuro il collocarlo di nuovo in Chiesa sù l'altare»⁵⁵. Contemporaneamente, ovviamente, la tela di Antiveduto prendeva la via dell'altare maggiore della chiesa e in quella sede, non molto tempo dopo, il quadro venne «aggiustato»⁵⁶. È utile riportare questo dettaglio perché ad una prima e superficiale analisi dei documenti, l'impressione è quella che gli interventi sulla copia di Antiveduto fossero esclusivamente propedeutici ai restauri dell'originale. Molto spesso, infatti, come si vedrà, la pulitura della tela veniva eseguita in vista delle reintegrazioni pittoriche da apportare sulla tavola, eppure non mancarono episodi di attenzione per la copia in sé, da leggersi, a parere di chi scrive, come sintomo di attenzione rivolta al soggetto rappresentato, più che al dipinto come oggetto.

Tra il 1670 ed il 1676 i professori si interrogarono

spesso in merito alla collocazione della tavola, arrivando a concludere «che non si riporti più in chiesa poiché [*sic*] al caldo, et all'humido si staccherebbe in pezzi tutto il colore in breve tempo irrimediabilmente, e che gli si dia luogo perpetuo nella medesima stanza della nuova Accademia; alla qual cura il Sig. Principe deputò il Sig. Carlo Maratti per ristorarlo e preservarlo con decoro in un ornamento da chiudersi ed aprirsi»⁵⁷. Una volta stabilito che il dipinto non sarebbe mai più tornato in chiesa, gli accademici si adoperarono per trovare un'adeguata collocazione nei locali della «nuova Accademia», con una grande attenzione agli aspetti conservativi, che sembrano rappresentare in questo momento la priorità, tanto che Fabrizio Chiari e Pietro del Po' vennero incaricati di occuparsi delle sorti del dipinto⁵⁸. Nel maggio del 1677 però, inaspettatamente, lo stesso Chiari e Lazzaro Baldi furono deputati «ad aggiustare il quadro di Raffaele per collocarlo in chiesa»⁵⁹. Tale decisione è forse da ascrivere all'attività di sistemazione della chiesa intrapresa in quegli anni, di cui fu protagonista, tra gli altri, proprio Baldi⁶⁰ e all'importanza e alla fama che il dipinto ancora possedeva a quel tempo, testimoniata anche dalla già menzionata incisione di Cornelio Bloemaert.

Nel 1700 fu il *San Luca* di Antiveduto ad essere protagonista della scena: Carlo Maratti, all'inizio del suo principato, come segno di gratitudine nei confronti dell'Accademia fece rifoderare la tela e la munì di «una fina cornice tutta dorata di non mediocre spesa»⁶¹, facendola collocare nell'anticamera della stanza delle Congregazioni. Chiaramente, nel frattempo, la tavola di Raffaello restava in balia dell'umidità in chiesa, dove con tutta probabilità doveva essere rimasta dallo spostamento del 1677. I danni gravissimi provocati da un'esposizione così prolungata sono attestati dal verbale di congregazione del 16 gennaio 1707, dove si legge: «essendosi veduto il quadro di S. Luca dipinto in tavola da Raffaello d'Urbino che stà situato nell'Altar Maggiore della nostra Chiesa stà mal ridotto, patisce e si scrosta il gesso sopra il quale è stato lavorato talmente che se non è soccorso dal necessario rimedio si perderà affatto; ond'è fatto calare dal suo sito e da tutta la Cong. ne ben osservato, fù risoluto ché s'applichi il necessario rimedio, al quale affetto fu deputato il S. Luigi Garzi come P. Rettore acciò si compiacesse portarsi dal S. Cav. Carlo Maratti nostro Principe: supplicandolo da parte di tutti a voler intraprendere il necessario rimedio, mentre aportando (*sic*) in quello la sua erud. a mano rimanesse l'opera approvata, ed accresciuta di credito dandoglisine perciò ogni necessaria facoltà»⁶². Maratti accettò di prendersi carico del restauro dell'opera, non direttamente, bensì selezionando una persona adatta, non potendosi egli «così prontamente per suoi urgenti affari applicare»⁶³ a questa operazione. Nel

corso della riunione si stabiliva inoltre che il restauro dovesse essere eseguito in Accademia, non ritenendo opportuno far trasportare il dipinto a casa di Maratti. Le uniche ulteriori notizie su questo intervento provengono invece proprio da una polemica sollevata da Francesco Fontana in merito all'organizzato trasporto della pala e della sua copia a casa di Maratti, che lo aveva richiesto a causa delle proprie difficoltà motorie⁶⁴. La lettera, indirizzata a Ghezzi, non aiuta ad identificare l'autore del restauro. Se dalle parole di Fontana parrebbe trattarsi di Maratti stesso, il verbale sopra citato spiega meglio le circostanze che portano a ritenere che il Principe abbia avuto solo un ruolo direttivo, mentre il restauro potrebbe forse essere stato eseguito da uno degli abilissimi allievi attivi nella sua bottega. Certo è che, ancora una volta, la pala di Antiveduto fu utilizzata come modello per le integrazioni da apporre all'originale e che il restauro fu effettivamente condotto prima della fine dell'estate dello stesso anno, quando si decise di ricollocare il *San Luca* in chiesa «essendosi rimediato al patimento»⁶⁵.

Il fatto che Maratti, che, come è noto, già si era cimentato con il restauro di opere di Raffaello, abbia rifiutato di operare sul *San Luca* per mancanza di tempo, si potrebbe porre come elemento sospetto proprio al riguardo dell'attribuzione del dipinto. A questa data non sono note prese di posizione nel merito: i documenti e le pubblicazioni, infatti, dimostrano che solo nel corso del XIX secolo la paternità raffaellesca sarebbe stata messa in dubbio, eppure è sospetto l'atteggiamento di Maratti che, all'apice della propria carriera, ricoprendo per di più la carica di Principe a vita dell'Accademia, rinunciò ad operare su un dipinto tanto importante per la storia dell'istituzione di cui era a capo, ma soprattutto su un originale di Raffaello. L'attenzione di Maratti per il *San Luca* dell'Accademia è stata sostenuta dalla critica basandosi su un'incisione, a lui attribuita, raffigurante appunto san Luca in atto di ritrarre la Madonna. La relazione pare però un po' più complessa: innanzitutto l'incisione non è tratta dal dipinto, ma più esattamente è liberamente ispirata ad esso e, qualora anche volesse essere una copia, certamente è un omaggio, potrebbe esserlo al dipinto caro all'istituzione accademica, indipendentemente dal suo autore: si ricorda a questo proposito che lo stesso Maratti, appena nominato Principe, prestò le proprie attenzioni alla copia di Antiveduto, dimostrando riverenza nei confronti del soggetto. Infine, l'attribuzione dell'incisione a Maratti è tutt'altro che certa⁶⁶.

Dopo il restauro supervisionato da Maratti, la tavola rimase per un altro mezzo secolo in chiesa, prima che nuovamente si ponesse all'attenzione degli accademici il suo precario stato di conservazione. Nel 1752, infatti, lo scultore Filippo della Valle, Principe in carica, lamentò i nuovi patimenti che l'opera presentava,

aprendo un dibattito fra gli accademici⁶⁷, i quali, in un paio di mesi, si risolsero ad affidare a Stefano Pozzi le sorti del dipinto, incaricandolo di pulirlo e di «accomodarlo»⁶⁸. Anche in questo caso non esiste riscontro nei documenti relativamente all'esecuzione dell'incarico da parte di Pozzi⁶⁹.

Da questo momento in poi le notizie certe sul dipinto mancano fino al luglio del 1806, quando si decise di operare un nuovo restauro. A quel tempo, però, la tavola si trovava già all'interno delle Gallerie Accademiche, mentre nella chiesa dei Santi Luca e Martina era stata collocata la copia di Antiveduto. Per il momento non è stato possibile rintracciare l'ultimo spostamento, ma è un dato di fatto che la collocazione definitiva delle due opere sia data almeno dal principio dell'Ottocento: l'originale sarebbe rimasto nei locali accademici, mentre la copia sarebbe stata conservata in chiesa. Non è possibile accertare se l'intervento cui si accenna nel 1806 sia mai stato effettivamente portato a termine, poiché i documenti testimoniano solo la decisione e l'incarico dato agli accademici Camuccini, Labruzzi e Agricola di «assistere nella sua operazione che dovrà farsi nella stessa Galleria il diligente Professore a ciò destinato»⁷⁰. Anche il nome del «Professore» in questione resta oscuro, ma, come si dirà a breve, è possibile formulare un'ipotesi almeno su un collaboratore al restauro. È probabile comunque che l'intervento non sia stato ritenuto risolutivo, considerato che dopo soli due anni, nel 1808, si intraprese un nuovo restauro, ultimato da Vincenzo Camuccini⁷¹. Questi venne «pregato dalli SS.ri Accademici suoi colleghi»⁷² di intervenire personalmente sull'opera. Si nota in questo caso la ripetizione di ciò che era accaduto un secolo prima con Maratti: gli Accademici, ritenendo l'opera degna di cure particolari, si rivolsero al Principe, considerato un esperto restauratore ed un valente pittore, pregandolo di prendersi cura in prima persona della tavola «assai malconcia per l'età, e per li restauri»⁷³. Ancora una volta i restauri operati in passato venivano considerati concausa del degrado. Le attenzioni del Principe erano considerate così preziose che furono accettate senza indugi le sue condizioni: che il dipinto venisse trasportato nel suo studio e «di non essere affrettato per l'ultimazione di tal lavoro»⁷⁴, dietro la promessa, però, di riconsegnare l'opera entro la festa di san Luca di quell'anno. Non pare senza fondamento, dunque, il sospetto che l'Accademia, in perenni ristrettezze economiche, contasse sull'opera degli interni per queste operazioni complesse, sperando di evitare o almeno di ridurre le spese. Come aveva fatto Maratti un secolo prima, Camuccini decise prevedibilmente di offrire come dono all'Accademia la propria prestazione. La tavola risulta essere già nello studio dell'artista il 7 maggio 1809⁷⁵ e, sebbene i verbali non riferiscano interventi altrui, le giustificazioni di

Il “*San Luca* di Raffaello” collocato nella Galleria accademica di via Bonella, 1931. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Miscellanea sede*.



pagamento riportano i nomi di altri due soggetti che si occuparono a quel tempo del dipinto. Giovan Battista Pinchart, falegname, stando ai documenti al lavoro sulla tavola già nell'agosto del 1808⁷⁶, e Vincenzo Africani, foderatore⁷⁷. In verità, alcuni particolari portano a dedurre che sia proprio quello di Pinchart l'intervento deciso nel 1806 di cui si perdono le tracce, o che comunque la sua prestazione sia da riferirsi, al contrario di quella dell'Africani, ad un intervento precedente e indipendente dal restauro di Camuccini. Quest'ultimo, infatti, venne interpellato per la definizione del pagamento con l'Africani, avvenuta solo nel 1811 dietro istanza del creditore, tanto che sulla ricevuta, apposta sotto il conto presentato dal foderatore, Camuccini stesso scrisse il prezzo sul quale si erano accordati e appose la propria firma. Il coinvolgimento del Principe, in quanto responsabile del restauro operato, è altresì testimoniato da quanto recita un verbale del 10 marzo 1811: «Sull'istanza dell'Africani che dimanda esser pagato dell'opera da lui fatta nel quadro di Raffaele rappresentante S.Luca si pregherà il Sig.re Cav.e Camuccini di dirci il suo sentimento esaminando il conto di 12:50 esibito dal sig. Africani»⁷⁸. Al contrario, nel caso di Pinchart, Camuccini non solo non venne interpellato, ma

nemmeno mai nominato nella corrispondenza tra il falegname e l'Accademia. Inoltre, affidandosi alle date dei documenti, come si è detto, l'accettazione dell'incarico da parte del Principe avvenne solo nel marzo del 1809, mentre Pinchart era attivo già nell'estate precedente. Molto interessante è, del resto, la dettagliata descrizione delle operazioni eseguite che Pinchart presentò all'Accademia, in questa, infatti, egli dichiarò di avere trattato la tavola con spugnature per tentare di raddrizzarla e di aver «levato le due traverse antiche» e «averli incollate due traverse di 7 palmi ½ luna che tengano il quadre a frene» fissate con «19 vite con testa bislonga [...] che passano a traverso il quadre»⁷⁹. Questo dato è di fondamentale importanza, perché proprio le viti causeranno uno dei maggiori danni subiti dalla tavola nel corso del tempo, come testimonierà la perizia eseguita in previsione del restauro degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Si può dunque stabilire che la tavola del *San Luca* sia stata sottoposta, sul principio dell'Ottocento, a due interventi di restauro a distanza ravvicinata, fatto non eccezionale, considerata l'attitudine del tempo ad eseguire restauri manutentivi tesi a garantire la fruizione dell'opera. Nel 1809 il *San Luca* fu quindi affidato alle mani di Vincenzo Camuccini, il quale,

al fine di operare le integrazioni pittoriche, come di consueto, chiese per ben due volte che la tela di Antiveduto fosse trasportata nel suo studio, come testimoniano sia i verbali⁸⁰, sia il pagamento per i facchini che riposero il dipinto sull'altare maggiore l'11 ottobre dello stesso anno⁸¹.

Dopo aver ultimato il restauro, il Principe curò personalmente la ricollocazione nella Galleria accademica della tavola, che desiderava potesse essere osservata «al suo lume giusto»⁸². Come già riferito all'inizio, l'Accademia decise, nel gennaio del 1810, di onorare Camuccini affiancando il suo nome a quello del donatore Federico Zuccari in una targa apposta alla cornice della tavola⁸³. Nei documenti dell'epoca, Camuccini viene puntualmente elogiato per aver «purgata dagli antichi restauri»⁸⁴ la tavola e per averla restituita «alla sua primiera bellezza»⁸⁵, il che conferma che a quel tempo l'idea di restauro concepita dall'Accademia riguardasse prevalentemente le operazioni di reintegrazione del tessuto figurativo e come si tendesse facilmente ad imputare il cattivo stato di leggibilità dell'opera a precedenti restauri.

Una considerazione equivalente si ritrova, mezzo secolo dopo, nella lettera che il Professor Ferdinando Cavalleri, soprintendente alle Gallerie Accademiche, inviava al Presidente Pietro Tenerani, lamentando che «da qualche tempo il quadro di S. Luca dipinto di Raffaele e reliquia preziosa che adorna la nostra Galleria Accademica è andato soggetto a grave detrimento cagionato in parte dall'alterazione dei cattivi restauri operativi, ed in parte dal vizioso inarcamento della tavola cui non poté rimediare neanche la massiccia armatura postavi al di dietro»⁸⁶, invocando il restauro come «necessario»⁸⁷ ed avanzando anche l'ipotesi di un trasporto su tela. Cavalleri, inoltre, proponeva che «nel tempo stesso si facesse discendere la copia del medesimo quadro situata sull'altare maggiore della nostra chiesa e ciò per due motivi, il primo per farlo ripulire e dar di nuovo la vernice di cui ha d'uopo e in secondo luogo perché essendo un'antica copia eseguita da Antiveduto Grammatica, potrà servirci di norma assai pei restauri da farsi sul quadro originale»⁸⁸. Il dibattito intorno all'opportunità di restaurare la tavola e a quali operazioni fosse necessario sottoporla proseguì per mesi, fino alla decisione di affidare l'incarico a Giovanni Pileri, celebre restauratore. Benché i documenti non ne diano conferma, è probabile che nella scelta del restauratore abbia influito la presenza in Accademia di Tommaso Minardi, considerato un luminaire in materia di restauro, che sarebbe diventato di lì a pochi mesi Ispettore alle Pubbliche Pitture, e che avrebbe, proprio in virtù della sua carica, reso Giovanni Pileri uno dei restauratori più attivi nei cantieri di restauro pittorico a Roma tra la fine degli anni Cinquanta e i Sessanta dell'Ottocento⁸⁹. Questo per ribadire come

l'Accademia tendesse sempre a scegliere la personalità più affermata nel campo per restaurare quella che considerava la propria opera più preziosa.

Pileri inviò all'Accademia una perizia preventiva⁹⁰, nella quale tra l'altro dichiarava necessario togliere le traverse «fermate con viti male». La perizia venne evidentemente accettata se, come attesta un'altra lettera di Cavalleri a Tenerani⁹¹, il restauro era già in corso nel febbraio del 1858. In questa lettera Cavalleri comunicava al Presidente la scoperta della «tabella posta a piedi del cavalletto», quella cioè che secondo Baglione avrebbe ospitato la firma di Scipione, venuta alla luce durante la pulitura e sentenziava che tale scoperta «imporrà silenzio a coloro che andavano spargendo non esser questo il quadro originale del Sanzio». La chiosa polemica svela come le perplessità sull'autografia dell'opera dovessero essere precedenti alle posizioni espresse da Passavant e da Cavalcaselle⁹², che furono fra i primi a mettere in dubbio pubblicamente la paternità del Sanzio.

Nel mese di marzo del 1858 gli accademici approvarono il preventivo di Pileri per il restauro della tela di Antiveduto⁹³, operazione propedeutica alle reintegrazioni pittoriche sull'originale. Il dipinto venne «rifoderato con telaro nuovo a chiave e tela nuova di un sol pezzo»⁹⁴. La perizia di Pileri ci dà conto dello stato di conservazione del dipinto a quell'epoca, «lacerato nel dintorno sul telaro a cui la tela dipinta è affidata», e riferisce che «i danni che vieppiù si mostrano presentemente sono i vecchi restauri fatti ad olio ed anneriti»⁹⁵.

A dimostrazione del fatto che la rimozione dei restauri precedenti e le reintegrazioni pittoriche fossero considerate la parte più delicata dei restauri, sta il fatto che nell'aprile del 1858, a due mesi dall'affidamento dell'incarico e dall'inizio delle operazioni sul *San Luca*, la Classe della Pittura dell'Accademia si riunì «per intendersi insieme intorno ad alcuni restauri da farsi al quadro»⁹⁶. La posizione dei professori era estremamente cauta, si deliberò infatti di procedere innanzitutto alla pulitura della tela di Antiveduto e di iniziare quella dell'originale «in alcune parti». Quello che gli accademici desideravano era di mettere alla prova il restauratore, ma più probabilmente la tenuta del dipinto, con un saggio di pulitura e, nel mentre, cercare di restituire forme e colori originali alla copia, in modo da procedere ad un paragone che rendesse un'idea di quanto pesanti fossero state le ridipinture operate sull'originale nei secoli precedenti. Del resto la storia accademica è ricca di episodi che testimoniano come, nel caso di opere capitali, i professori richiedessero sempre un saggio prima di autorizzare la prosecuzione dei restauri, anche quando i restauratori coinvolti erano personalità di rilievo⁹⁷. L'estrema prudenza portò a stabilire che il dipinto, che probabilmente si trovava nello studio di Giovanni

Pileri, venisse spostato in una sala delle scuole accademiche di Ripetta, «a fine che il restauro possa essere osservato e sorvegliato con meno incomodo» dai professori e, mentre Pileri procedeva alla pulitura, essi chiesero al collega professor Nicola Consoni di «fare delle parti mancanti alcuni studi per supplirvi secondo il suo magistero»⁹⁸. Nell'articolo pubblicato da Ferdinando Cavalleri su incarico dell'Accademia al termine del restauro⁹⁹, l'autore descrive le condizioni in cui versava prima dell'intervento la tavola, che «la mano edace del tempo, e più quella degli uomini, avevano insieme ridotto ad una triste e deplorabile condizione»¹⁰⁰, egli specifica che «le quattro tavole, di cui componesi il quadro, non solo venivano piegandosi in più sensi, ma la superficie stessa del dipinto vedevasi in più luoghi distaccata» e ancora che «le così dette stuccature, poste nei tempi decorsi, eransi alla fine convertite in tante macchie di color fosco, e lasciavano soltanto (quasi oasi nel deserto) travedere ancora qualche reliquia dell'originale pittura. Non meno poi di ventidue grosse viti di ferro, che trapassavano dal di dietro e spietatamente eransi fatte emergere dal dipinto, avevano, come di ragione, tirato a se il legno; cosicchè l'intera superficie del quadro poteva a un dipresso paragonarsi ad un materasso, le cui accennate viti figurassero il trapunto»¹⁰¹. Le viti di cui parla Cavalleri, nonostante il numero non corrisponda esattamente, devono essere quelle applicate da Pinchart nel 1808.

La vicenda di questo restauro è piuttosto complessa: da un lato gli accademici mostravano un'ostinata prudenza, che li differenziava parecchio dai loro predecessori, che avevano affidato il *San Luca* alle mani esperte dei propri principi lasciando loro piena facoltà. Anche Cavalleri, nel proprio articolo, riporta il dibattito che aveva preceduto il restauro: «si pose in discussione non solo se dovevasi o no intraprendere il risarcimento del dipinto, ma ancora se questo doveva effettuarsi parzialmente col solo scopo di conservare ciò che appariva tuttora visibile di tale opera, ovvero risolversi ad una totale riparazione così delle tavole, come della pittura»¹⁰². Si è già esposto come la posizione dell'Accademia in materia di restauro, quando rivolto ai testi fondamentali – o ritenuti tali – della storia della pittura, fosse piuttosto cauta, tanto più a questa data, quando spiccava la presenza, all'interno dell'istituzione, di Tommaso Minardi – la cui firma compare in calce a tutti i verbali – fautore di una teoria del restauro che stabiliva come prioritaria la conservazione delle parti originali. Da un lato, dunque, questa posizione teorica, dall'altro, invece, l'attuazione di quello che sarebbe stato ricordato successivamente come uno dei più distruttivi fra i restauri operati sulla tavola del *San Luca*. L'intento di chi scrive non è assolutamente quello di portare questo esempio nel novero dei restauri ottocenteschi

troppo spesso additati come invasivi e dannosi *tout court*; al contrario, a questa analisi sottende la convinzione che sia necessario considerare il caso specifico e non eggerlo a paradigma: il *San Luca* di Raffaello versava in condizioni disperate, non solo per i danni irreparabili che, come testimoniano le vicende dei secoli precedenti, aveva causato la collocazione nella chiesa molto umida, ma anche per via delle numerose puliture e integrazioni cui era stato sottoposto. Gli accademici conoscevano fin troppo bene la storia conservativa dell'opera per sperare di potere in qualche modo salvaguardare il dato materico originario, inoltre, come si è spiegato, il *San Luca* rappresentava il simbolo di quell'istituzione, lo si riteneva presente a vegliare le sorti accademiche fin dalle origini, dunque era proprio questo l'aspetto che i professori intendevano salvaguardare. Al di là di quanto potesse rimanere dell'originale, ammesso che fosse stato davvero dipinto dal “divino Raffaello”, pur con le sue integrazioni, pur con le sue interpolazioni, quella tavola costituiva l'eredità che gli antichi artisti, bisognosi di un protettore che sostenesse la loro volontà di emancipazione, avevano lasciato ai posteri, in quel caso gli accademici ottocenteschi, che inevitabilmente avvertivano questa responsabilità. Era quello alla metà del XIX secolo, inoltre, un periodo in cui l'Accademia vedeva il suo potere minacciato dal dilagare del mercato e delle mostre a questo legate, erano anni in cui l'istituzione aveva bisogno di mantenere alto il proprio prestigio e non poteva permettersi di lasciare che la sua opera-simbolo si rendesse illeggibile. Nel tentativo, dunque, di salvare l'opera, Pileri attuò un intervento molto complesso, come spiegò egli stesso in una lettera inviata al Presidente Pietro Tenerani, a sette mesi dall'accettazione dell'incarico e a cinque mesi dall'effettivo inizio dei lavori. Il restauratore si preoccupava di giustificare l'aumento dei costi del restauro rispetto alle previsioni, specificando che «in molte parti mancava per intero il dipinto, onde mi è convenuto con mia grandissima fatica riaccompagnare il vecchio colore non a piccoli ritocchi ma a grandi tratti di lavoro»¹⁰³. Questa è l'ennesima testimonianza del fatto che il dipinto fosse rifatto in molte parti: ogni volta che si procedeva ad eliminare i restauri pregressi, ci si ritrovava a dovere applicare pesanti integrazioni ad un tessuto pittorico molto compromesso. La vastità dell'intervento di Pileri è testimoniata dalla lunga vicenda relativa al disegno di traduzione commissionato dalla Calcografia Camerale a Gian Carlo Thevenin nel 1849 al fine della realizzazione di una lastra per incisione. Nel 1862, in seguito al confronto tra il disegno e il dipinto restaurato da Pileri, la commissione di valutazione decise di fare modificare il disegno preparatorio e la lastra, poiché le variazioni intervenute in seguito al restauro non rendevano più l'incisione aderente al dipinto¹⁰⁴. Proprio il confronto

del disegno preparatorio definitivo, realizzato da Nicola Ortis correggendo a gesso e matita il precedente di Thevenin, con il dipinto per come lo vediamo noi oggi, offre importanti spunti di riflessione sull'utilizzo della copia su tela come guida per il restauro della tavola. Si ha infatti l'impressione che, nel corso del tempo e certamente in occasione delle reintegrazioni di Pileri, i valori tonali e i rapporti chiaroscurali propri della copia del 1623 – e propri, assolutamente, dello stile di Antiveduto della Grammatica – fossero stati trasferiti all'originale raffaellesco.

È necessario un chiarimento a proposito delle operazioni attuate sul dipinto da Giovanni Pileri: egli non eseguì mai il trasporto del dipinto su tela, operazione che molto spesso, anche in tempi recenti, gli viene attribuita, ma per mantenere intatta la successione cronologica, di questo si dirà a breve.

Nel 1869, a dieci anni dal restauro di Giovanni Pileri, gli accademici si trovarono ancora ad «esaminare i danni dai quali è nuovamente minacciato il celebre quadro di Raffaello»¹⁰⁵, causati dalla mediocre qualità del legno, che creava problemi di connessione delle tavole, provocando evidenti rigonfiamenti della pellicola pittorica. I danni in questione dovevano essere comparsi in modo pressoché improvviso sul dipinto, se si considera che, in una lettera inviata a Luigi Grifi nel 1867, Tommaso Minardi scrive: «per capacitare il detto Sig. Gonfaloniere e tutti i suoi Consiglieri della capacità del Pileri basterà certamente che egli sappia, che il Sig. Pileri è stato scelto dall'Accademia Romana di San Luca tra tutti i restauratori a restaurare il Quadro di Raffaele della Galleria Accademica, molto danneggiato; al quale importantissimo incarico il Pileri ha soddisfatto non solo ma con piena lode»¹⁰⁶, lasciando traccia del fatto che a quel tempo il dipinto versava ancora in buone condizioni¹⁰⁷.

A fornire una perizia furono chiamati lo stesso Pileri e Benedetto Salandri, restauratore proposto da Augusto Chierici, ma a questa data la soluzione prescelta fu quella di attendere la stagione estiva prima di procedere¹⁰⁸. Le discussioni proseguirono per circa quindici anni, senza che ci si decidesse ad intervenire nuovamente sull'opera. Alla metà degli anni Settanta si iniziò a prendere in considerazione l'opportunità di trasferire l'opera su tela, ma per un decennio l'Accademia mantenne una posizione di estrema prudenza. Ancora nel 1884 il Presidente Francesco Fabj Altini riteneva che «i pericoli di un restauro sarebbero moltissimi ed ogni rimedio dovrebbe per necessità essere temporaneo»¹⁰⁹, invece proprio in questo anno l'ipotesi di un trasporto assunse concretezza, per il timore di perdere definitivamente l'opera. A questa data iniziarono peraltro ad ammettersi le presunte responsabilità di Giovanni Pileri nei danni causati all'opera. Il restauratore chiamato ad elaborare una perizia fu Giuseppe Missaghi, il quale concluse che

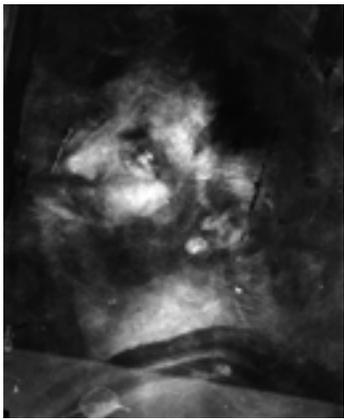


1044 - ROMA - Raffaele Sanzio - S. Luca che dipinge la Madonna - Accademia di S. Luca - Anderson

Raffaello Sanzio (?), *San Luca che dipinge la Vergine*.

Fotografia Anderson, 1890 circa.
© Alinari.

il sollevamento di colore cui era soggetta la tavola dipendeva dalla «mala intesa intelajatura ultimamente fatta»¹¹¹. Missaghi giudicò i danni troppo estesi per sperare di arginarli con interventi-tampone e propose, come unica soluzione possibile, «levare dallo strato colorito la vecchia tavola e porlo sopra tela». Questa chiarissima affermazione di Giuseppe Missaghi contribuisce ad accertare che Giovanni Pileri non aveva eseguito il trasporto su tela dell'opera, come invece la critica ha spesso riportato, anche in tempi



Radiografia eseguita da Pico Cellini sul “*San Luca* di Raffaello”, 1934, particolari dei volti del ritratto di Raffaello e di san Luca.
Roma, Università degli Studi Roma Tre, Biblioteca delle Arti, Subfondo Archivio Pico Cellini, Serie 1, restauri, fasc.4 e Archivio Storico dell’Accademia Nazionale di San Luca, *Miscellanea fotografie*.

recentissimi, tramandando in realtà un errore¹¹². Come attestano sia le varie perizie dallo stesso redatte, sia il più volte citato articolo pubblicato da Ferdinando Cavallieri al termine del restauro, nonché le discussioni che animarono l’Accademia tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del XIX secolo, il dipinto si trovava a questa data ancora su supporto ligneo¹¹³. Pileri aveva certamente assottigliato la tavola e l’aveva assicurata ad una nuova intelaiatura, ma non era arrivato a separare definitivamente la pellicola pittorica dal suo supporto originario, operazione che infatti il Missaghi propose nel 1884. Il 22 giugno dello stesso anno, infine, la Classe della Pittura approvò la proposta di Francesco Gaj, Soprintendente alle Gallerie Accademiche, di procedere al trasporto¹¹⁴. Da questa decisione all’effettiva attuazione del restauro passarono diversi mesi. Una lettera inviata dal Presidente Fabj Altini al Principe Borghese, nella quale veniva richiesta in prestito la «tavola cavalletto» che era stata fatta realizzare in occasione del restauro della *Deposizione* di Raffaello, testimonia come nel novembre del 1884 i lavori non fossero ancora iniziati¹¹⁵. Del marzo 1885, infatti, è il preventivo di Giuseppe Missaghi¹¹⁶, che chiese 500 Lire per le operazioni di pulitura e integrazione pittorica. I documenti purtroppo tacciono sulle vicende intercorse fra l’approvazione della proposta di trasporto (giugno 1884) e il preventivo di Missaghi (appuntamento del marzo 1885), ma è chiaro che a questa data il compito di Giuseppe Missaghi era stato ridimensionato, riservandogli le sole operazioni pittoriche, mentre il restauratore prescelto per il trasporto era diventato nel frattempo Pietro Cecconi Principi. Questa circostanza, accennata nel suddetto preventivo, è confermata da una missiva che Francesco Podesti inviò al Presidente¹¹⁷, per avvisarlo che non gli sarebbe stato possibile partecipare alla seduta del Consiglio Accademico, così Podesti riassunse in questo biglietto ciò che intendeva comunicare ai colleghi: egli si era recato «nell’abitazione del Principi, sopra la quale c’è lo studio» e lo aveva osservato mentre «faceva la penultima operazione sul dipinto separato dalla tavola», dandoci conto quindi del fatto che, nel luglio del 1885, Cecconi Principi aveva già proceduto al trasporto. Podesti aggiungeva altri particolari per noi rivelatori, indicando proprio in Giuseppe Missaghi colui che si sarebbe dovuto occupare del restauro pittorico, una volta compiuto il trasporto su tela. Purtroppo la documentazione relativa al trasporto è molto scarsa: non sono conservati né il preventivo, né una relazione finale, ma ne restano diverse tracce quali, appunto, il foglietto appuntato da Podesti, una richiesta di attestato inoltrata dal restauratore all’Accademia con la relativa risposta¹¹⁸ e la testimonianza fornita da Francesco Azzurri nel 1894, nel già citato discorso tenuto in occasione delle celebrazioni per il terzo centenario dalla fondazione dell’Accademia, in cui il

Presidente ricordava che la «gelosissima operazione» di trasporto «condotta coscienziosamente dal bravo Principi, sotto la direzione del prof. Gai [...] ebbe un esito felicissimo»¹¹⁹. Per quanto riguarda Giuseppe Missaghi, invece, che aveva prestato le sue consulenze sull’opera fin dall’anno precedente, questi fu infine escluso totalmente dalle operazioni, per motivi economici. Come infatti spiega Fabj Altini in una lettera inviata al licenziato restauratore, proprio mentre gli accademici stavano per approvare il suo preventivo, uno di loro, Luigi Fontana¹²⁰, si era offerto di eseguire il lavoro senza oneri per l’istituzione¹²¹. Come da tradizione accademica, dunque, si preferì avvalersi dell’opera di un interno, fidata, ma soprattutto gratuita. Due lettere del dicembre 1885, inviate dal Presidente Fabj Altini rispettivamente al professor Luigi Fontana e al Soprintendente Gai¹²², confermano come il restauro del dipinto fosse stato appena portato a termine e chiariscono definitivamente la portata dell’operazione: Gai viene ringraziato per essersi speso molto al fine della buona riuscita del trasporto su tela, mentre Fontana viene ringraziato ed elogiato per aver svolto le operazioni pittoriche finali.

L’ultima, lunghissima vicenda riguardante il *San Luca* di Raffaello ebbe inizio nel 1934, quando, approfittando del trasloco dell’Accademia dalla sua sede al Foro Romano verso Palazzo Carpegna, Pico Cellini chiese ed ottenne dal Presidente Gustavo Giovannoni di poter condurre delle indagini diagnostiche sul dipinto¹²³. L’opera fu allora trasferita presso il Gabinetto di ricerche scientifiche del Monte di Pietà di Roma e sottoposta ad un’indagine radioscopica. L’analisi, secondo la relazione di Cellini, evidenziò molti rifacimenti: il viso della Vergine risultò molto alterato, sia nella parte superiore, dove era stata coperta, allungando il velo sulla fronte, una treccia che le incorniciava il volto, sia soprattutto sul mento, completamente rifatto; il profilo del ritratto del giovane Raffaello risultò essere stato radicalmente mutato, così come il volto di san Luca, specialmente negli occhi; totalmente rifatto risultò essere il volto della Vergine che san Luca dipinge, che infatti non compariva nella radiografia, mentre era visibile nell’ultima stesura¹²⁴. La presenza, sul dipinto, del famoso cartiglio attribuito a Scipione Pulzone da Gaeta portò Cellini a ritenere di conseguenza che nei restauri passati fossero state rimosse le sole ridipinture posteriori all’intervento del Pulzone, sicché, a suo avviso, sarebbe stato possibile, procedendo ad una rimozione più profonda, ritrovare l’originale stesura che egli attribuiva certamente al Sanzio. Alla luce di queste considerazioni, Cellini chiese immediatamente all’Accademia di poter avviare un nuovo restauro sul *San Luca*, ma il permesso non fu accordato, a causa forse della precaria condizione dell’Accademia, che si andava riorganizzando nella nuova sede. I verbali delle

sedute dell'epoca rivelano infatti come le indagini sul *San Luca* non fossero ritenute prioritarie, ma come, al contrario, fosse considerato più urgente occuparsi di restaurare le opere che presentavano danni visibili, in vista dell'allestimento della nuova Galleria¹²⁵. Forse proprio per via delle indagini diagnostiche promosse e poi pubblicate da Cellini, l'attenzione sul dipinto raffaellesco tornò comunque a farsi viva proprio negli anni Trenta, come testimonia la richiesta avanzata spontaneamente nel 1939 da Lorenzo Cecconi Principi all'Accademia, affinché gli venisse affidato il restauro dell'opera¹²⁶. Il secondo conflitto mondiale, però, congelò qualsiasi proposito.

Nel gennaio del 1949, Cesare Brandi, allora direttore dell'Istituto Centrale del Restauro, fu deputato dal Ministero della Pubblica Istruzione ad esaminare i dipinti «bisognevole di restauro»¹²⁷ di proprietà dell'Accademia di San Luca, avendo quest'ultima richiesto dei finanziamenti pubblici per provvedere alla riparazione dei danni subiti dai dipinti durante il ricovero negli anni del conflitto¹²⁸. In seguito all'ispezione di Brandi, e dietro le vibranti e ripetute sollecitazioni dell'allora Presidente accademico Carlo Siviero, nacque il progetto di un nuovo restauro per il *San Luca* di Raffaello. La scelta dell'operatore ricadde su Augusto Vermehren, restauratore-capo dell'Istituto Centrale del Restauro, dopo una lunga trattativa tra l'Accademia, che non disdegnava di affidare i lavori a Pico Cellini, e il Ministero, con il quale Cellini aveva avuto dei dissidi¹²⁹ (in quegli anni Vermehren operava già per conto del Ministero su altri dipinti di proprietà dell'Accademia di San Luca¹³⁰).

Dalla relazione riguardante i saggi propedeutici all'inizio del restauro, compilata da Vermehren, si evince che il dipinto ebbe a subire dei danni dovuti proprio all'intervento di trasporto su tela. Questo, infatti, secondo Vermehren «è risultato troppo rigido», il che si rendeva evidente dalla presenza di alcune spaccature tipiche della pittura su tela, che pertanto non potevano preesistere. Vermehren notò inoltre la scarsa adesione del colore alla tela in alcuni punti e numerose cadute, proponendo pertanto un nuovo trasporto da eseguirsi, però, non prima delle operazioni di pulitura.

Nell'estate del 1949, quindi, Vermehren si mise al lavoro presso i locali dell'Accademia¹³¹. Dopo circa due anni, la pulitura fu portata a termine e il restauratore consegnò all'Accademia la propria relazione¹³², riferendo e commentando le operazioni eseguite, che consistettero sostanzialmente nella rimozione delle ridipinture sovrapposte alla pellicola originaria, dalla quale, come già spiegava nella relazione riferita ai saggi di pulitura, erano già da tempo state rimosse velature e vernici. Egli procedette all'asportazione di quattro strati sovrapposti, definiti «duri e vetrosi» e mantenne appositamente, sullo stucco che copriva la

spaccatura centrale, un saggio dei vari strati che aveva altrove rimosso, i quali però sarebbero stati eliminati in un successivo restauro. Per quanto riguarda gli strati sottostanti ai quattro rimossi, Vermehren individuò una differenza sostanziale fra la parte che raffigura il giovane Raffaello ed il resto del dipinto: tramite l'analisi al microscopio, infatti, egli notò che la figura di Raffaello risultava essere composta da uno strato in meno rispetto alla parte centrale del dipinto. Questo infatti era generalmente composto da una preparazione in gesso, coperta da uno strato di colore «grigiastro», a sua volta coperta da uno strato di colore scuro. Questo colore scuro, proseguiva Vermehren, è quello che interviene a modificare la testa di san Luca rispetto alla versione visibile attraverso le radiografie e al di sopra di esso, ed era stato poi ricoperto dai quattro strati eliminati nel corso della pulitura. Il restauratore concluse avanzando l'ipotesi che il cosiddetto autoritratto di Raffaello non fosse stato mai terminato e che pertanto le sue condizioni non dipendessero dai danni subiti nel corso del tempo, ma da uno stato iniziale di abbozzo mai definito. Vermehren espresse inoltre il sospetto che il colore «grigiastro» che copre la preparazione gessosa fosse stato usato dall'artista originario come fondo su cui disegnare l'abbozzo del dipinto e che dunque sarebbe stato inutile un nuovo trasporto di colore allo scopo di esaminare il tergo del dipinto alla ricerca dell'abbozzo.



Raffaello Sanzio (?), *San Luca che dipinge la Vergine* in una fotografia precedente i restauri di Augusto Vermehren e Pico Cellini, pubblicata in A. Sartorio, *Galleria di San Luca*, Roma 1910.



Raffaello Sanzio (?), *San Luca che dipinge la Vergine*, dopo la pulitura di Augusto Vermehren, 1951. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Dall'analisi della cromia, Vermehren dedusse che al dipinto avessero messo mano più artisti, che avevano utilizzato colori diversi per gli incarnati, tanto da conferire alla figura del santo un colorito del viso differente da quello delle mani. Questo poteva, a suo avviso, essere stato causato da ridipinture successive alla stesura originale, ma, per non compromettere il colore visibile in quel momento, date le buone condizioni, Vermehren preferì non procedere oltre. Egli dunque dichiarava in conclusione della sua relazione di rimanere incerto fra due ipotesi: che la pittura fosse stata abbozzata e parzialmente dipinta da

un maestro – quello dell'autoritratto di Raffaello – che avesse poi finito solo le altre parti, oppure che queste finiture fossero state eseguite da un altro maestro in un secondo tempo. Le analisi diagnostiche condotte di recente hanno attestato la stesura del ritratto di Raffaello sullo strato preparatorio, confermando quindi l'analisi di Vermehren per cui quella figura, spesso ritenuta un'aggiunta, risultava dipinta nella prima fase di realizzazione della pala.

La pulitura fu conclusa con estrema prudenza e consapevolezza da parte di Augusto Vermehren, attentissimo professionista che fu infatti elogiato ripetutamente dagli accademici nelle discussioni che seguirono, ma egli non poté evitare, attraverso la rimozione degli strati non originali, di mettere in luce le amplissime lacune presenti sul dipinto. Come testimonia Carlo Alberto Petrucci, accademico, in un promemoria del novembre 1952¹³³, rimosse le ridipinture, si trovarono «lunghe strisce vuote in corrispondenza delle connesure della tavola, nelle quali appare la sola imprimitura bianca, visibile qua e là negli altri punti ove la pasta è crollata». Queste strisce prive di colore sono infatti visibili in alcune fotografie conservate presso l'Accademia di San Luca e già pubblicate da Cellini¹³⁴. Le condizioni apparvero tanto precarie da indurre Petrucci a definire il dipinto un «vero pasticcio, del quale abbiamo imprudentemente peggiorato, se non compromesso, le condizioni»¹³⁵.

La corrispondenza fra l'Accademia e il Ministero svela un momento di grave preoccupazione e di forte indecisione in merito alle sorti dell'opera, che causò una vera e propria paralisi, in un *continuum* di sollecitazioni reciproche e di scarsa volontà, da parte di entrambi, di assumersi la responsabilità di una decisione in merito alla prosecuzione dei lavori. Nel 1952 il Ministero, riunitasi la commissione per il collaudo del restauro, composta da Pietro Toesca¹³⁶ e Amedeo Bocchi per l'Accademia e da Mario Salmi per la Soprintendenza, stabilì di liquidare Vermehren e di sospendere il restauro, in attesa di decidere come procedere¹³⁷, poiché era chiaro che il dipinto non potesse essere esposto nelle condizioni in cui si trovava, ma vigevano grosse perplessità in merito all'opportunità di completarlo tramite un «deprecato restauro pittorico»¹³⁸.

Il promemoria di Petrucci permette sia di integrare le informazioni contenute dalla relazione di Vermehren, sia di leggere in trasparenza le implicazioni teoriche delle decisioni che venivano – o non venivano – assunte in quel momento dall'istituzione accademica. Un'informazione importante fornita da Petrucci, però, non riguarda il restauro in corso, ma un altro intervento di cui non resta traccia nell'archivio accademico, operato logicamente nel lasso di tempo intercorso fra il trasporto di Cecconi Principi ed il



Pico Cellini nel suo studio al lavoro sul supporto ligneo del “*San Luca* di Raffaello”, 1956. Roma, Università degli Studi Roma Tre, Biblioteca delle Arti, Subfondo Archivio Pico Cellini, *Serie 1, restauri, fasc.4* e Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Miscellanea fotografie*.

restauro appena descritto. Petrucci infatti scrive a chiare lettere che «nei trasporti della tavola su tela e viceversa, il quadro ebbe molto a soffrire, sicché caddero intiere porzioni di pasta, malamente poi riappiccicate in frammenti»¹³⁹. Questa frase non si presta a fraintendimenti o ad interpretazioni soggettive e può avere solo un significato: dopo il trasporto su tela il dipinto fu nuovamente trasportato su tavola. Per avanzare un'ipotesi su tale intervento, occorre procedere brevemente nella ricostruzione storica fino ad arrivare al restauro di Pico Cellini. La corrispondenza conservata, nonché i verbali delle riunioni, testimoniano come, già da questa data, circolasse tra gli accademici l'ipotesi di sottrarre il dipinto alle cure dell'ICR e di affidarlo alla perizia di Pico Cellini. Siccome poi dal promemoria di Petrucci risulta chiaro che nel 1952 la Soprintendenza alle Gallerie di Roma dichiarò all'Accademia la propria disponibilità a portare a termine il restauro a proprie spese, ma solo qualora l'Accademia stessa avesse deciso sotto la propria piena responsabilità come intervenire, si può dedurre che quella di liquidare Vermehren fu una decisione prevalentemente accademica¹⁴⁰. Nel dicembre del 1955, infatti, ricucito lo strappo fra Cellini e il Ministero, il primo ottenne di poter restaurare il *San Luca*, grazie anche agli ottimi rapporti personali che lo legavano ad Emilio Lavagnino, divenuto soprintendente.

La combattuta vicenda dell'affidamento del restauro a Pico Cellini e del suo pessimo rapporto con Cesare Brandi e, più in generale, con l'Istituto Centrale del Restauro, è da annoverarsi nella storia della lunga diatriba fra i sostenitori del restauro come “arte”, dunque in gran parte dipendente dalle competenze e dalle capacità del singolo operatore, artigiano custode dei propri segreti di bottega, e i sostenitori

del restauro come “scienza”, cioè come insieme di operazioni pratiche passibili di omologazione sotto l'egida di una teoria ordinatrice. Il testo brandiano¹⁴¹, divenuto poi imprescindibile per la materia, non aveva ancora visto la luce, ma l'indirizzo dell'Istituto era chiaro e anzi, proprio la sua fondazione, con gli scopi enunciati a Roma da Giulio Carlo Argan nel 1938 al Convegno dei Soprintendenti¹⁴², si poneva, a livello istituzionale, come punto di approdo di una moderna concezione di restauro, che voleva abolire definitivamente la figura dell'artista restauratore per dare vita a quella, formata dallo Stato, di un operatore tecnico, con tutte le differenze che implicano le distinzioni terminologiche. Il fatto però che, ancora nella seconda metà degli anni Cinquanta, l'Accademia di San Luca, con l'avallo della Soprintendenza, scegliesse di sottrarre il dipinto alla competenza dell'ICR per affidarla infine a Pico Cellini, grande maestro della vecchia guardia, palesa una fiducia di fondo, da parte dell'Accademia, nei confronti della scuola del restauro artistico. Infatti, di fronte al timore di aver compromesso definitivamente l'opera, e pur avendo a disposizione la competenza di Brandi e di Vermehren, l'Accademia decise di affidarsi a Cellini, auspicando, si direbbe, un intervento quasi miracoloso che riuscisse a riparare con l'arte i “danni” che erano stati fatti con la scienza¹⁴³.

Il primo affidamento del restauro a Pico Cellini riguardava «esclusivamente il tergo del dipinto» e sarebbe consistito «nella graduale sistematica rimozione dell'attuale suo supporto e del successivo assottigliamento dell'ammanitura onde giungere [...] al ritrovamento dell'eventuale traccia del disegno originale del Maestro»¹⁴⁴. La passione con cui Cellini aveva chiesto per due decenni, ed infine ottenuto, di

Velina con calco a grafite delle incisioni rinvenute da Pico Cellini sulla mestica del “*San Luca* di Raffaello”. Roma, Università degli Studi Roma Tre, Biblioteca delle Arti, Subfondo Archivio Pico Cellini, *Serie 1, restauri, fasc.4* e Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Miscellanea fotografie*.

operare sul *San Luca*, nasceva infatti prevalentemente dalla volontà di dimostrare la veridicità della tradizionale attribuzione a Raffaello. Evidentemente il maestro fu molto abile nel convincere chi deteneva il potere decisionale dell’opportunità di sottoporre ad un nuovo intervento il dipinto, già estremamente compromesso, nonostante, come si è detto, Vermehren avesse già previsto la quasi impossibilità di rinvenire il disegno preparatorio agendo dal retro del dipinto. Cellini dunque si mise al lavoro – presso il proprio laboratorio – nel gennaio del 1956 e per un intero anno operò, come previsto, sul tergo del dipinto, come testimonia la relazione di un’ispezione compiuta nel gennaio del 1957 da Amedeo Bocchi, Emilio Lavagnino e Cesare Brandi, nella quale si elencano le operazioni già compiute: «distacco delle tavole fra loro, distacco della pittura, raschiatura del rovescio per eliminare i residui della imprimitura»¹⁴⁵. È opportuno a questo punto rilevare che, nella relazione inviata al Presidente, la commissione parli di «distacco delle tavole», sottintendendo dunque la presenza di un supporto ligneo. Avvalendosi inoltre della relazione pubblicata da Cellini stesso al termine del restauro¹⁴⁶, confrontata con altri documenti concernenti questo intervento, in particolare della corrispondenza fra Cellini, l’Accademia e la Soprintendenza, si avanza l’ipotesi che effettivamente, in un non precisato momento compreso fra la fine dell’Ottocento e gli anni Trenta del Novecento, il dipinto, già trasportato su tela, fosse stato nuovamente portato su tavola. Poiché nella relazione di Cellini si parla sia di tavola, sia di tela, è chiaro che non fosse stato eseguito un vero e proprio trasporto, inteso come separazione della pellicola pittorica, con il relativo strato preparatorio, dalla tela apposta da Cecconi Principi, bensì si fosse semplicemente incollata quest’ultima ad un nuovo supporto ligneo. A fugare ogni dubbio intervengono alcune fotografie che mostrano Pico Cellini alle prese con la distruzione del supporto ligneo, inciso fino a formare un reticolato di cubetti fatti poi saltare per mezzo del martello. Questi documenti attestano quindi incontrovertibilmente la presenza, in quel momento, cioè negli anni Cinquanta del Novecento, di un supporto ligneo applicato al *San Luca*.

Al momento, si è detto, non è stato possibile rintracciare un documento legato a questo intervento, mai citato nel dettaglio da nessuno dei molti personaggi coinvolti nelle discussioni e nelle decisioni riguardanti le sorti del dipinto fra gli anni Quaranta e Cinquanta. L’unico riferimento forse riconducibile a quell’intervento potrebbe essere una frase di Pico Cellini, che afferma che Vermehren aveva messo «allo scoperto la tela dell’ultimo rifodero, eseguito nei primi del secolo da Augusto Cecconi Principi»¹⁴⁷. Non è stato possibile rintracciare la provenienza



dell’informazione posseduta da Cellini riguardo al fatto che Augusto Cecconi Principi avesse messo mano al *San Luca*¹⁴⁸. Restano dunque al momento ignoti sia l’autore, sia la data del secondo trasporto, ma, a parere di chi scrive, è di fatto innegabile che questo sia avvenuto e che sia avvenuto in un secondo momento rispetto all’intervento di Pietro Cecconi Principi, poiché, come riportato, Petrucci parla di «trasporto e ritrasporto».

Tornando al restauro di Cellini, questi si rese immediatamente conto che le quattro porzioni del dipinto non erano posizionate correttamente, pertanto ne approfittò per sezionare la tela lungo le suture al fine di scoprire la mestica con più agio. Cellini non trovò, come sperato, tracce del disegno preparatorio, ma solo «una specie di nebuloso ampio abbozzo ad olio»¹⁴⁹, però riuscì a rinvenire le incisioni relative ai profili delle parti architettoniche e prospettiche del dipinto. Calciandole per mezzo di grafite sopra una velina, il restauratore riuscì a documentare l’esistenza di queste tracce, che mostrano alcuni pentimenti nell’opera: innanzitutto una traccia arcuata in alto a destra, dietro la testa del Raffaello giovane ritratto nel dipinto, mostra come una prima idea prevedesse una terminazione a centina d’arco. Inoltre, a giudicare dalle incisioni rinvenute, Cellini dedusse che al posto del ritratto fosse inizialmente prevista una finestra rettangolare, ipotesi ad oggi smentita dai risultati delle indagini diagnostiche, che riferiscono quella traccia lineare ad una quadrettatura presente in varie

parti dell'opera; infine la traversa del cavalletto che regge la tavola su cui san Luca sta dipingendo non era semplice, come risulta nell'opera finita, bensì tornita. Dopo avere dunque sezionato il dipinto e rimosso il supporto, Cellini proseguì con le operazioni di rifodero, che ben descrive nel proprio articolo: si trattò di un «rifodero a cera, da farsi in due tempi successivi, prima su una sottilissima tela inerte, e poi su due robuste tele debitamente sfibrate e stabilizzate»¹⁵⁰. Per velare il dipinto, onde procedere al trasporto, Cellini cosparsa la superficie cromatica di uno strato di cera ricca di miele, lasciandola agire per più di un anno senza altro sostegno. In questo modo il restauratore intendeva raggiungere due obiettivi: l'impermeabilizzazione del dipinto e la liberazione dalle impurità accumulate al di sopra della "patina", che Cellini tiene a definire come «essudato dell'olio cristallizzato in superficie [...] che non ha niente a che vedere con le vernici ingiallite, il sudicio di fumo, di polvere od altro», facendo in questo modo valere la propria voce anche all'interno del dibattito che a quel tempo animava gli esperti sul tema, appunto, della "patina". Successivamente Cellini pulì nuovamente il dipinto con acquaragia, per rimuovere altre ridipinture che Vermehren non era arrivato ad eliminare, tra cui le tracce del leggendario cartiglio di Scipione Pulzone.

La tela fu infine fissata su un telaio tamburato di masonite, munito di traverse mobili con chiavi di legno, quello cioè su cui si trova tuttora, adempiendo la richiesta della commissione che supervisionava il restauro, che aveva optato per «un nuovo supporto ligneo sul quale appoggiare la pittura senza fissarla»¹⁵¹. Dopo avere portato a termine le operazioni relative al supporto e alla pulitura, Cellini fu infine autorizzato a procedere anche all'integrazione delle vastissime lacune, dando il benessere infine a quel «deprecato restauro pittorico» per evitare il quale si erano fermati i lavori nel 1951. Egli procedette coprendo con velature lo strato preparatorio sede di lacune e delimitò i contorni del suo intervento con un tratteggio rosso ancora oggi visibile ad occhio nudo sul dipinto, agendo, a suo dire, «quanto più possibile nel desiderato doveroso rispetto»¹⁵². Nonostante la volontà di rispettare le parti originali del dipinto, certamente sottolineata dalla scelta del tratteggio che rende il restauro non mimetico, è certo che Cellini intervenne a modificare le forme del dipinto. Il confronto con la copia, con le incisioni e, soprattutto, con le fotografie disponibili del dipinto in tempi precedenti all'intervento di Cellini, confermano una grande variazione della posizione della gamba destra del Santo, quella posata su un appoggio (e consentono di vedere la famosa "tabella" ai piedi del cavalletto). La forma finale data da Cellini alla gamba del santo andò a modificare e ad appiattare



Raffaello Sanzio (?), *San Luca che dipinge la Vergine*, olio su tavola trasportato su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

il panneggio, altrimenti molto più arricciato, in un punto che la fotografia successiva alla pulitura di Vermehren mostra completamente lacunoso.

Pico Cellini riconsegnò infine la pala nel giugno del 1958 all'Accademia di San Luca, la quale festeggiò l'evento invitando lo stesso a tenere una conferenza durante la quale il restauratore spiegò al pubblico i dettagli dell'intervento, narrando la decennale avventura vissuta da quel dipinto – a partire dalle operazioni di Vermehren – nel quale egli, dopo averlo sezionato ed analizzato, riusciva ancora ad individuare «l'invenzione, cioè l'idea, che è quella inconfondibile di Raffaello»¹⁵³.

Il *San Luca* si presenta ancora oggi così come lo ha lasciato Pico Cellini, non avendo subito – fortunatamente – altri interventi tra gli anni Cinquanta ed oggi, a parte l'aggiunta, nel 1966, della «preziosa cornice» donata da Amedeo Bocchi¹⁵⁴, segno della costante centralità che l'opera continuò a mantenere nella vita dell'istituzione romana.

La complessa storia conservativa qui ricostruita non aggiunge elementi certi utili a dirimere i dubbi sulla paternità del dipinto, al contrario, anzi, porta a prendere atto delle numerose interpolazioni che rendono pressoché vana l'analisi stilistica finalizzata all'attribuzione. È innegabile che, comunque, il valore del dipinto sia dato dalla sua storia e dal suo inscindibile legame con l'istituzione accademica. È infatti affascinante osservare la pala e pensare a tutte le mani dei restauratori degli ultimi secoli che vi si sono

avvicendate, che si sono confrontate, affidandosi alla loro contemporanea nozione di restauro, con questo importante testo figurativo. Tutti loro, gli ignoti falegnami come i grandi Camuccini, Pileri, Cecconi Principi e non ultimo Pico Cellini, nonché tutti i

professori del passato che hanno dibattuto e deciso in merito alle soluzioni da adottare per impedirne il degrado, hanno consegnato a noi il *San Luca* di Raffaello, tramandando così al nostro presente la memoria storica dell'Accademia di San Luca.

Il presente scritto è il risultato di una ricerca finanziata dalla Sapienza Università di Roma, afferente al progetto PRIN riguardante La cultura del restauro nelle collezioni private e nei musei pubblici: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato, diretto da Orietta Rossi Pinelli, coordinato da Michela di Macco con l'Associazione Giovanni Secco Suardo e legato al progetto ASRI (Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani), con il finanziamento della Fondazione San Paolo. Desidero ringraziare, per avermi permesso di esporre i risultati della ricerca nel corso della giornata di studi "Inchiesta su Raffaello. San Luca che dipinge la Vergine", le professoresse Marisa Dalai Emiliani e Angela Cipriani e quest'ultima anche per la disponibilità con cui ha seguito e accompagnato il lavoro di ricerca. Grazie inoltre alla professoressa Michela di Macco, per la supervisione della ricerca.

1 Corrado Ricci, in *I Ritratti di Raffaello*, in "Rassegna d'Arte antica e moderna", VII, fasc. IV, 1920, riassume le attribuzioni fino a quel momento avanzate dai maggiori critici-conoscitori, come Cavalcaselle, Morelli, Berenson e altri. Un breve *excursus* sulla vicenda attributiva è fornito da Giovanni Incisa della Rocchetta in *Notizie sulle opere d'arte e le memorie storiche*, in K. Noehles, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma, Bozzi 1969, pp. 182-183. Divenuto ormai un classico sull'argomento è il testo di Zygmunt Wązbiński, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un "pastiche" zuccariano nella maniera di Raffaello?*, in "Artibus et Historiae", vol. 6, n. 12, 1985, pp. 27-37, che propone l'attribuzione a Federico Zuccari. Del 1990 è l'articolo di Sylvia Ferino Padgen, *From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces*, in H. Peter e K. Martin (a cura di), *The Altarpieces in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press 1990, pp. 165-189, in cui viene sostenuta l'attribuzione raffaellesca.

2 G. Baglione, *Vita di Federigo Zuccherò*, in *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo principe Girolamo Card. Colonna*, Stamperia d'Andrea Fei, Roma 1642, pp. 122-126. Sulla prima attività dell'Accademia e sui suoi protagonisti, si veda: I. Salvagni, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei Pittori nella chiesa di san Luca a Roma. 1478-1588*, Campisano editore, Roma 2014; sul ruolo di Scipione Pulzone si veda: M. Pupillo, *Il talento e la reputazione. Scipione Pulzone fuori e dentro l'Accademia*, in A. Acconci, A. Zuccari (a cura di), *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle corti europee*, Palombi, Roma 2013, pp. 165-174.

3 G. Baglione, *Le vite... op. cit.*, 1642, p. 122.

4 Si veda S. Rossi, *Federico Zuccari e Scipione Pulzone fanno pace*, in a. c. di S. Marconi, *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Edizioni Quasar, Roma 1997, pp. 315-317.

5 Si veda Z. Wązbiński, *San Luca...op. cit.*, 1985.

6 Si veda Z. Wązbiński, *San Luca...op. cit.*, 1985.

7 G. Baglione, *Le vite... op. cit.*, 1642, p. 124.

8 Presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca in Roma (da ora AASL), *Vol. 118, n. 78*, è conservata la lettera inviata il 18 marzo 1858 da Ferdinando Cavalleri, soprintendente alle Gallerie Accademiche, che aveva proposto e supervisionato il restauro, al Presidente dell'Accademia di San Luca, Pietro Tenerani, che recita: «una scoperta (...) interessantissima per la storia di questo mirabile dipinto fu fatta in questi giorni dal Sullodato Sig. r Pileri di una tabella posta a piedi del cavalletto, dove S. Luca sta dipingendo; questa tabella, che finge una carta, era ricoperta da tutto il fosco colore sparso interamente nella parte inferiore della pittura che ne distruggeva affatto la massa del chiaroscuro; esaminata da me questa carta, vi ho trovato le tracce di esser stata graffiata con ferro tagliente evidentemente per cancellarvi i caratteri con i quali era scritta; la circostanza per altro del non essersi mai sottoscritto il Sanzio con simili tabelle potrebbe far nascere alcun dubbio sulla originalità del prezioso dipinto, se la soluzione di questo enigma non ce la porgesse fortunatamente il Baglioni». Si veda F. Cavalleri, *La tavola del San Luca, insigne opera di Raffaello restituita al suo splendore nella galleria della Pontificia Accademia Romana delle Belle Arti. Dichiarazione del Professore Cav. Ferdinando Cavalleri, consigliere di essa accademia nella classe della pittura*, Roma, Tipografia di Tito Ajani 1858.

9 Il testo è citato in I. Salvagni, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca: From the Installation in San Luca sull'Esquilino to the Reconstruction of Santa Martina al Foro Romano*, in *The Academia Seminars*, National Gallery of Art, Center for Advanced Studies in Visual Arts, Seminar Papers 2, Washington 2009, pp. 69-121 (80-81).

10 AASL, Vol. Inventari, fasc. I, il documento è intitolato: Libro dove sono notate tutte le robbe che sono state date et donate all'Accademia di S.to Luca di Roma et da chi sono state donate questo anno 1594. Qui è annotato «Il sig. Principe (...) Federigo Zuccaro ha dato quattro cartoni cioè tre figure et una Historia di S.to Paulo».

11 AASL, V. 42, p. 82v.

12 D. Gnoli, *Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino*, in "Archivio Storico dell'arte", II, 1889, p. 35

13 P. Cellini, *Il San Luca di Raffaello*, in "Bollettino d'arte", III, 30.1936-37, pp. 282-288 (282). Cellini però confonde la trattativa con il Duca di Mantova con quella che scatenò le ire di Tommaso Salini e di altri contro Antiveduto della Grammatica (vedi qui più oltre). In verità la lettera di Lelio Arrigoni è datata 1601, quindi ben poca attinenza può avere con la vicenda degli anni Venti. Infatti il Baglione, nella *Vita di Tommaso Salini*, parla solo di «un gran Principe», senza alcun riferimento specifico all'acquirente.

14 Ivi, p. 288, nota n.3.

15 Ivi, p. 282.

16 AASL, Vol. 56, p. 91v.

17 L'incisione, conservata presso il Istituto Nazionale per la Grafica – Gabinetto disegni e stampe di Roma, è pubblicata in P. Cellini, *Il restauro del San Luca di Raffaello*, in "Bollettino

- d'arte", IV, anno XLIII, 1958, pp. 250-262 (261). Cornelius Bloemaert (Utrecht, 1603-Roma, 1692) è attivo a Roma dal 1633, pertanto l'incisione è riferibile al periodo romano dell'artista.
- 18 *Atti della R. Accademia Romana di Belle Arti denominata di San Luca pubblicati nella ricorrenza del trecentesimo anniversario dell'inaugurazione dell'Accademia*, Roma, Tipografia delle Mantellate 1894, p. 103.
- 19 A. Sartorio, *Galleria di San Luca*, Roma, Gaetano Garzoni Provenzano 1910.
- 20 Ivi, p. IX.
- 21 Si veda I. Salvagni, *The Università...op. cit.*, 2009.
- 22 AASL, Vol. 41, p. 73v, 74r.
- 23 Ivi, p. 83v-84r.
- 24 AASL, Vol. 2, p. 19.
- 25 AASL, Vol. 42, p. 8v.
- 26 R. Alberti, *Origine e progresso dell'Accademia del disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, Pavia, Per Pietro Bartoli 1609, p. 2.
- 27 AASL, Giustificazioni I, anni 1604-1605, n. 171. La ricevuta di pagamento è datata 11 luglio 1604.
- 28 G. Baglione, *Vita di Tommaso Salini*, in G. Baglione, *Le vite...op. cit.*, 1642, pp. 176-177.
- 29 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III edizione, Bassano, Presso Giuseppe Remondini e figli 1809, Tomo I, pp. 366-367.
- 30 M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca*, Roma, Stamperia De Romanis 1823, p. 92.
- 31 Ivi, p. 80.
- 32 Su Antiveduto della Grammatica si veda G. Papi, *Antiveduto Grammatica*, Edizioni del Soncino, Soncino 1995. I documenti relativi all'attività accademica dalla fondazione al 1635 sono conservati nell'Archivio dei Trenta Notari Capitolini, presso l'Archivio di Stato di Roma (da ora ASR, TNC) e sono stati trascritti e resi consultabili in un pubblico database nell'ambito del progetto *The History of the Accademia di San Luca, c. 1590-1635*, della National Gallery of Art, Center for Advanced Studies di Washington, in collaborazione con l'Accademia di San Luca e l'Archivio di Stato di Roma. Si veda all'indirizzo http://www.nga.gov/casva/accademia/index_ita.shm. Si veda inoltre il citato volume *The Accademia Seminars...*, 2009.
- 33 ASR, TNC, uff. 15, 1622, pt. IV, vol. 94, fol. 512r.
- 34 ASR, TNC, uff. 15, 1623, pt. III, vol. 97, fol. 339v.
- 35 ASR, TNC, uff. 15, 1624, pt. II, vol. 100, fol. 536r. Nel documento è presente un riferimento alla trattativa con il Duca di Mantova: è su quel preventivo, infatti, che gli accademici basano la previsione dell'introito, in attesa di una nuova valutazione.
- 36 *Ibidem*.
- 37 I membri dell'Accademia di San Luca al tempo del principato di Antiveduto della Grammatica (1624) erano coinvolti in una sorta di faida, che aveva portato ad uno scisma, per cui la "corrente" di Antiveduto aveva prevaricato gli oppositori, eliminando questi ultimi dalle attività accademiche. La vicenda è riportata da Melchior Missirini in *Memorie...op. cit.*, 1823, p. 92. La scarsa credibilità dell'accusa mossa ad Antiveduto fu già sostenuta e argomentata da Corrado Ricci in *I ritratti di Raffaello*, in "Rassegna d'arte antica moderna", VII, fasc. IV, aprile 1920, pp. 89-96.
- 38 ASR, TNC, uff. 15, 1625, pt. I, vol. 103, fol. 223r.
- 39 Lettera di Gemignano Poggi, pubblicata in F. Imparato, *Contributo alla storia delle collezioni artistiche in Roma nel secolo XVII*, in "Archivio Storico dell'arte", I, 1888, pp. 456-457.
- 40 D. Gnoli, *Documenti...art. cit.*, p. 35.
- 41 AASL, Vol. 42, pp. 54r, 54v
- 42 AASL, Vol. 42A, p. 105v.
- 43 ASR, TNC, uff. 15, 1627, pt. II, vol. 112, fol. 708 r, verbale di congregazione del 6 giugno 1627. Sul rapporto e il carteggio fra Giulio Mancini ed Antiveduto della Grammatica si veda F. Gages, *Giulio Mancini and Artist-Amateur Relations in Seventeenth-Century Roman Academies*, in *The Accademia Seminars...op. cit.*, 2009, pp. 247-287.
- 44 ASR TNC, uff. 15, 1632, pt. II, vol. 132, fol. 795v.
- 45 AASL, Vol. 42A, p. 122v. Si evidenzia come in questo documento compaia, subito dopo la frase citata, la dicitura «di Raffaele», aggiunta con diversa calligrafia e diverso inchiostro.
- 46 AASL, Vol. 42A, p. 144.
- 47 AASL, Vol. 44, p. 54, estratto dalla seduta del 6 ottobre 1669.
- 48 AASL, Vol. 42A, p. 201.
- 49 AASL, Vol. 43, p. 149, estratto dalla seduta del 30 settembre 1663.
- 50 Può darsi che l'altare in questione sia lo stesso cui si riferisce Cesare Fallani all'inizio del Novecento, quando, in una ricostruzione della vicenda legata all'allontanamento di Antiveduto della Grammatica dalla Accademia, racconta di una «chiesetta provvisoria» congiunta alla Camera delle Congregazioni, progettata da Ottaviano Mascarino, in cui era un altare posticcio sul quale era normalmente collocata la pala raffaellesca. AASL, Miscellanea B, f. 2.
- 51 AASL, Vol. 43, p. 173, estratto dalla seduta del 4 ottobre 1665.
- 52 AASL, Vol. 42A, p. 183.
- 53 AASL, Vol. 43, p. 112. Congregazione Segreta degli Accademici del 13 maggio 1657.
- 54 In AASL, Vol. 43, p. 170, in data 2 giugno 1660, risulta un pagamento di sei Giulii per «un fero con suoi occhietti per il quadro di Raffaele Durbino» e undici Giulii per «una tela turchina con suoi anelletti per coprire detto quadro».
- 55 AASL, Vol. 44, p. 54. Lo spostamento è testimoniato dal pagamento a quattro facchini in data 22 gennaio 1670, in AASL, Vol. 42A, p. 201.
- 56 In AASL, Vol. 42A, p. 204v, è registrato un pagamento del novembre 1670. «pagato à mm. Vincenzo Butio falegname scudi dui per aver accomodato diverse cose et anco aggiustato il quadro dell'Altar Maggiore».
- 57 AASL, Vol. 44, p. 67. Estratto dalla congregazione del 6 marzo 1672. Nei documenti non v'è traccia dell'esecuzione da parte di Maratti dell'oggetto richiesto. Si rende noto, però, che nello *Studio di Pittura scultura et architettura nelle Chiese di Roma*, pubblicato nel 1674 (pp. 218-219), Filippo Titi testimonia la presenza della tavola del *San Luca* sull'altare maggiore della chiesa dei Santi Luca e Martina. Questo però potrebbe essere dovuto ad un sopralluogo effettuato prima dello spostamento e della sostituzione con la copia. Il brano resta infatti identico anche nelle successive edizioni, fino a quella del 1763 (p. 200).
- 58 AASL, Vol. 42A, p. 221; Vol. 43, p. 209; Vol. 46, p. 10.
- 59 AASL, Vol. 45, p. 46v, verbale di congregazione del 16 maggio 1677.
- 60 K. Noehles, *La Chiesa...op. cit.*, 1969, pp. 181-194.
- 61 AASL, Vol. 46A, p. 10-10v. Verbale della congregazione del 10 ottobre 1700.
- 62 AASL, Vol. 46A, pp. 71-72.
- 63 AASL, Vol. 46A, p. 77.
- 64 AASL, Vol. 46A, p. 82.
- 65 AASL, Vol. 46A, p. 82.
- 66 Si veda P. Bellini (a cura di), *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Milano, Tipografia Ronda 1977, p. 90, dove l'opera è collocata nella sezione dedicata alle false attribuzioni.
- 67 AASL, Vol. 51, pp. 8v-9.
- 68 AASL, Vol. 51, p. 13.
- 69 Il restauro viene dato per certo da G. Michel in *Stefano Pozzi. La vita, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Settecento*, IV, Bergamo, Ed. Bolis 1996, dove l'autrice ricostruisce anche la fortunata carriera di Pozzi come restauratore di dipinti,

prevalentemente su commissione pontificia, in particolare dagli anni Sessanta del XVIII secolo. Il restauro del *San Luca* sarebbe dunque il primo intervento documentato di Stefano Pozzi restauratore.

70 AASL, Vol. 56, p. 61v, 62, estratto di verbale di Congregazione del 6 luglio 1806.

71 I documenti assegnano la paternità del restauro a Vincenzo Camuccini, almeno per quanto riguarda le operazioni pittoriche. Gli studi di Federica Giacomini hanno messo in luce, al contrario, come nella quasi totalità dei casi i restauri attribuiti a Vincenzo siano stati in realtà eseguiti dal fratello Pietro. Per questo aspetto si veda F. Giacomini, *“per reale vantaggio delle arti e della storia”. Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell’Ottocento*, Roma, Quasar, Lurano, Associazione Giovanni Secco Suardo 2007 (in particolare sul restauro del *San Luca* pp. 35,36) e, sulla figura di Pietro, F. Giacomini, *Pietro Camuccini restauratore, tra mercato antiquariale e cultura della tutela*, in a cura di P. D’Alconzo, *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo* (atti del convegno Nazionale di Studi, Napoli 18-20 aprile 2007), Napoli, Cliopress 2007.

72 AASL, Vol. 56, p. 82r, 82v, estratto di Congregazione del 5 marzo 1809.

73 *Ibidem.*

74 *Ibidem.*

75 AASL, Vol. 56, p. 83v, estratto di Verbale di Congregazione del 7 maggio 1809.

76 In AASL, Giustificazioni Accademia gen 1799 – dec 1811, n. 50 è contenuto il conto consegnato all’Accademia da Gio. B.a Pinchart per «i lavori fatti nel 1808 al quadro di Raffaele».

77 *Ibidem.*

78 AASL, Vol. 56, p. 115v.

79 AASL, Giustificazioni Accademia gen 1799 – dec 1811, n. 50.

80 AASL, Vol. 57, p. 40r, 40v; AASL, Vol. 56, p. 88.

81 In AASL, Giustificazioni Accademia gen 1799 – dec 1811, n. 24 è contenuto il pagamento al falegname Giacomo Grespi (?) «per aver messo in opera il quadro dell’altar maggiore».

82 AASL, Vol. 57, p. 42.

83 Si veda qui, nota n. 16.

84 AASL, Vol. 56, pp. 90v, 91.

85 AASL, Vol. 56, p. 91v.

86 AASL, Vol. 117, n.99, lettera datata 10 luglio 1857.

87 *Ibidem.*

88 *Ibidem.*

89 Per Giovanni Pileri si veda *ad vocem* “P. Torresi”, *Secondo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara, Liberty house 2003, pp. 161-162 e S. Ventra, *Giovanni Pileri: “il migliore de’ restauratori” nella Roma di Tommaso Minardi*, in “MDCCC”, 2.2013, pp. 99-108.

90 AASL, Vol. 117, n. 99, *Rapporto per foderazione e restauro del dipinto di Raffaele Sanzio rapp.te San Luca, esistente nelle sale dell’Accademia medesima redatto dal restauratore Giovanni Pileri*, s.d.

91 AASL, Vol. 118, N. 78: la lettera è datata 18 marzo 1858, ma Cavalleri cita una sua precedente missiva – non conservata – inviata al Presidente il 15 febbraio, in cui già attestava lo stato di avanzamento del restauro.

92 J.D. Passavant, *Raffaello d’Urbino*, Firenze, Successori Le Monnier 1889-91, III, p. 38; A.J. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Raffaello. La sua vita e le sue opere*, Firenze, Successori Le Monnier 1890, III, p. 400-401.

93 AASL, Vol. 118, n. 78, Verbale dell’assemblea del consiglio economico del 23 marzo 1858.

94 *Ibidem.*

95 *Ibidem.*

96 AASL, Vol. 118, n. 106. Verbale di congregazione della

Classe di Pittura del 25 aprile 1858.

97 Un illustre precedente è costituito dal tentativo di restauro del Giudizio di Michelangelo da parte di Vincenzo e Pietro Camuccini. Si veda su questa vicenda D. Gialoni, *Il dibattito sul restauro del Giudizio sistino tra gli accademici romani 1824-1825*, in “Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie”, XI, 1991, pp. 189-217.

98 AASL, Vol. 118, n. 106.

99 F. Cavalleri, *La tavola del San Luca...op. cit.*, 1858. In AASL, Vol. 118, n. 208, in data 19 novembre 1858, è registrato l’incarico dato a Cavalleri di pubblicare sul Giornale Arcadico il discorso tenuto in Accademia sul restauro.

100 Ivi, p. 16.

101 *Ibidem.*

102 Ivi, p. 17.

103 AASL, Vol. 118, n. 158 La lettera è senza data, ma Pileri indica di aver già lavorato per cinque mesi, dunque presumibilmente è da datarsi intorno al settembre del 1858.

104 Si veda M. Miraglia (a cura di), *I disegni della calcografia 1785-1910*, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 1995, vol. II, pp. 499-501.

105 AASL, Vol. 129, n. 17.

106 La minuta è conservata in ASR, Archivio Ovidi, B. 8, fasc. 59, senza data; l’originale è conservata in ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, b. 375, fasc. 15 ed è datata 10 luglio 1867. Il Cavalier Luigi Grifi fu segretario generale del Ministero del Commercio, Belle Arti, Industria e Agricoltura durante il pontificato di Pio IX.

107 Singolare, invece, considerate le condizioni del *San Luca* riportate dai verbali accademici fin dal 1869, è il fatto che nell’agosto del 1870 Pileri citi il dipinto tra quelli da lui restaurati e “conservati senza alterazioni” in una lettera inviata al Ministero italiano. ASR, Ministero Commercio, Belle Arti, Industria, Agricoltura, Lavori Pubblici, b. 37, fasc.17.

108 AASL, Vol. 129, n. 17.

109 AASL, Vol. 129, nn. 17, 30; Vol. 136, n. 210.

110 AASL, Vol. 148, n. 120.

111 *Ibidem*, la perizia è datata al 21 aprile 1884.

112 Riportano la notizia erronea: M. Prisco e P. De Vecchi (a cura di), *L’opera completa di Raffaello*, Milano, Rizzoli 1966, p. 105; A.P. Torresi, *Secondo dizionario biografico...op. cit.*, 2003, pp. 161-162; *Die Sixtinische Madonna. Raffaels Kultbild wird 500*, München-London-New York 2012, p. 166. Già in P. Cellini, *Il S. Luca di Raffaello... op. cit.*, 1936-37, p. 285 è riportata la corretta versione dei fatti, essendo il trasporto attribuito a Pietro Cecconi Principi, sebbene poi nella conferenza tenuta dallo stesso Pico Cellini in occasione del termine del restauro da lui stesso operato sul dipinto, nonché nell’articolo pubblicato per l’occasione, la paternità del trasporto venga attribuita a Pileri (P. Cellini, *Il restauro... op. cit.*, 1958). Non è chiara l’origine della falsa notizia poi tramandata fino a tempi recentissimi, anche perché si ricorda che al restauro operato da Giovanni Pileri seguì la citata pubblicazione ad opera di Ferdinando Cavalleri, con il resoconto puntuale delle operazioni effettuate sul dipinto.

113 Il dipinto è peraltro definito chiaramente come “tavola” nella *Guida per visitare la Galleria e le sale della insigne accademia romana di belle arti denominata di San Luca*, Roma, Coi tipi di Mario Armanni 1882, p. 14.

114 AASL, Vol. 148, n.120.

115 *Ibidem.*

116 *Ibidem.*

117 *Ibidem*, il biglietto è datato solo 5 luglio, ma è chiaro che si tratti del 1885.

118 AASL, Vol. 154, nn. 151/1 e 151/2.

119 *Atti della R. Accademia...op. cit.*, 1894, p. 104.

120 Com’è noto, Luigi Fontana fu pittore, scultore e architetto e attivissimo restauratore nella seconda metà dell’Ottocento.

Già Ernesto Ovidi esaltava la sua versatilità e la vastità della sua opera, in E. Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, Tipografia Pietro Rebecca 1902, pp. 141-145.

121 AASL, Vol. 148, n.120.

122 *Ibidem*.

123 AASL, Verbali delle Sedute, anno 1934, *Verbale della seduta della Classe di Pittura del 9 febbraio 1934*.

124 I risultati delle indagini diagnostiche sono riportati in P. Cellini, *Il San Luca di Raffaello...op. cit.*, 1936-37. Tutte le immagini radiografiche, pubblicate e non, sono conservate in Roma, Università degli Studi Roma Tre, Biblioteca delle Arti, Subfondo Archivio Pico Cellini (da ora APC), *Serie 1, restauri, fasc.4*. Copie delle radiografie, da cui sono tratte le immagini qui pubblicate, sono conservate presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca.

125 AASL, Verbali delle Sedute, anno 1934, *Verbale della seduta del Consiglio di Presidenza e della commissione amm.va del 22 febbraio 1934*.

126 AASL, Vol. 1939, tit. III-3.

127 AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*. In questo fascicolo è contenuta tutta la documentazione relativa non solo al restauro finalmente operato da Pico Cellini tra il 1956 ed il 1958, ma anche la corrispondenza relativa alle fasi preliminari, che interessano all'incirca un decennio.

128 Si veda S. Ventra, *La collezione dei dipinti. Conservazione e restauri durante il secondo conflitto mondiale*, in *Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca 2011-2012*, in corso di pubblicazione.

129 In AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*, sono conservate numerose testimonianze scritte della profonda avversione che opponeva Pico Cellini a Cesare Brandi, che coinvolse in questa occasione l'Accademia di San Luca.

130 In Archivio Storico-amministrativo dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, Roma (da ora ASA ISCR), Classificazioni II A1, Accademia di San Luca. Ringrazio l'ISCR, e in particolare il dott. Marco Riccardi, per avermi agevolato l'accesso a documenti di non facile reperimento.

131 Nel 1951 si preferì, per la continuazione delle operazioni di restauro, portare il dipinto presso i locali della Soprintendenza, come attestano varie affermazioni contenute nella corrispondenza, ma soprattutto una ricevuta da parte della Soprintendenza, datata 2 febbraio 1951, firmata da Luigi Salerno, in AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*.

132 AASL, Verbali delle Sedute, anni 1953-54, *Verbale della seduta della Classe di Pittura del 21 gennaio 1953, tenutasi presso la Soprintendenza alle Gallerie di Roma in Palazzo Venezia*.

133 *Promemoria* di Carlo Alberto Petrucci, datato 17 novembre 1952, in AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*.

134 P. Cellini, *Il restauro...op. cit.*, 1958, pp. 250-262 (251). L'articolo costituisce il resoconto del restauro operato da Pico Cellini fra il 1956 ed il 1958.

135 Dal *Promemoria* di Carlo Alberto Petrucci.

136 Si ricorda che Pietro Toesca fu membro del Consiglio

tecnico dell'ICR fin dal 1941.

137 AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*. Il 28 aprile 1952 la Soprintendenza comunica al Presidente dell'Accademia di San Luca che il Ministero ha approvato le conclusioni della commissione incaricata del collaudo relativo al restauro del *San Luca* e che dispone la liquidazione del compenso a Vermehren.

138 *Ibidem*.

139 *Ibidem*.

140 In AASL, *Verbali delle sedute anni 1951-1952, Verbale dell'adunanza generale ordinaria tenuta il giorno 12 luglio 1951*, è registrato che "Il prof. Siviero – per fatto personale – ricorda ed illustra quanto di increscioso avvenne con il prof. Cellini come ben risulta dal fascicolo relativo in atti. Non ritiene dunque che al Cellini possa ora affidarsi il lavoro". A tale obiezione viene fatto notare «come i nuovi accordi siano stati presi per sollecitazioni fatte da accademici e particolarmente dei proff. Bocchi e Toesca», fuggendo ogni dubbio sulla paternità della decisione di affidare il dipinto a Cellini. Va sottolineato dunque che Carlo Siviero, che fin dal dopoguerra tanto si era battuto per ottenere i finanziamenti per il restauro, rappresentò una voce contraria ed isolata nel sostenere la non opportunità di esautorare l'ICR.

141 C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1963.

142 G. C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, in "Le Arti", I, 2, 1938, pp. 133-136.

143 Sulla cultura del restauro nell'Accademia di San Luca in quegli anni si veda S. Ventra, *Le posizioni sul restauro dei dipinti nell'Accademia di San Luca: 1931-1958*, Tesi di Specializzazione in Beni Storico-artistici, relatore prof.ssa Orietta Rossi Pinelli, Sapienza Università di Roma, a.a. 2011-2012.

144 APC, Serie 1, Restauri, fasc. 4. Lettera di Emilio Lavagnino a Pico Cellini, datata 27 dicembre 1955.

145 AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*. Relazione di Carlo Alberto Petrucci relativa al sopralluogo effettuato con Amedeo Bocchi, Emilio Lavagnino e Cesare Brandi, indirizzata al Presidente dell'Accademia di San Luca, datata 25 gennaio 1957.

146 P. Cellini, *Il restauro del San Luca...op. cit.*, 1958.

147 Ivi, p. 252.

148 Una delle difficoltà maggiori della ricerca che qui si presenta è consistita nel vagliare le informazioni, molto spesso fra loro contraddittorie, fornite da Pico Cellini sia nella corrispondenza privata, sia nelle sue pubblicazioni.

149 P. Cellini, *Il restauro del San Luca...op. cit.*, 1958, p. 255.

150 Ivi, p. 257.

151 AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*. Relazione di Carlo Alberto Petrucci del 25 gennaio 1957.

152 P. Cellini, *Il restauro del San Luca...op. cit.*, 1958, p. 258.

153 AASL, Vol.1958/ IV-IX, tit.IX/3, *Restauro quadro di Raffaello e Conferenza Cellini 15-XII-1958*. Dal testo della conferenza di Pico Cellini.

154 AASL, *Verbali delle sedute, anni 1965-66, Verbale dell'Adunanza Generale ordinaria del 8 novembre 1966*.

Sotto la superficie di un'icona. Ricerche tecniche su *San Luca che dipinge la Vergine*

Le vicende tramandate dalle fonti storiche, a proposito della pala con *San Luca che dipinge la Vergine*, non permettono di fugare i dubbi che la critica ha più volte sollevato sia in merito alla provenienza, sia in merito all'attribuzione, la quale è stata ricondotta di volta in volta tanto a Raffaello o alla sua scuola (la proposta più recente la indirizza a Gianfrancesco Penni)¹, tanto a un lontano seguace quale Federico Zuccari. Questi, come è noto attraverso il racconto di Giovanni Baglione, donò l'opera all'Accademia di San Luca in occasione della sua inaugurazione².

Una conferma del racconto di Baglione, e specificamente dello scontro tra Zuccari e Scipione da Gaeta, che avrebbe apposto un cartiglio in memoria del proprio intervento di restauro, venne già fornita negli anni Trenta del Novecento attraverso una prima campagna radiografica. Effettivamente la sagoma rettangolare in scorcio è ben visibile ai raggi X, tempestate da graffi che rimandano agli esiti del litigio, e venne peraltro portata temporaneamente alla luce durante l'ultimo intervento di restauro (1956-1958).

Alla luce di una storia critica complessa e travagliata, la direzione dell'Accademia di San Luca ha scelto di indagare la struttura e i processi compositivi della pala attraverso una vasta campagna di analisi diagnostiche (settembre 2011), per descriverne da un lato gli aspetti tecnico-esecutivi e dall'altro gli interventi conservativi e di integrazione³.

Il confronto con la vasta letteratura tecnica relativa all'opera di Raffaello, che è stata ampiamente investigata per mezzo delle indagini scientifiche,

rappresenta una sfida sia critica sia tecnologica e per questo si è voluto cogliere l'occasione per estendere il novero delle metodiche impiegate a tecniche particolarmente raffinate e sperimentali.

Infatti agli esami di imaging multispettrale (UV, IR, RX) e di caratterizzazione chimico-fisica (*cross-section*, SEM-EDS, XRF) si sono aggiunte le analisi Macro-XRF e Micro-FTIR, grazie a collaborazioni con istituzioni e laboratori di ricerca⁴.

In particolare, l'analisi Macro-XRF costituisce un avanzamento di recente messa a punto e di grandi prospettive rispetto alla tradizionale analisi della fluorescenza dei raggi X, poiché in grado di "leggere" la composizione attraverso la distribuzione dei diversi elementi chimici.

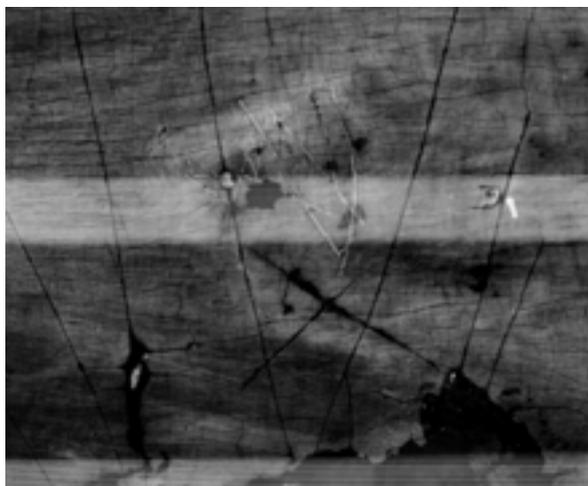
Prima di discutere i risultati della ricerca tecnica e al fine di interpretarli correttamente è necessaria una riflessione sull'intricata anamnesi conservativa dell'opera.

La storia conservativa e il rilievo del supporto e della preparazione

I numerosi restauri e le operazioni di manutenzione cui fu sottoposto il dipinto già a partire dalla metà del Seicento sono in parte documentati, ma non se ne rintracciano evidenti tracce materiali. Effettivamente i due ultimi interventi conservativi hanno messo in atto operazioni così radicali da non permetterci di leggere direttamente sull'opera la sua storia materiale precedente⁵.

Durante il penultimo restauro, effettuato da Augusto Vermehren e diretto dall'Istituto Centrale del Restauro tra il 1949 e il 1951, si provvide a rimuovere le antiche ridipinture arrivando ad asportare fino a quattro strati sovrapposti, mentre l'ultimo intervento, a cura di Pico Cellini nel 1955, comportò anche la rimozione sia del supporto ligneo allora presente (ma già non più originale perché un primo trasporto era stato effettuato da Pietro Cecconi Principi nel 1885), sia della tela a contatto con il dipinto. La pittura venne quindi ricollocata su nuove pezze di tela, poi applicate su un supporto di masonite.

Le osservazioni pubblicate da Cellini in merito sono assai preziose, a maggior ragione se si pensa alla nostra specifica prospettiva, dal momento che egli fu promotore di una pionieristica indagine radiografica del dipinto, eseguita già nel 1934, quando l'utilizzo delle nuove metodologie diagnostiche in Italia aveva ancora carattere episodico e sperimentale⁶.



Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, dettaglio radiografico. La sagoma rettangolare chiara si riferisce al cartiglio apposto da Scipione Pulzone, secondo il racconto di Giovanni Baglione. Fotografia emmebi.



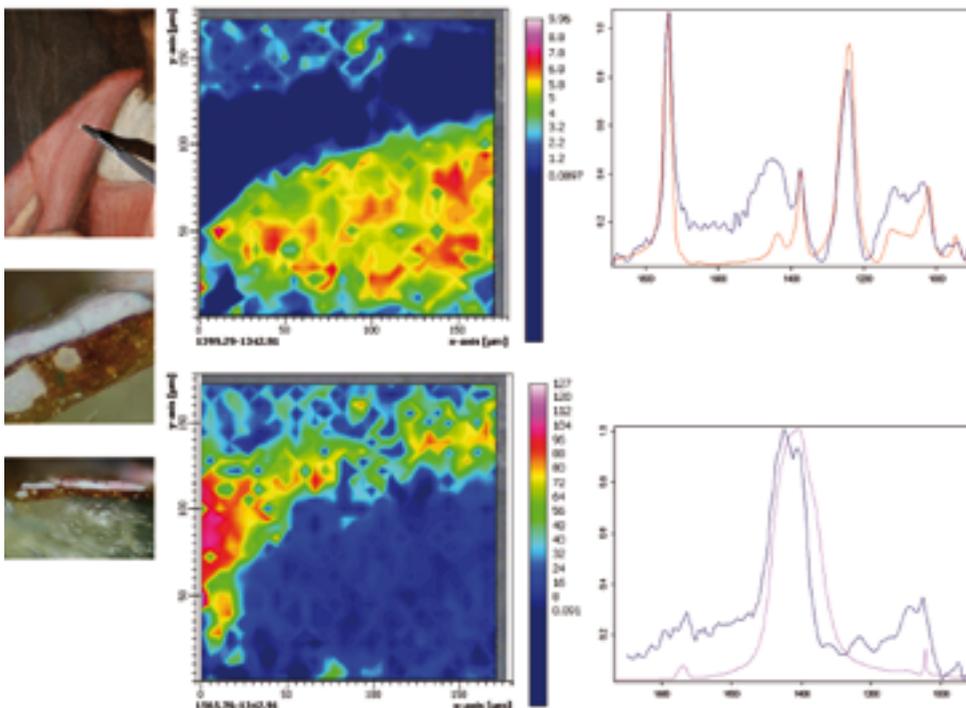


Analisi stratigrafica su sezione lucida del campione A in luce visibile e luce ultravioletta. Fotografia emmebi.

Pagina a fronte

Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, radiografia. Fotografia emmebi.

Analisi Micro-FTIR della preparazione del campione A. In alto il grafico documenta la presenza del polivinilacetato nello strato inferiore bruno; in basso il grafico documenta la presenza di bianco di piombo nello strato superiore chiaro. Fotografia INFN – LNF DafneL – IR Beamline.



La sua lettura delle indagini, nonché le osservazioni tecniche che trasse dall'intervento effettuato venti anni più tardi sull'opera, ci appaiono però non sempre ben centrate, anche in seguito al vincolo di una posizione di partenza "ideologicamente" favorevole all'attribuzione al grande maestro urbinato.

Il supporto del *San Luca* è attualmente costituito da una tela di trama molto fitta, introdotta nell'ultimo intervento di restauro e ben leggibile in radiografia nelle parti dove la pittura è mancante, principalmente in corrispondenza delle stuccature che seguono le linee di committitura tra le quattro tavole che costituivano il supporto originario. Il graticcio visibile ai raggi X rimanda alla struttura di rinforzo che fu apposta sul retro da Pico Cellini; è costituita da una tavola di masonite con traverse lignee mobili su cui la tela è appoggiata ma non fissata.

Le indagini chimico-stratigrafiche permettono di individuare due strati di preparazione; il primo è di colore bruno e contiene terre, terra verde, malachite, bianco di piombo, un composto a base di calcio, fosfato di calcio, giallo di piombo e stagno; il secondo, a contatto con la pittura, è bianco, a base di bianco di piombo, carbonato di calcio e silico-alluminati. Se la composizione di questo strato, che si presenta esiguo e di spessore non uniforme, appare compatibile con quella dell'imprimatura impiegata da Raffaello e bottega, lo strato bruno sottostante è al contrario assai insolito. Considerando la storia conservativa del dipinto è probabile che esso si possa riferire alla ripreparazione stesa successivamente all'eliminazione del supporto ligneo. La caratterizzazione al

microscopio elettronico a scansione (SEM-EDS) non può stabilire se si tratti di materiale apposto durante il trasporto eseguito da Ceccoli Principi o da Cellini durante l'ultimo restauro.

Questi rivela di aver steso sul retro del dipinto soltanto la cera impiegata per il rifodero, dopo aver riportato a vista la mestica riducendo a bisturi il primo strato. A tal proposito il restauratore cita il passo del Vasari relativo alla composizione della preparazione nei dipinti a olio, e cioè una "mestica di colori seccativi, come biacca, giallino, terre da campane... che molti chiamano *imprimatura*"⁷. Se il Cellini avesse riportato a vista una preparazione scura e composta da una varietà di pigmenti, consueta piuttosto a una mestica seicentesca, dobbiamo ritenere che avrebbe commentato diversamente e con riferimenti ad altre fonti storiche.

Effettivamente la sua descrizione non si riferisce all'attuale stesura inferiore della preparazione, che l'approfondimento reso possibile dalla Micro-FTIR ha permesso di ricondurre al suo intervento di restauro. La mestica scura contiene infatti polivinilacetato, legante e adesivo scoperto nel 1912 e introdotto negli anni Trenta del XX secolo⁸.

La radiografia rende conto della consistenza lacunosa del dipinto, evidenziando le parti ormai perdute, quali gran parte delle fasce in prossimità dei margini superiore e inferiore e le linee verticali corrispondenti alle vecchie linee di committitura tra le tavole. Particolarmente sofferente risulta la metà inferiore destra, ma ampie lacune sono presenti anche nell'area tra il cavalletto e il ginocchio di san Luca, sulla spalla del cosiddetto "ritratto di Raffaello" e tra la figura della Madonna e quella del Bambino.

PROCESSO COMPOSITIVO

Il disegno soggiacente

Le indagini individuano numerose tracce riconducibili ai processi compositivi: segni incisi, tratti scuri soggiacenti, campiture lievemente divergenti rispetto ai profili fissati. Cellini riportò su un grafico un certo numero di questi segni che, una volta assottigliata la preparazione, emergevano in rilievo sul retro del dipinto, essendo stati tracciati incidendo gli strati preparatori.

Si trattava essenzialmente del disegno geometrico del cavalletto, dove Cellini notò alcune modifiche nella definizione originariamente più elaborata, a balaustro, della traversa inferiore. Egli riportava anche dei segni geometrici sulla destra del dipinto, delle linee rette – due verticali e una orizzontale – che egli interpretò come l'impostazione di una finestra, poi abbandonata in favore dell'inserimento del ritratto.

La lettura integrata di radiografia e riflettografia consente di correggere queste osservazioni e di



A sinistra, dall'alto

Dettaglio riflettografico IR dei piedi del Bambino con la retta orizzontale del quadrettato e le diagonali del montante del cavalletto. Fotografia emmebi.

Dettaglio riflettografico IR della mano destra di san Luca. Fotografia emmebi.

A destra, dall'alto

Dettaglio riflettografico IR della Madonna con il Bambino. Fotografia emmebi.

Dettaglio riflettografico IR dell'incrocio di una linea verticale e di una linea orizzontale del quadrettato in prossimità del corno del bue. Fotografia emmebi.



Dettaglio riflettografico IR del volto di san Luca. Fotografia emmebi.

Dettaglio riflettografico IR del braccio destro di san Luca. Fotografia emmebi.

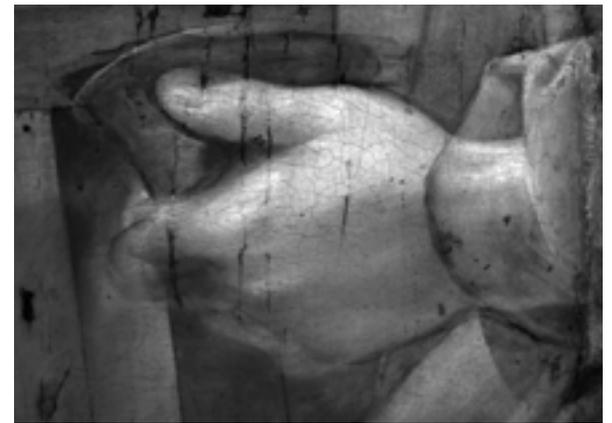
Sotto

Dettaglio riflettografico IR della mano sinistra di san Luca. Fotografia emmebi.

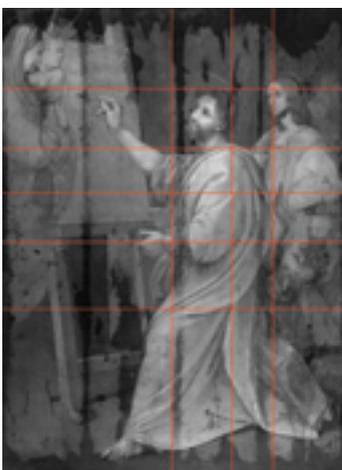


interpretare più correttamente le procedure esecutive dell'opera. In realtà le linee rette, rilevate da Cellini sulla destra della composizione ed evidentemente disegnate con l'ausilio della riga, appartengono a un tracciato più ampio di cui all'infrarosso emergono numerosi altri frammenti. Sono individuabili segmenti di cinque rette orizzontali, tre delle quali disposte a distanze regolari di circa 22 cm, e di tre verticali; l'orizzontale – ritenuta da Cellini la base della finestra – incrocia la verticale e prosegue, seppure con interruzioni, fino al margine sinistro della composizione dove “taglia” il piede del Bambino. È dunque molto probabile che sulla tavola sia stato tracciato un quadrettato, per il riporto di uno o più disegni preparatori. Non solo la presenza del quadrettato, ma anche la successione delle diverse fasi di impostazione grafica, nonché le caratteristiche del disegno soggiacente rilevato sulle figure contrastano con il convincimento di Cellini, rispetto a un eventuale trasferimento della composizione da cartone 1:1. La prospettiva del cavalletto è infatti tracciata in precedenza rispetto alle figure, i cui profili sono attraversati dalle diagonali in scorcio, mentre il disegno elaborato e vario che imposta alcune figure contraddice ulteriormente l'ipotesi di un disegno trasferito da un cartone unico. Il disegno si compone di un tratto scuro e sottile, probabilmente in *medium* “secco” e costituito da carbone, che contorna gran parte delle figure e che presenta caratteristiche differenti.

Il tratto che definisce la figura della Madonna e del Bambino (profili delle teste, fisionomie, braccio e gamba del Bambino, mano e manto della Madonna, nuvola) è netto, presenta numerose ripassature e



Riflettografia IR, con grafico di ricostruzione del quadrettato in funzione delle porzioni di linee incise individuate. Fotografia emmebi.



doppi profili ed è privo di alcun genere di tratteggio per l'impostazione delle ombre. Si direbbe tracciato liberamente, ma potrebbe anche essere il risultato di una integrazione del tratto netto trasferito da un disegno e successivamente elaborato sul supporto dell'opera.

Un disegno a mano libera e assai sintetico è quello sulla tavola su cui san Luca sta dipingendo. Imposta una prima idea della Madonna e del Bambino poi dipinte più a destra: l'infrarosso mostra i tratti veloci ed essenziali dell'ovale dei volti.

Meno evidente è la presenza del disegno sul san Luca. È di contorno anch'esso, ma in questo caso il segno è sicuro e senza ripetizioni, come è evidente sul braccio destro e sulle mani. Anche gli occhi sono definiti da un segno abbastanza ben visibile sulla palpebra inferiore dell'occhio destro e sul sopracciglio destro. Il segno di contorno ricorre lungo i bordi e le pieghe della veste e una leggera modifica sulla manica sinistra permette



Macrofotografia del volto del ritratto di Raffaello con la verticale incisa del quadrettato. Fotografia emmebi.

Dettaglio riflettografico IR del volto del ritratto di Raffaello. Fotografia emmebi.

Sotto

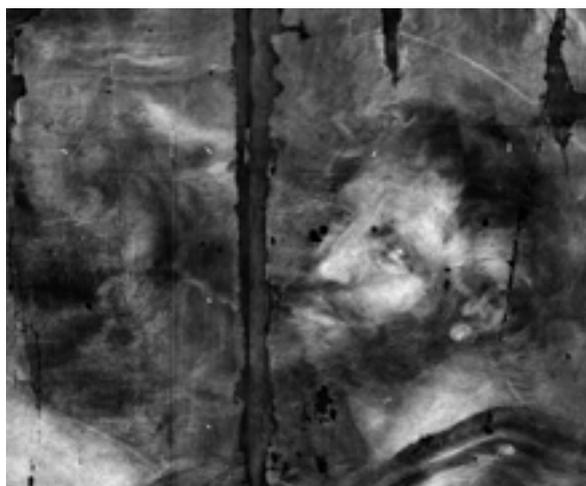
Dettaglio radiografico del volto di san Luca con la prima redazione del braccio destro. Fotografia emmebi.

di leggerne meglio le caratteristiche, trattandosi di un profilo “abbandonato” del polsino, poi arretrato. Sul cosiddetto autoritratto di Raffaello il disegno è presente sul volto, sulla mano e sulla veste; anche in questo caso contorna le forme e non imposta le ombre. Una prima redazione più bassa della testa è segnalata dalla presenza dell’occhio sinistro all’altezza della attuale guancia e da quella del naso all’altezza della bocca attualmente visibile; a metà della fronte e attraverso la capigliatura è apprezzabile anche il segno curvilineo che definiva l’ingombro superiore della testa. Il segno è caratterizzato da un *ductus* spigoloso, con grafismi non riscontrati negli altri personaggi della composizione: si veda ad esempio il tratto sintetico di definizione delle pupille.

PROCESSO COMPOSITIVO

Le stesure pittoriche

La composizione è ben leggibile in radiografia, non essendo generalmente presenti pentimenti o incertezze nella fase di abbozzo. Fa eccezione la testa di san Luca, dove anche l’infrarosso mostra una prima definizione degli occhi ruotati leggermente verso il basso. La mano sinistra e il vasetto dei colori sono stati leggermente ruotati rispettivamente verso l’alto e il basso. La radiografia restituisce anche una risposta incoerente e nebulosa a sinistra del volto di san Luca dove appare leggibile una prima impostazione, più alta, del braccio destro del santo.



Una valutazione delle caratteristiche della stesura pittorica non può prescindere da un’attenta considerazione dello stato di conservazione, documentato visivamente dalla fluorescenza UV. Spiccano per assenza di fluorescenza le parti oggetto di ritocco pittorico. Oltre alle aree relative alle stucature (ben leggibili in radiografia), sono evidenti numerosi ritocchi sul manto di san Luca, su quello della Madonna, sulla manica del personaggio a destra, sul buco, sul pavimento. In una situazione di migliore conservazione risultano generalmente gli incarnati, con l’eccezione della Vergine, il cui volto è ampiamente lacunoso e del personaggio a destra, la



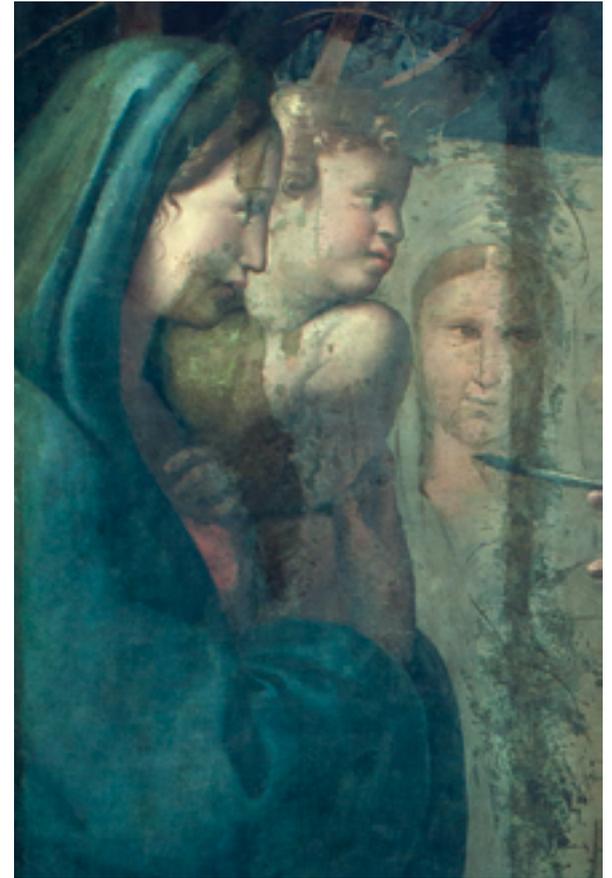
Fotografia della fluorescenza UV.
Fotografia emmebi.

Dettaglio fotografico della fluorescenza UV della Madonna con il Bambino. Fotografia emmebi.

Sotto

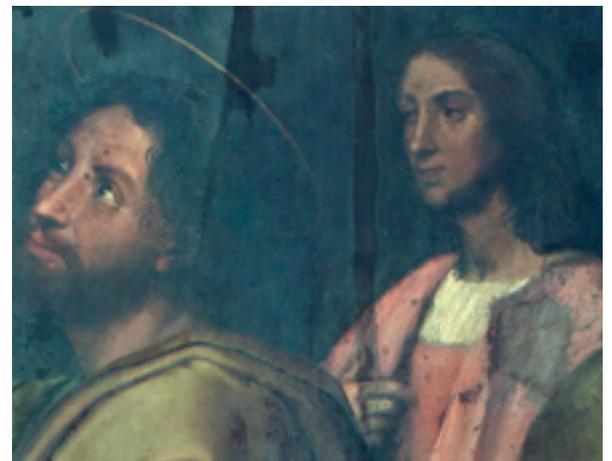
Dettaglio fotografico della fluorescenza UV dei volti di san Luca e del ritratto di Raffaello. Fotografia emmebi.

cui fisionomia è stata rinforzata da numerosi ritocchi. Particolarmente evidenti ad esempio sono quelli sulle sopracciglia e sull'ombra sotto al mento. Difficilmente valutabili, ma probabilmente assai ritoccate sono le capigliature scure del santo e del personaggio a destra, così come anche il fondo. La stesura pittorica mostra un effetto compatto, corposo e con scarso rilievo delle pennellate, sia nei panneggi, sia negli incarnati. Il confronto tra gli incarnati dei volti, possibile grazie alle riprese macrofotografiche, mostra analogie stringenti tra i volti del santo, della Madonna e del Bambino. Simile è la resa superficiale, simile la tecnica di rialzare la luce nell'occhio con una corposa pennellata di bianco di piombo, simile l'intonazione azzurrognola



della cornea. Il volto di san Luca è caratterizzato da una maggiore elaborazione nei passaggi chiaroscurali, tanto da lasciare bene in evidenza le pennellate bianche di rinforzo delle massime luci.

Al contrario, la stesura del volto del "Raffaello" appare stilisticamente e tecnicamente distinta, sebbene difficilmente valutabile, per il suo essere il risultato della somma di quanto si conserva dell'originale e di quanto sovrammesso dagli interventi di reintegro pittorico. La stesura dei toni intermedi e chiari è





Macrofotografia dei volti della Madonna e del Bambino. Fotografia emmebi.

Sotto

Dettaglio radiografico della Madonna con il Bambino. Fotografia emmebi.

Dettaglio radiografico del ritratto di Raffaello. Fotografia emmebi.

Pagina a fronte, nella scheda

Strumentazione utilizzata per l'analisi Macro-XRF. Fotografia emmebi.

Sotto

Analisi Macro-XRF. Dettagli dell'immagine di distribuzione del piombo (Pb). Fotografie Laboratorio Dipartimento di chimica, Università di Anversa.



L'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) è una tecnica non distruttiva in grado di individuare la maggior parte degli elementi chimici di natura inorganica. Il processo fisico che innesca l'emissione di fotoni di fluorescenza dei raggi X è relativamente semplice. Un flusso di raggi X di energia sufficiente, colpendo un atomo, è in grado di trasferire la sua energia a un elettrone dell'orbita interna e di espellerlo fuori dall'atomo. Questo si trova dunque in uno stato eccitato e viene stabilizzato da un elettrone proveniente da un'orbita più esterna, che va a colmare la vacanza dell'orbita interna. La quantità di energia attraverso cui l'atomo viene stabilizzato può essere emessa come fotone di fluorescenza.

Dal momento che sono possibili diverse transizioni di elettroni per stabilizzare l'atomo, ogni elemento può emettere numerosi fotoni di diversa energia. Comunque, variando la differenza di energia tra le orbite in funzione del numero di protoni nel nucleo, ogni elemento può essere identificato dal proprio insieme di picchi di energia di fluorescenza dei raggi X. Convenzionalmente gli strumenti XRF sono progettati per investigare singoli punti della superficie di un manufatto, ma non forniscono immagini della distribuzione dei diversi elementi. Attualmente è possibile scansionare un dipinto attraverso rivelatori a dispersione di energia, che registrano fotoni di raggi X, accoppiati a un fascio collimato di raggi X che illumina aree puntiformi della superficie. In pratica ciò viene conseguito montando un tubo a raggi X e uno o più rivelatori su un braccio motorizzato, che scansiona pixel per pixel e linea per linea l'area d'interesse del dipinto, collocato verticalmente. In questo modo per ogni elemento chimico individuato si ottiene un'immagine digitale in scala di grigi, dove ogni pixel corrisponde all'area di misura e la sua luminosità è proporzionale all'intensità di fluorescenza registrata dell'elemento stesso. Mentre sono da tempo in uso scanner XRF per piccoli campioni, con risoluzione laterale nell'ordine dei micrometri (micro-XRF o mXRF), solo recentemente sono stati messi a punto scanner in grado di investigare ampie superfici (macro-XRF o MA-XRF).

M. Alfeld, K. Janssens, G. Van der Snickt



caratterizzata da larghe e corte pennellate corpose in cui è apprezzabile la traccia delle setole del pennello; i toni scuri sono ottenuti con stesure piatte, veloci e sommarie, probabilmente imputabili in parte a interventi di restauro, come sembra evidente osservando dettagli come le sopracciglia, l'ombra sotto l'occhio destro o l'ombra sul collo.

A queste informazioni va aggiunto il contributo dell'analisi Macro-XRF che oltre a determinare la tavolozza impiegata permette, come già descritto, di riferire i pigmenti alle campiture e all'intreccio di pennellate, approfondendo così il riconoscimento di analogie e difformità tra le diverse parti della composizione.

L'immagine della distribuzione del piombo (Pb) permette di verificare, similmente alla radiografia, la differente stesura del bianco di piombo negli incarnati del san Luca e della Vergine, rispetto al ritratto a destra. La stessa immagine descrive la presenza di una fascia nella capigliatura di questa figura, espunta dalla redazione finale.

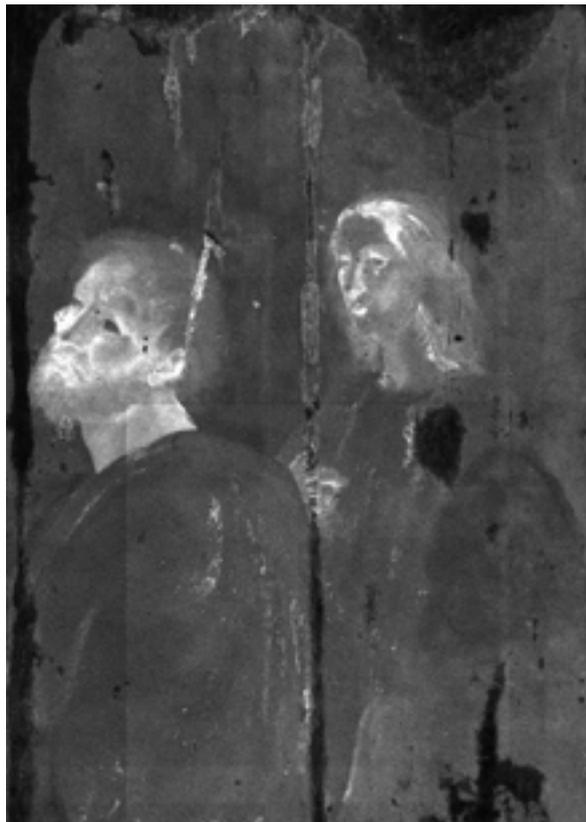
Sempre a proposito degli incarnati appare caratteristico – e andrebbe verificato con la stessa metodica su altre opere di Raffaello e raffaelleschi – il ricorso nel san Luca a pennellate cariche di cinabro per sottolineare i profili. L'uso del cinabro – reso visibile dall'immagine della distribuzione del mercurio (Hg) – è al contrario del tutto assente nel Bambino, mentre nella Vergine è appena accennato alla base del naso ed è ribadito con una pennellata larga e sommaria dal restauratore



che ha integrato la lacuna sul mento. La distribuzione del mercurio sembrerebbe invece “riavvicinare” al san Luca il cosiddetto “Raffaello”, sebbene il ricorso appena descritto al medesimo pigmento in un passato intervento di integrazione suggerisca cautela nel valutare tale analogia. È da notare che il tono violaceo della veste di questa figura non contenga né cinabro, né una terra rossa e il suo impasto sia segnalato soltanto dall’immagine della distribuzione del piombo (Pb). In miscela con il bianco di piombo è dunque probabile sia stata impiegata una lacca, la cui natura organica non viene segnalata in fluorescenza dei raggi X. Questa ipotesi ha trovato conferma nella microanalisi SEM-EDS effettuata su un campione prelevato dalla campitura.

L’immagine della distribuzione del rame (Cu) segnala l’impiego di azzurrite per il manto blu della Vergine e di un verde a base di rame (malachite o verderame) per la veste del santo, cui si sovrappone il manto a base di una terra gialla (immagine della distribuzione del ferro [Fe]) con i rialzi delle luci arricchiti da giallorino (XRF punto n. 10).

La tavolozza è stata anche indagata mediante la tradizionale analisi di fluorescenza dei raggi X (XRF) effettuata su singoli punti, mentre approfondimenti



Analisi Macro-XRF. Dettagli dell’immagine di distribuzione del mercurio (Hg). Fotografie Laboratorio Dipartimento di chimica, Università di Anversa.

Sotto

Analisi Macro-XRF. Dettaglio dell’immagine di distribuzione del rame (Cu) e del ferro (Fe). Fotografie Laboratorio Dipartimento di chimica, Università di Anversa.

Pagina a fronte

Microanalisi SEM-EDS di un grano di lacca nello strato rosso del campione A. Si noti la presenza dell’alluminio (Al) relativo al supportante del pigmento organico. Fotografia emmebi.

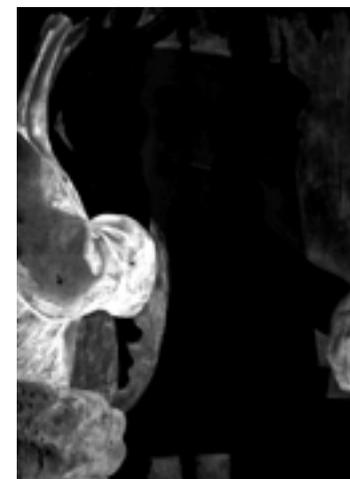
Sotto, nella scheda

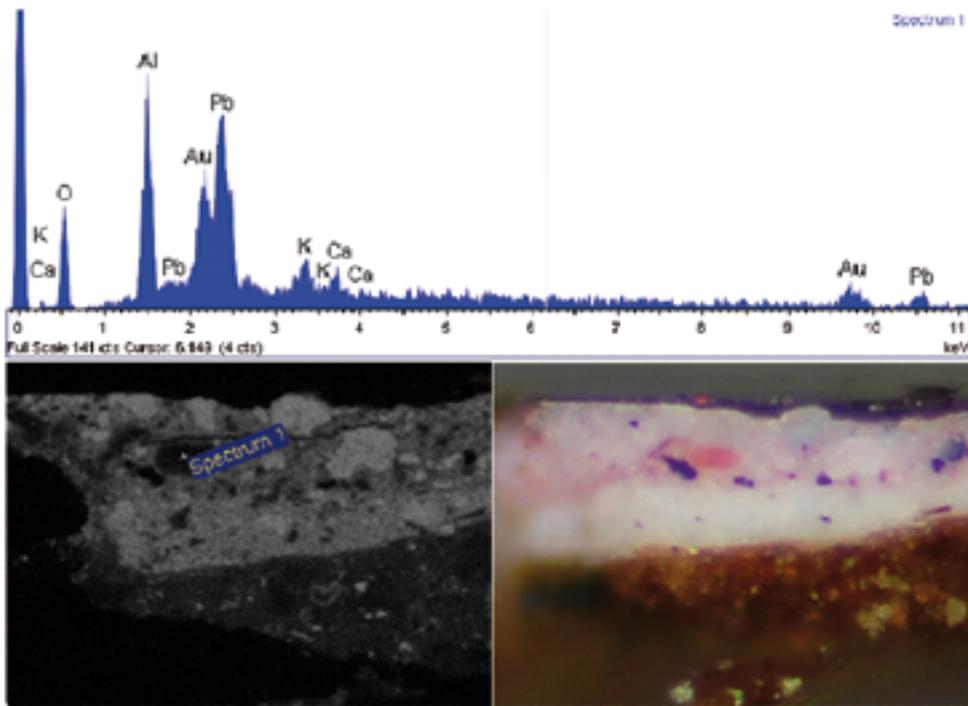
Analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF) e analisi chimico-stratigrafiche. Localizzazione dei punti di analisi XRF (in rosso) e dei punti di prelievo in verde. Fotografia emmebi.

analitici con stratigrafie su sezione lucida e microanalisi al microscopio elettronico a scansione (SEM-EDS) hanno completato lo studio e la caratterizzazione stratigrafica di alcune campiture. L’analisi XRF rintraccia, oltre agli elementi chimici riferibili ai pigmenti originali, anche numerosi elementi, quali lo zinco, riferibile a bianco di zinco o – se insieme al piombo – al litopone, entrambi introdotti nel XIX secolo e quindi relativi a materiali di restauro?

Riassumendo, la tavolozza originale si compone di terre, cinabro e lacca per i rossi, di giallorino e ocre per i gialli, di bianco di piombo, cinabro e terre per gli incarnati, di un pigmento a base di rame per i verdi e di azzurrite per gli azzurri. A questo ultimo proposito, le stratigrafie effettuate sui prelievi dal manto azzurro della Madonna e dal risvolto verde dello stesso confermano quanto percepibile ad osservazione ravvicinata circa la presenza di una sottostesura rossa, a base di lacca, diversamente intonata per accompagnare il chiaroscuro.

Alcune riflessioni nascono spontanee dalle osservazioni precedenti. La differenziazione stilistica e tecnica nella stesura del disegno suggerisce un’esecuzione a più mani, ricordate dal riferimento a una grafica preparatoria esistente. Presumibilmente quest’ultima non dovette essere pervenuta da un cartone unico, bensì consistere in fogli separati, uniformati nel riporto dal modulo del quadrettato. La stessa stesura cromatica dovette





Analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF).

Conteggi (cps) relativi alla presenza degli elementi chimici (*Ars mensurae*)

	Cr	Fe	Cu	Zn	Sr	Sn	Hg	Pb	Ba
n. 1		181		3408	270		116	2575	
n. 2		37	74	72	9			11636	
n. 3	154	19	3515	226			186	767	60
n. 4		74	42	57	-14		238	11327	
n. 5		113	27	767	32		151	9632	
n. 6		47	21	50	0		187	16066	
n. 7		147	814	1104	65	228	25	9013	
n. 8	40	101	1146	388	104	257	18	7492	
n. 9		56	1837	72	8	288		12593	
n. 10		48				363		9519	
n. 11		32					211	9010	
n. 12		55	52	73		556		12563	
n. 13		182		241				10693	
n. 14		90	174			253		15300	
n. 15			49	73				12765	
n. 16		85		5754			128	315	
n. 17		32	2119	38				8501	
n. 18		31	1405					7500	
n. 19		99	267	68				9427	
n. 20		52	351	16				9722	
n. 21		33	1532	15				6866	
n. 22		202	25		34			6120	

armonizzare i diversi accenti, con l'unica eccezione della figura di "Raffaello", che mantiene in superficie caratteri assai peculiari, seppur di difficile valutazione per gli aspetti conservativi.

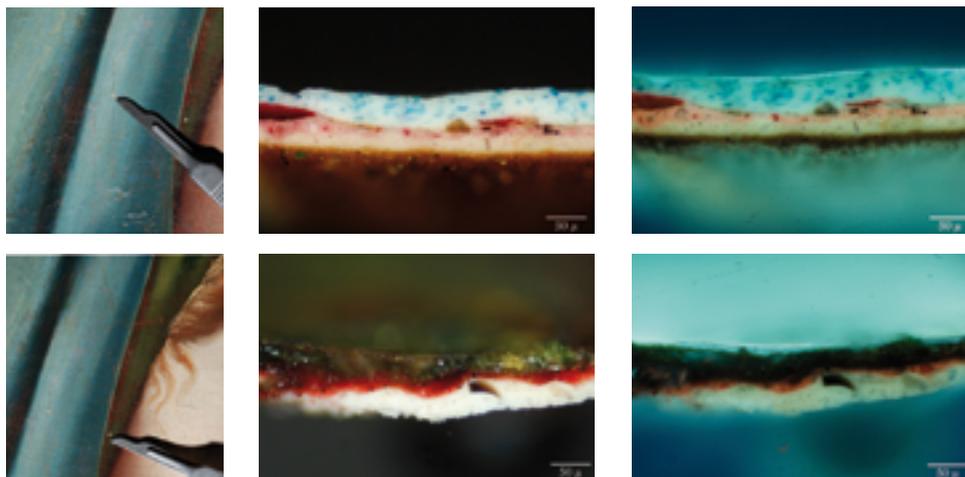
Rimandando al testo di Maria Beatrice De Ruggieri in questo volume per la valutazione comparativa degli aspetti esecutivi rilevati, rispetto a quanto conosciuto della tecnica pittorica di Raffaello e bottega, vanno qui aggiunte alcune considerazioni conclusive.

Un'unica mano, di un copista o falsario, come anche di un unico interprete temporalmente distante – per quanto illustre come Federico Zuccari – del classicismo di Raffaello, costituiscono per il *San Luca* ipotesi piuttosto improbabili o comunque tortuose, rispetto a quella di una bottega specializzata a declinare, con vari accenti e sulla base di un repertorio formale gelosamente conservato, un linguaggio in via di cristallizzazione. Ciò che questi confronti inducono a isolare nel dipinto dell'Accademia è il cosiddetto "ritratto di Raffaello". A pesare verso una relativa distanza, forse anche cronologica, nell'esecuzione di questa figura, conducono piuttosto l'analisi materiale e i confronti interni al dipinto circa la resa superficiale della materia ma, come dimostrato da Maria Beatrice De Ruggieri, non si direbbe un caso isolato nel variegato panorama dell'attività della bottega di Raffaello.

Nel dipinto dell'Accademia, tuttavia, proprio l'analisi



della stesura pittorica e delle caratteristiche del *ductus* e dello stile non possono essere conclusive di fronte a un testo pittorico che è ormai un palinsesto di assenze e presenze: della assenza delle finiture superficiali, rimosse nel corso dei numerosi restauri e di quella di intere porzioni di pittura; della presenza di interventi pittorici dovuti all'ultimo restauro, che non facilmente si riescono a discriminare e che si integrano a quelli più antichi e non rimossi. La complessità e disomogeneità materico-compositiva dell'opera, la sua qualità di testo-palinsesto giungono a sollevarla dal consueto dibattito attributivo – francamente irrisolvibile oltre la determinazione di un ambito – e la riconsegnano al ruolo di splendida icona: l'allegoria della pittura attraverso una meta-immagine senza tempo.



Analisi stratigrafica su sezione lucida dei campioni B (in alto) e C (in basso) in luce visibile e luce ultravioletta. Fotografie emmebi.

¹ T. Henry, P. Joannides, *Raphael and his workshop between 1513 and 1525 'per la mano di maestro Raffaello e Joanne Francesco e Giulio sui discepoli*, in *Late Raphael*, catalogo della mostra a cura di T. Henry, P. Joannides, Madrid, Museo del Prado 12 giugno-16 settembre; Parigi, Musée du Louvre 8 ottobre 2012-14 gennaio 2013, ed. Museo del Prado, Madrid 2012, pp. 17-85 (79).

² Si veda in questo volume la ricostruzione di Stefania Ventra. L'attribuzione a Zuccari è di Z. Wazbiński, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma*, in "Artibus et historiae", n. 12, 1985, pp. 27-37. Sulla questione si veda anche S. Ferino Pagden, *From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces*, in *The altarpiece in the Renaissance*, a cura di P. Humphrey, M. Kemp, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 165-189 (182-189).

³ Le analisi sono state eseguite nel settembre 2011 da Emmebi diagnostica artistica, con la collaborazione di Matteo Positano per le analisi chimiche, e di *Ars Mensurae* di Stefano Ridolfi per l'analisi XRF e hanno incluso la macrofotografia e la fotografia in luce radente, la fotografia della fluorescenza indotta da radiazioni ultraviolette, la riflettografia infrarossa (1700 nm), la radiografia digitale, l'analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF), la stratigrafia su sezione lucida e la microanalisi al microscopio elettronico a scansione (SEM-EDS).

⁴ L'analisi Ma-XRF è stata eseguita dall'Università di Anversa, Dipartimento di chimica, sotto la guida di Koen Janssens – che desideriamo ringraziare per aver messo a disposizione questa metodica innovativa – con la collaborazione di Geert Van der Snickt e Matthias Alfeld. Sulla metodica si veda M. Alfeld, K. Janssens, J. Dik, W. de Nolf, G. van der Snickt, *Optimization of mobile scanning macro-XRF systems for the in situ investigation of historical paintings*, in "Journal of analytical atomic spectrometry", vol. 26, n. 5, 2011, p. 899-909. Le tecniche micro-Raman e micro-FTIR

forniscono un'identificazione delle specie molecolari presenti nel campione. In questo senso le tecniche possono essere considerate complementari al SEM-EDS. Le analisi micro-FTIR sono state condotte presso i laboratori INFN – LNF DafneL – IR Beamline di Frascati; si ringraziano la dottoressa Mariangela Cestelli Guidi per la gentile disponibilità e il dottor Diego Sali della Bruker Optics per il sostegno scientifico e tecnico.

⁵ Per la storia del restauri si veda in questo volume il contributo di Stefania Ventra.

⁶ P. Cellini, *Il San Luca di Raffaello*, in "Bollettino d'Arte", a. XXX, s.III, 1936, pp. 282-288; Id., *Il restauro del S. Luca di Raffaello*, ibid., a. XLIII, s. IV, n. 1, 1958, pp. 250-262. Sulla storia delle indagini diagnostiche si veda M.B. De Ruggieri, *Per una storia delle indagini diagnostiche*, in M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, Palombi Editori, 2002, pp. 41-65. Per una riconsiderazione della figura di Pico Cellini, nella temperie culturale dei rapporti tra arte, conservazione e scienza all'indomani della Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle pitture (Roma, 13-17 ottobre 1930), si veda M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, *Per una critica d'arte "penetrante e superficiale". La Conferenza di Roma del 1930 e il dibattito internazionale*, in *L'avvenire del passato. Contributi tra musei, mostre, restauri e diagnostica artistica*, a cura di M.I. Catalano, in corso di pubblicazione.

⁷ La citazione è in P. Cellini, *Il restauro del S. Luca di Raffaello...op. cit.*, p. 254.

⁸ R.J. Gettens, G.L. Stout, *Painting Materials: A Short Encyclopaedia*, Princeton, New Jersey, 1942, pp. 74-76.

⁹ La presenza di zinco in tutti i punti esaminati potrebbe anche lasciar ipotizzare un suo impiego come siccativo nella vernice di finitura apposta da Cellini.

Il *San Luca che dipinge la Vergine*: veti e compatibilità con la tecnica di Raffaello e della sua bottega

In basso

Raffaello e collaboratori, *Madonna dell'Impannata*, Firenze, Galleria Palatina. Fotografia Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze.

A destra

Raffaello e collaboratori, *Madonna dell'Impannata*, radiografia. Fotografia tratta da P. Sanpaolesi, *Due esami radiografici di dipinti*, in "Bollettino d'Arte", XXXI, 1937/38, p. 500.

Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, particolare della radiografia di Pico Cellini. Fotografia Roma, Università degli Studi Roma Tre, Biblioteca delle Arti, Subfondo Archivio Pico Cellini, *Serie 1, restauri, fasc.4* e Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Miscellanea fotografie*.

Gli studi tecnici su Raffaello rappresentano uno di quei fortunati e abbastanza rari casi in cui lo storico dell'arte può avvalersi di ampia documentazione scientifica, comprendente gran parte del *corpus* ed estesa a tutto l'arco cronologico di attività del pittore. Aspetto secondario, ma non meno importante, è che queste indagini hanno anche intrecciato momenti cruciali delle ricerche storico-artistiche e della storia della diagnostica applicata alle opere d'arte, divenendo inevitabile riflesso del pensiero critico e dello sviluppo delle tecnologie.

In somma sintesi vale la pena di ripercorrere alcune tappe significative. Le prime radiografie eseguite su dipinti di Raffaello risalgono agli anni Trenta del Novecento; si trattava per l'Italia, leggermente in ritardo rispetto alle esperienze internazionali, di una fase pionieristica e di sperimentazione nell'uso delle metodiche diagnostiche in campo storico-artistico¹. Nel 1938 Piero Sanpaolesi individuò per la prima volta nella *Madonna dell'Impannata* (1511-17, Firenze, Galleria Palatina) l'importante modifica

nella parte destra del dipinto dove, al di sotto del san Giovanni Battista fanciullo, si trova la figura di san Giuseppe con in braccio san Giovannino². Qualche anno prima Pico Cellini pubblicava sul "Bollettino d'Arte" le radiografie, fatte eseguire nel Laboratorio del Monte di Pietà a Roma, proprio del *San Luca che dipinge la Vergine*³. Alcuni decenni separano queste sporadiche iniziative dalle numerose e sistematiche ricerche avviate in occasione del quinto centenario della nascita di Raffaello. Il *Princeton Raphael Symposium* (1983) esemplificò i traguardi raggiunti, segnando un momento centrale per il dialogo internazionale fra studiosi, per la messa a punto della metodologia diagnostica e per lo studio delle tecniche artistiche, che si confermavano a pieno titolo come centrali nel dibattito critico⁴. Le recentissime ricerche tecniche di preparazione all'esposizione "Late Raphael" (Parigi-Madrid, 2012-2013) hanno concentrato l'attenzione sulla questione della bottega e dei complessi rapporti di questa col maestro, dimostrando un livello tecnologico e una elaborazione interpretativa del tutto esemplari⁵.



L'evoluzione delle tecnologie ha accompagnato i numerosi studi prodotti nell'arco di quasi un secolo condizionando inevitabilmente gli esiti delle ricerche e mettendo in evidenza questioni metodologiche più ampie. In primo luogo la quantità enorme di dati esistenti è solo apparentemente disponibile, perché di norma questi sono custoditi negli archivi, non sempre accessibili, dei musei e dei laboratori. La difficoltà di consultazione diretta dei documenti diagnostici, in alcuni casi ovviata dalla messa in rete di immagini, diagnostiche ad alta risoluzione limita le potenzialità di questo genere di ricerche⁶. Diviene così centrale il ruolo di interpretazione e di mediazione di conservatori, storici e restauratori, che hanno potuto direttamente esaminare le opere e studiare i risultati delle indagini, mentre è purtroppo delegato alle immagini pubblicate il ruolo ausiliario di "fantasma" del documento.

In secondo luogo ci si trova generalmente di fronte ad una disparità straordinaria tra i dati tecnici esistenti sul *corpus* del maestro e quelli dei pittori che afferiscono al suo contesto. Così è avvenuto ad esempio con Caravaggio, dove quasi l'intero catalogo è stato indagato, ma in proporzione ancora scarsi risultano i dati relativi alla scuola caravaggesca.

Il caso di Raffaello è ancora più delicato e complesso, per via dell'intreccio, talvolta inestricabile, delle numerose personalità attive all'interno della bottega, pittori di prim'ordine integrati a pieno nei metodi del maestro che tenderanno solo dopo la sua morte ad acquisire un linguaggio personale e caratteristico. La stessa cronologia delle opere rimane, a tutt'oggi e nonostante i numerosi studi, nella maggior parte dei casi incerta e controversa.

Le indagini diagnostiche in questo ambito si sono poi intrecciate strettamente all'evoluzione tecnologica, in particolare per quanto riguarda le tecniche all'infrarosso, in grado, come sappiamo, di rivelare la presenza di *underdrawing* sui dipinti. Già nell'introduzione agli atti del *Princeton Raphael Symposium* Marcia Hall sottolineava come fosse la "nuova" indagine riflettografica ad aver fornito il principale contributo, con la scoperta di numerose tracce di disegno soggiacente⁷. Queste rivelavano per la prima volta una varietà straordinaria di tipologie, dall'uso dello spolvero, al disegno a mano libera, dal riporto mediante cartone al quadrettato, senza che fosse possibile tracciare un vero e proprio sviluppo delle diverse tecniche disegnative, ma sorprendentemente individuandole anche in contemporanea in una stessa fase cronologica. Ma la tecnologia di quegli anni non consentiva ancora di valorizzare a pieno le potenzialità delle radiazioni infrarosse.

La riflettografia infatti, nata negli anni Sessanta del Novecento, ha subito una evoluzione continua, con un balzo in avanti molto rilevante a partire dagli anni

Novanta del secolo scorso, in virtù dell'utilizzo di nuovi sensori e di tecniche di ripresa multi-spettrale e ad alta risoluzione⁸. È ora possibile valutare con buon grado di precisione non solo la morfologia dei segni, ma anche riconoscere i materiali costitutivi, giungendo a distinguere mani diverse nei diversi momenti di realizzazione del dipinto.

L'importanza dello sviluppo tecnologico, unito alla conoscenza dei limiti insiti nelle metodiche diagnostiche e conseguentemente della adeguata prudenza nella lettura dei dati è assai ben esemplificata dal caso del *Sogno del cavaliere* (1504 ca., Londra, National Gallery). Una prima lettura, sulla base delle fotografie all'infrarosso, non consentiva di mettere in relazione il cartone puntinato (Londra, British Museum) con il dipinto, dal momento che non si evidenziava sulle immagini alcuna traccia di spolvero⁹. Le nuove riflettografie hanno invece mostrato evidenza di questi segni, potendo chiarire i rapporti tra grafica preparatoria e disegno soggiacente¹⁰.

Lo studio tecnico del *San Luca che dipinge la Vergine* rappresenta dunque una opportunità per confrontarsi con questo panorama di ricerche sfaccettato e complesso, soprattutto se si tiene in considerazione che la ricostruzione della vicenda storica del dipinto non ha potuto dirimere la questione attributiva¹¹.

La prima menzione di un quadro «con l'immagine della gloriosa Vergine, e di S. Luca», forse riferibile al dipinto in esame, è di Romano Alberti, primo segretario dell'Accademia, che lo cita senza specificarne l'autore, nella descrizione della prima riunione presieduta da Federico Zuccari il 14 novembre del 1593¹². Dai primi del Seicento Raffaello viene ritenuto autore del dipinto che, secondo Giovanni Baglione, fu donato da Federico Zuccari quando era principe dell'Accademia. Egli riferisce pure che «per alcun patimenti fu dato ad accomodare a Scipione da Gaeta»¹³. Fu questo il primo di una numerosa serie di interventi che l'opera subì nel corso dei secoli e che ne hanno compromesso l'integrità.

Il dipinto, particolarmente celebrato nel Seicento e Settecento come opera del sommo maestro, vede nella critica più recente contrastanti opinioni, da Konrad Oberhuber che lo ritiene iniziato da Raffaello, intorno al 1511, lasciato incompiuto e completato da Gianfrancesco Penni, a Zygmunt Wązbiński che ne vede un *pastiche* eseguito da Zuccari in collaborazione con Scipione Pulzone, in conformità allo stile neoraffaellesco in voga nei primi anni del Seicento¹⁴. Sylvia Ferino, che sottolinea la discrepanza stilistica e proporzionale tra il cosiddetto autoritratto di Raffaello e gli altri personaggi, ipotizza che l'opera sia stata realizzata dalla bottega dopo la morte del maestro e che l'autoritratto possa essere stato eseguito (o modificato) forse durante



Raffaello, *Madonna con Bambino, sant'Anna e san Giovannino (La Perla)*, Madrid, Museo del Prado. Fotografia © Museo Nacional del Prado.

Raffaello, *Madonna con Bambino, sant'Anna e san Giovannino (La Perla)*, riflettografia. Fotografia © Museo Nacional del Prado.



il restauro di Pulzone, come omaggio postumo¹⁵. Una dubitativa attribuzione a Gianfrancesco Penni è stata recentemente avanzata da Tom Henry e Paul Joannides, sulla base degli aspetti compositivi, cromatici e di tecnica di esecuzione, lasciando però gli studiosi in un giudizio sospeso, tra l'altro a causa dell'impostazione disegnativa del braccio destro di San Luca, che ritengono eccessivamente articolata e poco rispondente allo stile di Penni¹⁶.

L'occasione dell'approfondito studio tecnico cui è stata sottoposta l'opera dell'Accademia, consente di poter mettere a confronto gli aspetti tecnico-esecutivi e materiali che sono emersi con i dati disponibili su Raffaello e la sua scuola, con lo scopo di verificarne compatibilità e divergenze, principalmente per quanto riguarda il disegno sottostante¹⁷. Non altrettanto è possibile fare per Federico Zuccari, mancando dati disponibili relativamente alla sua tecnica di pittura mobile, mentre solo alcuni elementi si conoscono sulla pittura murale¹⁸.

Assai rilevanti per gli obiettivi di questa ricerca sono gli studi culminati nella già citata mostra "Late Raphael", perché per la prima volta si affronta organicamente dal punto di vista tecnico-esecutivo, la relazione tra Raffaello e i suoi collaboratori nei dipinti mobili e il debito tecnico degli allievi verso il maestro dopo la sua morte. La frammentarietà dei dati finora rintracciabili viene così in qualche modo sanata, offrendo un contesto per l'inquadramento del dipinto con *San Luca*.

Prima di addentrarci nello specifico della tecnica del Raffaello tardo e dei suoi collaboratori, vale la pena riassumere alcune caratteristiche esecutive che emergono più generalmente nel percorso artistico di questo pittore, perché rendono conto dell'estrema complessità dell'argomento.

In riferimento specifico al disegno il primo dato è che l'estrema attenzione prestata da Raffaello alla pianificazione della composizione, mediante i numerosi disegni preparatori e funzionali, si riflette in un disegno sottostante assai vario e differenziato: disegni a mano libera, trasferimenti mediante spolvero, quadrettato, ricalco da cartone, sono procedimenti spesso compresenti. Il dato è valido anche nel caso dei ritratti dove, accanto alla prevalente presenza di disegno a mano libera nei volti, si ritrovano talvolta tracce di riporto da cartone, ad esempio con lo spolvero¹⁹.

Il ruolo dei cartoni, centrale nella tecnica esecutiva del Raffaello romano, è rilevante fin dal periodo giovanile e anche in questo caso la varietà nell'uso è assai caratteristica di disinvoltura e padronanza dei mezzi tecnici. Non si direbbe di poter individuare, sulla base della prevalenza di uno strumento o di una tecnica, elementi di caratterizzazione cronologica. Lo spolvero, ad esempio, accompagna il percorso raffaellesco dalle prime opere, dal *Sogno del cavaliere*, alla *Madonna del cardellino* (1506 ca, Firenze, Galleria degli Uffizi), fino alla *Trasfigurazione* (1520, Roma, Pinacoteca Vaticana), dove fu già rintracciato in occasione del restauro del 1972-1976²⁰.

Se frequente risulta l'uso del trasferimento del cartone mediante ricalco, non sono assenti esempi di riporto da quadrettato, quali quelli rilevati nella *Santa Cecilia* (ca. 1515-16, Bologna, Pinacoteca Nazionale) e nella *Deposizione* Baglioni (1507, Roma, Galleria Borghese)²¹. Anche in questo caso l'approfondimento degli studi e la sofisticazione dei risultati ha condotto a ipotizzare che alcuni segni di quadrettato, quali quelli individuati in riflettografia ne *La Perla* (ca. 1519-20, Madrid, Museo del Prado), non siano da attribuire al riporto del cartone ma piuttosto alla necessità di ottenere su un supporto cartaceo il disegno eseguito sulla tavola, in vista del riuso della composizione per repliche di differenti dimensioni²².

Nella scelta degli strumenti disegnativi le analisi scientifiche hanno riscontrato un uso diversificato e vario, dai mezzi fluidi, quali pennellate brune o nere, al carbone alla matita nera, alle incisioni²³.

È ormai accertato che l'arrivo a Roma abbia cambiato il *modus operandi* di Raffaello. L'impegno per gli appartamenti papali, per gli arazzi della Sistina, il suo ruolo di architetto della Fabbrica di San Pietro e conservatore delle antichità romane, unito alle commissioni per pale d'altare e dipinti, indussero l'urbinate non solo a circondarsi di una fiorente bottega, ma anche a mettere a punto metodi di



Raffaello e Giulio Romano, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, riflettografia e dipinto. Roma, Galleria Borghese. Fotografia Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma.

In basso

Raffaello, *Madonna con Bambino, sant'Anna e san Giovannino (La Perla)*, riflettografia. Fotografia © Museo Nacional del Prado.



produzione dei dipinti che comportassero una massima efficienza nella realizzazione.

L'iter esecutivo che dalla grafica ausiliaria conduce al disegno soggiacente e poi all'esecuzione pittorica da un lato rimane espressione della somma "invenzione" del maestro, dall'altro risulta essere, per la maggior parte delle volte, l'esito operativo di un ben coordinato gruppo di lavoro. Le diverse personalità, principalmente Giulio Romano e Gianfrancesco Penni, si adeguano ai procedimenti e parzialmente anche allo stile. Un simile contesto è stato ed è ancora la causa delle molte incertezze attributive che gravano sui dipinti di questo periodo e che hanno indotto gli studiosi a modificare opinione nel corso del tempo o a non trovare unanimità di consensi.

Gli ultimi studi tecnici hanno potuto dimostrare che Raffaello per la realizzazione dei dipinti concentra via



Giulio Romano (con interventi di Raffaello?), *Madonna della Quercia*, Madrid, Museo del Prado. Fotografia © Museo Nacional del Prado.

Giulio Romano (con interventi di Raffaello?), *Madonna della Quercia*, radiografia. Fotografia © Museo Nacional del Prado.



via la sua attenzione sulla fase preparatoria, quella dei disegni, delegando ai suoi collaboratori gran parte dei momenti operativi²⁴.

Disegni dettagliati e numerosi mettono i collaboratori in condizione di rispettare le intenzioni del maestro; ma egli interviene sull'opera anche in fase esecutiva.

Se nel periodo preromano, nonostante la diversità di strumenti e procedimenti disegnativi, la tecnica di stesura pittorica di Raffaello si può definire come organica, in quello successivo anch'essa diviene multiforme, in virtù da un lato dell'evoluzione del pittore, dall'altro della partecipazione più o meno evidente dei collaboratori. Le varianti sono molteplici e alcuni esempi sono chiarificatori di una situazione assai sfaccettata.

Nella *Sacra Famiglia di Francesco I* (1518, Parigi, Museo del Louvre), in cui già Vasari riferisce di una partecipazione di Giulio Romano accanto a Raffaello sono state attribuite a Giulio le figure di santa Elisabetta, del san Giovannino e degli angeli; i fiori sarebbero forse opera di Giovanni da Udine²⁵. Al contrario nel disegno sottostante è stata osservata

una maggiore uniformità: pertinente ad un'unica mano, esso è dettagliato e delicato, è stato trasferito dal cartone per segnare i profili e i principali dettagli anatomici, mentre un tratto di colore rosso, visibile a occhio nudo, definisce le architetture e il pavimento²⁶. Già dipinti di alcuni anni precedenti, come la *Madonna del Pesce* (ca. 1513-14, Madrid, Museo del Prado), mostrano più mani nell'esecuzione pittorica; in questo caso si ipotizza un ruolo di Raffaello per le teste della Madonna e di san Girolamo, mentre le altre parti potrebbe essere riferite a Penni o comunque a collaboratori²⁷. In questo dipinto il segno del trasferimento del cartone, semplice, sintetico, mostra differenti morfologie di linee, lasciando pensare all'utilizzo di più cartoni. Tale segno viene poi rinforzato a mano libera, e anche ombreggiato²⁸.

Altrove, è il caso della *Madonna con Bambino e san Giovannino* (1518 ca., Roma, Galleria Borghese), il disegno sottostante viene modificato durante le fasi di stesura pittorica. Il disegno del san Giovannino, evidenziato dalla riflettografia, risulta infatti sovrapposto alla spalliera della sedia già dipinta. Il tratto si differenzia per discontinuità e minore sicurezza, per l'uso di una matita più spessa e per minime varianti lungo il contorno²⁹.

Sintomatico di questo modo di procedere è il caso de *La Perla* (ca. 1518, Madrid, Museo del Prado)³⁰. Il disegno rivelato dalla riflettografia è di tre tipi: un primo più debole si direbbe essere il risultato del trasferimento del cartone, un secondo unifica i contorni della scena centrale, il terzo, eseguito col pennello, segue alcuni dei profili. Alle diffuse tracce di quadrettato già si è accennato. Le modifiche compositive furono verosimilmente impostate dal maestro mediante disegno e a esecuzione pittorica già iniziata (ad esempio sulla testa della Madonna)³¹.

Nella *Madonna della Quercia* (ca. 1518-1520, Madrid, Museo del Prado), dai più attribuita a Giulio Romano, lo studio dell'*underdrawing* al contrario, ha lasciato ipotizzare ad Ana Gonzàles Mozo che a Raffaello spettino il disegno sottostante e l'esecuzione di alcune parti pittoriche (Madonna e san Giuseppe), mentre Giulio Romano avrebbe completato il dipinto, modificando anche le figure già eseguite, con lo scopo di uniformare il risultato finale. Più significativo per la nostra prospettiva è rilevare che alcuni anni dopo la morte del maestro l'opera sia stata pesantemente ritoccata e qualcuno sia intervenuto per realizzare la testa di san Giuseppe attualmente visibile³².

Anche per la copia della *Trasfigurazione*, conservata al Museo del Prado (ca. 1520-28), una situazione complessa tecnicamente ha lasciato ricondurre la paternità a Gianfrancesco Penni e Giulio Romano (ca. 1524). Qui al trasferimento del cartone mediante spolvero, si aggiunge un disegno estremamente ricco eseguito a mano libera. Il dipinto, lasciato



Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, riflettografie, particolari del Bambino, del dipinto eseguito da san Luca e del volto del ritratto di Raffaello. Fotografia emmebi.

incompiuto, fu poi terminato da un terzo pittore, non evidentemente a conoscenza dell'originale, visto che numerose sono le differenze cromatiche con la pala vaticana³³. Non sono dunque né gli strumenti né le tecniche disegnative che possono dirimere le questioni attributive; esse sono però in grado di fornire un contributo e un sostegno alle valutazioni stilistiche e di qualità, nonché alla definizione dei rapporti tra grafica preparatoria su carta e opera finita.

Le varianti, rispetto ai ruoli, alla progressione delle fasi esecutive, alla possibilità che si sia intervenuti anche a distanza di anni, rendono il dipinto con *San Luca* inseribile in questo contesto. In sintesi, e rimandando al testo di Marco Cardinali in questo volume gli approfondimenti di lettura delle indagini, la riflettografia ha potuto differenziare diversi tipi di disegno. Un primo tipo, derivante probabilmente dal riporto del disegno mediante quadrettato, è caratterizzato da un segno scuro, netto e deciso, che nel caso di san Luca rimane di contorno e in quello della Madonna e del Bambino viene arricchito da segni tracciati a mano libera che ribadiscono le fisionomie. Una simile tipologia di segno non contrasterebbe peraltro nemmeno con il riporto da un cartone. Eseguita del tutto a mano libera è la prima idea compositiva della Madonna e del Bambino sulla

tavola su cui san Luca sta dipingendo. Le figure erano state previste spostate verso destra: l'infrarosso mostra i tratti veloci ed essenziali dell'ovale dei volti. Un'altra tipologia è quella che imposta in due posizioni differenti la testa del cosiddetto Raffaello; anche in questa parte sono state osservate linee geometriche riferibili ad un quadrettato. Il segno è di contorno, si direbbe a mano libera; è caratterizzato da un *ductus* spigoloso, non presente negli altri personaggi. Infine vi è il disegno geometrico del cavalletto, che precede le figure della Madonna e del



Raffaello e collaboratori (Gianfrancesco Penni?), *Madonna del Divino Amore*, Napoli, Museo di Capodimonte.

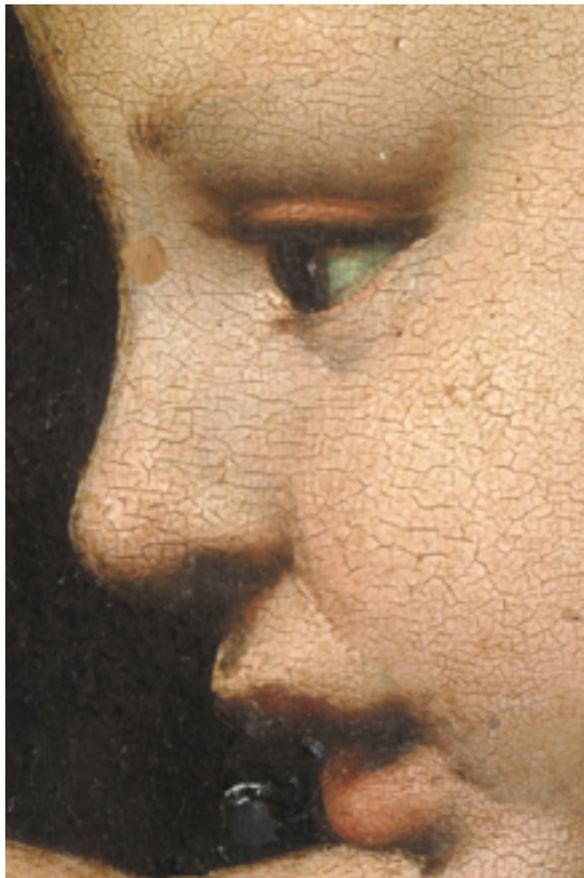
Raffaello e collaboratori (Gianfrancesco Penni?), *Madonna del Divino Amore*, riflettografia. Fotografia Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Napoli.

In basso

Raffaello e collaboratori (Gianfrancesco Penni?), *Madonna del Divino Amore*, Napoli, Museo di Capodimonte, macrofotografia del volto del Bambino. Fotografia Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Napoli.

A destra

Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, macrofotografia del volto del Bambino. Fotografia emmebi.



Bambino, e infatti le attraversa; al contrario le incisioni geometriche del cavalletto stesso, ribadendo il segno grafico, risparmiano i personaggi.

Le diverse tecniche di riporto e di disegno inducono a ritenere che più di una mano abbia contribuito a definire la composizione. Le caratteristiche di questi segni rappresentano un rimando assai forte a quanto sinteticamente descritto per le multiformi tecniche di Raffaello e della sua bottega.

Vale ancora la pena di sottolineare come ad esempio la *Madonna del Divino Amore* (ca. 1516, Napoli, Museo di Capodimonte), per la quale recentemente è stato ribadito il nome di Raffaello in collaborazione forse con Penni, mostri un disegno soggiacente a mano libera con numerosi ripassi interni alle figure, similmente a quanto avviene nel dipinto di *San Luca* per la Madonna e il Bambino³⁴. La stesura di alcuni incarnati, quali quello del Bambino in entrambi i dipinti offre interessanti analogie.

La compatibilità degli strati soggiacenti sembrerebbe confermata dall'esame dei materiali costitutivi e della resa superficiale, a partire dall'imprimitura a base di biacca, unico strato superstite tra quelli preparatori dopo le vicende conservative subite dall'opera. La



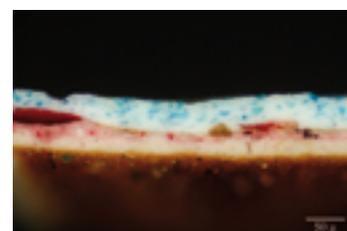
congruità della tavolozza, a base di terre, cinabro e lacca per i rossi, di giallo di piombo e stagno per i gialli, di biacca, cinabro e terre per gli incarnati, di un pigmento a base di rame per i verdi e di azzurrite per gli azzurri, si arricchisce del dato relativo alla presenza di sottostesure cromatiche, quale è il caso del rosso al disotto del verde nella figura della Madonna. È questo un ulteriore sintomo di pertinenza a un ambito, dato che simili sottostesure sono state individuate ad esempio nella *Sacra Famiglia con Francesco I*³⁵.

Confrontabile con la tecnica della bottega sembra pure la compattezza nella stesura degli incarnati della Madonna, del Bambino e di san Luca, come l'utilizzo di tonalità sature, ben differenti dai toni brillanti, cangianti e talvolta metallici, delle opere del maestro³⁶. La veste di san Luca trova poi, per cromia e morfologia, un evidente richiamo nella figura dell'apostolo al margine destro nella *Pala di Monteluce* (ca. 1516-25, Roma, Pinacoteca Vaticana)³⁷.

La tecnica di esecuzione degli incarnati appare invece distante stilisticamente e tecnicamente diversa per il ritratto a destra, sebbene sia difficilmente valutabile, per il suo essere il risultato della somma di quanto si conserva dell'originale e di quanto sovrapposto dagli interventi di reintegro pittorico. La stesura dei toni intermedi e chiari è caratterizzata da larghe e corte pennellate corpose in cui è apprezzabile la traccia delle setole del pennello; i toni scuri sono ottenuti con stesure piatte, veloci e sommarie, probabilmente imputabili a interventi di restauro, come sembra evidente osservando i dettagli delle sopracciglia, l'ombra sotto l'occhio destro o quella sul collo.

Nonostante la varietà di tecniche disegnative ed esecutive della bottega di Raffaello possa consentire di comprendere anche il ritratto in questo ambito, non si può non notare che il divario stilistico e le incertezze esecutive che lo caratterizzano ne renderebbero plausibile anche un inquadramento in un ambito cronologico successivo. La radiografia non mostra discontinuità tali da lasciare ipotizzare una sua completa esecuzione in un momento troppo lontano, rinnovando l'ipotesi che questa figura, possa essere rimasta incompiuta e poi portata a termine successivamente. Circa l'ipotesi di una esecuzione del dipinto da parte di Zuccari, o comunque di un altro artista come omaggio a Raffaello, rimarrebbe da spiegare i motivi di un'esecuzione a più mani, piuttosto illogica, se considerata al di fuori di un contesto di attività di bottega.

Va infine osservato e ribadito che il dipinto attualmente è il risultato di traversie conservative numerose e ripetute nei secoli. Basti pensare che durante il penultimo restauro, effettuato presso l'Istituto



Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, macrofotografia del manto della Vergine con la localizzazione del prelievo. Fotografia emmebi.

Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, stratigrafia su sezione lucida. Fotografia emmebi.

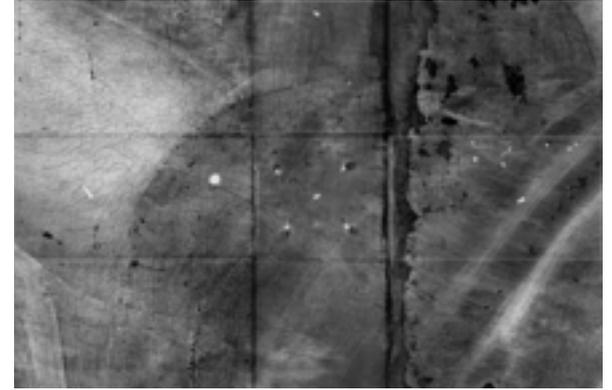
A sinistra, dall'alto

Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, macrofotografia del volto di san Luca. Fotografia emmebi.

Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, macrofotografia del volto del ritratto di Raffaello. Fotografia emmebi.

Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, macrofotografia del braccio di san Luca. Fotografia emmebi.

Bottega di Raffaello, *San Luca che dipinge la Vergine*, particolare della radiografia. Fotografia emmebi.



Centrale del Restauro fra il 1949 e il 1951 da Augusto Vermehren, si provvide a rimuovere le antiche ridipinture arrivando ad asportare fino a quattro strati sovrapposti³⁸. L'ultimo intervento, a cura di Pico Cellini, nel 1955, oltre a risarcire le ampie lacune, ha certamente riequilibrato scompensi cromatici e svelature, offrendo ai nostri occhi un'immagine di superficie sulla quale è molto difficile distinguere con certezza parti originali e parti accompagnate pittoricamente. In tal senso, approfondendo l'osservazione di Henry e Joannides, secondo i quali il braccio destro di san Luca sarebbe eccessivamente

articolato rispetto a quanto ci si aspetterebbe da Penni, va notato che, a differenza delle altre parti della veste, in radiografia la manica presenta un andamento più piano, con pieghe scarsamente pronunciate. È quindi possibile che questo movimento sia stato reso più evidente e volumetrico da un intervento spurio di risarcimento della pellicola pittorica. Gli elementi emersi dalle ricerche tecniche hanno potuto dunque offrire nuovi spunti, confermando come l'integrazione tra le diverse metodologie possa essere una chiave di volta per l'avanzamento degli studi e, come spesso accade, per la formulazione di nuovi quesiti.

Desidero ringraziare per la gentile disponibilità Angela Cerasuolo, Ana Gonzàles Mozo, Kristina Herrmann Fiore, Paul Joannides, Luca Pezzati, Andrés Ubeda.

¹ Sulla storia delle indagini diagnostiche M.B. De Ruggieri, *Per una storia delle indagini diagnostiche*, in M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, Palombi Editori, 2002, pp. 41-65 e M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, *La nascita della diagnostica artistica attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale*, in *Mostre, restauri tra Roma e Napoli attraverso le riviste (1930-1950)*, atti del convegno, in corso di pubblicazione.

² P. Sanpaolesi, *Due esami radiografici di dipinti*, in "Bollettino d'arte", XXXI, 1937/38, pp. 495-505.

³ P. Cellini, *Il S. Luca di Raffaello*, in "Bollettino d'arte", XXX, 1936/37, pp.282-288. Si veda anche M.B. De Ruggieri, M. Cardinali, "San Luca dipinge la Vergine": opera di Raffaello o icona del raffaellismo? *Attribuzioni e indagini scientifiche*, in corso di pubblicazione; si vedano anche i saggi di Marco Cardinali e Stefania Ventra in questo volume.

⁴ *The Princeton Raphael Symposium. Science in the service of art history*, a cura di J.K.G. Shearnan, M.B. Hall, atti del convegno (Princeton, ottobre 1983), Princeton University Press, Princeton 1990.

⁵ *Late Raphael*, catalogo della mostra a cura di T. Henry, P. Joannides (Madrid, Museo del Prado 12 giugno-16 settembre;

Parigi, Musée du Louvre 8 ottobre 2012-14 gennaio 2013), ed. Museo del Prado, Madrid 2012. La bibliografia tecnica su Raffaello è ormai piuttosto estesa, e comprende anche numerosi saggi monografici. Va ricordata, come opera collettiva che segna un punto importante nelle ricerche sui dipinti giovanili *Raphael's painting technique: working practice before Rome*, Proceedings of Eu-ARTECH workshop (Londra, 11 novembre 2004), a cura di A. Roy, M. Spring, Firenze 2007.

⁶ Per quanto riguarda Raffaello, la National Gallery, con il progetto "Raphael research project", ha messo in rete la documentazione diagnostica, con immagini ad alta risoluzione, inerente le opere conservate nella galleria; si veda: <http://cima.ng-london.org.uk/documentation/>.

⁷ M.B. Hall, *Introduction*, in *The Princeton Raphael Symposium ... op. cit.*, pp. XIV-XX (XVI)

⁸ In Italia i gruppi di ricerca dell'INOA, l'OPD di Firenze e il Politecnico di Milano rappresentano gli esiti più avanzati. Fra gli altri L. Pezzati, R. Fontana, M.C. Gambino, M.G. Matroiani, M. Materazzi, E. Pampaloni, P. Poggi, *Optical analyses of Raphael's paintings*, in *Raphael's painting...op. cit.*, pp. 57-66; D. Bertani, *La reflectografía infrarroja*, in *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas del siglo XV y XVI*, catalogo della mostra a cura di G. Finaldi, C. Garrido (Madrid, Museo del Prado 20 luglio-5 novembre 2006), Museo Nacional del Prado, Madrid, 2006, pp. 54-63.

⁹ J. Plesters, *Technical aspects of some paintings by Raphael in the National Gallery*, London, in *The Princeton Raphael*

Symposium...op. cit., pp.15-37 (18).

10 R. Billinge, *Recent study of Raphael's early paintings in the National Gallery, London, with Infrared Reflectography*, in *Raphael's painting...op. cit.*, pp. 67-75 (67-69).

11 Per i risultati delle ricerche tecniche si veda il testo di Marco Cardinali in questo volume. Per le vicende storiche e conservative si veda il saggio di Stefania Ventra in questo volume.

12 R. Alberti, *Origine e progresso dell'Accademia del disegno de' Pittori, Scultori et Architetti di Roma*, Pavia, Per Pietro Bartoli, 1609, p. 2.

13 G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, In Roma, Nella Stamperia d'Andrea Fei 1642, p. 118.

14 K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999; Z. Ważbiński, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma un 'pastiche' zuccariano nella maniera di Raffaello?*, in "Artibus et historiae", n. 12, 1985, pp. 27-37.

15 S. Ferino Pagden, *From cult images to the cult of images: the case of Raphael's altarpieces, in The altarpiece in the Renaissance*, a cura di P. Humphrey, M. Kemp, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 165-189 (182-189).

16 T. Henry, P. Joannides, *Raphael and his workshop between 1513 and 1525 'per la mano di maestro Raffello e Joanne Francesco e Giulio sui discepoli'*, in *Late Raphael...op. cit.*, pp. 17-85 (79). Una più generica attribuzione a bottega o seguace di Raffaello è di Andreas Henning nella scheda del catalogo *Die sixtinische Madonna. Rafaels Kulturbild wird 500*, catalogo della mostra a cura di A. Henning (Dresda, 26 maggio-26 agosto 2012), Prestel, München, London, New York, 2012, p. 166.

17 Sul *San Luca* è stata promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca una campagna di indagini diagnostiche assai estesa e comprendente macrofotografia e fotografia in luce radente, fotografia della fluorescenza indotta da radiazioni ultraviolette, riflettografia infrarossa (1700 nm), radiografia, analisi della fluorescenza dei raggi X (XRF), stratigrafia su sezione lucida, microanalisi al microscopio elettronico a scansione (SEM-EDS). Le analisi sono state eseguite nel settembre 2011 da Emmebi diagnostica artistica (Marco Cardinali, M. Beatrice De Ruggieri), con la collaborazione di Matteo Positano per le analisi chimiche, e di Ars Mensurae di Stefano Ridolfi per l'analisi XRF. È stata inoltre eseguita l'analisi Ma-XRF da parte dell'Università di Anversa, Dipartimento di chimica, sotto la guida di Koen Janssens, con la collaborazione di Geert Van der Snickt. I risultati sono stati comunicati e discussi nella giornata di studi *Inchiesta su Raffaello: San Luca che dipinge la Vergine*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 26 novembre 2011. Un ringraziamento sentito va ad Angela Cirpiani e Marisa Dalai Emiliani che hanno creduto in questo progetto promuovendolo con grande impegno ed entusiasmo.

18 Gli unici dati tecnici rinvenuti riguardano la *Pietà* (1566-1570, tela, Roma, Galleria Borghese), eseguita su una sottile preparazione bianca (gesso e colla), impermeabilizzata con uno strato a base di olio e vernice; in alcune zone sono state osservate campiture brune o di lacca rossa di preparazione locale. Il dipinto, nonostante derivi dalla precedente identica versione di Taddeo Zuccari (eseguita per la cappella di Palazzo Farnese a Caprarola e ora in collezione Dadrino), presenta numerosi pentimenti. D. Zari, C. Giantomassi, *Il restauro della Pietà di Federico*, in K. Herrmann Fiore, *Federico Zuccari. La Pietà degli angeli, il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un'Anatomia degli artisti*, Roma 2001, pp. 51-62 (51-52).

19 È questo il caso del *Ritratto di Agnolo Doni* (1506, Firenze, Galleria Palatina); R. Bellucci, C. Frosinini, *Design, elaboration and technique in Raphael's underdrawing*, in *Raphael's painting... op. cit.*, pp. 45-56.

20 M. De Luca, *La Trasfigurazione di Raffaello nella storia*

del restauro Vaticano, in *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, a cura di S.A. Esteban, B. Marocchini, C. Seccaroni, Firenze, Nardini, 2010, pp. 75-77 (76).

21 R. Bellucci, C. Frosinini, *op. cit.*, p. 49. M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Diagnostica artistica...op. cit.*, p. 197; P. Tollo, *La Deposizione di Raffaello. Tecniche di esecuzione, stato di conservazione e intervento di restauro*, in *Raffaello. La 'Deposizione' in Galleria Borghese; il restauro e studi storico-artistici*, a cura di K. Herrmann Fiore, Motta, Milano, 2010, 179-185.

22 A. González Mozo, *Raphael's painting technique in Rome, in Late Raphael... op. cit.*, pp. 319-349 (339); una differente lettura era in M. Jover De Celis, *Sagrada Familia, llamada "La Perla" (ca. 1518)*, in *El trazo oculto... op. cit.*, scheda n. 8, pp. 148-157 (151).

23 A. González Mozo, *op. cit.*

24 A. González Mozo, *op. cit.*

25 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori [...] con i ritratti loro et con l'aggiunta delle Vite de' vivi et de' morti Dall'anno 1550. insino al 1567*, In Fiorenza, appresso i Giunti, 1568, p. 325; T. Henry, P. Joannides, *The Holy Family of Francis I*, in *Late Raphael...op. cit.*, scheda n. 16, pp. 135-143.

26 B. Mottin, E. Ravaud, D. Bastian, M. Eveno, *Raphael and his entourage in Rome: laboratory study of the works in the Musée du Louvre*, in *Late Raphael... op. cit.*, pp. 351-363 (351-352); A. González Mozo, *op. cit.*, p. 323.

27 T. Henry, P. Joannides, *The Madonna del Pesce*, in *Late Raphael...op. cit.*, scheda n. 1, pp. 88-93.

28 A. González Mozo, *op. cit.*, pp. 323, 324, 326.

29 K. Herrmann Fiore, *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di C. Monbeig Goguel*, a cura di P. Costamagna, F. Härb, S. Prosperi Valenti Rodinò, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2006, pp. 44-45.

30 A. González Mozo, *op. cit.*, pp. 339-341.

31 A. González Mozo, *op. cit.*, pp. 319-349 (339-341); M. Jover De Celis, *op. cit.*, pp. 148-157 (151).

32 A. González Mozo, *op. cit.*, p. 337. La radiografia mostra che la testa di san Giuseppe era notevolmente diversa. Circa l'attribuzione, di altra opinione sono Henry e Joannides che, unitamente alla maggior parte degli studiosi, ritengono principalmente di Giulio Romano sia il disegno sia l'esecuzione. T. Henry, P. Joannides, *The Madonna della Quercia*, in *Late Raphael...op. cit.*, scheda n. 53, pp. 208-213.

33 A. González Mozo, *op. cit.*, pp. 343-346. Anche per questo dipinto non vi è unanimità attributiva. Henry e Joannides lo ritengono piuttosto opera generica della bottega e non riferibile con decisione a Penni.

34 L. Mochi Onori, A. Cerasuolo, M. Santucci, *La 'Madonna del Divino Amore' e la 'Madonna della Gatta' del Museo di Capodimonte. Indagini scientifici e nuovi studi*, in "Bollettino d'Arte", n. 96, 2011, pp. 125-144. Le riflettografie sono state eseguite dal Gruppo Beni Culturali di CNR INO - Istituto Nazionale di Ottica dall'INO-CNR di Firenze, con scanner multispettrale a una lunghezza d'onda di 1820 nm.

35 B. Mottin, E. Ravaud, D. Bastian, M. Eveno, *op. cit.*, p. 353.

36 A. González Mozo, *op. cit.*, p. 347.

37 Sui dati tecnici della *Pala di Monteluce*, opera di Giulio Romano per la parte superiore e di Penni per quella inferiore, F. Mancinelli, *La Trasfigurazione e la Pala di Monteluce: considerazioni sulla loro tecnica esecutiva alla luce dei recenti restauri*, in *The Princeton Raphael Symposium...op. cit.*, pp. 149-160. Purtroppo della *Pala* non sono pubblicate riflettografie recenti, che si auspica possano essere disponibili quanto prima.

38 Si veda il saggio di Stefania Ventra in questo volume.

Le stampe di traduzione del dipinto *San Luca che dipinge la Vergine*: osservazioni e spunti di riflessione

Dopo gli interventi di recupero conservativo della matrice *San Luca che dipinge la Vergine*, incisa da Girolamo Rossi, sono state affrontate anche problematiche attinenti alle diverse traduzioni su rame del dipinto. Nello specifico, la ricerca ha avuto quali referenti iconografici le stampe presenti nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica (ING) di Cornelis Bloemaert, Jean Langlois, Girolamo Rossi e Giancarlo Thevenin; queste sono state messe a confronto tra loro, con il dipinto attribuito a Raffaello e la copia dello stesso eseguita da Antiveduto Grammatica. Dalla ricognizione fatta, avvalendosi sia di fonti bibliografiche¹ sia di ricerche nelle collezioni dell'Istituto, per verificare se erano conservate altre traduzioni del dipinto, è emerso un primo dato interessante: è stata individuata una stampa, la cui figurazione è perfettamente corrispondente a quella presente sulla matrice restaurata ma attribuita a ignoto, a causa della rifilatura dei margini che ha eliminato la sottoscrizione incisa "Gir. Rossi. Scu." tuttora presente sul margine inferiore del rame.



Girolamo Rossi, *San Luca che dipinge la Vergine*, XVIII sec., bulino, mm 333 x 240, stampa rifilata. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.N. 15296. (Fotografia: Archivio LDM)

Altro elemento d'interesse è stato quello di riscontrare che l'esemplare cartaceo dell'ING è di uno stato anteriore all'inciso attuale: riscontro reso possibile grazie ai confronti fatti sulla matrice restaurata, sulla stampa presumibilmente coeva e su quella post-restauro. Durante gli esami sono stati ravvisati rialzi funzionali eseguiti al bulino presenti solo sul rame inciso e sull'esemplare cartaceo da essa tratto, adeguamenti sicuramente realizzati per rinvigorire parti della figurazione alterate dalle protratte tirature. Sulla matrice sono stati poi rilevati anche un indicativo effetto bassorilievo² e un'accentuata imbarcatura, anch'essi conseguenze proprie di matrici sottoposte a molteplici passaggi tra i cilindri del torchio. Tali degrading sono un chiaro indice che l'opera oggetto di studio ha nel passato subito numerose tirature, nonostante gli esemplari a stampa da essa tratti, per quanto è al momento dato di sapere, non abbiano avuto una significativa diffusione; la stessa Accademia di San Luca prima del ritrovamento della matrice non possedeva la relativa stampa.

Come già enunciato, l'interesse è stato rivolto anche allo studio delle traduzioni su rame del *San Luca che dipinge la Vergine*, realizzate tra il XVII ed il XIX secolo, nel tentativo di ricavare dati sulle complesse e discusse vicende del dipinto attribuito a Raffaello, non trascurando la copia eseguita da Antiveduto Grammatica che, peraltro, è stata fonte di concrete informazioni.

Naturalmente il primo confronto è stato fatto tra l'incisione di Girolamo Rossi ed il quadro di proprietà dell'Accademia nel suo stato attuale.

La traduzione di Rossi – il vecchio (attivo 1632-1664) o il giovane (1682-post 1762) è tuttora oggetto di approfondimento – e il dipinto presentano palesi difformità: il quadro, rispetto all'incisione, parrebbe rifilato lungo il lato sinistro, quello alto e quello destro. Potrebbe essere lecito pensare che al momento della realizzazione della matrice il dipinto avesse ancora le dimensioni originarie e che avesse subito riduzioni in seguito, presumibilmente nel corso dei numerosi restauri ai quali l'opera è stata sottoposta. Sono state poi prese in esame le altre tre traduzioni del dipinto, realizzate da Cornelis Bloemaert (1603-1680), Jean Langlois (1649-1712) e Giancarlo Thevenin (1819-1869).

Confrontando l'incisione di Bloemaert, come noto validissimo ed esperto disegnatore oltre ad essere un valido intagliatore calcografico, con il quadro



attribuito a Raffaello e con la copia di Grammatica, parrebbe che il referente ottico, oggetto della traduzione, non sia stato l'originale bensì la copia. Il panneggio che ricade dal tallone del piede destro del santo, il volto del bambino Gesù lievemente voltato verso sinistra, l'inclinazione del volto del santo e soprattutto la struttura superiore del cavalletto sono state le porzioni di figurazione che hanno suggerito l'ipotesi enunciata, preso atto che nel quadro originario tali particolari sono palesemente diversi.

L'incisione di Jean Langlois, seppure presenti evidenti affinità stilistiche con quella sottoscritta da Bloemaert, se ne differenzia per un rilevante particolare: quello riferibile alla testata del cavalletto, dalla forma più simile a quella rappresentata nel dipinto dell'Accademia. È stato quindi verosimile supporre che la traduzione di Langlois sia stata tratta dalla tavola raffaellesca seppure, come nell'incisione di Rossi, non sia fedele all'attuale dimensione perimetrale dell'opera.

Nel corso della prima fase di indagini fatte sulle diverse traduzioni del dipinto, nella fattispecie quelle di Langlois e Rossi, si è giunti ad una conclusione meritevole d'interesse.

Dopo aver verificato che le misure delle due incisioni sono pressoché identiche, se si esclude la porzione della matrice di Langlois sulla quale è presente

l'iscrizione, e comparando attentamente le due stampe, utilizzando anche software idonei, è risultato evidente che le figurazioni sono perfettamente sovrapponibili. I contorni del disegno delle due incisioni sono talmente coincidenti da potere affermare che l'una sia stata realizzata decalcando la stampa dell'altra, o utilizzando sistemi di trasporto dell'immagine ancora più raffinati. Poche sono le differenze tra le due opere, come per esempio il corno sinistro del bue che è integro nell'opera di Girolamo Rossi rispetto al taglio che invece si riscontra sulla stampa di Langlois.

Considerando diversi elementi propri delle due incisioni, quali la dedica e la sottoscrizione dell'editore presenti solo sull'opera di Langlois, la qualità dell'inciso ravvisata sulla matrice di Rossi – mediocre, stentata e stilisticamente discontinua – si può, a ragion veduta, indicare che quest'ultimo sia stato l'autore della copia.

Le stampe finora prese in considerazione sono traduzioni segnatamente grafiche, come d'altronde era d'uso all'epoca. L'attenzione degli incisori era principalmente rivolta all'invenzione figurativa ed alla loro trasposizione in termini chiaroscurali, come se il referente iconografico fosse un monocromo.

Tutt'altro discorso invece per la traduzione

Cornelis Bloemaert, *San Luca che dipinge la Vergine*, XVII sec., bulino, mm 393 x 263. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, F.C. 69009. (Fotografia: Archivio LDM)



Jean Langlois, *San Luca che dipinge la Vergine*, XVII sec., bulino, mm 381 x 246. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Cl 914. (Fotografia: Archivio LDM)



Gian Carlo Thevenin, *San Luca che dipinge la Vergine*, 1851-1855, acquaforte e bulino, ottavo stato di otto, mm 580 x 436. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, CI S 3174/8. (Fotografia: Archivio LDM)

A destra, dall'alto

Gian Carlo Thevenin, *San Luca che dipinge la Vergine*, 1849, acquerello ripassato a matita e carboncino su carta, mm 581 x 447. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, CI D 130. (Fotografia: Archivio LDM)

Gian Carlo Thevenin, *San Luca che dipinge la Vergine*, 1868, acquaforte e bulino, mm 580 x 436. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, CI S 2216/2619. (Fotografia: Archivio LDM)



ottocentesca dei dipinti dove il colore era sì tradotto in bianco e nero, ma grazie a precise sintassi e grammatiche segniche, ereditate dagli incisori del passato ma codificate e caratterizzate, era possibile suggerire le differenti cromie degli originali³.

È in questo ambito culturale che l'allora Calcografia Camerale commissiona, il 21 febbraio 1849, a Giancarlo Thevenin la traduzione del *San Luca che dipinge la Vergine*. Tale incarico ed i successivi avvenimenti meritano di essere riassunti nelle loro fasi più articolate, ricche di spunti e di riflessioni, soprattutto riguardo alle vicissitudini del dipinto e dei suoi restauri⁴.

Il 15 novembre dello stesso anno Thevenin sottopone alla Commissione Camerale il disegno preparatorio per l'incisione; valutato positivamente, si dà il via all'esecuzione della matrice, affidata sempre a Thevenin.

È necessaria a questo punto una precisazione tecnica: i disegnatori e gli incisori del XIX secolo utilizzavano macchinari ottici complessi, quale ad esempio il fisionotrace (una sorta di pantografo ottico) che permetteva una precisa trasposizione grafica del soggetto da riprodurre su supporto cartaceo. Non è quindi azzardato supporre che Thevenin si sia servito di tali strumenti e che, conseguentemente, il disegno tratto dal dipinto sia stato, almeno nei contorni, perfettamente rispondente allo stato coevo del quadro. Dopo la committenza Thevenin dà inizio all'incisione e, come da prassi, sottopone in più riprese alla Commissione Camerale gli stati d'avanzamento del lavoro, che sono documentati in ben 8 stampe, tuttora presenti nelle collezioni dell'ING, databili 1851-1855.

Tra il 1857 ed il 1858, sotto la direzione di Ferdinando Cavalleri e ad opera di Giovanni Pileri, la tavola raffaellesca è sottoposta ad un importante restauro. Due anni dopo, nel 1860, Thevenin dichiara terminata l'incisione e la sottopone nuovamente al giudizio della Commissione, ma il collegio di esperti decise di sottoporre l'opera dell'autore ad un confronto diretto con il dipinto restaurato, confronto che avvenne il 15 aprile del 1862.

Dal raffronto tra originale, disegno preparatorio ed incisione risultò che gli interventi di restauro avevano messo in luce valori tonali di particolare delicatezza e, di conseguenza, sia il disegno sia l'incisione realizzati da Thevenin dovevano essere rivisti e modificati, nonostante l'incisore nel frattempo era impegnato in altre commesse, alle quali lavorava assiduamente. Fu quindi affidato a Nicola Ortis, sotto la guida di Tommaso Minardi e dell'allora direttore della Calcografia Camerale Paolo Mercuri, il compito di apportare le opportune correzioni su una stampa tirata dall'ultimata matrice di Thevenin, per aggiornarla dopo gli esiti conseguiti con il restauro del dipinto. Seguirono alterne vicende: Thevenin

adeguata sia il disegno, sia l'incisione, secondo le correzioni apportate da Ortis e solo il 13 marzo del 1868 l'incisione è accettata dalla Commissione come compiuta. La traduzione al "bel taglio" di Thevenin è probabilmente l'ultima documentazione del dipinto e del restauro eseguito da Giovanni Pileri, i cui esiti erano visibili almeno fino al 1868.

A conclusione di questo sintetico percorso tra le diverse traduzioni del *San Luca che dipinge la Vergine*, dissimili per epoca, autori e stili, ma certamente tutte ricche di informazioni e spunti di riflessione, credo sia doveroso mettere in risalto il ruolo che hanno avuto, prima dell'avvento e del perfezionamento della tecnica fotografica, le incisioni di traduzione, spesso trascurate dagli studiosi seppure uniche e indiscutibili fonti di dati.



Nicola Ortis, *San Luca che dipinge la Vergine*, particolare, 1860, ritocchi a lapis e biacca su stampa tratta dal rame di Thevenin, mm 530 x 382. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Cl D 1397. (Fotografia: Archivio LDM)

1 G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prospero Valenti Rodinò, *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Edizioni Quasar, Roma 1985, pp. 216-217.

2 L'effetto bassorilievo è causato dalla differente e proporzionale resistenza meccanica tra le aree incise e quelle non solcate da incavi. L'esito di tale fenomeno fisico è facilmente ravvisabile sulla matrice, dove si alternano zone con diversi sottolivelli e superfici perfettamente in piano.

3 G. Longhi, *La calcografia propriamente detta: ossia l'arte d'incidere in rame coll'acqua-forte, col bulino e colla punta; ragionamenti letti nelle adunanze dell'I. R. Istituto di scienze, lettere ed arti del regno Lombardo-Veneto ... Volume 1. Concernente la teorica dell'arte*, Stamperia Reale, Milano 1830.

4 Lo svolgersi degli eventi legati alla realizzazione del rame è stato analizzato e pubblicato in M. Miraglia, *I disegni della Calcografia, 1785-1910*, vol. 2, IPZS, Roma 1995, pp. 128-129, 449-501.

Girolamo Rossi, *San Luca che dipinge la Vergine*: una matrice ritrovata e restaurata

La matrice di Girolamo Rossi, *San Luca che dipinge la Vergine*, traduzione del celebre dipinto attribuito a Raffaello e ritrovata nell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, è stata affidata al Laboratorio Diagnostico per le Matrici (LDM) dell'Istituto Nazionale per la Grafica dalla professoressa Angela Cipriani, soprintendente della storica Accademia, per eseguirne il restauro, la stampa e l'approntamento conservativo.

A vista lo stato di conservazione della matrice non offriva elementi ottimistici riguardo al suo recupero. Diverse le tipologie di degrado, sia di tipo strutturale, sia riferibili alle problematiche più strettamente legate al metallo di supporto, quali i deterioramenti di tipo elettrochimico, che sono stati identificati con il semplice esame obiettivo.

Prima di descrivere le fasi operative è utile fare una breve precisazione sul restauro delle matrici calcografiche, da poco entrate nel novero delle opere

da tutelare e valorizzare¹, dopo un lungo purgatorio nel quale sostavano perché ritenuti oggetti d'uso finalizzati alla sola funzione di produrre esemplari a stampa. Pur essendo opere su supporto metallico, il loro restauro non può essere equiparato a quello di un manufatto archeologico, per motivi che non è possibile riassumere in questa sede². Pertanto il Laboratorio Diagnostico si è attivato negli anni per la messa a punto di un protocollo specifico per il restauro delle matrici incise, la cui validità è stata riconosciuta a livello internazionale durante il primo "Convegno Internazionale sul restauro e la conservazione della matrici calcografiche", che si è svolto a Madrid nel febbraio del 2005³.

Restauro operativo

Il rame di supporto era in pessimo stato conservativo e l'inciso quasi illeggibile. Le cause di tale stato erano riconducibili a due fattori: una rilevante e diffusa ossidazione del rame che ha conseguentemente causato una ragguardevole alterazione cromatica della superficie e l'inchiostro disseccato presente negli incavi. Dopo l'esame obiettivo la matrice è stata sottoposta ad analisi strumentali, utilizzando uno stereo microscopio collegato ad un analizzatore di immagini. Le indagini strumentali hanno messo in evidenza alcune tipologie di degrado tipiche delle matrici storiche: la diffusa presenza di pitting di corrosione da aerazione differenziale a diversi stati di avanzamento, con conseguente formazione di sali di rame. Sono stati inoltre ravvisati depositi di sostanze eterogenee, alcuni dei quali fortemente adesi alla superficie metallica. Oltre ai danni di tipo chimico ed elettrochimico, la matrice riportava anche danni di tipo meccanico quali graffi di natura accidentale, alcuni dei quali hanno solo rimosso la patina di ossido, mentre altri hanno intaccato la superficie del rame anche in maniera significativa. Dopo le indagini preliminari, per prima cosa è stata ridotta la deformazione dell'angolo superiore sinistro per poter eseguire, come da prassi, la stampa pre-restauro, necessaria per una ulteriore verifica dello stato di conservazione della matrice. Per la realizzazione della stampa sono stati utilizzati alcuni accorgimenti studiati e messi a punto dal LDM per preservare l'integrità dei rami storici, protocollo utilizzato con successo in occasione della ristampa per motivi scientifici di alcune matrici di Giovan Battista Piranesi⁴.



Girolamo Rossi, *San Luca che dipinge la Vergine*, XVIII sec., bulino, mm 333 x 240; stampa tratta dalla matrice prima del restauro. (Fotografie: Archivio LDM)



La stampa pre-restauro ha permesso di documentare i vari degradi riscontrati con gli esami diagnostici. Sia i depositi adesi alla superficie del rame, sia i sali di rame prodotti dalla corrosione hanno trattenuto una significativa quantità d'inchiostro che si è poi trasferito sulla carta. Inoltre, sempre sull'esemplare cartaceo si possono vedere gli effetti dovuti ai graffi accidentali.

Dopo la stampa è stato avviato il restauro operativo. La matrice è stata immersa in due tipi di bagni con agenti chelanti: il primo composto da una soluzione acquosa di EDTA tetrasodico con l'aggiunta di un tensioattivo anionico basico, il secondo sempre da una soluzione acquosa di EDTA ma bisodico.

L'EDTA tetrasodico, essendo di natura basica,

saponifica i grassi, nello specifico l'olio siccativo contenuto nell'inchiostro, che viene quindi disciolto insieme a parte della patina di ossido e sali di rame.

Il successivo trattamento in EDTA bisodico, grazie al suo Ph leggermente acido, ha determinato la completa rimozione dei sali di corrosione e la patina di ossido residua. Un nuovo controllo allo stereo microscopio ha poi permesso di verificare il buon esito dei due bagni chelanti.

Dopo il restauro della matrice, è stata effettuata l'indagine tecnico-linguistica dell'inciso, nella quale si è evidenziato l'uso esclusivo del bulino seppure contraddistinto da alcune difformità stilistiche: a volte i grafismi dello strumento sono regolari e seguono il rigore delle geometrie segniche tipiche

Girolamo Rossi, *San Luca che dipinge la Vergine*, XVIII sec., bulino, mm 333 x 240; stampa tratta dalla matrice dopo il restauro. (Fotografie: Archivio LDM)

A sinistra, dall'alto

Girolamo Rossi, *San Luca che dipinge la Vergine*, XVIII sec., bulino, matrice in rame, mm 362 x 253; particolare prima e dopo il restauro. (Fotografia: Archivio LDM)

di questa tecnica, in altre porzioni della figurazione l'inciso risulta invece irregolare ed approssimativo, come ad esempio nel contorno della testa di Raffaello e di san Luca.

Prima di eseguire la stampa post-restauro, sono state attenuate le escrescenze presenti lungo i bordi dei graffi accidentali con il carbone di salice ed in seguito la superficie del rame è stata uniformata con un decapaggio manuale. La matrice è stata poi ripulita accuratamente con diluente nitro e acetone e si è potuto procedere alla tiratura. Il confronto tra le stampe eseguite prima e dopo l'intervento conservativo ha evidenziato i risultati ottenuti. Infatti quella post-restauro è più contrastata

e dettagliata nella resa chiaroscurale e le superfici non incise risultano più omogenee.

Terminata la stampa si è potuto procedere all'approntamento conservativo mediante l'applicazione di un inibitore della corrosione per il rame e le sue leghe (benzotriazolo in alcool puro). Successivamente è stata applicata a pennello una resina nitrocellulosica, protettivo trasparente e completamente reversibile.

Il restauro della matrice di Girolamo Rossi ha dato esiti più che apprezzabili viste le pessime condizioni conservative che presentava al momento del ritrovamento.

¹ Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42.

² L. Ghedin, *Il restauro delle matrici*, in *Giambattista Piranesi. Matrici incise 1743-1753*, a cura di G. Mariani, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2010, pp. 19-22.

³ G. Trassari Filippetto, *La nueva "cultura de las matrices" y la puesta en marcha del estudio sistematico para la conservación*

de las planchas calcográficas, in "Ciencia y tecnología para la conservación de matrices de grabado calcográfico", Atti di convegno, Fondazione BBVA, Madrid, 1-3 febbraio 2005, pp. 125-134.

⁴ È in corso di pubblicazione il volume *Giambattista Piranesi Matrici Incise Le Antichità Romane* a cura di G. Mariani.

Statuti & Ordini dell'
Accademia in tempi diversi
STATUTI
1473 al 1889

Comitato Storico
14

LIBRI POSTUMI
PRINCIPALI
8

11
10 al 24
10 24

Posizione
delle Potenti
agli Arbitri
&
Misuratori di
Fabbriche
25
25

26
26
26



Il cardinal nepote Francesco Barberini protettore dell'Accademia di San Luca di Roma

Spunti e riflessioni sulla storia accademica dagli anni Venti alla metà del secolo XVII

L'indagine sulla storia dell'Accademia di San Luca di Roma nel trentennio compreso tra il principato di Pietro da Cortona (1634-1636) e gli anni contrassegnati dalla forte presenza di Carlo Maratti (dal 1664 in avanti) appare di particolare rilevanza considerato che tale periodo risulta poco indagato ma estremamente significativo per lo sviluppo della consapevolezza di sé degli artisti e il consolidarsi del portato politico, professionale e didattico dell'Accademia stessa. Più numerosi sono invece gli studi inerenti gli ultimi trenta anni del secolo, quando, a partire dal 1664 circa, è documentata

C. Bloemaert, *Ritratto del cardinale Francesco Barberini*, in *Hieronymus Tetius, Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Roma 1642, tav. XXVII.



una sostanziale revisione della funzione didattica e sociale dell'istituzione artistica¹. Mentre la lacuna documentaria e critica sull'istituzione dedicata a san Luca dalla sua fondazione al 1630 circa è in gran parte risarcita dagli studi già conclusi o in corso a cura di Matteo Lafranconi e del Center for Advanced Study in the Visual Arts di Washington (CASVA)².

Sulla corretta valutazione di tale arco temporale pesava, sin dai tempi dello studio pionieristico del Segretario Melchiorre Missirini³, una lettura parziale e riduttiva, giustificata dalla scarsità dei documenti conosciuti, che era giunta a liquidare negativamente l'Accademia di metà Seicento, identificandola quasi esclusivamente con il modello corporativo. Tanto più che fino a pochi decenni fa molti studiosi si sono accontentati della storia edita dal Segretario accademico, senza consultare l'Archivio Storico dell'istituzione⁴, e che non esisteva una rilettura dell'intero periodo, ma soltanto ricerche settoriali o dedicate a singoli artisti accademici. Tra gli anni Venti e Trenta del XVII secolo due eventi significativi concorrono a coagulare intorno all'Accademia di San Luca interessi e sponsorizzazioni: la nomina a protettore del cardinal nepote Francesco Barberini (Firenze 1597-Roma 1679) nel 1627 e l'elezione a principe di Pietro Berrettini da Cortona (Cortona 1596-Roma 1669) per il triennio 1634-1636. A questi atti si sommano le iniziative promosse direttamente dal pontefice, a cominciare dal fondamentale Breve di Urbano VIII Barberini (1623-1644) datato 11 luglio 1633 che, se regolarmente applicato, avrebbe garantito all'istituzione il controllo su tutta la produzione artistica romana e al contempo il necessario sostentamento economico.

Tanto le necessità imprenditoriali quanto quelle auto-celebrative di Pietro Berrettini trovavano piena soddisfazione nell'istituzione romana, luogo di scambio e di rapporti sociali ove reperire abili e specializzati collaboratori per le molte imprese da lui dirette, nonché custode della chiesa di Santa Martina, agognato mausoleo personale del Berrettini. Come testimoniato dalle evidenze documentarie, l'artista per diversi anni pilotò le nomine vitali della San Luca, partecipando a quasi tutti gli incontri accademici anche quando non ne avrebbe avuto diritto, e soprattutto si fece carico delle necessità logistiche dell'Accademia. In questa sede si è deciso tuttavia di analizzare in particolare il portato della carica ricoperta da Francesco Barberini.

Il potente cardinal nepote Francesco Barberini⁵ dal 1627 al 1679, anno della sua morte, rivestì la carica di protettore dell'Accademia di San Luca di Roma⁶. Considerati il ruolo politico ed economico ricoperto dal prelato, l'intensa attività culturale da lui promossa, nonché il lungo lasso temporale del suo protettorato alla San Luca, occorre meglio comprendere il portato della sua nomina. Già alcuni documenti pubblicati nei saggi di Marilyn Aronberg Lavin⁷ e di Karl Noehles⁸ avevano in parte indicato l'importanza del ruolo rivestito dal cardinale Barberini in Accademia, ma, grazie alla lettura intrecciata delle evidenze archivistiche inedite e delle fonti coeve trascurate, è stato possibile recuperare l'alto valore e il significato dell'impegno del cardinale.

Il prelato intervenne personalmente alle riunioni dell'istituzione, esercitando in diversi casi una determinante pressione nella scelta del principe e di tutti gli ufficiali, ingerenza di non secondaria rilevanza visto che l'équipe dirigenziale indirizzava il gusto e la politica ufficiale della San Luca. Ad esempio, nel 1630 Gian Lorenzo Bernini veniva proposto per la massima carica accademica direttamente dal protettore e attraverso l'intercessione di Cassiano dal Pozzo, tanto che l'artista non poté rifiutare tale compito, che accettò per il periodo di un solo anno⁹. Allo stesso modo, nel biennio 1631-1632 il Barberini impose il pittore Giovanni Lanfranco¹⁰ e dal 1634 al 1636 principe dell'Accademia romana fu Pietro Berrettini da Cortona¹¹, anch'egli scelto dal porporato in persona, che fece valere la propria autorità anche dal 1637 al 1640. Così Alessandro Turchi¹², Giovan Francesco Romanelli¹³, Alessandro Algardi¹⁴ e Girolamo Rainaldi¹⁵ assumevano la gestione dell'organizzazione artistica grazie alla imposizione barberiniana, indirizzata al coinvolgimento di artisti strettamente legati alla propria cerchia, tutti attivi nelle maggiori imprese promosse dalla famiglia pontificia o alle dirette dipendenze dello stesso cardinale. Ad esempio Romanelli¹⁶ venne indicato dal Barberini, in considerazione della sua frequentazione della famiglia pontificia, essendo l'artista "famigliare" del porporato e alle dirette dipendenze del pontefice Urbano VIII, per il quale stava realizzando le sue prime importanti opere in San Pietro e in Vaticano¹⁷. Ma Romanelli era anche il naturale successore di Pietro da Cortona, con il quale aveva collaborato dagli inizi del quarto decennio nella volta del salone alle Quattro Fontane, sperimentando un linguaggio perfettamente in linea con quello del maestro, e instaurando un rapporto quasi mimetico con il Berrettini, usuale per gli allievi della prima generazione¹⁸. L'impegno del Romanelli in Accademia alla fine del quarto decennio, soprattutto le sue nomine a principe e a "rettore dello studio", incisero sull'organizzazione delle attività istituzionali, in primo luogo didattiche, ma contemporaneamente



dovettero trovare eco nelle successive imprese realizzate dall'artista. Ad esempio, non bisogna sottovalutare il peso del soggiorno parigino del pittore, promosso sempre da Francesco Barberini per la decorazione della Galleria di Giulio Mazzarino, in anni in cui nella capitale francese veniva fondata la prima istituzione artistica reale su modello italiano¹⁹. Proprio l'illustre e colto porporato di casa Barberini fu, come è noto, il principale tramite di tale migrazione culturale, avvenuta secondo i canali dell'esportazione di operatori o di elaborazioni teoriche²⁰. Le nomine di Algardi e Rainaldi sono legate da una medesima attenzione alla ripresa delle attività istituzionali e, per citare soltanto pochi esempi, mentre il primo tenta di mettere ordine nella gestione dell'istituzione, di risolvere il problema degli spazi e di regolamentare le attività didattiche²¹, il secondo riuscì a far riscuotere la tassa²² e a provvedere alla retribuzione del modello nudo²³. Anche quando i principi venivano eletti dagli altri membri senza l'ingerenza diretta del protettore, l'elezione trovava certamente il favore del porporato, gravitando gli artisti nell'orbita strettissima del Barberini. Basti ricordare il caso di Niccolò Menghini "statuario di casa"²⁴ del cardinale e dal 1637²⁵ stimatore alla San Luca, ove venne eletto rettore dello studio nel 1639 e principe nell'aprile 1641²⁶, carica che mantenne fino al gennaio 1643, in un momento di particolare fervore dell'istituzione in parte coinvolta dai primi effetti negativi della Guerra di Castro, ma intenzionata a mantenere vivi i suoi scopi fondativi. Esempio

Anonimo, *Ritratto di Pietro Berrettini da Cortona*, olio su tela, 49 x 66,5 cm, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 634.

Anonimo, *Ritratto di Alessandro Turchi*, olio su tela, 48,5 x 63,5 cm, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 548.

Anonimo, *Ritratto di Giovan Francesco Romanelli*, olio su tela, 48,2 x 63,3 cm, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 549.

Pagina a fronte

Anonimo, *Ritratto di Alessandro Algardi*, olio su tela, 49,7 x 65,5 cm, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 544.

Anonimo, *Ritratto di Girolamo Rainaldi*, olio su tela, 50 x 66 cm, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 518.

Anonimo, *Ritratto di Giovanni Battista Soria*, olio su tela, 49,5 x 65,5 cm, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 519.



anche il coinvolgimento di Giovanni Battista Soria²⁷ attivo in Accademia soprattutto a partire dal principato di Pietro da Cortona, quando venne da lui ricoperta per diversi anni la carica di camerlengo della San Luca²⁸, impegnandosi con sollecitudine nella riscossione della tassa imposta da Urbano VIII²⁹ e nei pagamenti effettuati dall'istituzione, che proprio in quegli anni era oberata dalle spese per la ricostruzione della chiesa accademica. In strettissimo rapporto con il protettore cardinale Francesco, tanto da essere definito "architetto de Barberini"³⁰, il Soria svolgeva funzioni di mediazione tra l'organizzazione artistica e l'illustre prelato, firmando o anticipando i pagamenti per i lavori dell'edificio sacro³¹, nonché prendendo in consegna le suppellettili e gli addobbi che il Barberini, come si dirà, era solito prestare agli accademici in occasione delle feste dei santi Luca e Martina. A dispetto dell'estensione del suo principato – il Soria mantenne per ben sei anni la carica, dal 1644 al 1651, anno della sua morte – il governo dell'architetto-falegname non incise profondamente sull'andamento degli affari accademici, visto che, ad eccezione del primo anno, a partire dal 1646 l'istituzione venne investita da una grave crisi, che compromise seriamente finanche le pratiche congregative, tanto che in cinque anni i membri si riunirono soltanto quattro volte e quasi sempre in occasione della festività religiosa annuale.

Quindi, per oltre un decennio – almeno dal 1629 al 1640 – il cardinale esercitò una determinante pressione sull'Accademia di San Luca, contravvenendo alle norme statutarie che viceversa prevedevano che «creando Officiali di portata, e disponendo cose di rilievo [si] corri la Bussola, ne sia valido ciò che si termini in altra maniera»³². Tanto che nel verbale della presa di possesso di Bernini viene sottolineata l'eccezionalità di questa procedura: «il signor Cavalier Bernino Principe [...] pubblicò gli officiali, creati come egli disse dall'Ill.mo Cardinale Francesco Barberini protettore per questa volta solo»³³.

Anche per quanto riguarda specificamente la funzione didattica, la scelta del cardinal nepote si dimostrò immediatamente fruttuosa visto che proprio nell'anno della sua nomina vennero redatte nuove norme statutarie e inventariati tutti i beni accademici³⁴, mentre dal 1628, e con regolarità, l'istituzione provvide al pagamento del modello vivente nudo per l'esercizio della copia dal vivo³⁵. Solitamente impiegato per lo studio dal vero nei soli mesi estivi, al pagamento del modello si sommarono la nomina degli accademici preposti all'insegnamento, dodici maestri tra i quali figuravano quasi sempre artisti di riconosciuto valore, ma molto spesso all'inizio della carriera; facevano eccezione soltanto Giovanni Baglione e Antonio Tempesta, rispettivamente di sessanta e settantatre anni³⁶. Anche se, dal 1633 al 1636³⁷ il pagamento

al modello venne corrisposto con regolarità, in relazione alla didattica, data la natura dei documenti a disposizione, non è possibile stabilire con certezza quali insegnamenti venissero impartiti in Accademia oltre a quello del disegno dal vero, anche se nel verbale della congregazione del 13 aprile 1636 viene stabilito che il «S. Vincenzo della Greca nel medesimo tempo assisti in d.a. accademia con instruire li giovini nel architectura civile e militare»³⁸. Testimonianza di fondamentale importanza che se da un lato rivela la tipologia dei corsi proposti, dall'altro restituisce valore alla classe degli architetti che nel XVII secolo non ebbe una significativa presenza numerica e dirigenziale. L'architetto palermitano Vincenzo Della Greca³⁹ era stabilmente impiegato dal pontefice Urbano VIII Barberini, prima come collaboratore del Maderno e poi in qualità di architetto delle fabbriche camerale e di Castel Sant'Angelo, incarico che mantenne dal 1631 al 1644. È probabile che lo stesso papa o il cardinale Francesco abbiano chiamato l'illustre artista a discutere della sua arte nell'Accademia romana, della quale il Della Greca era membro dal 1633⁴⁰, divenendone quasi principe nel 1638⁴¹. Inoltre, Vincenzo – sulla base della testimonianza del biografo Giovanni Baglione – avrebbe completato la propria formazione sotto la guida dell'intagliatore e architetto milanese Giovanni Battista Montano, anch'egli maestro all'Accademia di San Luca⁴², nonché autore di diversi disegni architettonici, ereditati e pubblicati a partire dal 1624 da un altro suo allievo, l'accademico Giovanni Battista Soria⁴³. E a un medesimo impegno teorico indirizzato alla formazione di repertori e cataloghi di modelli per le diverse esigenze costruttive si lega anche l'operato di Vincenzo Della Greca, autore di un manoscritto inedito corredato da un apparato grafico, conservato presso il castello di Vaduz (Liechtenstein)⁴⁴. Il testo, intitolato *Libro d'architettura civile* e datato 1641, è stato ricondotto dalla storiografia contemporanea all'attività didattica dell'autore presso l'Accademia romana, in considerazione anche del suo duplice campo d'indagine, l'architettura civile e militare⁴⁵.

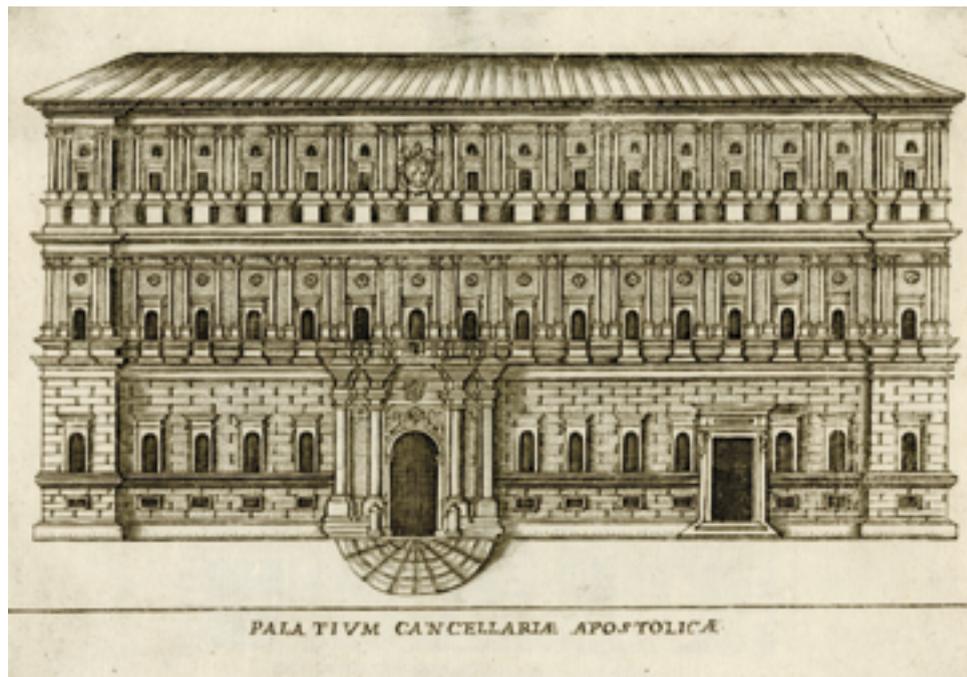
Nel trattato pubblicato nel 1652 dal padre gesuita Giovanni Domenico Ottonelli e da Pietro Berrettini da Cortona⁴⁶, sono contenute alcune considerazioni da non sottovalutare, anch'esse prezioso indizio della didattica accademica. Nel testo si menziona il «dotto, eloquente, & erudito Sig. Niccolò Musio»⁴⁷, dal 1634 relatore di «molte lettioni Accademiche» relative alle «Regole, & il decoro della Virtù nelle nobili Professioni della Pittura, e della Scultura», conferenze che si tenevano quattro o cinque volte l'anno alla presenza di cardinali e di «molti di que' valenti Professori, che erano della romana Accademia del Disegno»⁴⁸. Pur non essendo specificato il luogo delle lezioni, sembra probabile che queste si svolgessero nel palazzo di Francesco Barberini, vista, come si dimostrerà tra

breve, la natura degli incontri e la composizione dell'auditorio, ove figuravano ecclesiastici e intendenti della professione. Non va trascurato, d'altronde, che proprio nel 1634 Pietro da Cortona, coautore del *Trattato della pittura e scultura uso et abuso loro*, assumeva la massima carica istituzionale, trovandosi a ricoprire la doppia veste di testimone e di attore delle vicende accademiche.

Il sostegno e la gestione dell'Accademia di San Luca da parte di Francesco Barberini trovano conferma anche nell'impegno economico profuso dal porporato per la ricostruzione della chiesa accademica del Foro Romano e nella regolare e continuata fornitura, anche negli anni dell'esilio francese, di addobbi e suppellettili in occasione delle due principali feste religiose di santa Martina e di san Luca⁴⁹. Infatti, le informazioni del volume della computisteria Barberini, relativo ai prestiti del guardaroba, e un documento del Fondo del Conservatorio di Sant'Eufemia dell'eredità Berrettini dell'Archivio di Stato di Roma, comprovano nel 1633-1634⁵⁰, nel 1636-1637⁵¹ e nel 1642-1651⁵² il coinvolgimento del cardinale nei preparativi per le feste da celebrare nella chiesa accademica.

Ma Francesco anche prima dell'inizio dei lavori di ricostruzione della chiesa aveva elargito somme di denaro a favore dell'istituzione e, occorre precisare, stanziare non per l'edificio sacro ma dirette all'organizzazione, per il suo buon funzionamento. Così, nel 1631 destinò all'Accademia di San Luca, attraverso la mediazione del principe Gian Lorenzo Bernini, quindici scudi, registrati tra i mandati della computisteria siglati da Marcello Sacchetti, suo mentore finanziario⁵³. Nello stesso anno il cardinale si faceva carico di alcuni lavori di falegnameria nella stanza accademica⁵⁴. Elementi che accrescono il senso e la natura dell'interesse barberiniano alle sorti dell'Accademia artistica romana, alla quale il protettore non assicurava soltanto un formale e distaccato appoggio, tanto che almeno in una occasione è documentata la sua presenza nella sede del Foro Romano, ove nel 1634 il cardinale si era recato per «vedere li Desegni nella Academia a San Luca»⁵⁵. Tale evento era stato accuratamente preparato dall'istituzione, che aveva provveduto al trasporto degli addobbi e delle effigi del papa Urbano VIII e dello stesso porporato, nonché al pagamento di «mazze di fiori et verdura»⁵⁶. Dati che se da un lato testimoniano la natura celebrativa della visita, dall'altro fanno supporre un possibile coinvolgimento del protettore nelle stesse attività didattiche della San Luca, riconoscendo nei disegni menzionati le prove grafiche realizzate dai giovani allievi forse in occasione delle ricorrenze concorsuali.

Inoltre, almeno a partire dal 1635 e fino al 1644, molti degli incontri accademici ebbero luogo nel palazzo Apostolico della Cancelleria, ove il porporato aveva



Giovanni Battista de Rossi, *Palazzi diversi nel'Alma città di Roma, et altre, ad istanza di Giombattista de Rossi in Piazza Navona con licenza delli Superiori*, 1638, tav. 12 (ma non numerate).

trasferito la propria residenza nel 1632, quando venne eletto vicescancelliere⁵⁷. Il temporaneo utilizzo dei locali della Cancelleria, determinato dai lavori di ricostruzione della chiesa accademica dei Santi Luca e Martina, ebbe forse un effetto significativo sulla natura e la frequentazione degli incontri istituzionali. Nell'abitazione del Barberini vennero discusse questioni di enorme interesse, quali il pagamento della tassa annuale introdotta dal Breve pontificio del luglio 1633 che, ancora nel 1636, incontrava un'ostinata resistenza, in primo luogo da parte degli artisti stranieri attivi nell'Urbe⁵⁸. Ma soprattutto tali riunioni erano alcune volte presenziate dallo stesso illustre protettore, come avvenne nel 1638⁵⁹ e ancora nel 1641, quando l'orazione funebre per la morte del Domenichino, non potendo essere officiata nella sede storica, venne recitata nel "gran salone" della Cancelleria⁶⁰. Inoltre, secondo i racconti coevi di Giovanni Baglione e di Theodoro Amayden, il porporato premiava i giovani allievi e faceva recitare «varie lettioni da huomini letterati», alla presenza dei cardinali Antonio Barberini, Francesco Maria Macchiavelli e Giulio Sacchetti, esponendo «molti disegni anche poco honesti, il tutto per dimostrare l'arte»⁶¹. Come Antonio, fratello minore di Francesco nominato cardinale il 7 febbraio 1628⁶², gli altri due illustri prelati erano familiari del cardinal nepote, essendo il Macchiavelli⁶³, di nobile famiglia fiorentina, suo cugino, e il Sacchetti⁶⁴ strettamente legato a Francesco. Secondo le parole di Baglioni: «Questo Eminentissimo Principe ama grandemente la virtù, e molto favorisce, e protegge gli studij, e le

opere di Pittura, della Scoltura, e della Architettura; onde a ragione è degnissimo Protettore della nobile Accademia Romana del disegno [...] E però nel Palagio della Cancelleria egli tal volta fa fare adunanza di nobili Accademie, ove concorre gran quantità di Virtuosi, e di Nobiltà, e vi si portano diversi disegni di Giovani, che a concorrenza figurano varij soggetti, e questo virtuoso Principe gli honora di regali, e dà loro animo di avanzarsi nelle virtù; & anche vi si fanno varie lettioni da huomini letterati, le quali a questa professione alludono”⁶⁵.

La pratica dei concorsi per i giovani, nonché l’impegno costante del Barberini a favore della San Luca sono documentati anche dal biografo Giovanni Battista Passeri, il quale così scrive: “l’E.mo Cardinale Francesco Barberini [...] con molto amore, e zelo, essendo sua Eminenza Protettore dell’Accademia, volle, che si continuasse questa buona opera [dei concorsi al tempo del principato di Pietro da Cortona], anzi egli medesimo soleva intervenire quando si faceva l’elezione del primo, e di sua propria moneta voleva che fosse riconosciuto con premio fino al quarto”⁶⁶.

E a sancire il riconoscimento degli artisti vincitori, il porporato commissionava loro la traduzione in pittura del tema precedentemente realizzato in disegno e, soprattutto, si assumeva l’onere di provvedere personalmente al pagamento dei premi per i giovani, se si interpreta in tal senso il mandato sottoscritto il 30 luglio 1642 relativo all’acquisto di “stampe” per l’Accademia indetta nel palazzo della Cancelleria⁶⁷. Nel diario dell’Amayden, già ricordato, si trova il resoconto di una riunione dell’Accademia di San Luca che ebbe luogo tra il luglio e l’agosto dello stesso anno proprio nel palazzo Apostolico, durante la quale vennero esposti molti disegni. Due informazioni che concorrono a documentare la pratica delle ricorrenze concorsuali e l’intervento diretto del protettore. Già in precedenza, dal 1638 al 1640⁶⁸, Francesco Barberini aveva disposto il pagamento di alcune stampe per l’Accademia romana. Dunque, alla Cancelleria dovevano svolgersi le principali attività didattiche della San Luca, dai concorsi per i giovani alle lezioni teoriche, ma anche il tradizionale studio del modello vivente, come documenta un pagamento emesso dall’Accademia a favore del modello che nel 1643 per cinque mesi posò alla Cancelleria⁶⁹.

Considerato poi che l’*entourage* di Francesco Barberini era ritenuto dai suoi contemporanei alla stregua di una corte-accademia, ove intervenivano personaggi di rilievo, letterati, gesuiti, ecc., tale fermento culturale, assieme alle ricerche promosse dal mecenate, dovette stimolare e favorire il portato culturale e il riconoscimento stesso dell’organizzazione artistica romana. Quindi, le congregazioni della San Luca non dovettero avere, al tempo della Cancelleria, un carattere dimesso e settoriale, visto che almeno in

alcune occasioni miravano alla spettacolarizzazione degli incontri e dei momenti pubblici. Tutto ciò determinò un legame strettissimo tra il protettore e l’Accademia, quasi una sovrapposizione, visto che alle cattive sorti della famiglia, iniziate con la disastrosa Guerra di Castro⁷⁰, corrispose l’inizio della crisi dell’istituzione artistica. Così, nel pieno del conflitto per il possesso del ducato dei Farnese e alla vigilia della morte del pontefice Urbano VIII, nel 1642 i legami tra l’Accademia e il cardinale vennero pubblicamente ribaditi, quando, sempre alla Cancelleria, l’istituzione si dichiarò disposta a eseguire qualunque ordine o volontà del protettore, il quale, sempre secondo il diario dell’Amayden, presenziò la riunione anche per dimostrare il proprio interessamento, nonostante la «moltitudine de negotij»⁷¹. Nel 1646, anno della avventurosa e clandestina fuga da Roma del cardinale Francesco, l’Accademia di San Luca sospese quasi completamente i propri incontri, riunendosi una sola volta in occasione della festa annuale del santo patrono⁷². Infatti, nella seconda metà degli anni Quaranta si registrò una vera e propria battuta d’arresto delle attività dell’Accademia di San Luca, e alla periodicità estremamente rarefatta dei congressi dell’istituzione – dal 1646 al 1648 si contano soltanto quattro congregazioni⁷³ – si aggiunse nel 1648 il sequestro dei beni accademici da parte dei Gesuiti, che forse determinò nello stesso anno la vendita dell’abitazione ereditata da Teodoro Della Porta⁷⁴ nonché la totale sospensione degli incontri. Agli inizi del decennio successivo la San Luca dà avvio a una lenta ripresa⁷⁵; una missiva rintracciata nell’Archivio Storico inviata dall’Accademia e dal ricamatore Sigismondo Lebenauere al cardinale Francesco Barberini, databile al 1651-1652, documenta la cura dell’istituzione nel «fare continuamente pubblica Accademia con modello al Vivo per istruire i Giovani nel disegno», ma nello stesso tempo rivela come vi fossero difficoltà a veder riconosciuti anche i privilegi da tempo acquisiti⁷⁶. Le sorti dell’istituzione artistica romana sembrano migliorare soltanto con la reintegrazione ufficiale di Francesco Barberini, rientrato a Roma già nel 1648 ma definitivamente riabilitato all’inizio del sesto decennio quando, con il matrimonio celebrato nel 1653 tra Maffeo Barberini e Olimpia Giustiniani, nipote di Innocenzo X Pamphilj, veniva suggellato il perdono papale⁷⁷. Sono gli anni in cui l’Accademia di San Luca promuove una serie di interventi tesi al risanamento dell’istituzione, anche se la “rinascita” non appare personalmente e direttamente sponsorizzata dal protettore, considerato poi che sempre a partire dai primi anni cinquanta l’istituzione risulta maggiormente indipendente dalle volontà e dalle pressioni barberiniane. Principi e ufficiali vengono eletti direttamente dai membri accademici e si ricorre all’autorità del protettore soltanto in casi

di comprovato disaccordo, come nel 1660, quando la nomina dell'incisore Gaspare Moroni venne imposta dal cardinale per far fronte alla grave controversia nata in seno all'organizzazione in merito all'elezione del nuovo principe⁷⁸. Ma, al di là degli interventi eccezionali, e già qualche anno dopo il suo rientro, il legame tra il Barberini e la San Luca non dovette interrompersi, se a lui gli accademici nel 1651 si rivolgevano per ottenere la conferma delle esenzioni già riconosciute⁷⁹ e se nell'anno successivo veniva chiamato in causa per sollecitare la restituzione delle scritture accademiche in mano a Pompeo Lazzari⁸⁰. Come è evidente dagli esempi appena citati, ma molti altri se ne potrebbero portare, il ruolo del protettore sembra ora limitato alla sola supervisione degli affari gestionali, alla convalida degli atti ufficiali e delle decisioni più importanti che necessariamente dovevano essere autorizzati dalla ratifica del cardinale⁸¹. Inoltre il porporato tentò di risollevere le finanze accademiche, nominando giudice della San Luca Gaspare di Carpegna che, impegnandosi attivamente nella riscossione delle entrate, riuscì in parte a risanare le casse accademiche, presupposto al ripristino delle attività istituzionali, prime tra tutte quelle didattiche. Il nobile romano Gaspare di Carpegna (Roma 1625-1714), presente in Accademia a partire dal 1652, anno in cui il cardinale Barberini lo elesse «per prelato, e giudice» dell'istituzione⁸² è figura chiave ed egemonica della seconda metà del XVII secolo. Proprietario di una eccezionale biblioteca e di una celebre collezione di monete, medaglie e oggetti antichi, nonostante fosse già stata ricostruita la sua brillante carriera ecclesiastica⁸³ (nel 1670 veniva creato cardinale e l'anno successivo vicario di Roma) e recenti studi avessero in parte illuminato la sua opera in campo artistico⁸⁴, completamente sconosciuti rimanevano i suoi primi impegni pubblici e soprattutto il suo legame con la San Luca, ove fu accolto tra gli accademici d'onore⁸⁵. Il giovane monsignore partecipò con una certa regolarità alle sedute dell'Accademia nel periodo preso in esame, divenendo una sorta di vice-protettore⁸⁶, mettendo a disposizione dei membri la propria abitazione⁸⁷, contribuendo al risanamento delle finanze – presupposto fondamentale per la sussistenza stessa dell'istituzione – nonché favorendo l'impiego di artisti accademici nelle commissioni da lui dirette. Infatti, a partire dal 1652 Carpegna rilasciò diversi mandati di pagamento a rivenditori e “bottegari” romani a favore dell'Accademia. Emanati al fine di far osservare il Breve pontificio del 1633, il primo mandato pervenuto data al 22 marzo⁸⁸, a soli cinque giorni dalla nomina del Carpegna, che con energia e risoluzione lavorò a risanare le finanze accademiche. A tale scopo richiese tempestivamente la documentazione e le scritture relative alle esenzioni, alle concessioni e a tutto ciò che era necessario per conoscere la situazione

patrimoniale della San Luca⁸⁹, e nel 1657 ottenne da Alessandro VII Chigi la conferma del Breve di Urbano VIII⁹⁰. I legami del Carpegna con l'istituzione non si interruppero neanche nei due decenni successivi, anche se, con l'avanzare della sua carriera – nel 1662 venne nominato uditore del Tribunale della Segnatura, segretario della Congregazione delle Acque e uditore del cardinale Flavio Chigi⁹¹ – l'impegno del prelato necessariamente diminuì, tanto che nel 1664 Carlo Maratti e altri tre accademici vennero deputati per richiedere al cardinale Barberini un nuovo giudice fino al ritorno del Carpegna⁹². Tuttavia Gaspare mantenne l'incarico e i rapporti con la San Luca, se il 4 maggio dello stesso anno veniva invitato a partecipare alla mostra dei disegni dei giovani allievi⁹³ e se poco dopo redigeva un'ingiunzione di pagamento ai rigattieri⁹⁴. E se anche nel settembre del 1664 i membri della San Luca sollecitavano ancora una volta il Barberini a nominare un nuovo giudice⁹⁵, lo stretto legame tra il prelato e l'istituzione artistica non cessò, tanto che nel 1673-1674 Carpegna riceveva in dono dai membri accademici il proprio ritratto e una tela di soggetto religioso⁹⁶, e ancora alla metà degli anni Ottanta risolveva a favore dell'istituzione una lite sorta con il Conservatorio di Sant'Eufemia⁹⁷.

Dunque, nel contesto appena tratteggiato di risanamento della San Luca, la nomina di Gaspare di Carpegna predisposta dal cardinal nepote assume un significato ancora più rilevante. Come fondamentali appaiono i due anni di principato di Filippo Gagliardi, prospettico, architetto e disegnatore perfettamente inserito nella cerchia dei Barberini, come ho potuto dimostrare in un mio precedente studio⁹⁸. Dopo la rinuncia di Andrea Sacchi, il governo della San Luca venne affidato a Filippo Gagliardi⁹⁹, che per un biennio promosse, anche personalmente, le attività istituzionali, favorendo lo sviluppo dell'organizzazione artistica. Ciononostante, e come spesso accade, il ruolo ricoperto dall'artista nell'Accademia venne completamente dimenticato, tanto che Missirini rimosse il nome di Filippo dall'elenco dei principi accademici, attribuendo erroneamente a Bernardino Gagliardi, suo omonimo e predecessore, tre anni di principato¹⁰⁰. Presente alla San Luca già a partire dal 1629¹⁰¹, l'11 ottobre 1648 Filippo fu nominato “Festarolo” per la celebrazione della ricorrenza del santo patrono¹⁰², anche se è soprattutto negli anni cinquanta che la partecipazione dell'artista alla vita accademica divenne costante e assidua. Ancora una volta a capo dell'organizzazione è un artista di rilievo del panorama romano dalle apprezzate doti imprenditoriali, abile prospettico ma anche capace direttore e architetto progettista del rifacimento dei Santi Silvestro e Martino ai Monti, tra i maggiori cantieri aperti nell'Urbe, ove aveva diretto e coordinato gli interventi di molti artisti¹⁰³.

Nel 1656-1657 alla San Luca trovarono compimento importanti iniziative intraprese nei mesi precedenti l'elezione di Filippo, quale ad esempio il reperimento di nuovi locali¹⁰⁴, ove poter «riporci li Gessi, quadri, et altre suppellettili» e, soprattutto, «per essercitarci li Studij»¹⁰⁵, allestiti grazie a una sovvenzione straordinaria degli accademici e all'impegno personale del principe¹⁰⁶. Gli inventari redatti nel 1656 e nel 1657¹⁰⁷, prima e dopo il trasferimento nella nuova sede, forniscono, d'altro canto, l'elenco completo delle suppellettili della stanza accademica, fra le quali sono annoverati i materiali didattici necessari allo svolgimento delle lezioni: «un modello di legno», dei «Rilievi di gesso» e «Cinque mazzi di varii disegni di Architettura, e Prospettiva»¹⁰⁸. La raccolta dei gessi, presente sin dalla nascita dell'istituzione, mantenne un posto di primo piano tra i beni – sola serie funzionale all'insegnamento ad essere sempre inventariata –, avvantaggiandosi di sostituzioni nel caso di esemplari deteriorati e godendo di ripetuti, anche se limitati, incrementi. Così, alla metà degli anni Cinquanta la raccolta crebbe significativamente raggiungendo il numero di quasi cento pezzi, collocati in una stanza limitrofa alla chiesa accademica. Sono appunto gli anni del principato di Filippo, quando anche la collezione dei ritratti degli artisti viene ingrandita e riordinata, grazie all'intervento del principe che donò sei nuove effigi¹⁰⁹. E sempre al sostegno economico del Gagliardi si devono la realizzazione delle tabelle con i nomi degli accademici¹¹⁰, l'acquisizione di due dipinti da donare al procuratore Santi Pilastrini¹¹¹ nonché il pagamento del modello¹¹². Grazie ad un'accorta politica economica, l'Accademia di San Luca fu anche in grado di ristrutturare le case di sua proprietà in Borgo Sant'Agata e di risarcire il medagliista Gaspare Moroni delle spese sostenute in nome e per conto dell'istituzione¹¹³. Inoltre, nel 1656 la San Luca appariva intenzionata a porre finalmente in esecuzione i legati Zuccari e Muziano¹¹⁴, che se da un lato avrebbero notevolmente incrementato le risorse finanziarie e logistiche dell'Accademia,

dall'altro avrebbero contribuito alla storicizzazione della rinnovata istituzione, essendo i due artisti i padri fondatori dell'organizzazione romana. E forse con lo stesso intento si progettò il restauro del quadro con *San Luca che dipinge la Vergine* tradizionalmente attribuito a Raffaello¹¹⁵, icona simbolo dell'Accademia che era necessario risarcire e rinnovare così come era avvenuto per l'istituzione¹¹⁶. Appare evidente dunque la centralità dei primi anni Cinquanta per la storia della San Luca, quando, dopo un breve periodo di totale inattività, venivano riattivate le principali funzioni statutarie sulla scorta di una rilettura storiografica e simbolica che investiva il portato e lo scopo stesso dell'Accademia.

Esistono poi altri documenti che indicano come il cardinale Barberini avesse continuato a pagare i lavori effettuati nella chiesa dei Santi Luca e Martina e, sporadicamente, nella sede accademica¹¹⁷, nonché informazioni sulla sua presenza in Accademia in occasione, ad esempio, delle manifestazioni concorsuali¹¹⁸. Come si è tentato di dimostrare, e nonostante l'esiguità delle fonti documentarie a disposizione, la promozione e l'indirizzo che il cardinale Francesco Barberini garantì e impresse all'Accademia di San Luca si rivelarono fondamentali per la condotta dell'istituzione artistica. Barberini non si limitò a una formale e distaccata partecipazione, visto che il porporato, oltre alla imposizione talvolta del principe o di altri ufficiali, promosse anche le attività didattiche e la partecipazione pubblica di illustri personaggi agli incontri dell'Accademia che ripetutamente si tennero nella residenza apostolica alla Cancelleria. Negli anni Trenta e Quaranta, infatti, nel momento di maggior convergenza tra gli interessi mecenatistici del prelado e la ricerca di affermazione della San Luca, l'Accademia fu in grado di sperimentare un modello organizzativo e didattico che faticosamente e autonomamente sarebbe riuscita a riproporre alla metà del sesto decennio, ma che avrebbe compiutamente messo in opera e istituzionalizzato soltanto a partire dal 1664 circa.

1 A titolo esemplificativo si segnala C. Goldstein, *Art History without Names: a Case Study of the Roman Academy*, in "The Art Quarterly", 1978, 2, pp. 1-16.

2 M. Lafranconi, *L'Accademia di S. Luca nel primo Seicento. Presenze artistiche e strategie culturali*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", a.a. 1999-2000; P.M. Lukehart (a cura di), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, CASVA Seminar

Papers 2, National Gallery of Art, Washington D.C., Yale University Press, New Haven and London 2009.

3 M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Stamperia De Romanis, Roma 1823.

4 Della medesima opinione è anche Ann Sutherland Harris che, tra gli studiosi che si rifanno al Missirini, segnala Nikolaus Pevsner (N. Pevsner, *Academies of art. Past and*

present, Cambridge University Press, Londra 1940; trad. it. *Le Accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982, pp. 64-66; si veda A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 34.

5 A. Merola, *ad vocem* "Barberini Francesco", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VI, Società Grafica Romana, Roma 1964, pp. 172-176. Da ultimo si consultino L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane 7-11 dicembre 2004), De Luca Editori d'arte, Roma 2007.

6 Nella congregazione segreta che si tenne il 13 maggio 1627 nell'abitazione del pittore Simon Vouet, è registrato come gli ufficiali accademici si fossero «recati all'Ill.mo Sig. Cardinal Barberino supplicandolo che volesse accettare, questa protezione» e che il medesimo, dopo averne informato il pontefice, avesse accolto l'incarico; K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1969, p. 337, doc. n. 19.

7 Si veda principalmente M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York University Press, New York 1975.

8 Nel testo del Noehles più volte ricordato sono pubblicati alcuni verbali accademici dell'Archivio di Stato di Roma che indicano sul patrocinio del cardinale Barberini.

9 K. Noehles, *op. cit.*, p. 97.

10 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico (da ora AASL), *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 114r. Il 9 marzo 1631 il cardinale confermò l'incarico; si veda K. Noehles, *op. cit.*, p. 363, doc. n. 162.

11 La prima assemblea presieduta dal Berrettini fu indetta l'8 gennaio 1634; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 21r-2v. Gli ufficiali vennero riconfermati dal cardinale il 9-10 dicembre 1634; AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 17r. L'artista rimase in carica fino al 25 gennaio 1637; si veda AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 19r.

12 Il 25 gennaio 1637 il cardinale Barberini nominò Turchi principe, il quale fece leggere ad alta voce la lista degli ufficiali predisposta dal porporato; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 19r.

13 Nel verbale del 13 maggio 1638 è scritto: "fu creato Principe dell'Accademia così ordinando l'Em.mo Sig. Card.le Barberino il Sig. Gio: Franc.co Romanelli"; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 22v. Si veda anche AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 129r.

14 L'artista venne nominato il 19 gennaio 1639; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 25v.

15 Il protettore Francesco Barberini, il 22 luglio 1640 nel palazzo Apostolico della Cancelleria, impose la nomina del nuovo principe; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 31r; AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 132r.

16 Già presente in Accademia nel 1635 (AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 13v), l'artista dal 1637 al 1640 donò regolarmente somme di denaro alla San Luca (AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, ff. 24r, 25r, 26r, 29r, 31r). Scaduto il mandato di principe, il 17 luglio 1639 venne eletto "rettore dello studio" (AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 28r), mentre ancora nel 1660 i membri accademici discutevano sull'opportunità di eleggerlo alla massima carica (AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 125r-126r).

17 Sui rapporti del pittore con la famiglia pontificia si veda da ultimo: Elisabeth Oy-Marra, *Ambasciatori dello stile Barberini: Giovan Francesco Romanelli*, in L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a cura di), *op. cit.*, pp. 303-316.

18 Si veda A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona e gli anni della volta Barberini*, in L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a

cura di), *op. cit.*, pp. 213-217. Sulla prima bottega cortonesca si vedano: M. Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i "cortoneschi"*. *Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Skira, Milano 2001; S. Bruno, *Le qualità della prima bottega cortonesca*, in "Paragone-Arte", s. III, LVII, 2006, 68, pp. 40-71.

19 Un'analisi dettagliata delle vicende storiche dell'Accademia parigina è in: A. Mérot, *Les Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVIIe siècle*, Collection Beaux-Arts Histoire, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1996; ed. cons. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003.

20 Il primo viaggio in Francia di Romanelli si colloca negli anni 1645-1646, quando l'artista si impegnò nella decorazione del palazzo del primo ministro Mazzarino, personaggio di spicco della cerchia dei Barberini. Si veda M. Laurain-Portemer, *Le Palais Mazarin a Paris et l'offensive baroque de 1645-1650 d'après Romanelli, Pietro de Cortone et Grimaldi*, in "Gazette des Beaux-arts", s. VI, LXXXI, 1973, 115, pp. 151-168; E. Oy-Marra, *op. cit.*, pp. 303-316. Sul fenomeno della migrazione culturale dall'Italia alla Francia si consultino: F. Solinas, "Portare Roma a Parigi", *mecenati, artisti ed eruditi nella migrazione culturale*, in E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, *Documentary Culture Florence and Roma from Grand-duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Papers from a Colloquium (Firenze, Villa Spelman 1990), Villa Spelman Colloquia, vol. 3, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, pp. 227-261; O. Bonfait (a cura di), *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, colloque *Il bello ideale e le Accademie. Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'età di Bellori*, (Roma, Villa Medici 7-9 juin 2000), Collection d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome, Roma 2002.

21 Nella congregazione del 17 luglio 1639 veniva stabilito che Menghini avrebbe presentato "il memoriale da darsi all'Em.mo Sig. Card. Protettore per le scritture da ricuperarsi per l'Accademia" e che G. B. Soria avrebbe trovato un locale ove "tenere i quadri, et altre robbe"; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 28r.

22 AASL, *Lista delle entrate*, vol. 69, n. 173.

23 Il 3 e il 19 novembre 1640 il principe Rainaldi predispose il pagamento a favore di Francesco Agatone modello; AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 133v.

24 Si veda L. Sickel, *Niccolò Menghini: "statuario di casa" del cardinale Francesco Barberini*, in L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a cura di), *op. cit.*, pp. 221-230.

25 Nel 1635 inoltre il cardinale lo aveva risarcito per il suo impegno economico a favore della chiesa accademica, per la quale avrebbe anche eseguito, a partire dallo stesso anno, la statua di santa Martina, collocata nella chiesa nel 1651; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (da ora BAV), Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1630-1636*, vol. 80, f. 191v.

26 AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 28r, 37r.

27 AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 59r-59v.

28 Mantenne tale ufficio ininterrottamente dal 1634 al 1651; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 11r-11v. Dal 24 gennaio 1634 redige con regolarità il volume AASL, *Entrata et Esito nel maneggio del Camerlengo della Accademia di San Luca in S.ta Martina fatto da Arc. Gio. Battista Soria Per Pittori, Scultori Architetti e Indoratori 1634-1647*, vol. 167, fasc. 74. Sull'architetto e falegname si vedano: L. Bartolini Salimbeni, *Giovan Battista Soria e il cardinal Borghese: restauri a Roma 1618-1633*, in S. Benedetti, G. Miarelli Mariani (a cura di), *Saggi in onore di Guglielmo de Angelis D'Ossat*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n. s., 1983-1987, 1-10, pp. 399-406; B. Ringbeck, *Giovanni Battista Soria Architekt Scipione Borghese*, Kunstgeschichte Bd. 21, Munster Lit 1989.

29 Ad esempio, il 25 agosto 1635, il principe Pietro da

Cortona propose agli accademici di procedere alla citazione dei pittori, degli scultori, degli architetti, dei ricamatori, sia italiani che stranieri, che non avevano ancora versato la somma annuale, e a tale scopo venne incaricato il camerlengo Soria; si veda G. J. Hoogewerff, *Il conflitto fra la Insigne Accademia di San Luca e la banda dei pittori neerlandesi*, in "Archivio della R. Deputazione Romana di Storia Patria", n.s., LVIII, 1935, I-IV, p. 196.

30 Appellativo riferito al Soria nel documento d'ingresso nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, datato 14 marzo 1638; si veda V. Tiberia, *La Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Università degli Studi di Lecce, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, Fonti medievali e moderne, collana diretta da L. Galante, Congedo Editore, Martina Franca (Ta) 2005, p. 67.

31 A partire dal 1636 molti degli ordini di pagamento risultano firmati sia dal Berrettini sia dal Soria. Il cardinale Barberini risarciva tali spese; BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1630-1636*, vol. 80, ff. 255r, 257r, 258v, 260v, 264v, 268v, 274r, 279r, 281r-282v. Ad esempio, nel 1639 il Soria venne pagato da Francesco Barberini per aver fatto trasportare le nuove colonne della chiesa accademica da Grosseto a Roma (BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1636-1641*, vol. 81, f. 93r), nel 1640 e nel 1642 per i lavori all'altare maggiore dello stesso edificio (BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1636-1641*, vol. 81, ff. 187r, 190r; BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1642-1648*, vol. 82, ff. 9r, 53v).

32 Le elezioni del principe sarebbero dovute avvenire per estrazione a sorte da una rosa di accademici, precedentemente scelti attraverso una votazione a scrutinio segreto. Il principe poi avrebbe provveduto alla nomina degli altri ufficiali; AASL, *Ordini dell'Accademia, e Cong.ne de Pittori, e Scultori di Roma*, 1627c, f. 6.

33 M. Lafranconi, *L'Accademia di San Luca nel primo Seicento. Presenze artistiche e strategie culturali dai Borghese ai Barberini*, in O. Bonfait, A. Coliva (a cura di), *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni Venti*, atti del convegno (Roma, Accademia di Francia, Villa Medici 17-19 febbraio 1999), De Luca, Roma 2004, p. 42.

34 Roma, Archivio di Stato di Roma (da ora ASR), Trenta Notai Capitolini, Notaio Thomas Salvatorius, Ufficio 15, *Inventario 5 luglio 1627*, vol. 113, ff. 27r-28v, 41r-41v; K. Noehles, *op. cit.*, doc. n. 20, pp. 337-338.

35 Nel 1628 l'Accademia provvide al pagamento di "cosmo fiorentino modello" che posò da giugno a ottobre; AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 107r.

36 AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 107r. Tra i maestri: Giovanni Baglione, Prospero Orsi, Pietro da Cortona, Gian Lorenzo Bernini, Antonio Tempesta, Nicolas Poussin, Andrea Sacchi e Giovanni Lanfranco (K. Noehles, *op. cit.*, p. 362, doc. n. 160).

37 Gli incontri erano presumibilmente aperti anche a personaggi illustri, ecclesiastici e conoscitori in relazione con la San Luca, visto che, ad esempio, nel 1634 il cardinale Barberini visitò la sede al Foro Romano; si veda AASL, *Lista delle spese*, miscellanea liste A, b. 7; AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 123r.

38 AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 16r.

39 Si vedano da ultimo: T. Acciai, *ad vocem* "Della Greca Vincenzo", in DBI, vol. XXXVII, Società Grafica Romana, Roma 1989, pp. 66-68; V. Violo, *Due "trattisti" non eruditi del Seicento. Vincenzo e Felice Della Greca*, UniversItalia, Roma 2008, pp. 3-49.

40 Si veda V. Violo, *op. cit.*, p. 14. La sua partecipazione alla vita accademica è documentata ancora nel 1635 e nel 1636, quando, ad esempio, risulta incaricato di raccogliere le elemosine per la classe degli architetti; AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 17r. Nella lista redatta e scritto: "Sig.re Vincenzo della Greca Architetto a' S.ta Caterina

de Siena"; AASL, *Lista di tutti quelli, che doveranno pagare alla Chiesa di San Luca in Santa Martina per elemosina conforme al Breve spedito dalla S.ta di N.ro Sig.re Papa Urbano Ottavo, cominciato con il mese di luglio 1634 per tutto il mese di giugno 1635. Compresoci Pittori, Scultori, Architetti, Recamatori, Doratori, Bottegari, et altri laranti*, vol. 166, fasc. 68, f. 12v.

41 Si veda V. Violo, *op. cit.*, p. 14.

42 Nel 1594 il Montano aveva tenuto una lezione sugli ordini di architettura; cfr. K. Noehles, *op. cit.*, p. 64, nota n. 125.

43 G. B. Soria, *Libro primo scelta di vari tempietti antichi con le Piante et Alzatte, disegnati in Prospettiva*, D. M. Gio. Batta. Montano Milanese Date in luce, Per Gio. Batta. Soria Rom. a beneficio: publico, et fatti in tagliare in rame dedicati al Illustriss.o et Rever.mo Segnor Cardinale Borghese, appresso Soria con licenza de Superiori, Roma 1624; G. B. Soria, *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari Utilissimi a Virtuosi novamente inventati da M. Giovanbatista Montani Milanese Intagliatore di legname Ecc.mo. Dati in luce da Giovanbatista Soria Romano dedicati al Ill.mo et Rev.mo Card. Hippolito Aldobrandino*, appresso Soria con licenza de Superiori, Roma 1625.

44 Per una prima analisi del testo, una copia del quale è conservata nella collezione Blunt presso il Courtauld Institute di Londra, si vedano: T. Manfredi, *Idea e norma: il carattere e la diffusione degli scritti di architettura*, in A. Scotti Tosini (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, vol. II, Electa, Milano 2003, pp. 614-631; V. Violo, *op. cit.*, p. 25. Soprattutto nella sezione del manoscritto dedicata agli ordini architettonici la derivazione da Michelangelo e dal suo maestro Montano risulta evidente; si veda D. Del Pesco, *L'architettura del Seicento*, in *Storia dell'Arte in Italia*, diretta da F. Bologna, UTET, Torino 1998, p. 51.

45 Infatti, e nonostante il titolo, dei novantadue fogli del manoscritto gli ultimi trentadue sono dedicati all'architettura militare; cfr. T. Manfredi, *op. cit.*, p. 631, nota n. 22.

46 G.D. Ottonelli, P. Berrettini da Cortona, *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro. Composto da un Theologo, e da un Pittore Per offerirlo a' Signori Accademici del Disegno di Fiorenza, e d'altre Città Christiane. In cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare, e tenere l'Immagini sacre, e profane: si riferiscono molte Historie antiche, e moderne: si considerano alcune cose d'alcuni Pittori morti e famosi del nostro tempo: e si notano certi Avvisi, e certe particolarità circa l'operare secondo l'osservationi fatte in alcune Opere di Valenthumini. Stampato ad istanza de' Sig.ri Odomenigico Lealonotti da Fanano, e Britio Prenetteri. Con due Indici, uno de' Capi, e Quesiti, l'altro delle materie*, In Fiorenza, nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi MDCLII; ed. cons. a cura di V. Casale, Fonti per la Storia dell'Arte, Libreria Editrice Canova, Treviso 1973.

47 Non è stato possibile identificare il personaggio, che probabilmente non va riconosciuto nel pittore nato a Casale Monferrato nel 1595 circa, attivo a Roma e assiduo di casa Giustiniani, che nel 1630 risulta essere già morto. Tuttavia, sugli anni dell'attività romana di Nicolò Musso permangono dubbi e misteri, visto il silenzio totale dei biografi seicenteschi e la limitatezza dei documenti a disposizione. Si vedano: G. Romano, *Nicolò Musso a Roma e a Casale*, in "Paragone-Arte", XXII, 1971, 255, pp. 45-60; M.P. Soffiantino, *ad vocem* "Musso Nicolò", in M. Gregori, E. Schleier (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. II, Electa, Milano 1989, p. 825; G. Romano, *Nicolò Musso*, in M. Di Macco (a cura di), catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda 18 maggio-30 settembre 1990), Galleria della Sabauda 1, U. Allemandi & C., Torino 1990; A.M. Bava, *Nicolò Musso a Roma e a Casale Monferrato*, in G. Romano (a cura di), *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Arte in Piemonte 13, collana diretta da G. Romano, Fondazione CRT Cassa di Risparmio di Torino, Banca CRT, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1999, pp. 193-237.

48 Considerata l'importanza delle lezioni, con gli "avvertimenti" che avrebbero garantito di produrre opere di "universale sodisfattione", se ne lamenta la mancata

pubblicazione e allo stesso tempo si tenta di riassumerne le indicazioni principali; si veda G.D. Ottonelli, P. Berrettini da Cortona, *op. cit.*, pp. 172-174.

49 Solitamente veniva stesa una lista di consegna dei beni inviati dal cardinale all'istituzione. Tra le suppellettili e gli arredi compaiono: tessuti, cuscini, tappeti, arazzi, portiere e altro ancora. Si vedano le note successive.

50 BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Libro de' Ricordi G 1633-1636*, vol. 153, ff. 229r, 277v.

51 BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Libro de' Ricordi G 1633-1636*, vol. 153, ff. 348r, 393r, 410v.

52 ASR, Fondo Conservatorio S. Eufemia, Eredità Berrettini, *Eredità di Pietro Berrettini da Cortona dall'anno 1630 sino al 1749*, vol. 81, ff. 272r, 273r; BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Prestiti Guardarobba 1644-1648*, vol. 154, ff. 4v, 23v, 65v, 92v, 97r, 125v, 138r; BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Prestiti Guardarobba 1648-1651*, vol. 155, ff. 18v, 48v, 121r, 147v, 219r, 251r.

53 Il 7 gennaio Francesco predispone un «volontario assegnam.o [...] all'Accademia de Pittori di Roma»; BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1630-1636*, vol. 80, f. 18v.

54 Il 13 agosto 1631 Marcello Sacchetti, per conto del cardinale Francesco, corrispose ai falegnami Francesco Bartolomei e Alessandro Nave la somma dovuta per diversi lavori eseguiti dal luglio 1630 al gennaio 1631. Vengono ricordati anche gli interventi «alla stanza dell'accademia de Pittori; alla [...] Grotta del Giard.no delle 4 Fontane, et al granaro in Campo Vaccino»; BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1630-1636*, vol. 80, f. 38r.

55 AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 123r.

56 AASL, *Lista delle spese*, miscellanea liste A, b. 7.

57 Si veda P. Waddy, *Barberini Cardinals need plats to live*, in L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a cura di), *op. cit.*, pp. 487-500.

58 Ad esempio, il 14 novembre 1636 alla congregazione generale indetta nella sala grande della Cancelleria intervennero artisti italiani, francesi, spagnoli, tedeschi, fiamminghi e olandesi, questi ultimi riuniti nella compagnia della Bent; cfr. G. J. Hoogewerf, *art. cit.*, pp. 189-203.

59 AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 22v, 25r.

60 Si veda G.B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti che anno lavorato in Roma Morti dal 1641. fino al 1673. di Giambattista Passeri Pittore e Poeta Prima Edizione*, in Roma MDCCCLXXII, presso N. Barbiellini Mercante di libri a Pasquino; ed. cons. ristampa anastatica, Italcia Gens, Repertori di bio-bibliografia italiana n. 84, A. Forni Editore, s. l. 1999, p. 46.

61 T. Amayden, *Diario della Città, e Corte di Roma notato da Deone hora Temi Dio dall'anno 1640 al 1649*, Roma, Biblioteca Casanatense, vol. I, ms. 1831, f. 197r.

62 Si veda A. Merola, *ad vocem* "Barberini Antonio", in DBI, vol. VI, Società Grafica Romana, Roma 1964, pp. 166-170.

63 Francesco Maria, dopo aver ottenuto da Urbano VIII un canonicato nella basilica di San Pietro e la vice-legatura a Ferrara, venne ammesso tra gli uditori di Rota e il 16 dicembre 1641 eletto cardinale con il titolo dei Santi Giovanni e Paolo; si veda G. Moroni, *ad vocem* "Macchiavelli Francesco Maria", in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni compilato dal Cavaliere Gaetano Moroni romano secondo aiutante di Camera di sua Santità Pio IX*, vol. XL, Tipografia Emiliana, Venezia 1846, p. 226.

64 Dopo aver studiato tra Perugia e Pisa, si trasferì a Roma sotto il pontificato di Paolo V Borghese. Eletto vescovo da Urbano VIII, fu creato cardinale il 19 gennaio 1626 con il titolo di Santa Susanna; si veda G. Moroni, *ad vocem* "Sacchetti Giulio", in *Dizionario di erudizione...cit.*, vol. LX, 1853, pp. 100-101.

65 G. Baglione, *Le Vite de' Pittori Scultori et Architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino ai tempi di*

papa Urbano Ottavo nel 1642 scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna, Stamperia D'Andrea Fei, Roma 1642; ed. cons. fac-simile dell'ed. di Roma del 1642 con introd. e a cura di V. Mariani, E. Calzone, Roma 1935, p. 180 [182].

66 G.B. Passeri, *op. cit.*, p. 61.

67 BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1642-1648*, vol. 82, f. 35v.

68 BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1636-1641*, BAV, vol. 81, ff. 69v, 118v, 181v.

69 Il 19 febbraio il principe Calandra ordinò di corrispondere la somma di sei scudi a favore di "m. fran.co modello" a pagamento dei mesi di lavoro - da maggio a settembre - "per il disegno delli giovani [...] nella Cancelleria per l'Accademia di S. Luca"; AASL, *Minuta di pagamento*, Giust. I, n. 412.

70 Si veda N. Capponi, *I bulli del quartiere: i Barberini e la guerra di Castro*, in L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a cura di), *op. cit.*, pp. 339-344.

71 T. Amayden, *Diario della Città...cit.*, f. 197r.

72 AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 64r-64v.

73 AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 64r-64v; ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Thomas Salvatorius, Ufficio 15, *Congregazione Accademia Pittori e Indoratori*, vol. 188, 18 agosto 1647, ff. 795r-795v, 834r (AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 64v-65v); ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, *Verballi delle Congregazioni*, vol. 189, 6 ottobre 1647, ff. 342r-342v (AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 65v-66r); AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 66v-67r.

74 ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Dominicus Valentinus, Ufficio 37, *Sequestro tassa dovuta al Seminario dei Gesuiti 29 marzo 1648*, ff. mancanti; AASL, *Copia atto di vendita casa Teodoro Della Porta*, vol. 293/315.

75 Dopo un'interruzione di quasi tre anni la San Luca torna a riunirsi nella propria sede al Foro Romano. Sono presenti 19 membri dei quali viene specificata la professione: 8 pittori, 8 indoratori, 2 ricamatori e un architetto. Il pittore Luigi Gentile viene scelto come principe dell'istituzione per l'anno 1652; AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 67r-67v.

76 AASL, *Richiesta di intercessione*, vol. 69, n. 247.

77 K. Noehles, *op. cit.*, p. 105. Come è noto, il rientro prima e la reintegrazione poi erano stati favoriti dal cardinale Mazzarino; si veda M. Calvesi, *L'elefante con obelisco tra Colonna e Barberini*, in A. Zuccari, S. Macioce (a cura di), *Immenzo X Pamphilj arte e potere a Roma nell'età barocca*, Cassa di Risparmio di Roma, Logart Press, Roma 1990, pp. 17-25.

78 AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 127r-129r.

79 AASL, *Richiesta di intercessione*, vol. 69, n. 247.

80 AASL, *Lettera del principe e degli ufficiali accademici a Francesco Barberini*, vol. 72, n. 5.

81 Ad esempio, il 16 settembre 1658 veniva firmato, con il consenso del protettore, il compromesso tra l'Accademia e il Seminario Romano, relativo alla tassa annuale sulle chiese parrocchiali imposta da Urbano VIII; ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, *Compromesso tra l'Accademia di San Luca e il Seminario Romano*, vol. 222, 16 settembre 1658, ff. 99r-100r, 101r, 112v, 113v-114v. Ancora, nella congregazione segreta dell'11 maggio 1659, il procuratore accademico Francesco Maria Fontei venne incaricato di ottenere dal protettore il mandato per la riscossione dei 50 scudi lasciati all'istituzione da Domenico Castelli; AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 121v-122r.

82 AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 73v-74v.

- 83 Si vedano: *Vite succinte di Diversi Cardinali con indice dei Cardinali dei quali si parla in questo Volume a pagina 106*, Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, ms. 39 D 18, ff. 7r-8v; P.A. Guerrieri, *La Carpegna abbellita et il Monte Feltro illustrato compositione historica di Pier'Antonio Guerrieri da Carpegna. Operetta distinta in Quattro Parti. Nella Prima si tratta della Carpegna: Contea Imperiale, e suo Governo, & Annessi. Nella Seconda delle Sue Antichità, & Huomini Illu.ti. Nella Terza Del Monte di Carpegna, e suoi Fiumi, dove si descrive tutta la Diocesi di Monte Feltro. Nella Quarta La Genealogia di Casa Carpegna*, in Urbino con licenza de Supe. 1667; ed. cons. ristampa fotomeccanica, *Historiae Urbium et Regionum Italiae rariores LXX*, A. Forni Editore, Bologna 1974; G. Moroni, *ad vocem* "Carpegna Gaspare", in *Dizionario di erudizione...cit.*, vol. IX, p. 101; L. di Carpegna, *I Carpegna note storiche*, Stabilimento Tipografico del "Giornale d'Italia", Roma 1936; A. Ilari, *I cardinali vicari. Cronologia biobibliografica*, estratto dalla Rivista Diocesana di Roma, III, 1962, 4, p. 9; G. Romeo, *ad vocem* "Carpegna Gaspare", in DBI, vol. XX, Società Grafica Romana S.p.A., Roma 1977, pp. 589-591; T. Amayden, *La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini*, Collegio Araldico, A. Forni Editore, Roma 1979; G. Alteri, *Gaspare Carpegna, un cardinale "numismatico"*, in M. Gallo (a cura di), *Sacrosanctae romanae Ecclesiae cardinales rapraesentantes personas sanctorum apostolorum*, I cardinali di Santa Romana Chiesa collezionisti e mecenati, vol. V, Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, Roma 2002, pp. 14-24.
- 84 Sulla fortuna critica e sugli studi più recenti dedicati al cardinale, si veda da ultimo: C. Benocci, *L'inventario dei quadri (1714) del cardinale Gaspare Carpegna*, in "Studi montefeltrani", 24, 2003, pp. 115-145.
- 85 AASL, *Lista dei membri dell'Accademia di San Luca*, vol. 69, n. 296.
- 86 Nel verbale dell'incontro accademico intimato il 20 gennaio 1660 è registrata la presenza di Gaspare "Vice Protettor"; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 127r-129r.
- 87 Nel 1652; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, 10 novembre 1652, ff. 78r-78v. E ancora nel 1654-56; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 94r-94v (7 maggio, 23 agosto 1654), 101v-103v, 105r (17 maggio, 13 giugno, 11 luglio, 1 agosto, 28 novembre 1655), 106r-107r (23 gennaio, 13 febbraio 1656).
- 88 Nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca sono conservate quattro copie del documento, due manoscritte datate 22 marzo 1652 e una manoscritta e una a stampa del 1655; AASL, *Decreto 22 marzo 1652*, vol. 69, nn. 152-155.
- 89 AASL, *Lettera di Pompeo Lazzari a Gaspare di Carpegna del 29 aprile 1652*, vol. 72, n. 4.
- 90 AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 111v-112r.
- 91 Si veda G. Romeo, *op. cit.*, pp. 589-591.
- 92 AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 155v-156r.
- 93 Nella riunione del 4 maggio 1664 venne stabilito che il principe dell'Accademia, Carlo Maratti, con l'assistenza di Giovanni Battista Passeri e di Ippolito Leoni, avrebbe invitato per la «mostra de disegni» alcuni cardinali e personaggi illustri, quali Barberini, Omodei, Azzolino, Albizi, Gualtieri, Celsi, Savelli, Carpegna, Bernini e Berrettini; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 159v.
- 94 AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 160v-161r.
- 95 L'Accademia di San Luca era spinta a tale iniziativa al fine di "sodisfare ai debiti, e mantenere i studij"; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 166v.
- 96 Il dipinto rappresentante *San Giovanni Battista battezza le turbe* doveva essere consegnato nella domenica seguente la congregazione del 29 luglio 1674. Giovanni Battista Gaulli, Carlo Maratti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Moraldi, Giuseppe Chiari, Lazzaro Baldi e Ciro Ferri venivano incaricati della consegna; si veda C. Benocci, *Villa Carpegna...op. cit.*, 2000, p. 50.
- 97 AASL, Fondo Conservatorio S. Eufemia, Eredità Berrettini, *Eredità di Pietro Berrettini da Cortona dall'anno 1630 sino al 1749. Notitie necessarie per l'Azienda di S. Martina*, vol. 81, f. 825v.
- 98 M. Marzinotto, *Filippo Gagliardi: disegnatore, pittore, architetto e prospettico nella Roma del XVII secolo. Un artista poco noto della corte dei Barberini*, in "Bollettino della Unione Storia ed Arte", n. s., XCVI, 2004, 8, pp. 30-49.
- 99 AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 107v-109r.
- 100 M. Missirini, *op. cit.*, pp. 117-118.
- 101 AASL, *Verbali di Congregazioni*, vol. 120, 1629, f. 2r.
- 102 AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 66v.
- 103 Il padre generale dell'Ordine dei Carmelitani Calzati, Giovanni Antonio Filippini (1598-1657), intraprese il rifacimento dell'edificio a partire dagli anni Trenta del secolo, così come ricorda Filippo Titi, che scrive della chiesa: "pochi anni sono è stata ristorata, e abbellita [...], e l'incumbenza di questo lavoro, e architettura l'ebbe Filippo Gagliardi, che nella Nave di di mezzo dipinse anche tutte le prospettive"; si veda F. Titi, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura nelle Chiese di Roma, Dell'Abb. Filippo Titi da Città di Castello, Dottore dell'una, e l'altra Legge, Proton. Apost. Nel quale si da notizia di tutti gl'Artefici, che hanno ivi lavorato; con una breve introduzione delle Fondazioni, e ristori delle medesime Chiese, e strada facile per ritrovarle*, Mancini, Roma 1674, pp. 270-271. Si vedano anche: G. Miletti, S. Ray, *Un "caso" nella Roma barocca. Filippo Gagliardi e il rifacimento di S. Martino ai Monti*, in "Palatino", XI, 1967, 1, pp. 3-12; M. Metraux, *The iconography of San Martino ai Monti in Rome*, University Microfilms International, Boston 1979.
- 104 Nella congregazione segreta del 5 giugno 1656 fu "da tutti risoluto unanimemente che li SS.ri Fabritio Chiari, e Gio: Batta Galestruzzi Custodi delle Pitture, habbino la Carica di trovare la stanza per conservare li gessi, e suppellettili dell'Accademia, et per esercitarvi le Artij del disegno"; AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 110v-111r. Il 14 giugno successivo venne redatto l'atto di locazione triennale del "granaro per servizio della [...] Stanza per farvi Lachademia". L'Accademia avrebbe dovuto versare trenta scudi al mese; AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, ff. 46r, 147v; ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 2, Notaio Leonardo Bonanni, *Atto di locazione del granaio dell'Arciconfraternita degli Orfanelli*, vol. 201, 14 giugno 1656, ff. 526r-527v, 534r.
- 105 Il 30 giugno 1656 venne stilato l'elenco delle somme versate dagli accademici di San Luca a F. Chiari e G.B. Galestruzzi per ristrutturare e allestire la stanza presa in affitto dagli Orfanelli. Il principe Filippo Gagliardi donò uno scudo d'oro; AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 46r.
- 106 AASL, *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 110v-111r.
- 107 ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, *Inventario 29 maggio 1656*, vol. 125, ff. 165r-166v, 183r-184r; ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, *Inventario 21 settembre 1656*, vol. 126, ff. 110r-111v, 152r. ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, *Inventario 18 novembre 1657*, vol. 222, ff. 503r-503v, 544r.
- 108 ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, *Inventario 21 settembre 1656*, vol. 126, f. 111r.
- 109 I ritratti consegnati da Filippo Gagliardi riproducono i seguenti artisti: Francesco Albani, Domenico Fontana, Sebastiano Serlio, Filippo d'Angeli detto Filippo Napoletano, Baldassarre da Siena e Giovanni da Udine. Si

veda M. Marzinotto, *La collezione dei ritratti degli artisti dell'Accademia di San Luca di Roma: origine, incrementi e definizione di modelli iconografici nei secoli XVI-XVII*, in "Atti 2009-2010", Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2011, pp. 197-224.

110 Il 23 agosto 1656 Filippo Gagliardi sottoscrisse l'ordine di pagamento a favore di Andrea Guicciardello che aveva realizzato tre tabelle con la lista degli accademici, il decreto del Campidoglio e i nomi degli ufficiali; AASL, *Mandato di pagamento*, Giust. II, n. 338.

111 Il 6 agosto 1656 venne redatto il mandato di pagamento del principe indirizzato al camerlengo M. Piccioni che avrebbe dovuto pagare due cornici dorate per i quadri di prospettiva donati al procuratore dell'istituzione; AASL, *Mandato di pagamento*, Giust. II, n. 330. Si veda anche: AASL, *Libro del Camerlengo 1627-1674*, vol. 42/a, f. 149r.

112 Filippo provvide personalmente al salario dovuto al modello "Giuseppe" per i due mesi durante i quali si era spogliato per consentire l'esercizio dal vivo; AASL, *Minuta di pagamento*, Giust. I, n. 440.

113 Il 18 giugno gli accademici decisero di far "accomodare le cassette del Mutiano lasciate alla [...] Accademia poste nel Borgo di S.ta Agata Rione de Monti"; AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 111r. Per il pagamento al Moroni: ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe

Moro, Ufficio 15, *Verballi delle Congregazioni*, vol. 126, 4 ottobre 1656, ff. 176r-177v.

114 AASL, *Congregazione segreta*, vol. 72, n. 50; AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, f. 107r.

115 Il 13 maggio 1657 gli accademici riuniti in congregazione segreta decisero che Fabrizio Chiari e Filippo Lauri pittori si sarebbero dovuti occupare di "accomodare il quadro grande di San Luca in tavola dipinto da Raffaello"; AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 112r-112v.

116 Sul dipinto si veda: Z. Wązbiński, "San Luca che dipinge la Madonna" all'Accademia di Roma: un "pastiche" zuccariano nella maniera di Raffaello?, in "Artibus et Historiae", 1985, 12, pp. 27-37. Si consulti poi il saggio di S. Ventra contenuto in questo volume con bibliografia aggiornata.

117 Nel 1656 il Barberini ordinava il pagamento a G.B. Galante di alcuni lavori effettuati nella chiesa e nella sede accademiche; BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Registro de Mandati 1655-1659*, vol. 85, ff. 49v, 54r, 55v, 59r, 62v, 64r, 72r, 79r-79v, 87r, 88r; BAV, Archivio Barberini, Computisteria, *Libro Mastro F 1655-1660*, vol. 54, ff. 93r, 262r-263v.

118 Come si è visto, nel 1664 Maratti invitò per la «mostra de disegni» alcuni cardinali e personaggi illustri. L'8 giugno il Barberini "vidde i quadri, e i giovani che disegnavano il modello"; AASL, *Verballi delle Congregazioni 1634-1674*, vol. 43, ff. 159v, 160v-161r.

Un inedito bassorilievo in terracotta di Pierre Étienne Monnot

Sguardi sulla cultura figurativa di inizio Settecento a Roma

In questo breve scritto si propone di inserire nel catalogo delle opere di Pierre Étienne Monnot un'inedita terracotta ora conservata presso l'Accademia di Belle Arti di Roma in via di Ripetta. Questa ipotesi attributiva nasce innanzitutto dal confronto con le opere dello stesso ambito culturale e, in seguito, con le sculture certe dell'artista. Lo studio di questo bassorilievo, oltre a nuove acquisizioni, ha aperto numerosi interrogativi per i quali si è cercato di individuare delle possibili piste di ricerca, relativamente alla committenza e soprattutto alle circostanze che lo hanno portato all'attuale collocazione.

Pierre Étienne Monnot,
Riposo durante la fuga in Egitto,
terracotta, Roma, Accademia
di Belle Arti.



Tra Sei e Settecento. Roma e gli scultori francesi

Dalla morte di Gian Lorenzo Bernini, nel 1680, fino ai primi decenni del Settecento, gli scultori francesi si distinguono nel panorama romano per l'esecuzione di alcune opere pubbliche apprezzate dai contemporanei e ritenute opere nodali dagli studiosi¹. In questi anni appare predominante la presenza dello scultore Pierre Legros² che opera per i maggiori ordini religiosi, collaborando con alcuni suoi connazionali. Un esempio paradigmatico è rappresentato dalla pala d'altare per la cappella di San Luigi Gonzaga a Sant'Ignazio. Legros decora con gruppi marmorei l'altare dedicato a Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù insieme a Jean Baptiste Théodon che, agli inizi del XVIII secolo, esegue i rilievi nella cappella del Monte di Pietà, considerata una delle imprese decorative più significative di questi complessi anni di passaggio³. Un altro importante rappresentante francese a Roma è Pierre Étienne Monnot (Besançon 1657-Roma 1733), che partecipa attivamente ad alcune grandi imprese con Théodon e Legros, eseguendo gli angeli che sorreggono l'emblema dell'ordine nella chiesa del Gesù e alcune figure del monumento a Gregorio XV in Sant'Ignazio. Risulta difficile sintetizzare con un solo termine quale "barocco", "barocchetto" o "tardo barocco" lo stile delle opere degli scultori di questi anni, durante i quali non si afferma un'unica personalità catalizzatrice delle molteplici istanze artistiche, lasciando spazio alla compresenza di diverse e spesso opposte correnti. In passato Antonia Nava Cellini ha cercato di definire la produzione di Monnot, Théodon e Le Gros, utilizzando una "nomenclatura ibrida" indicandoli "semiromani"⁴; tale definizione, che da un lato mette in evidenza la difficoltà di circoscrivere attraverso la terminologia un'attività eterogenea, indica efficacemente la capacità di questi artisti di raggiungere sapienti compromessi tra grandiosità romana e valori più individuali, espressi attraverso una personale grazia compositiva. Pierre Étienne Monnot, poco dopo il suo arrivo a Roma nel 1687, firma numerose opere di grande visibilità come i busti nel *Monumento al cardinale Savo Mellini* (1699) in Santa Maria del Popolo, i due rilievi laterali – a corredo del *San Giuseppe* di Domenico Guidi – della Cappella Capocaccia in Santa Maria della Vittoria (1699). Nel primo quarto del Settecento consacra il suo successo nella città eterna, con la sua opera più prestigiosa: la *Tomba di Innocenzo XI* in San Pietro (commissionata da Livio

Odescalchi, suo principale mecenate per quasi venti anni), distinguendosi come l'unico scultore straniero ad eseguire un monumento papale prima di Berthel Thorvaldsen. Nonostante studi specifici⁶, rimangono ancora aperti degli interrogativi su alcune sue vicende biografiche e su alcune sue opere. L'artista borgognone sembra essere una figura dal profilo singolare rispetto agli scultori suoi connazionali. Differentemente da Théodon e Le Gros, poco dopo il suo arrivo a Roma inizia un'intensa attività didattica aprendo uno studio in via dell'Arco della Ciambella presso il Pantheon, frequentato da molti allievi, che diventa un vero e proprio punto di riferimento dei viaggiatori inglesi, che in questo periodo iniziano progressivamente a soggiornare con regolarità nell'Urbe. L'artista sembra inserirsi perfettamente nel contesto artistico romano ricevendo prestigiose commissioni sia pubbliche che private. Curiosamente però, pur orbitando intorno alle istituzioni pubbliche più importanti come l'Académie de France à Rome⁷ che gli chiede di eseguire una copia di *Giulio Cesare*, e pur entrando, nel 1695, a far parte del Collegio della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon⁸, che pullulava di artisti di ascendenza berniniana, non entrò mai a far parte dei membri di merito dell'Accademia di San Luca.

La mancanza del nome di Monnot nei documenti riguardanti il consesso accademico appare ancora più stridente se si considera la politica vistosamente filofrancese di Clemente XI e la viva partecipazione alla vita dell'istituzione degli scultori con i quali l'artista collabora nelle maggiori imprese romane⁹ e apre un interessante interrogativo sulle dinamiche politico-culturali all'interno della San Luca¹⁰. La sua assenza potrebbe essere ricondotta ad alcune tensioni avute nel primo decennio del Settecento con Carlo Maratti, principe perpetuo dell'Accademia di San Luca. Monnot e l'anziano maestro avevano avuto una prima e intensa collaborazione nell'esecuzione del *Monumento di Innocenzo XI* in San Pietro.

In questo specifico caso sono chiarificatori i saggi di Andrea Bacchi e Stefanie Walker che ricostruiscono la complicata genesi del monumento in San Pietro e le difficoltà sorte allora tra Maratti e gli artisti. Altri contributi hanno dimostrato come la grandiosa impresa del rinnovamento della navata centrale di San Giovanni in Laterano (1704-1710) possa essere considerata emblematica dell'antica *querelle* tra pittura, scultura e architettura. Scultori di varia formazione e di diverso livello artistico eseguono le statue colossali degli apostoli, sotto la "regia", spesso controversa e in alcuni casi avversata, di Maratti. Monnot si distingue nell'esecuzione di due sculture: *San Paolo* e *San Pietro*. Quest'ultimo apostolo inizialmente è affidato a Théodon, che si rifiuta di lavorare sotto l'oppressiva supervisione di Maratti e preferisce tornare in patria lasciando l'opera

incompiuta¹³, testimonianza questa delle diversità tra le posizioni stilistiche e ideologiche che animavano la cultura artistica e accademica del momento e della gran difficoltà di condurre il cantiere sotto un disegno unitario. La non appartenenza di Monnot alla congregazione della Romana Accademia di San Luca appare singolare se si considera che molti degli artisti coinvolti nel restauro di San Giovanni ne erano membri già da tempo e altri vengono inseriti durante il cantiere¹⁴. Un'ulteriore giustificazione potrebbe essere ricercata nell'importante commissione che Monnot riceve per l'esecuzione delle sculture per il *Marmorbad* di Cassel¹⁵, prestigioso impegno che implica ripetuti soggiorni nella città tedesca e che, insieme ai numerosi lavori richiesti dai nobili inglesi, lo proiettano fuori dal contesto romano.

Può così comprendersi lo scemare del suo interesse, se mai ci fu, verso una eventuale ammissione come accademico, ma non rende comprensibile il disinteresse dell'Accademia verso un artista così noto e acclamato. Eppure, all'interno della San Luca la fortuna di Monnot è testimoniata pochi anni dopo dagli accademici che giudicano il disegno di Charles Natoire presentato in occasione del Concorso Clementino del 1725. Nella prova giovanile – eseguita nel momento in cui Monnot è all'apice della carriera – la figura di Mosè, fulcro della composizione, è esemplata sul marmo del *San Pietro* scolpito per il Laterano, del quale cita il gesto della mano, il panneggio e il movimento del volto. La scultura è

Antonio Triva, *Riposo durante la fuga in Egitto*, acquaforte, mercato antiquario.



evidentemente riconosciuta vero e proprio modello in ambito accademico tanto che all'allievo Natoire viene attribuito il primo premio della classe di pittura. Monnot è perfettamente inserito negli ambienti vicini all'Accademia di San Luca, come l'Accademia d'Arcadia (pur non entrando mai quale membro effettivo) e la Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. L'artista è protetto da illustri personaggi attivi nella vita culturale dell'Urbe tra cui il cardinale Pietro Ottoboni, nella cui cerchia, grazie agli artisti e agli aristocratici a lui legati, si sviluppa uno stile che viene definito dagli studiosi "classicismo arcadico"¹⁷. Monnot, soprattutto nelle opere di piccolo formato, elabora un linguaggio di grande raffinatezza aderente al gusto corrente, influenzato dai pittori che operano per il cardinale e nell'ambito accademico, come dimostra molta sua produzione e in particolare la terracotta spunto per questo studio.

Analisi stilistica e ragioni dell'attribuzione

Monnot, come molti artisti del suo tempo, riesce a declinare due moduli stilistici, muovendosi sapientemente tra lo stile formale e monumentale utilizzato nelle opere pubbliche e forme espressive di intima devozione e familiarità nelle opere di formato minore e nei rilievi per i committenti privati.

In questo secondo modulo stilistico rientra l'inedita terracotta segnalata da Angela Cipriani, oggi conservata nell'Accademia di Belle Arti in via Ripetta a Roma. L'opera, inserita in una antica cornice di legno, si presenta in buone condizioni di conservazione, nonostante sia evidente una crepa orizzontale nella parte superiore che tuttavia non ne inficia la lettura. L'unica parte mancante risulta essere la mano sinistra di Gesù, probabilmente tra i particolari più aggettanti. Non è noto quando la terracotta sia stata collocata sulle grappe che la ancorano alla parete di una stanza dell'amministrazione dell'Istituto, anche se come termine *ante quem* può essere indicato il 30 giugno 1929, anno in cui viene redatto un inventario nel quale tra gli oggetti presenti nelle stanze dell'Economato viene registrata una "Sacra Famiglia. Bassorilievo in terra cotta d'ignoto, con cornice di legno verniciata e dorata"¹⁸.

Il soggetto rappresentato, il *Riposo durante la fuga in Egitto*, è ripreso dal capitolo XX del *Vangelo* dello Pseudo Matteo, uno dei più apprezzati nell'arte tra Sei e Settecento, soprattutto nel raffinato ambiente arcade intorno al quale si muove Monnot. Gli artisti a cavallo tra i due secoli dimostrano una particolare predilezione per gli episodi delle scritture apocriefe, in quanto, meno definiti dalla tradizione, si offrono con maggiore facilità alle interpretazioni personali, lasciando alla variazione artistica un ben più ampio margine di libertà rispetto alle storie dei testi canonici. L'artista francese interpreta il tema con autonomia,

creando un'opera interessante e complessa con numerosi richiami all'arte del passato e riconoscibili suggestioni all'arte coeva. Il luogo esotico è richiamato attraverso l'inserimento nel paesaggio, quasi disegnato a bassissimo rilievo, di un obelisco e di una piramide, simboli convenzionali utilizzati comunemente dagli artisti per richiamare l'Egitto, come fece anche Théodon nel rilievo *Giuseppe distribuisce il grano agli egiziani* (1702-1704) nella cappella del Monte di Pietà dove cita esplicitamente la piramide Cestia. Le rappresentazioni della Fuga in Egitto, genericamente, possono essere divise in due tipologie: una versione mostra il viaggio e una seconda rappresenta il momento del riposo. Dal Cinquecento questa seconda variazione prende il sopravvento, essendo più incline a narrare l'armonia di un natura ideale e l'intimità della Sacra Famiglia. Intorno alla metà del Seicento si delineano inoltre due tendenze opposte che portano sia alla produzione di opere grandiose e scenografiche, sia a opere piccole di carattere idilliaco, come dimostra, ad esempio, la produzione di Francesco Albani e di molti esponenti del classicismo francese. Un filone delle interpretazioni italiane, che prende ispirazione dalla *Madonna della scodella* di Correggio, si concentra soprattutto sulla rappresentazione dell'intimità dei personaggi e sulla definizione delle figure tanto da rimandare alla narrazione del "Riposo" solo attraverso elementi simbolici, avvicinandolo quindi all'iconografia diffusissima della Sacra Famiglia¹⁹. Nella tradizione iconografica più consueta dell'evento descritto dallo pseudo-Matteo, Gesù è rappresentato in grembo alla madre. Alla fine del Seicento prende piede una sfaccettatura differente che raffigura Maria intenta nella lettura e Giuseppe, non più relegato in secondo piano, ma spesso partecipe dell'evento, in un atteggiamento di tenerezza paterna verso il Figlio. Queste raffigurazioni optano per una interpretazione più intimistica, erede dell'iconografia cinquecentesca, come mostra anche un'incisione di Antonio Triva²⁰, epigono di Guercino.

Fin dalla sua formazione in Francia, Monnot si era dimostrato particolarmente attento alla pittura coeva fino a tradurre in scultura opere pittoriche. I suoi bassorilievi giovanili presso Hôtel de Ville di Poligny, infatti, mostrano una diretta discendenza da alcune incisioni di opere di Charles Lebrun²¹. Lo sguardo attento verso la pittura continua anche nella maturità, quando dimostra la sua propensione per i classicisti nella copia a bassorilievo della *Caccia di Diana* di Domenichino e di alcune opere di Francesco Albani²². Nel genere del bassorilievo Monnot riesce ad elaborare il linguaggio romano a lui contemporaneo, ottenendo ampi riconoscimenti anche fuori dall'Italia, come dimostrano i molti rilievi eseguiti per gli aristocratici britannici, di cui la *Vergine con il Bambino* o la *Santa*



In alto, da sinistra a destra
 Pierre Étienne Monnot, *Sacra famiglia*, terracotta, Boston, Museum of Fine Arts.

Carlo Maratti, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, Roma, collezione Lemme.

Giuseppe Bartolomeo Chiari, *Riposo durante la fuga in Egitto con angeli*, olio su tela, collezione privata.

In basso, a sinistra
 Francesco Trevisani, *Sacra famiglia*, olio su tela, ubicazione sconosciuta.

Francesco Trevisani, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie.



Giuseppe Bartolomeo Chiari, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, Greenville, South Carolina, Bob Jones University Collection.

Famiglia conservati in Inghilterra²³ sono illustri esempi. In tali opere egli volge lo sguardo verso Guido Reni²⁴, ma soprattutto verso la pittura di Maratti – da cui riprende la distribuzione, gli equilibri e i rapporti tra le figure – e di Francesco Trevisani. Nell'opera dell'Accademia di Belle Arti di Roma – fin ora considerata anonima – le fisionomie dei personaggi, il volto dalle guance piene di Maria e il modo di panneggiare le figure con pieghe profonde e definite delle vesti, rimandano inequivocabilmente allo stile di Monnot. Nel modellare la stoffa sulla spalla di san



Michelangelo Buonarroti, *Profeta Isaia*, affresco, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

In alto, da sinistra a destra

Ludovico Gimignani, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, collezione privata.

Agostino Masucci, *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, Roma, Santa Maria in via Lata.

Raffaello Sanzio, *Madonna del passeggio*, olio su tavola, Edomburgo, National Gallery of Scotland.



Giuseppe Monnot cita sé stesso utilizzando lo stesso *modus* impiegato nel drappeggio sulla spalla del *San Paolo* nella Basilica lateranense, creando una doppia piega che si geometrizza fino a formare un triangolo molto allungato. In un altro caso almeno, lo scultore ripete alcune figure del suo repertorio: l'angelo che porta un vassoio che compare nel rilievo di via Ripetta si ritrova, eseguito con un rilievo molto basso quasi uno stacciato, sullo sfondo dell'opera rappresentante una *Sacra Famiglia con San Giovanni e i suoi genitori*, oggi conservato a Boston. In entrambe le sculture i piani spaziali e l'importanza dei personaggi vengono definiti attraverso i diversi livelli del rilievo, da figure quasi a tutto tondo nei protagonisti fino ad arrivare a incidere nella materia per rappresentare gli elementi sullo sfondo. In molte opere di Monnot è percepibile l'assonanza con l'arte di Maratti come appare evidente ad esempio accostando la terracotta di via Ripetta a un dipinto della collezione Lemme, nel quale il pittore crea un'atmosfera intima tra i componenti della Sacra Famiglia. All'inizio del Settecento, infatti, Maratti è la figura dominante nel contesto romano, grazie alla sua capacità di rendere più "accostevole" l'erudito classicismo seicentesco e i paradigmi compositivi del periodo precedente, elaborando uno stile capace di essere assimilato da molti artisti e diffuso dai suoi diretti allievi. Dal lessico della corrente marattesca Monnot eredita la sensibilità emotiva, il pittoricismo accentuato e il linguaggio narrativo intimistico. L'inedita terracotta di Monnot mostra inoltre delle tangenze con una tela di Giuseppe Chiari (ora in



collezione privata) nella quale il pittore si distingue per aver assimilato l'insegnamento classicista di Maratti, affermandosi come il suo più fedele erede e continuatore. Gli artisti che frequentano la cerchia degli arcadi e del cardinale Ottoboni contribuiscono a far sedimentare il linguaggio diffuso nei primi anni del XVIII secolo, così Francesco Trevisani (Capodistria 1659 - Roma 1746) con il quale le opere di Monnot trovano spiccate corrispondenze fino ad arrivare a vere e proprie citazioni in alcuni particolari, come accade per il frammento di una scultura antica che il pittore inserisce in primo piano e lo scultore, nella terracotta di via Ripetta, inserisce sullo sfondo, al fine di evocare il brano apocrifo della caduta degli idoli all'entrata della Sacra famiglia nella città. Trevisani è particolarmente stimato perché è capace di "correggere" l'esuberanza del tardo barocco romano, addolcendone l'enfasi in una più contenuta espressione dei sentimenti, ottenendo maggiore compostezza dell'impianto compositivo. Queste sono le caratteristiche che determinano l'apprezzamento dell'artista originario di Capodistria soprattutto da parte degli scultori francesi a Roma, che cercano di coniugare i tratti enfatici della grande scultura della tradizione precedente con la ricerca di una resa plastica più composta. Nella composizione generale della terracotta in esame, Monnot riprende

schemi già adottati e in parte “omologati” già negli ultimi venti anni del Seicento che hanno notevole fortuna durante tutta la prima metà del secolo successivo, come dimostrano alcune opere di ambito romano tra cui il *Riposo durante la fuga* di Ludovico Gimignani, in collezione privata, la tela di Agostino Masucci, ultimo e più giovane allievo di Maratti, in Santa Maria in via Lata.

La lettura degli elementi costitutivi di questa rappresentazione del *Riposo dopo la fuga in Egitto* può essere arricchita non solo dai numerosi confronti con gli artisti coevi, ma anche con alcuni celebri esempi dell’arte del Cinquecento che Monnot sembra aver fatto propri, tra cui la gestualità dei protagonisti in primo piano insieme ad alcuni dettagli iconografici di antica ascendenza, filtrati ovviamente secondo il gusto settecentesco. Dal XII secolo, ma soprattutto nel Cinquecento, l’iconografia della Madonna immersa nella lettura, e il gesto dell’“indice segnalibro”, viene utilizzata, con diverse varianti, da molti illustri artisti in ambito senese, toscano e umbro. Raffaello mostra in molte sue opere di conoscere questi schemi relativi alla Vergine colta nel momento privato della lettura, ripresi e spesso modificati nella sua produzione. Nella *Madonna d’Alba*, Maria, interrompendo la lettura, si volge ansiosa verso Gesù “avendo letto la profezia nelle pagine del libro, abbia avuto presagio del futuro martirio”²⁶. L’esempio raffaellesco del motivo del dito tra le pagine diventa un vero e proprio segno distintivo della scuola raffaellesca, come dimostra la *Madonna con il bambino* degli Uffizi (1520) di Giulio Romano. Il tondo di Raffaello è eseguito negli anni in cui Michelangelo sta lavorando agli affreschi della Sistina che, come è noto, influenza profondamente l’urbinate. La Madonna del duca d’Alba, infatti, richiamata dal figlio, mostra una stringente affinità con il *Profeta Isaia* della Cappella Sistina. La maestosa e scultorea figura affrescata nella vela della cappella palatina dall’artista toscano affascina le generazioni successive di artisti²⁷ fino ad arrivare a Monnot. Isaia e la figura del rilievo di via Ripetta sembrano infatti rispondere ad una chiamata con una repentina rotazione, sospendendo la lettura e condividendo la stessa espressione di distaccata nobiltà. Questo riferimento a Michelangelo potrebbe essere circostanziato più precisamente. Dal 1703, infatti, il francese è impegnato nella commissione per la *Santa Pelagia* per il colonnato di San Pietro e potrebbe aver subito, in questo periodo, la diretta suggestione delle pitture sistine. In scultura, un precedente all’iconografia utilizzata da Monnot potrebbe rintracciarsi nella *Madonna del parto* (1518-1521) di Jacopo Sansovino in Sant’Agostino, opera che mostra evidenti rimandi a Raffaello e Michelangelo, verso la quale lo scultore francese



Frans van Stampart, Anton Joseph von Prenner, *Prodromus*, incisione.

può aver rivolto lo sguardo. Echi cinquecenteschi sono visibili anche nella posa del Bambino. Gesù assume una particolare posizione arcuata, quasi “manierista”. Con ogni probabilità il modello principale di riferimento è rappresentato dal *Satiro a riposo* della collezione di Livio Odescalchi, che ebbe notevole successo nella statuaria del Sei e Settecento e che si definisce parte del repertorio scultoreo di Monnot riprodotto in molte sue opere, tra cui il *Mercurio e Cupido* eseguito per Cassel. Rispetto a quest’ultimo, il bambino del rilievo sembra avere un’ispirazione particolare, sicuramente ponderata sulla riflessione dall’antico, ma anche meditata

attraverso una assimilazione dei modelli del Cinquecento. Per l'ideazione del Bambino, sembra convincente il collegamento con la *Madonna del Passeggio*. Il dipinto, all'epoca ritenuto di mano di Raffaello²⁸, all'inizio del Settecento si trovava nella raccolta di Livio Odescalchi, nel palazzo di piazza Santi Apostoli, dove Monnot ha modo di studiare la collezione di statuaria antica, come dimostrano gli studi condotti e le ricche raccolte di quadri dei maestri del passato. In conclusione, nel bassorilievo che si attribuisce a Monnot – da riferire probabilmente ad una committenza privata, visto il modo di trattare il soggetto e per le dimensioni ridotte – l'artista dimostra di aver assimilato le tendenze culturali romane, tenendo come riferimento modelli cinquecenteschi tra cui un esempio illustre dalla collezione del suo maggior committente.

Una fonte grafica per l'attribuzione

Nel XVIII secolo le raccolte di opere d'arte, solitamente descritte in scarni inventari, iniziano ad essere rappresentate in cataloghi figurati, genere che avrà una costante evoluzione nel corso del secolo a dimostrazione concreta delle istanze “museologiche” dei collezionisti³⁰.

L'imperatore d'Austria commissiona a Anton Joseph Prenner e Franciscus von Stampart un'importante opera incisoria intitolata *Prodromus* con l'obiettivo di rappresentare le sale della galleria imperiale, con l'arredo, i dipinti e gli oggetti. L'opera si apre con una lunga prefazione “ad benevolos artium fautores”, con a lato la traduzione in tedesco, seguita da una tavola rappresentante la pianta della galleria con i ritratti degli autori che affiancano il cancello d'ingresso. Le tavole successive sono dedicate a una rappresentazione globale degli ambienti per poi illustrare dettagliatamente nei fogli seguenti le opere³¹. Grazie a queste tavole l'attribuzione di Monnot quale autore del rilievo dell'Accademia, oltre alla comparazione con altre sue opere, o ad altre dello stesso contesto culturale, viene confermata dalla firma: “P. S. MONNOT FECIT ROM. 1706”. Nella tavola del *Prodromus* si riconosce – inserito accanto ad altri lavori – il rilievo stesso, con pochissime modifiche rispetto alla terracotta. Gli idoli, incisi sullo sfondo a sinistra del rilievo di via Ripetta, sono sostituiti con una piccola abitazione dalle forme mediorientali e i due puttini nella parte superiore dell'incisione sono invece assenti nella terracotta, dove compare la fronda di un albero. La firma indica l'anno in cui sappiamo che Monnot era impegnato in importanti commissioni papali quali l'esecuzione del *San Paolo* (1704-1708), e la realizzazione degli stucchi per la decorazione per la chiesa dei Santi Apostoli (1705).

Considerata l'estrema finitezza della terracotta, dove tutti i particolari della composizione sono riportati con precisione, dovrebbe essere il modello che Monnot ha utilizzato per l'esecuzione della scultura in marmo oggi perduta, ma all'epoca nelle collezioni imperiali asburgiche.

Allo stato attuale degli studi mancano moltissime indicazioni relative alla genesi dell'opera, al committente o alle vicende collezionistiche. Si potrebbe ipotizzare una commissione legata a Livio Odescalchi, che in gioventù aveva avuto un ruolo fondamentale nel difendere Vienna dall'assedio turco. Potrebbe essere plausibile ritenere che il marmo sia stato un suo dono in occasione della salita al trono dell'imperatore Giuseppe avvenuta nel 1705 e che il modello in terracotta possa essere rimasto nello studio dell'artista, come dimostra il suo inventario *post mortem*. Il *Riposo durante la fuga in Egitto* era un soggetto, come si diceva sopra, famosissimo e diffuso sia in pittura che in scultura, ma nel rilievo Monnot sceglie un'iconografia meno comune del tema in cui san Giuseppe, santo eponimo dell'imperatore, non appare in secondo piano ma accanto a Gesù, assumendo maggiore rilevanza e mettendo in evidenza il rapporto con il Figlio e il ruolo paterno del santo.

Nella tavola di Stampart è possibile notare la rappresentazione di un altro interessante bassorilievo, riconoscibile come tale in quanto lo spessore alla base è reso con un tratteggio verticale analogo all'opera di Monnot. Anche in questa scultura emergono dei particolari che possono essere ricondotti allo scultore francese. La posizione della Madonna in trono che appoggia il piede su un frammento di una colonna richiama il rilievo rappresentante la *Fuga in Egitto* eseguita per la chiesa di Santa Maria della Vittoria, nel quale Maria sta salendo sull'asino con l'ausilio di un rocchio di colonna. I due rilievi nella galleria austriaca sono accostati in maniera simmetrica per via del formato e del tema religioso, e rappresentano la Madonna come una delle figure principali, facendo ipotizzare che la firma e la data possa valere per entrambi i rilievi.

L'attuale collocazione: un nodo non sciolto

Sino ad oggi nessuna fonte o biografia riguardante Monnot cita questa commissione, né alcun documento getta luce sulla storia del rilievo di via Ripetta³². Solo l'inventario *post mortem* dell'artista, redatto nel 1733, sembra dare delle informazioni sul bassorilievo e indicare un termine temporale di riferimento. Nella lista vengono descritti molti modelli in terracotta di opere poi realizzate in marmo, conservati ancora presso lo studio dell'artista, tra cui un rilievo in “creta cotta”, valutato da Bernardino Ludovisi sei scudi, rappresentante “[...] il riposo di nostro Signore e

della Madonna nel ritorno d’Egitto di palmi 3 in circa cornice bianca”³³. Nel testamento Monnot indica che tutte le “figure, statue, bassorilievi, modelli, di creto, e gesso, et altre opere, che sono di valore considerabile debbano da essi vendersi per prezzo convenevole e reperibile, e questo investire in tanti luoghi di monti camerali”³⁴ facendo così perdere le tracce di molti dei suoi modelli, tra cui probabilmente la terracotta ritrovata all’Accademia di Belle Arti.

Dopo la morte di uno scultore, è noto, le opere spesso erano acquistate da altri artisti per essere utilizzate durante l’attività della bottega come modelli e repertori di riferimento. Probabilmente, in occasione della vendita dei materiali dell’*atelier* di Monnot, Bartolomeo Cavaceppi ha modo di acquistare alcune opere del francese, come si legge nel suo inventario redatto dopo la morte (1799) nel quale compaiono alcune terrecotte di Monnot, specificatamente: un San Bernardo, due figure, dei putti, un bassorilievo di una Pietà e il bozzetto per il Monumento di Innocenzo XI. Il famoso restauratore dimostra una certa propensione e un particolare gusto per i principali artisti del Sei e Settecento francesi quali, oltre a Monnot, Le Gros e Théodon³⁵ che completano significativamente questa collezione di celebri artisti del passato. Lo scultore romano, inoltre, sente un particolare legame con Monnot tanto da indicarlo come “il mio maestro”, probabilmente in virtù del fatto che in giovane età aveva frequentato la sua bottega³⁶. Tenendo conto di questi dati si può ritenere almeno probabile che anche la terracotta di via Ripetta facesse parte delle opere appartenute allo scultore romano.

Il fatto che negli inventari dell’eredità Cavaceppi non venga ricordata nessuna terracotta con un *Riposo durante la fuga in Egitto*, attribuita specificatamente a Monnot, non è indicativo data l’approssimazione dei documenti, dimostrata dall’assenza dell’indicazione dell’autore per la maggior parte delle crete. Si può ipotizzare, quindi, sapendo che l’Accademia di San Luca risulta essere, per volontà testamentaria, l’unica erede di questo prezioso “museo”, che la terracotta di Monnot sia entrata a far parte delle raccolte dell’antica istituzione romana per arrivare poi al palazzo del “Ferro di cavallo” di via Ripetta. Vista la carenza di documenti che chiariscano i fatti che hanno portato il rilievo di Monnot nella sua sede attuale, si possono solamente avanzare delle ipotesi tenendo presente gli studi condotti su parte del patrimonio dell’Accademia di Belle Arti. In epoca post unitaria

molti oggetti provenienti dalle demolizioni e dalle requisizioni degli edifici religiosi vengono depositati presso le nuove istituzioni del Regno, come accade per esempio agli affreschi staccati di Perin del Vaga provenienti dalla distrutta torre di Paolo III all’Ara Coeli, che vengono collocati negli ambienti del palazzo di via Ripetta³⁷. La terracotta di Monnot potrebbe aver avuto una sorte analoga alle pitture appena ricordate, aprendo così in questa direzione una possibile pista di ricerca per capire le motivazioni che hanno condotto nel luogo attuale quest’opera, anche se negli attenti studi finora condotti sul patrimonio delle congregazioni religiose dopo il 1870 non emerge nessun riferimento a Monnot³⁸. A complicare la possibile ricostruzione della storia di questa terracotta contribuiscono due inventari conservati nell’ufficio dell’economato dell’istituto del “Ferro di cavallo”. Il registro più antico, datato 1929, oltre a ricordare per la prima volta il bassorilievo negli ambienti dell’amministrazione, dove ancora oggi si trova, fa sapere che la scultura era inserita nella categoria generica di “mobili, arredi e masserizie”. A quella data, al bassorilievo di Monnot perciò non viene riconosciuta nessuna finalità didattica, essendo stato inserito negli uffici solo quale elemento d’arredo. Un secondo inventario, redatto nel 1949, confonde ulteriormente la vicenda entrando in antitesi con quello precedente, tanto da essere classificato genericamente tra le “macchine, strumenti, materiale scientifico e didattico”. Negli anni dopo la guerra probabilmente già da tempo si era perduta la memoria della storia di questo oggetto che, appeso al muro degli uffici, doveva apparire decontestualizzato; pertanto, pur essendo lontano dagli altri strumenti didattici, lo si vuole accomunare proprio a questi, recuperando la corrispondenza più semplice.

Certamente rimangono aperti molti interrogativi sulla genesi e sulle vicende riguardanti questo inedito bassorilievo, così come rimane un nodo non sciolto l’iter che lo ha portato all’attuale collocazione, ma la sua individuazione e attribuzione consentono di conoscere il modello di un’opera perduta e inserire quindi un nuovo tassello nel catalogo del famoso artista francese. Probabilmente, altre informazioni sulla sua storia potranno emergere quando si potrà consultare l’Archivio dell’Accademia di Belle Arti, in parte disperso, sicuramente lacunoso ma ricco di importanti notizie anche relativamente alla attuale posizione di questo prezioso modello in terracotta di Pierre Étienne Monnot.

- 1 Per una panoramica generale sulla presenza di artisti francesi a Roma nel Settecento è indispensabile citare O. Michel, *Vive et peintre à Rome au XVIII^e siècle*, Rom 1996. Sulla carriera romana degli scultori e sulla loro fortuna nell'Urbe si veda M.G. Barberini, *Tantum sculptor et arte favet. Appunti per gli scultori dei concorsi dell'Accademia di San Luca*, in *Aequa Potestas. Le arti in gara*, a cura di A. Cipriani, Roma 2000, pp. 85-86.; J. Montagu, *The Aesthetics of Roman Eighteenth century sculpture. "Late Baroque", Barocchetto" or "a discrete art historical period"?*, Baarn 2001; Eadem, *La prima metà del secolo*, in *Il Settecento a Roma*, a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Milano 2005, pp. 35-41. In genere i saggi specifici contenuti nei volumi *Sculture romane del Settecento*, a cura di E. De Benedetti, Roma 2001-2003.
- 2 J. Pascal, *Pierre Legros: sculpteur romain*, in "Gazette des beaux-arts", 135, 2000, pp. 189-214; G. Bissell, *Pierre Le Gros: 1666 - 1719*, Reading 1997.
- 3 L. Salerno, *La Cappella del Monte di Pietà*, Roma 1973.
- 4 A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, Torino 1982, p. 9.
- 5 Livio Odescalchi, unico nipote del pontefice, che con la sua abilità politica, amministrativa e diplomatica divenne un personaggio di spicco nella società romana riuscendo anche ad ottenere e gestire abilmente numerosi feudi. Livio esaltò lo status aristocratico ottenuto anche con un'intelligente politica artistica, esercitata attraverso numerose commissioni ad importanti artisti e sapienti acquisti di opere e raccolte, tra cui quella di Cristina di Svezia. Gli sforzi di costituire una collezione tale che divenisse il riflesso dell'ascesa sociale della famiglia sono in parte vanificati dal nipote Baldassarre Erba Odescalchi che nel 1724 vendette una parte della raccolta a Filippo V di Spagna. Livio era l'unico erede maschio e perpetrò la casata attraverso l'adozione del nipote Baldassarre, figlio di Lucrezia Odescalchi che il 4 febbraio del 1621 aveva sposato Alessandro Erba. Per lo studio più recente sulla personalità e sulla collezione di Livio Odescalchi si veda S. Costa, *Livio Odescalchi. Dans l'intimité d'un collectionneur*, Paris 2009.
- 6 S. Walker, *The sculpteur Pietro Stefano Monnot in Rome, 1695-1713*, tesi di dottorato, (New York University) 1994.
- 7 Tra le fonti storiche per la vita di Monnot si veda L. Pascoli, *Vite de' pitori, scultori, ed architetti moderni*, Perugia 1992, pp. 945-955. Per alcune notizie sulla prima formazione e per informazioni biografiche sulla giovinezza di Monnot si veda A. Castan, *Le sculpteur Pierre Étienne Monnot*, in "Réun. Des Societé des Beaux Arts de Députation", 1887, pp. 116-173. Per la ricostruzione cronologica della vita e delle opere e sull'attività artistica di Monnot si veda S. Walker, *The sculpteur...op. cit.*
- 8 Monnot viene proposto come confratello del Sodalizio del Pantheon il 10 aprile 1695 e eletto a pieni voti l'8 maggio e fa il suo ingresso ufficiale il 12 giugno. Si registra la sua presenza alle riunioni dal 1696 al 1700, nel 1701, nel 1704, 1706, 1707 e dal 1710 al 1713. V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina 2005; Idem, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Clemente XI a Pio VI*, Galatina 2010.
- 9 Emblematico a questo proposito risulta essere il caso di Le Gros che nel 1702, anno di istituzione del concorso Clementino, dona il rilievo rappresentante *Clemente XI e le arti*, immagine e allegoria del forte legame tra il pontefice e la storica istituzione, strumento del sistema culturale di papa Albani, del clero e della cultura ufficiale.
- 10 La rilevanza della *koiné* francese, negli anni immediatamente precedenti, è dimostrata da un elenco conservato presso l'Archivio Storico della Accademia Nazionale di San Luca (da ora AASL) nel quale compare un sostanzioso numero di artisti francesi, studenti e professori, presenti e partecipi all'attività dell'Accademia già tra gli anni Sessanta e Settanta del Seicento. AASL, *Nomi, cognomi e maestri de' Sig.ri professori e giovani del disegno che intervengono a studiare nell'Accademia di San Luca*, vol. 66; per la presenza francese nei concorsi accademici si veda *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, a cura di A. Cipriani, Roma 1989.
- 11 A. Bacchi, "L'operazione con li modelli". Pierre Étienne Monnot e Carlo Maratta a confronto, in "Ricerche di Storia dell'arte", 55, 1995, pp. 39-52.
- 12 S. Walker, *Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratti: una rivalutazione alla luce di nuovi documenti*, in *Sculture Romane del Settecento*, a cura di E. De Benedetti, vol. 2, Roma 2002, pp. 23-40.
- 13 C. Johns, *Papal Art and Cultural Politics. Rome in the Age of Clement XI*, Cambridge 1993, con bibliografia precedente sul rinnovo della basilica lateranense.
- 14 Lorenzo Ottoni è proposto come membro nel 1681 e prende possesso nel 1699, Giuseppe Mazzuoli nel 1679, Théodon nel 1678 e Le Gros nel 1700. AASL, *Libro dei Decreti*, vol. 46, cc 21, 27, 42, 68, 69, 103. Gli scultori Angelo de' Rossi e Francesco Moratti entrano a far parte del Consiglio nel 1711, proprio durante gli anni dell'esecuzione dei marmi degli apostoli. AASL, *Libro dei Decreti*, vol. 46, cc. 124, 125.
- 15 K. Kopansky, K. Weber, *Dan Marmorbad in der Kasseler Karlsau*, Regensburg 2003.
- 16 A. Cipriani (a cura di), *I premiati...op. cit.*, pp.126-127.
- 17 L. Barroero, *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial*, in *Aequa Potestas...op. cit.*, pp. 11-13.
- 18 Amministrazione Accademia Belle Arti di Roma.
- 19 H. Voss, *Die Fluchtnach Aegypten*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 1, 1957, pp. 25-61.
- 20 Per la bibliografia su Antonio Triva si veda L. Longo, *Antonio Triva: un artista tra Italia e Baviera*, Bologna 2008. Dell'artista viene ampiamente trattata la produzione pittorica mentre la produzione grafica risulta essere ancora una parte ancora poco nota dell'attività artistica.
- 21 C. Dotal, *Pierre-Étienne Monnot. L'itinéraire d'un sculpteur franc-comtois de Rome à Cassel au XVIII^e siècle*, Lons-le-Saunier 2001, pp. 4 e segg.
- 22 M. Bealieu, *Quelque soeuvres romaines inédites dus culpteur Pierre-Etienne Monnot, conservées en France*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1962, pp. 33-38.
- 23 S. Walker, *Pierre Étienne Monnot... op. cit.*, p. 420 e segg.
- 24 Ivi, p. 425 e segg.
- 25 Il rilievo è ben analizzato da S. Walker nella scheda in *Art in Rome in eighteenth century*, a cura di E. Peters Bowron, Philadelphia 2000, p. 267.
- 26 G. Dalli Regoli, *Il gesto e la mano: convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 2000, pp. 88 e segg.
- 27 G. Morello, *La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, in *La Sistina e Michelangelo. Storia di un capolavoro*, a cura di F. Buranello, A.M. de Strobel, G. Gentile, Milano 2003, pp. 61-65.
- 28 *Raphael. Les dernières années*, a cura di T. Hanry, P. Joannides, Madrid 2012; Per l'attribuzione si veda G.B. Cavalcaselle, J. Crowe, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze 1884-1891; per le vicende collezionistiche del dipinto si veda P. De Vecchi, *Raffaello. L'opera completa*, Milano 1966, p. 116; H. Brigstocke, *Italian and Spanish paintings in the National Gallery of Scotland*, Glasgow 1978, pp. 116-117.
- 29 S. Walker, *The sculpture gallery of Prince Livio Odescalchi*, in "Journal of history of collection", 6, 1994, pp. 189-219.
- 30 C. Bon Valsassina, *Il segno che dipinge*, Bologna 2002, pp. 86.
- 31 H. Zimmermann, *F. von Stampart und A. von Prenner zum Theatrum Artis picturae von den original platten in der K.K. Hofbibliothek*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1888, 7, VII-XIV.
- 32 L'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di via Ripetta

è in fase di riordino e quindi non è consultabile. Sono state condotte delle ricerche presso l'Archivio Centrale dello Stato con l'intento di cercare una corrispondenza con il numero di inventario segnato sull'opera ma purtroppo senza risultati.

33 L'inventario dei beni dello scultore è pubblicato in P. Fusco, *Pierre Étienne Monnot's inventory*, in "Antologia di Belle Arti", 33-34, 1988, pp.70-77.

34 A. Castan, *Le sculpteur français Pierre Étienne Monnot, citoyen de Beçanson, auteur du Marmorbad de Cassel, notices sur sa vie et ses ouvrages (1657-1733)*, in "Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne", pp. 159-164.

35 C. Gasbarri, O. Ghiandoni, *Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale

d'Archeologia e Storia dell'Arte", III serie, anno XVI, 1993, numero monografico.

36 M.G. Barberini ridimensiona questo rapporto maestro-allievo. Per la studiosa, infatti, Cavaceppi deve aver avuto il suo apprendistato presso Giuseppe Napolioni, scultore quasi sconosciuto; frequenta semplicemente lo studio di Monnot che in quegli anni, dopo il ritorno da Cassel, aveva il suo fiorente *atelier* in via delle Carrozze.

37 P. Picardi, *Gli affreschi del palazzo di Paolo III al Campidoglio: un salvataggio anomalo*, in "Paragone. Arte", 55, 2004, ser. 3, 54, pp. 3-26.

38 P. Picardi, *Il patrimonio artistico romano delle corporazioni religiose soppresse. Protagonisti e comprimari (1870-1885)*, Roma 2008.

Canova bibliofilo: dono di un'opera "proibita" per la Biblioteca dell'Accademia di San Luca

La posizione assunta da Canova rispetto agli accesi dibattiti politici tra la fine del XVIII e il primo ventennio del XIX secolo è sempre stata giudicata poco comprensibile, quasi indecifrabile. La riscoperta tra i libri da lui donati alla Biblioteca accademica di un'opera storiografica, già inserita nell'*Index librorum prohibitorum*, volta a ridestare un forte sentimento di identità nazionale nella coscienza degli italiani, lascia emergere oggi con chiarezza quali fossero in realtà gli ideali cui Canova, seppur silenziosamente, tendeva.

I libri nella formazione culturale di Canova

“Piacque al Canova erudire il proprio spirito ed istruirsi, ben conoscendo che la cognizione de' classici, particolarmente de' poeti, ingrandisce l'uomo, elevandolo ad alti concetti; essi gli suggeriscono immagini nuove, nuove e fervide espressioni”¹.

Nel prendere in esame la figura di Antonio Canova negli anni della sua permanenza a Roma, non già come scultore affermato, ma come appassionato di libri, o meglio bibliofilo², sarà utile descrivere brevemente quali fossero le sue frequentazioni e il tipo di letture che prediligeva.

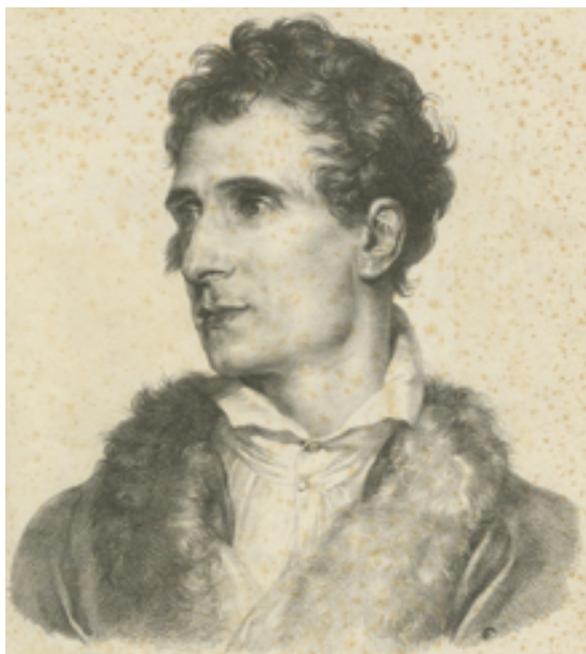
Il suo primo soggiorno nella città, avvenuto nel 1779, offrì al giovane scultore l'opportunità di entrare in

contatto non soltanto con il mondo artistico romano – amatori d'arte, antiquari, artisti – ma anche con intellettuali, eruditi, scienziati e uomini dediti alla politica. Frequentare questi ambienti rappresentò per il giovane artista un'esperienza formativa di fondamentale importanza, che gli consentì, tra l'altro, di seguire più da vicino l'articolato dibattito che si andava sviluppando intorno alle arti, nonché di ampliare lo sguardo su uno scenario storico-politico di respiro più ampio. Le scelte stesse operate in campo bibliografico sono la controprova del livello di gusto, della sensibilità, ma soprattutto della vastità degli interessi raggiunta dallo scultore negli anni di permanenza a Roma.

In questa prima fase di formazione, che potremmo definire di entusiastica riscoperta dei valori dell'antichità classica, è predominante la figura dall'ambasciatore veneto Girolamo Zulian³, uno dei massimi esponenti del patriziato veneziano, che ospitò Canova presso di sé a Palazzo Venezia⁴, offrendogli l'opportunità di stringere amicizia con i “più dotti uomini della capitale, al lume de' quali traeva emulazione a rendersi pratico degli umani studj”⁵.

Nato a Possagno, piccolo paese in provincia di Treviso, rimasto orfano di padre a 4 anni e lontano dalla madre che sposò un altro uomo, crebbe sotto la tutela del nonno Pasino, tagliapietre e scultore locale dal quale ricevette i primi rudimenti⁶. Le mai rinnegate origini contadine, che segnarono la sua personalità sia come uomo che come artista, furono alla base degli atteggiamenti “semplici e spontanei”, ma anche della sua non ampia formazione culturale, che per il giovane Canova fu un motivo di cruccio e tormento. Inoltre, se si vuole tener conto delle parole di Stendhal – che stimava oltremodo l'artista tanto da annoverarlo tra le sue maggiori figure di riferimento nel panorama contemporaneo, al pari di Napoleone e Lord Byron –, lo scultore sarebbe giunto a vent'anni senza conoscere l'ortografia⁷, cosa che rende ancora più comprensibile la bramosia dell'artista di rimediare a questo forte disagio.

Canova trovò nello studio dei libri – attività intrapresa da ragazzo e protrattasi per tutta la vita – la forza e il sostegno per “colmare le deficienze della sua cultura”. Egli stesso scriveva all'amico Giannantonio Selva nel 1794: “Se scrivo male in latino e anche in italiano ricordatevi che fo statue”. Durante il soggiorno romano anche lo Zulian si adoperò per la sua formazione indirizzandolo allo



Ritratto di Antonio Canova, disegno di Paolo Guglielmi, 1823. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Collezioni e stampe, inv. 1174.



studio dei classici, della mitologia, così importante per la genesi e l'ideazione delle sue opere, esortandolo ad apprendere le lingue straniere come il francese e l'inglese dovendole “usar di frequente con distinti personaggi di estere regioni”⁸. Ebbe infatti incarichi ufficiali a Londra, a Parigi, e sovente riceveva personaggi illustri stranieri presso il suo studio.

Anche le letture e le conseguenti riflessioni dei classici latini e greci, che gli amici affezionati e “uomini anche distinti nelle lettere” erano soliti tenere nell'*atelier* dello scultore durante le ore di lavorazione del marmo, consolidarono la sua naturale inclinazione allo studio. Questo interesse per la lettura emerge con chiarezza oltre che dalle numerose testimonianze dell'epoca, anche dalle sue lettere, la maggior parte raccolte e pubblicate. La ricca documentazione, oltre a restituirci la fisionomia autentica di un artista che, grazie agli sforzi e alla tenacia, superò nel tempo la condizione di semplice e illetterato uomo di provincia, ha messo in luce anche numerosi aspetti riguardanti il tipo di letture preferite dallo scultore. In una lettera inviata a Melchior Cesarotti, Canova si prodigava in entusiastici apprezzamenti per la sua traduzione dell'*Omero*, un'opera che gli infiammò particolarmente la fantasia: “Ella mi dirà, ch'è impossibile che uno che deve lavorare tutto il giorno come una bestia possa leggere le sue Opere. È vero che io lavoro tutto il giorno come una bestia, ma è vero altresì che quasi tutto il giorno ascolto a leggere, e perciò ora ho ascoltati per la terza volta tutti gli otto tomi sopra Omero ...”⁹. Il colto abate a riprova dell'alta considerazione di cui godeva Canova rispose che neppure “l'elogio di una intera accademia di dotti”¹⁰ l'avrebbe lusingato al pari della lettera scritta dall'artista. Da Leopoldo Cicognara¹¹, legato a Canova da uno stretto rapporto di amicizia, sappiamo come amasse particolarmente Polibio e Tacito, “che gli parevano sì luminosi e contrassegnati dal marchio dei secoli da' loro maestramenti pennelleggiati”¹², mentre Sebastiano Brigidi ci racconta che, oltre Omero, Polibio e Tacito, c'era anche Plutarco a godere un posto d'onore nel suo Olimpo, notizia confermata



Da sinistra

Studio di Canova, incisione, da “L'Album: giornale letterario e di Belle Arti”, II, 1836, p. 296.

Pompeo Calvi, *Antonio Canova nel suo studio*, prima metà XIX secolo, olio su tela, passato in Asta Christie's nel gen. 2008, London.

anche dal Missirini¹³. A queste si aggiunsero anche altre letture come *La Storia* del Winckelmann, *Le Vite* del Vasari, la *Storia dell'Indipendenza americana* di Carlo Botta, utile a cogliere le caratteristiche peculiari della personalità di Washington, del quale poi realizzerà il ritratto, e *Le vite* del Ridolfi¹⁴; “In ogni città che visitava comprava una guida” e nella città eterna acquistò il *Mercurio di Roma*¹⁵ per 7 pauli ma “volendolo ben legato” pagò al libraio 7,15¹⁶.

Gli studi lo resero “bel parlatore e scrittore elegante e dotto” affermava Sebastiano Brigidi “e a cinquant'anni poteva vantarsi di essere uno dei primi archeologi d'Europa”. Fine conoscitore delle opere dei grandi maestri del passato, aveva acquisito una profonda conoscenza anche dei materiali bibliografici più recenti. Ricercava con affannosa smania manoscritti rari, edizioni preziose, libri di qualità che acquistava personalmente presso i librai, e talvolta si procacciava durante i suoi viaggi, e che non di rado si faceva spedire o scambiava con bibliofili o amici. Al Cicognara, l'11 febbraio 1815 scriveva: “Ho acquistato i libri da voi notati nella cartolina speditavi, per la somma di lire 65, col ribasso di scudi 11,20 a forza di tirar per li capelli il librajò che intenderla non voleva”¹⁷; due anni dopo, nel febbraio 1817, sempre al suo “amico affezionatissimo”: “Ho comperati li quattro esemplari della Notomia di Del Medico: ve li manderò subito: ebbi il ribasso del 20% e spesi l. 21,60”¹⁸; e ancora il 7 giugno dello stesso anno da

Roma: “farò l’acquisto delle opere da voi desiderate, e che si sono per gran sorte trovate da me presso del De Romanis. Procurerò di ottenere il maggior ribasso possibile; quantunque siavi noto essere questo librajo difficile, e duro e quanto più dei Molini [libraio fiorentino]”¹⁹. Il 29 giugno 1817 Canova gli inviava, insieme ad altri libri, il quinto volume del Guattani, e si dimostrava entusiasta, l’anno successivo, di aver ricevuto quello di poesie di Missirini: “L’edizione è veramente magnifica”. Quando Canova si recò a Firenze nel dicembre 1802 durante la visita della città in compagnia del senatore Giovanni Alessandri, presidente dell’Accademia di Belle Arti e direttore degli Uffizi, chiese di ricevere la pregiatissima opera in dodici volumi del *Museo Fiorentino*, conservata nella Reale Galleria, che poteva essere concessa solamente per volontà della Maestà del Re²⁰. Il 25 giugno dello stesso anno, Alessandri informava il senatore Giulio Mozzi, ministro della Real Casa, dell’avvenuta spedizione ad Antonio Canova di un esemplare in gesso della *Venere Medicea* e della serie completa dei “dodici volumi legati in pelle con filettature d’oro dell’opera del *Museo fiorentino* compilato da Gori”²¹. Per le conoscenze acquisite in campo bibliografico, è importante il rapporto di amicizia istauratosi con Cicognara. Quest’ultimo, scrittore d’arte, bibliofilo, bibliografo, interessato all’architettura, all’archeologia, alla numismatica, era in possesso di una ricchissima biblioteca che, ordinata sistematicamente,

catalogata e incrementata con regolarità, rispecchiava la vastità dei suoi studi²². Ed è inevitabile l’influenza esercitata su Canova. Il 31 dicembre 1814 Canova scriveva al suo amico: “Mio fratello ha saputo che la libreria del Cav. d’Agincourt è in vendita, ma che già ne sono state cavate parecchie opere le più interessanti. Converrebbe che voi mandaste subito una noterella di ciò che vi potrebbe occorrere poiché il Catalogo non si stampa, e tutto giorno se ne va vendendo una porzione a questo e a quello”²³; di risposta l’erudito, l’11 gennaio dell’anno successivo, scriveva “Duolmi moltissimo che sia stata squartata la libreria d’Agincourt, poiché in materia di antiquaria erano molte cose che non mi sovvegno, e mi convenivano... Fate che il carissimo Fratel vostro scelga per me con plenipotenza avuto riguardo soltanto a non far gravissima spesa”²⁴.

A Roma, dove ormai si era stabilito da diversi anni, anche Canova “co’ suoi risparmi” istituì una biblioteca che incrementò “delle opere più insigni nel fatto dell’arti, e de’ principali scrittori classici” divenendo “amplissima e rinomata, ed aperta può dirsi a pubblico beneficio”²⁵. Sebbene chiamata la “bibliotechetta” era in realtà una consistente raccolta di volumi che egli organizzò sistematicamente nella stanza di uno dei suoi studi²⁶, e quando nel 1814 fu eletto durante un’adunanza segreta Principe Perpetuo dell’Accademia di San Luca, i componenti del consiglio accademico giunsero al suo studio per informarlo dell’avvenuta elezione ed egli li ricevette proprio nella sua biblioteca: “La mattina appresso tutti i componenti il consiglio accademico, meno un pittore di grido (Camuccini), che forse non era in perfetta salute... accompagnati dal chiarissimo Guattani segretario, e presieduti dal cavaliere Vici, si portarono allo studio del Canova: ricercando primieramente di me, dicendomi di aver bisogno di parlare col mio amico per affare urgentissimo. Notificato all’artista questo loro desiderio, egli disse che fossero introdotti nella sua libreria e che subito sarebbe venuto da loro”²⁷.

Canova e la Biblioteca dell’Accademia di San Luca

Canova, appena fu accolto come membro dall’Accademia di San Luca nel 1800, manifestò subito un forte interesse per la didattica, oltre all’impegno già noto profuso nei riguardi dell’Istituzione. Per quanto riguarda i concorsi accademici destinati ai giovani artisti, lo scultore, accanto a quelli tradizionali (Clementini e Balestra), istituì nel 1812 il Concorso dell’Anonimo²⁸ con lo scopo di offrire a due studenti “di buona e virtuosa condotta per volontà, per genio, per studio e liete speranze”, uno della classe di pittura, l’altro di scultura, un pensionato dal valore di 60 zecchini d’oro. Nel 1816 Canova volle

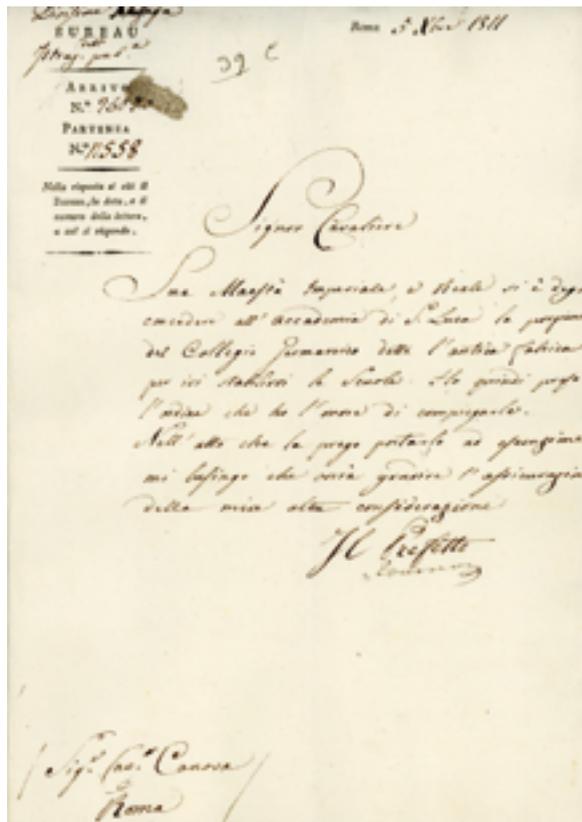


Idea del Monumento e luogo..., Pietro Fontana incisore, con dedica di Antonio Canova al senatore degli Alessandri. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Collezioni e stampe*, inv. 1266/28.

istituire un nuovo concorso “ad incoraggiamento de’ i giovani studiosi” – Concorso Canova – finanziato con la rendita del Marchesato d’Ischia di Castro, che prevedeva come premio al primo classificato per ognuna delle tre arti una pensione triennale di 20 scudi mensili che li rendesse liberi di dedicarsi esclusivamente alla propria professione. Il maestro, come narra l’amico Antonio D’Este, si recava personalmente ai concorsi “trattandosi di premiare la studiosa gioventù; ed in questo la sua presenza era assai efficace, perché contentava tutti i concorrenti, essendochè colla rettitudine, colla giustizia della sua opinione, appagava anche coloro che restavano esclusi”²⁹.

Le numerose iniziative di mecenatismo di Canova compresero anche un’adeguata fornitura del materiale didattico, in primo luogo libri e stampe, e la realizzazione di una Biblioteca accademica di cui quasi nessuno, fino ad allora, si era energicamente occupato: “constatata la condizione deplorabile in fatto di libri”, l’artista tentò di risollevarne le sorti e si adoperò affinché si potesse finalmente parlare di “Biblioteca”.

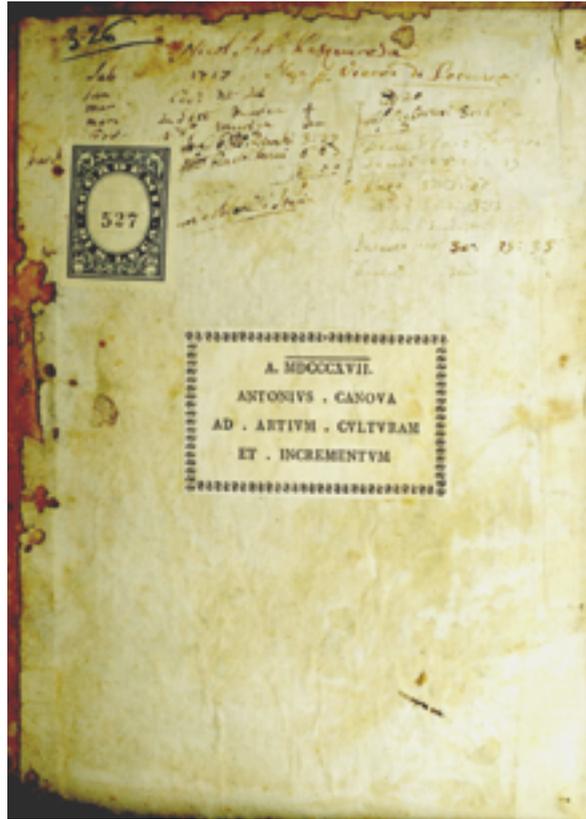
La “Libreria” – come era comunemente definita – iniziò a formarsi già nei primi anni del ’600, subito dopo il passaggio dell’antica Università dei pittori al titolo di Accademia, e si caratterizzò per l’uso tutto “interno” da parte degli accademici, e quale supporto per le attività scolastiche. Nel corso degli anni, tuttavia, questa prima raccolta si giovò di un graduale ma non sempre costante incremento, sostenuto dall’apporto spontaneo di opere donate dagli stessi autori e da illustri personaggi, dalle acquisizioni decise dal Consiglio e dalla richiesta esplicitata negli Statuti accademici, come quello del 1607, in cui veniva dichiarato che “per ornare e arricchire la libreria dell’Accademia ciascheduno che entrerà accademico sia tenuto dare un libro o stampato o scritto a mano che tratti delle suddette materie et studi della professione, et de historie et de altro presentandolo al Capo il quale avrà cura di consegnarlo a chi tocca et farlo notare, notando anche il nome del donatore sul libro del Benefattore, et marcarlo col sigillo picciolo dell’Accademia libro non proibito dai sovrani”³⁰; richiesta rinnovata successivamente, come nello Statuto del 1714 dove si chiedeva ancora agli accademici di donare, non appena eletti, “il saggio esibito, ed un libro, che tratti di cose d’ arti”³¹. Anche nello Statuto del 1716 veniva richiesto agli accademici di donare, una volta eletti, un “quadro, bassorilievo, o disegni, che avrà esibito... per saggio della propria abilità... dovrà parimenti far dono all’Accademia d’un libro manoscritto, o stampato; e ciò per accrescere la Libreria tanto necessaria à nostri studj, facendosi comunicare dal Segretario la lista de libri, che si anno, ad effetto di non darne uno che sia duplicato. Vi si porrà il nome di chi lo dona, ed



Documento del prefetto Camille de Tournon indirizzato a Canova riguardante la concessione del *Locale dell'Apollinare* all'Accademia di San Luca. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, vol. 89, f.137, 39c.

il sigillo piccolo dell’Accademia”³². La mancanza di un’inventariazione e di una regolamentazione furono le principali cause di dispersione e di gravi mutilazioni che il patrimonio librario dovette subire nel tempo. Il fondo bibliografico, quando Canova giunse in Accademia, era un disordinato cumulo di opere accatastate perlopiù negli armadi dell’archivio presso la segreteria. Inoltre, era usanza che i testi fossero presi in prestito dai professori per le loro lezioni e, seppur sporadicamente, dagli studenti stessi, oppure riposti nelle aule tra altri materiali, e di tutti questi libri se ne perdeva facilmente la traccia. Canova, giudicando insufficiente per le scuole la collezione libraria accademica, stanziò, come si vedrà, dapprima 100 scudi per l’acquisto di volumi, in particolare “d’arte ed antichità”³³, poi si dedicò con determinazione all’ottenimento di una nuova sede da destinarsi all’attività didattica – fino ad allora esercitata presso le anguste sale di via Bonella – che prevedesse anche uno spazio-biblioteca confacente alle esigenze scolastiche. Già nello Statuto del 1607 era stato previsto, ma mai realizzato, uno spazio da dedicare allo studio e alla conservazione dei libri: “per maggior commodità delli studenti si farranno le banche a usanza de gli altri studi per tenervi con le sue catennelle, chiavetta per sicurezza libri acciò gli accademici possino legere e studiare e a quest’effetto si accomoderà una stanza nella quale anco vi si conserveranno li quadri li

Uno dei libri donati da Canova con appunti del precedente proprietario.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



disegni li rilievi et altre cose che avrà l'Accademia"³⁴. Dopo aver verificato l'inadeguatezza del convento dell'Aracoeli³⁵, assegnato in un primo momento all'Accademia, si reperì un locale corrispondente alle esigenze presso la sede dell'ex Collegio Germanico di Sant'Apollinare, su proposta degli stessi Accademici, poiché la maggior parte degli edifici idonei erano stati destinati alle truppe, alla Lotteria o ad altri usi pubblici. Il palazzo scelto si presentava come l'unico luogo degno di ospitare la scuola di belle arti di Roma, per l'aspetto, gli ampi spazi necessari alle lezioni, alle riunioni e alle esposizioni, per l'illuminazione e soprattutto perché i locali non richiedevano alcun intervento di restauro³⁶.

Con decreto napoleonico del 15 novembre del 1811, all'Istituzione fu destinata la parte antica³⁷ dell'ex Collegio Germanico di Sant'Apollinare. Ottenuta una "vasta sede e degna delle nobilissime arti", l'Accademia si preoccupò prontamente di organizzarne gli aspetti didattici, di distribuire gli spazi interni più adatti alle esigenze degli insegnamenti, nonché di scegliere il segretario che fosse un erudito provvisto di vasta cultura, scelta che ricadde sull'Abate Antonio Guattani. All'Accademia fu destinata la fabbrica vecchia che comprendeva numerose stanze dislocate su tre piani, ma escludeva la biblioteca, che trovandosi al confine tra le due fabbriche, la vecchia e la nuova, ed essendo stata in parte ristrutturata, non rientrava,

secondo la Commissione degli stabilimenti esteri, tra quei locali da destinare all'Accademia. La battaglia di Canova durò anni. Lo scultore – prima eletto Principe per acclamazione nel 1810, e divenuto successivamente Principe Perpetuo nel 1814 – si appellò al governo francese, poi al prefetto di Roma Camille de Tournon, al direttore generale dell'Interno Davide Winspeare – ovvero a tutte le più alte autorità – dimostrando l'infondatezza di quella privazione, causata unicamente da "un'impropria interpretazione letterale"³⁸. Quello spazio così tanto agognato non fu ottenuto, e i libri solo in parte furono trasportati nella nuova sede³⁹, mentre il restante continuò ad occupare l'Archivio di via Bonella. Oltre ai finanziamenti, e nonostante il tentativo fallito di dotare l'Istituto di uno spazio specifico per una biblioteca in senso moderno, Canova donò alle scuole accademiche numerosi libri. Un documento conservato presso l'Archivio dell'Accademia di San Luca ci conferma l'avvenuta donazione di libri da parte di Canova, e che per il suo ordinamento – questione affrontata in sede di Consiglio – fu incaricato dal corpo accademico il Pro-segretario Melchiorre Missirini. Nella lettera, datata 1 marzo 1820, quest'ultimo, già Segretario dell'Accademia di San Luca dal 1819, scriveva all'economista Pasquale Belli sulla sua intenzione di fare un catalogo puntuale dei libri donati dal Marchese Canova, "ovunque sparsi" e di volerli ordinare negli appositi armadi⁴⁰. Questo avvenne, con tutta probabilità, non molto dopo, allorché una parte consistente di essi fu sistemata e separata dal resto del fondo. È quanto si ricava dal confronto tra un elenco librario – meglio definibile *inventario topografico* poiché i pezzi sono identificati in base alla collocazione – e le annotazioni disomogenee di titoli bibliografici associati al nome del donatore, ricavabili da documenti manoscritti. All'interno delle librerie, partendo da queste sporadiche tracce, è stato oggi possibile individuare, oltre ai volumi dotati di *ex-libris* elencati come dono canoviano nei documenti manoscritti, anche ulteriori omaggi bibliografici che, pur non apparendo nei suddetti elenchi, erano analogamente dotati dell'etichetta canoviana. Perciò, come era nelle intenzioni del Missirini, una consistente porzione dei doni dello scultore era stata depositata in spazi distinti all'interno di alcuni armadi.

Di questo piccolo "fondo canoviano", finora emerso dalla collezione accademica tramite la lettura delle fonti, coadiuvata da una accurata ricerca all'interno delle collezioni accademiche⁴¹, è oggi possibile stabilire quali libri prelevò direttamente dalla sua biblioteca romana, e quali comprò appositamente per le scuole. I primi, individuabili dagli *ex-libris* ritagliati a mano recanti la dicitura A. MDCCCXVII. ANTONIVS. CANOVA. AD ARTIVM. CULTVRAM. ET. INCREMENTVM, sono testi di pregio consistenti talvolta in opere in più

volumi. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di libri in formato piuttosto ridotto, dotati di una coperta apparentemente anonima, ma impreziositi all'interno da disegni e incisioni di notevole qualità. Proprio l'impiego dei volumi come materiale di studio, nonostante l'ottimo stato di conservazione generale, ha lasciato oggi in qualche opera i segni evidenti dell'usura causata da un probabile utilizzo quotidiano. Tra questi, alcuni volumi, forse acquistati dal Canova per la propria collezione, risultano già appartenuti ad altri proprietari, come si può desumere dal nome o dalla sigla visibile sul frontespizio o controcoperta dell'opera, volontariamente cancellati e sostituiti dall'etichetta canoviana. Gli altri invece si presentano come libri di grande formato, anch'essi di notevole rilevanza, corredati da tavole e disegni, decisamente raffinati e di aspetto grandioso. Non recano l'*ex-libris* ma soltanto la dedica autografa del Canova: all'*Insigne Accademia di S. Luca*.

Soffermandoci brevemente ad analizzare gli *ex-libris*, è alquanto significativo che la data di riferimento, 1817, sia per tutti la stessa. Con buona evidenza, l'etichetta deve essere stata apposta all'atto della donazione avvenuta presumibilmente a seguito, o nello stesso periodo, del generoso finanziamento che Canova rivolse all'Accademia di San Luca – e contemporaneamente ai Lincei e all'Archeologica –, come si evince da un documento datato 22 dicembre 1816⁴², in cui si indica “la disposizione del sig. marchese Canova in favore delle tre accademie, di San Luca, de' Lincei e dell'Archeologica la quale è del tenore seguente... Si assegnano all'Accademia di San Luca per l'acquisto di libri d'arte e di antichità e per una gratificazione di scudi 20 al suo economo per le nuove brighe che potesse avere nell'esecuzione di questo piano, scudi 100”, destinati ad arricchire la biblioteca accademica.

Per le edizioni successive al 1817, ma recanti l'*ex-libris* con la medesima data, si può supporre che nell'ordinamento del fondo canoviano svolto dal Missirini – presumibilmente tra il 1820-1821, date che corrisponderebbero alle edizioni più recenti della donazione – si sia deciso di apporre l'etichetta ai volumi che ne erano sprovvisti ma di cui si conosceva la provenienza, probabilmente in parte desunta da quegli elenchi incompleti di opere bibliografiche con il nome del donatore. Pertanto la donazione dei suoi volumi, concepita verosimilmente allo scopo di colmare nell'immediato la carenza di testi per la didattica, congiuntamente all'acquisizione regolare di libri stabilita dalla sua elargizione, s'inseriva in quel più vasto e auspicato progetto di riqualificazione delle scuole che prevedeva fra l'altro anche la formazione di una biblioteca funzionale, che venisse incontro il più possibile alle esigenze degli studenti.

Relativamente al criterio di selezione delle opere



donate, è ipotizzabile una scelta consapevole dello scultore, mentre appare improbabile, ma in alcuni casi non da escludere, che egli si “disfacesse” di doppiopioni meno preziosi. Tra i numerosi libri, le cui edizioni ricoprono un arco temporale che va dal XVI al XIX secolo, ci soffermeremo ad esaminare un caso assai curioso: il dono alle scuole accademiche di un'opera di storiografia messa all'*Indice* dei libri proibiti.

L'opera di Simonde de Sismondi: il mito della libertà delle Repubbliche italiane

L'opera in questione si intitola *Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo*, dello scrittore svizzero calvinista Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi (1773-1842), che era stata inserita nell'*Indice dei libri proibiti* con decreto del 22 dicembre del 1817, mentre stavano uscendo gli ultimi volumi, e successivamente censurata anche nel Granducato di Toscana e nei possedimenti asburgici⁴³. Una condanna che riguardò sia la versione originale, che l'edizione milanese di Stefano Ticozzi che introdusse le cosiddette “note cattoliche”, nonché tutte le traduzioni che potessero favorirne la circolazione in Italia⁴⁴. L'opera del Sismondi è tesa ad esaltare le virtù, la saggezza e la gloria dell'Italia e del suo popolo, che riuscì ad emanciparsi e a conquistare la libertà. Attraverso un'analisi diacronica, che parte dal 476 per arrivare al 1530, lo storico analizza le cause che condussero alla fine di quell'era gloriosa, e alla perdita definitiva della libertà dei popoli,

Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi, *Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo*, Italia 1817-1819, *ex-libris* di Antonio Canova. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

individuando nella corruzione insita nell'operato della chiesa cattolica, nonché nella debolezza dei governi, la causa principale della decadenza e del disfacimento del Paese⁴⁵.

Con questi termini Luigi La Vista, letterato e patriota italiano, descriveva l'opera del Sismondi in *Memorie e scritti*, pubblicata postuma nel 1863: "La storia delle repubbliche italiane del Sismondi è la più compita storia d'Italia. Dal duecento al cinquecento durano le repubbliche, di cui si narra e si esamina il principio, il progresso, la fine. Miracolo di storia! Dalla caduta dell'Impero occidentale fino al cominciamento delle repubbliche italiane, si trovano i preparamenti ed i semi della libertà; dalla distruzione delle repubbliche italiane fino alla perfetta nullità dell'Italia, durano gli effetti e le conseguenze del suo stato precedente: tutto questo è esposto ed esaminato nell'opera del Sismondi. Gli ultimi due capitoli sono la corona di tutta l'opera; non ho letto nulla che sia più vero e più eloquente, anzi mi pare che questa eloquenza proceda dalla verità. Noi conosceva bene il Sismondi, le piaghe nostre scopriva; ma alla miseria e corruzione presente opponeva la gloria e la grandezza passata: per non disprezzare i figliuoli vili, bisogna ricordarsi dei padri magnanimi. Sfortunatamente le miserie osservate dal Sismondi ci affliggono ancora, e ci affliggeranno forse per moltissimo tempo. Libro più vero, più profondo, più grande, più nobile non ho letto mai, dopo né prima, della storia delle repubbliche italiane del Sismondi. Grandezza di storico pari alla grandezza della storia".

La prima edizione della *Histoire des républiques italiennes du moyen âge* (1807-1817), per evitare d'incorrere nella censura napoleonica, fu pubblicata con luoghi di stampa fittizi; i primi volumi in francese cominciarono a circolare in Italia prima della conclusione dell'opera; in seguito si diffusero anche le traduzioni non ufficiali. Nonostante l'interdizione, a Roma il libro era stato comunque inserito nel catalogo del noto libraio De Romanis, ma con una obbligatoria e alquanto significativa disposizione che ne limitava l'acquisto ai soli possessori della licenza⁴⁶. E che fosse un'opera di gran successo tra gli intellettuali è inoltre confermato da Pietro Giordani che in una lettera indirizzata al marchese Pompeo del Toso da Piacenza l'11 settembre 1817 scriveva: "piuttosto che annoiarsi col Tiraboschi, o ingombrarsi di falsità ed inezie col Corniani, legga la storia della letteratura italiana nell'ingegniosissimo e giudiziosissimo Ginguené. Legga le Repubbliche del Medioevo del Sismondi; opera che la innamorerà dell'Italia; gliela farà conoscere, le mostrerà se può sperarsi di rifarla, e quali vie ci sarebbero"⁴⁷. Il Giordani, che conobbe il Sismondi proprio in quegli anni a Milano, fu un suo fervido sostenitore, leggeva con avidità ogni volume dell'opera non appena usciva dai torchi, e condivideva

col Sismondi la convinzione che durante il medioevo vi fosse "una società culturalmente e socialmente più unitaria". Lo scrittore piacentino aveva conosciuto Canova a Roma già nel 1806: un incontro che fu il preludio di un'amicizia che si consolidò nel tempo, fino a divenire intima⁴⁸.

Anche il Cicognara non nascose l'apprezzamento per gli scritti del ginevrino, e nel suo capolavoro *La storia della scultura* dichiarava: "In egual modo gli edifici del medio evo ci conservano la memoria di popoli liberi e generosi, ai quali la storia non aveva reso ancora un tributo, finché il sig. Sismondi, cui tanto debb'essere benemerente l'Italia, non iscrisse in questi ultimi anni i preziosi suoi libri intitolati *Histoire des républiques Italiennes du moyen âge*". Lo stesso fece Gaetano Moroni che nel trattare le principali repubbliche italiane, nella sua notissima opera *Dizionario di erudizione ecclesiastica da San Pietro ai nostri giorni*, citò l'opera del Sismondi, e poi con un certo rammarico aggiunse "ma è nell'indice de' libri proibiti"⁴⁹. Sebbene l'opera fosse stata messa all'Indice, Canova era tuttavia riuscito a procurarsi una copia di quella traduzione italiana anonima con falso luogo di stampa, ovvero "Italia" – in verità stampata a Milano – edita in sedici tomi, uscita dai torchi negli anni cruciali 1817-1819, il cui traduttore, anch'esso anonimo, s'identifica in realtà con lo scrittore Stefano Ticozzi.

Monumento funebre a Vittorio Alfieri di Antonio Canova, Pietro Fontana incisore, con dedica di Antonio Canova a Leopoldo Cicognara. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Collezioni e stampe, inv. 1266/29.



Con tutta probabilità lo scultore aveva conosciuto gli scritti di Sismondi tramite l'amico Pietro Giordani, ma un reale contatto tra i due si era stabilito con certezza nel salotto fiorentino della contessa di d'Albany⁵¹, legata sentimentalmente al poeta Alfieri⁵². Alla morte di questi, avvenuta nel 1804, la nobildonna commissionò a Canova il monumento funebre in onore dell'amato da collocare in Santa Croce⁵³; lo scrittore calvinista, presente all'inaugurazione del monumento nel 1810, ne rimase esaltato: "Le figure de l'Italie est de la plus rare beauté, touchante et noble. C'est une reine en deuil"⁵⁴. Accennando brevemente ai rapporti tra Canova e l'Albany, è utile ricordare che la contessa, donna colta e dedita agli studi umanistici nonché scientifici e artistici, detentrica di una ricca biblioteca dalla quale estraeva generosamente volumi per condividere la cultura con i suoi ospiti⁵⁵, donò, prima nel 1804, poi nel 1807, i volumi freschi di stampa delle opere alfieriane⁵⁶ a Canova, perché egli potesse così approfondire, e estrapolare con maggior vivezza, gli aspetti psicologici del personaggio da ritrarre. Sappiamo che le *Opere* gli furono lette come di consueto: su di lui sortirono effetti assai positivi che lo condussero alla genesi della sua opera. Il salotto della contessa, divenuto tra i più illustri d'Italia, si contraddistingueva per uno spiccato orientamento *ancién regime*. L'energica opposizione a Napoleone riguardava molteplici aspetti sociali e politici, tra cui la limitazione del libero pensiero, ma ciò che maggiormente tormentava la Stolberg era la consapevolezza della perdita dell'identità italiana. La nobildonna era in stretto contatto con lo scrittore calvinista da cui fu definita «la grande lanterne magique européenne». L'amicizia tra i due, ampiamente documentata da una fittissima corrispondenza epistolare iniziata già nel 1807, divenne così intima che Sismondi le confidò in alcune lettere la sua non infondata preoccupazione riguardo alla difficoltà di circolazione che avrebbe incontrato l'opera in questione: "vous faite connaître [...] votre amour per la liberté", commentava l'Albany⁵⁷.

Altra testimonianza importante sul clima di censura e sugli ostacoli alla circolazione del libero pensiero ci deriva dall'incontro di Canova con il poeta e scrittore irlandese Thomas Moore che giunse a Roma il 27 ottobre 1819, passando per Firenze⁵⁸. Non sappiamo con certezza dove Canova lo conobbe, ma abbiamo notizia di una visita del poeta allo studio dell'artista il 31 ottobre 1819 – sembrerebbe meno probabile l'ipotesi di un incontro a Firenze dove nell'agosto 1819 lo scultore si fermò per problemi di salute mentre scendeva verso Roma. E proprio a Thomas Moore Canova confessò di essere dispiaciuto che testi come la *Histoire des Républiques Italiennes au Moyen Âge* non potessero circolare liberamente in Italia⁶⁰, opera che lui possedeva e che aveva letto.



I sedici volumi dell'opera del Sismondi. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico.

Dimostrava così una certa insofferenza ai decreti che limitavano la libertà di stampa, e un'apertura agli scritti e alle letture più vivaci; infatti, durante lo stesso colloquio, aggiunse che a Roma si leggeva poco e che la "Gazzetta di Lugano", evidentemente un periodico che destava in lui un vivo interesse, era proibita. Ne faceva dunque richiesta a Cicognara, che in data 3 maggio 1817 gli rispondeva: "siete stato servito per la vostra Gazzetta di Lugano immediatamente, non abbiate altro pensiero"⁶¹. Non fu l'unico interesse per questo tipo di letture: si abbonò anche alla prestigiosa rivista napoletana "Minerva"⁶² pubblicata nella capitale del Regno delle Due Sicilie durante la rivoluzione del 1820-1821.

Il Trattato di Campoformio (1797) – con cui Venezia veniva ceduta da Napoleone all'Austria – era stata una terribile delusione per Canova che assistette alla perdita dell'indipendenza, alla fine della libertà della sua gente. Visse con altrettanta angoscia la discesa dei francesi a Roma e la prigionia del papa, eventi che contribuirono ad accrescere dentro di sé quel desiderio di ritrovare un'identità nazionale, la sua patria "ch'egli perduto amava di un amore degno di un petto italiano"⁶³; al senatore Falier in quello stesso anno scriveva: "Veggio l'Italia tutta, anzi l'Europa tutta talmente ruinosa che se non fossi trattenuto da tante cose che mi incatenano qui, sarei tentato di andare in America perché mi sento morire per il povero nostro stato che tanto amo".

Le letture impegnate, la propensione all'ascolto, la frequentazione di ambienti eruditi e stimolanti, gli affetti autentici con cui condivideva idee e riflessioni, lo condussero a elaborare nel tempo un pensiero libero da vincoli; Canova ebbe la capacità di eludere, rimanendone immune, l'aggressione di forme di

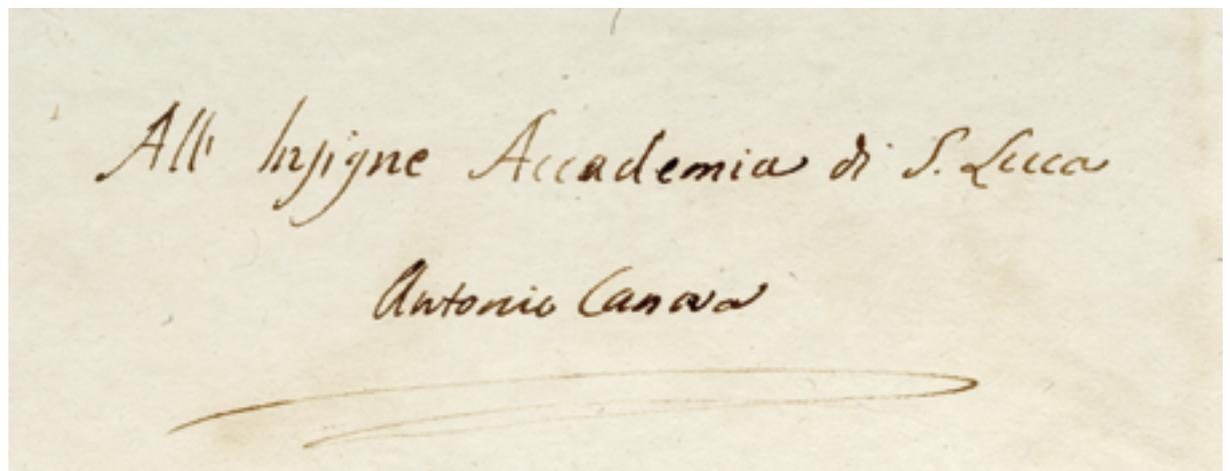
pensiero organizzate: “mi no odio nessun”, dichiarò nella sua celebre frase pronunciata alla richiesta di giurare odio ai Sovrani⁶⁴.

L'evento viene così raccontato da Vittorio Malamani nella sua nota monografia sull'artista: “Sconfortato, avvilito, non comprendendo, forse né cercando comprendere gli avvenimenti straordinari accavallantisi come onde nel mare in tempesta, si rinchiuso nello studio, né più si mostrò al solito convegno del Caffè Greco in Via Condotti, ancora esistente, dove Francesco Piranesi, figlio del celebre incisore, e sopra tutti Ennio Quirino Visconti, con esaltata e imprudente parola, tenevano cattedra di patriottismo e di libertà. Ma egli era troppo noto perché non andassero a cercarlo, e, proclamata la Repubblica, lo nominarono membro dell'Istituto Nazionale e lo invitarono alla cerimonia della inaugurazione in una sala del Vaticano. A non accettare c'era da compromettersi. Ma quando gli imposero di giurare, secondo il novissimo rito, odio eterno alla monarchia, egli scattando gridò: “Mi no odio nissun!”, e se ne andò; mentre quei barbarossi fanatici o vili cortigiani dello straniero, inferociti per il grave scandalo, rimasero a ventilare il gastigo che dovevano infliggergli... Il Canova volle partire; e partì...”⁶⁵.

“Darmi tutto all'arte mia”, lontano da posizioni polemiche, era questo il pensiero di Canova. L'arte, cui affida la fondamentale funzione di elevare la natura umana dalla brutalità insita nella specie umana alla civiltà più sublime, l'arte cui consacrò la sua vita, lo rese libero. Alla luce di quanto si è detto non sembrerà poi così sorprendente che l'artista contravvenisse alle disposizioni censorie, sebbene anche negli statuti dell'Accademia di San Luca fosse esplicitato, subito dopo la richiesta di libri in dono

agli accademici, che questi non fossero proibiti dai sovrani; Canova era consapevole di donare alle scuole un testo scritto dichiaratamente in chiave anticattolica, ma era altrettanto consapevole che l'opera fosse utile a far nascere, o rafforzare, quel sentimento d'identità culturale nazionale presupposto fondamentale per l'acquisizione di una maggiore libertà. Il dispiegarsi dei fatti, il recupero di avvenimenti pressoché dimenticati, i riferimenti storici puntuali, snodandosi lungo i 16 volumi dell'opera, orientavano il lettore interessato, alla comprensione “della vera storia di un popolo”.

Canova fu spettatore e al contempo *artefice* in quegli anni di un'evoluzione della società in senso moderno e la sua straordinaria apertura mentale e culturale, legittimò la lettura di testi proibiti, ma non per questo meno illegali. L'opera infatti entrò a far parte della biblioteca accademica come altri doni o acquisti bibliografici, ma solo più silenziosamente, poiché negli inventari accademici della prima metà dell'Ottocento stilati ufficialmente a più riprese, non viene mai menzionata ancorché evidentemente conservata. Stessa sorte toccò ad un altro dono di Canova, *Les Mœurs des Israelites et cretiennes* (Paris, 1808)⁶⁶, scritto da Claude Fleury, personaggio discusso in quanto autore di più volumi messi all'*Indice*⁶⁷. L'Accademia, nonostante il fervore di rinnovamento che aveva pervaso il primo quarto di secolo, non aveva superato le antiche resistenze ai germi dell'innovazione, ma tuttavia dovette accettare, o forse subire, la scelta dell'artista, pur non condividendola. Entrambe le opere furono conservate ma non descritte, e solo dall'*ex-libris* si è potuto risalire all'audace donatore. Appariranno entrambe negli inventari redatti dopo il 1870, quando l'Italia aveva ormai subito delle mutazioni profonde.



Dedica autografa di Antonio Canova. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico.

APPENDICE DOCUMENTARIA

DOC I

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, vol. 89, c. 144

“23 dicembre 1811

È assolutamente indebita la pretesa di voler togliere dal locale assegnato dal Sovrano Imperadore dell'Accademia di S. Luca il vaso [vano] della libreria annessa al collegio dell'Apollinare. Oggetto di tal somma disposizione è stato certamente quello di somministrare con tal locale, da lui particolarmente assegnato, l'incremento delle arti tutti li comodi li più convenienti.

Ma quel comodo più conveniente per l'Accademia di tal carattere, che quello d'una proporzionata libreria? Qualunque nostro collega artista ha nel suo domestico un locale consacrato espressamente alle teche con i libri. Ed un sito particolarmente assegnato da uno dei più insigni sovrani a comodo ed istituzione d'una delle più famigerate accademie di belle arti aver una libreria, dovrà egli toglierla e privarcela? Queste riflessioni in genere prendono poi maggior forza se si consideri che questa tal libreria, benché rinnovata all'occasione di aver formato la nuova fabbrica già servita al buon governo, era anche antecedentemente libreria, e aveva l'accesso come lo ha attualmente dal collegio soltanto, e di cui comodo soltanto, e non di altri ha sempre servito. Ne si dica che la mente del sovrano ha limitato, col distinguere li palazzi Nuovo, e Vecchio, il quantitativo della destinazione; la sua volontà è mostrata subito che si riflette nell'oggetto della concessione, che è stato quello di montare un'Accademia di Belle Arti degna d'una Roma e più ancora d'un imperatore Napoleone.

Questo saggio è una parte di un più ampio studio sulla Biblioteca Accademica in corso di redazione da parte di chi scrive.

1 A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze, F. Le Monnier, 1864, p. 395.

2 Così lo definisce Giuseppe Pavanello in *La biblioteca di Antonio Canova*, Possagno, Fondazione Canova, 2007, p. 8.

3 V. Malamani, *Canova*, Hoepli, 1911, p. 17. Girolamo Zulian offrì a Canova “alloggio, mensa e studio nel Palazzo dell'Ambasciata, con riserva di adoperare tutta la sua molta autorità presso il Senato della Serenissima Repubblica per fargli ottenere una pensione di venticinque ducati d'argento al mese, quando egli, Canova, lo avesse messo in grado di poter giustificare tale proposta con un saggio del suo sapere”.

4 D. Bernini, *Canova a Palazzo Venezia*, in *Sculture romane del Settecento. 1. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2001, pp. 245-259.

5 M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova. Libri quattro*, Prato, per i fratelli Giachetti, 1824, p. 75.

6 G. Falier, *Memorie per servire alla vita del Marchese Antonio Canova*, a cura di G. Pavanello, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il neoclassicismo, 2000, p. X: Pasino “... professava l'architettura, e con sodi principj trattava il disegno, e con facilità e nitidezza; si occupava dell'ornato e con ottimo gusto”.

Ma il decreto (si dirà) esclude la fabbrica nuova dalla vecchia e si lascerà all'antico foro quella frivolezza! E chi non vede che l'innovazione di tal locale è stata una mera incidenza dell'attacco di una parte della fabbrica vecchia con la nuova che non ha variazione ne carattere di quella parte di fabbrica, né l'uso, né la proprietà della medesima; giacché da sempre continuata ad essere, come era per l'addietro libreria; e libreria addetta al collegio e annessa a quella fabbrica detta la fabbrica vecchia. Infinite sarebbero le ragioni che potrebbero allegarsi in prove dell'assunto; ma fra queste la più trionfante mi sembra sia quella del carattere di tal parte di fabbrica, e della comunicazione ed accesso dalla sola parte del collegio, cui solo (se pur non se ne volesse permutare affatto l'uso da libreria in magazzino o granaio), può esser servibile”.

DOC II

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, vol. 70, c. 12 (a)

“A dì 1 marzo 1820

Al Sig. Pasquale Belli economo

L'Egregio Sig. Segretario Guattani nel giorno ultimo dello scorso febbraio mi fece consegna di tutte le carte della segreteria di questa insigne Accademia, che restavano presso di lui. Io mi farò un dovere porle con metodo, come meglio sarà possibile, e contemporaneamente farò catalogo esatto, e avrò custodia dei libri, che il Signor Marchese Canova principe perpetuo ha regalato all'Accademia, essendo questa una delle attribuzioni che l'illustre corpo si compiacque di addossarmi nell'atto che mi comporti l'onore di scegliermi suo Pro-segretario. Resta adunque ch'ella abbia la bontà di interessarsi onde detti libri siano raccolti ovunque si trovano sparsi e passati a me, per ordinare i quali ho già disposto le opportune scanzie ...”. [Missirini]

7 Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, 1826, I, p. 94.

8 Missirini, *Della vita ...op. cit.*, 1824, p. 75.

9 L. Cicognara, *Biografia di Antonio Canova scritta dal cav. Leopoldo Cicognara aggiuntivi 1. Il catalogo completo delle opere di Canova. 2. Un saggio delle sue lettere familiari. 3. La storia della sua ultima malattia scritta dal dott. Paolo Zannini*, Venezia, editore Giambattista Missiaglia, da' torchi della Tip. di Alvisopoli, 1823, p. 90.

10 Missirini, *Della vita ...op. cit.*, 1824, p. 76.

11 Si veda: G.D. Romanelli, *ad vocem* “Cicognara Leopoldo”, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 421-428.

12 Cicognara, *Biografia...op. cit.*, 1823, p. 20.

13 Missirini, *Della vita ...op. cit.*, 1824, p. 80: “E furando insieme alle ore del riposo e della ricreazione il tempo acconcio per la lettura, s'applicava a quella indefessamente, e sopra ogni altro libro gli veniva diletto il suo caro Plutarco, e tutto nella lettura de' magnanimi fatti di quegli uomini egregi gli si infiammava l'animo ad imprese generose...”.

14 Malamani, *Canova*, 1911, p. 50.

15 Il *Mercurio di Roma* è la guida di Roma intitolata *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne: cioè de' palazzi, ville, giardini, & altre rarità della medesima...*

- 16 A. Canova, *Scritti*, a cura di H. Honour, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, p. 65.
- 17 A. Canova, *Un'amicizia di Antonio Canova: lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara, raccolte e pubblicate per cura di V. Malamani*, Città di Castello, S. Lapi, 1890, p. 44.
- 18 Ivi, p. 84.
- 19 Ivi, p. 105.
- 20 A. Canova, *Antonio Canova. Alcune lettere a Firenze, 1801-1821. Inediti dall'Accademia di belle arti, dagli Uffizi, dalla Biblioteca Nazionale Centrale e dall'Archivio di Stato*, a cura di Antonio P. Torresi, Ferrara, Liberty house, 1999, pp. 30-31.
- 21 Ivi, p. 32.
- 22 G. Consiglia, *Le biografie del Canova nell'Ottocento*, Napoli, Loffredo, 2003, p. 82. La biblioteca del Cicognara, rifiutata dal governo per le biblioteche di Venezia e di Padova, fu venduta al Vaticano per far fronte alle difficoltà economiche sopraggiunte con la pubblicazione della sua grandiosa opera *Storia della scultura*, definita dagli storici come l'opera più insigne di storiografia artistica dopo quella di Winkelmann. Per conoscere il fondo bibliografico di Leopoldo Cicognara si veda: *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, Pisa, presso Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1821.
- 23 Canova, *Un'amicizia...op. cit.*, 1890, p. 42.
- 24 L. Cicognara, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di G. Venturi, Urbino, Argalia, 1973, p. 95.
- 25 Missirini, *Della vita...op. cit.*, 1824, p. 75.
- 26 Pavanello, *La biblioteca...op. cit.*, 2007, p. 11.
- 27 D'Este, *Memorie...op. cit.*, 1864, p. 193.
- 28 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico (da ora AASL), vol. 59, f. 11v; si veda A. Cipriani, *L'Accademia di San Luca, Canova e l'incoraggiamento per i giovani artisti*, in *Antonio Canova e l'Accademia*, a cura di G. Delfini Filippi, Treviso, Canova, 2002, pp. 21-29.
- 29 D'Este, *Memorie...op. cit.*, 1864, p. 297.
- 30 AASL, *Statuto 1607*, f. 23r.
- 31 AASL, *Statuto 1714*, f. 12v; M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchior Missirini*, Roma, nella stamperia De Romanis, 1823, p. 195; per una breve storia della Biblioteca accademica si veda anche I. Salvagni, *Dalla biblioteca di Ottaviano Mascherino alla Romana Biblioteca Sarti: appunti sulla formazione della biblioteca dell'Accademia di San Luca*, in *I libri e l'ingegno: studi sulla biblioteca dell'architetto (XV - XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti Tosini, Palermo, Caracol, 2010, pp. 220-229.
- 32 AASL, *Statuto 1716*, ff. 28-29.
- 33 D'Este, *Memorie...op. cit.*, 1864, p. 251.
- 34 AASL, *Statuto 1607*, p. 27v-28 r.
- 35 A. Busiri Vici, *Sessantacinque anni delle scuole di Belle Arti della insigne e Pontificia Accademia di S. Luca...*, Roma, Civelli, 1895, p. 105; P. Picardi, *Spazi e strumenti didattici dell'Accademia di San Luca negli anni della Restaurazione*, in *Le "Scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma, De Luca, 2002, p.170.
- 36 AASL, vol. 89, c. 126.
- 37 AASL, vol. 89, c.137, n. 39c.
- 38 AASL, vol. 89, c.144: DOC. I in "Appendice documentaria".
- 39 Archivio di stato di Roma (da ora ASR), *Accademia di San Luca, Conto scuole*, b. 1, f. 1.
- 40 AASL, vol. 70, c. 12. (a): DOC. II in "Appendice documentaria".
- 41 Per un primo elenco di opere si veda: A. Cesareo, *Antonio Canova e l'Accademia di San Luca*, Perugia, Morlacchi, 2012, pp. 73-87.
- 42 AASL, vol. 59, f. 73; si veda Cipriani, *L'Accademia...op. cit.*, 2002, p. 29.
- 43 M.I. Palazzolo, *I libri il trono l'altare. La censura nell'Italia della restaurazione*, Milano, F. Angeli, 2003, pp. 21-22.
- 44 Ivi, p. 75.
- 45 La condanna della morale cattolica suscitò una risposta immediata di Alessandro Manzoni che, sotto la spinta del suo padre spirituale Luigi Tosi, scrisse le *Osservazioni sulla morale cattolica*, respingendo le accuse del Sismondi con puntuali argomentazioni.
- 46 Palazzolo, *I libri il trono...op. cit.*, 2003, pp. 82-83. Nell'Archivio Fondazione Canova di Possagno esiste un pagamento a Luigi De Romanis per l'acquisto degli ultimi cinque volumi dell'opera del Sismondi in data 16 settembre 1819, si veda Pavanello, *La Biblioteca...op. cit.*, 2007, p. 16, n. 40.
- 47 P. Giordani, *Lettere scelte di Pietro Giordani proposte alla gioventù*, Firenze, Barbera, Bianchi e C., 1857, p. 66; M. Pavan, *Pietro Giordani e il neoclassicismo di Canova*, in *Scritti su Canova e il neoclassicismo*, a cura di G. Pavanello, Treviso, Canova, 2004, p. 112.
- 48 Pietro Giordani in una lettera a Lazzaro Papi suo avo materno scriveva di Canova "è l'uomo del più cortese e liberale e affettuoso animo che io conoscessi mai. Io poi sarò contentissimo d'essere stato per un momento l'internunzio fra due brave persone, e buone: che io stimo la bontà quasi più dell'ingegno. E non finirei mai di parlare del mio Canova, e di trattenermi con lui", e alla notizia della sua morte disse: "mi vergogno di rimanere e mi tormento di restare al mondo dopo Canova", P. Giordani, *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani, pubblicati da Antonio Gussalli*, Milano, presso F. Sanvito, 1858, vol. 6, p. 337; si veda M. Pavan, *Giordani e Canova*, in *Pietro Giordani nel II centenario... op. cit.*, pp. 257-304; G. Dadata, *Pietro Giordani e il "Panegirico" di Canova*, in *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, a cura di S. Androssov, F. Mazzocca, A. Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, p.113-117.
- 49 G. Moroni, *Dizionario di erudizione...op. cit.*, Venezia, dalla Tipografia Emiliana, 1852, vol. 57, p. 139.
- 50 L'opera, nell'edizione di Parigi del 1809, è presente anche nel catalogo dei volumi della Biblioteca di Casa Canova, per un'analisi del patrimonio di casa Canova si veda la più volte citata pubblicazione di Giuseppe Pavanello.
- 51 L. Lombardi, *L'osservatorio del salotto della contessa d'Albany*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani: 2. Milano, Firenze, Napoli: 4. Settimana di studi canoviani*, atti a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006, pp. 235-256.
- 52 *Lettere inedite di Luigia Stolberg Contessa d'Albany a Ugo Foscolo e dell'abate Luigi di Breme alla contessa d'Albany*, pubblicate da C. Antona-Traversi e da D. Bianchini, Roma, E. Molino, 1887, p. 28: "Nel salotto della casa Alfieri (dopo la morte del poeta conservò sempre questo nome) Chateaubriand leggeva i suoi Martiri; il Lamartine i suoi primi versi; il Canova meditava le sue Grazie; il Sismondi, lo storico delle Repubbliche, commentava calorosamente i sistemi filosofici tedeschi; lord Byron narrava le sue avventure di viaggio e i suoi amori; il Roscoe riferiva sulle ricerche da lui fatte negli archivi d'Italia; il Rogers si abbandonava a poetiche meditazioni; il cardinal Consalvi sfoggiava le ricche tabacchiere ricevute in dono da tutti i sovrani d'Europa"; R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei*, Milano, Fratelli Treves Edit. Tip., 1925, p. 28.
- 53 Missirini, *Della vita...op. cit.*, 1824, p. 215: "La duchessa d'Albany grata ad un uomo straordinario, che aveva fatta lieta ed onorata della sua amicizia, e commendata alla posterità colle sue rime, volendo erigergli degno monumento, si diresse perciò prudentemente al Canova, che solo le parve meritevole d'unirsi alla fama di quel genio terribile e sublime, che aveva potuto ricondurre sulle nostre scene la dignità, la semplicità, la forza, la filosofia, e tutti gli altri caratteri della greca tragedia, come il Canova aveva le arti greche restaurato".
- 54 Lombardi, *L'osservatorio...op. cit.*, 2006, p. 254.

- 55 Ivi, p. 240.
- 56 C. Sisi, *Il monumento funebre di Vittorio Alfieri e il "bello sepolcrale"*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa... op. cit.*, 2006, pp. 217, 220.
- 57 Per un approfondimento sull'argomento si veda: C. Pazzagli, *Sismondi e la Toscana del suo tempo (1795-1838)*, Siena, Protagon, 2003; *Sismondi e la civiltà toscana*, atti del Convegno internazionale di studi (Pescia, 13-15 aprile 2000), a cura di F. Sofia, Firenze, Olschki, 2001.
- 58 Thomas Moore mentre viaggiava verso Roma fece tappa anche a Firenze, dove conobbe l'Albany. Si veda C. Pellegrini, *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1951, p. 235.
- 59 Pavan, *Scritti...op. cit.*, 2004, p.252.
- 60 *Memoirs, journal, and correspondence of Thomas Moore*, a cura di J. Russell, London, Little, Brown, and Co., 1853, vol. 3, p. 65: "Sismondi's book (he said), which proves what 'bricconi' the sovereigns of Europe are, is prohibited here. They read but little in Rome. The 'Lugano Gazette' prohibited...".
- 61 A. Canova, *Epistolario (1816-1817)*, a cura di H. Honour e P. Mariuz, Roma, Salerno, 2002, pp. 800, 822. In data 17 maggio seguirono i ringraziamenti di Canova.
- 62 M. Pavan, *ad vocem* "Canova Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975, pp.197-219. L'opera nel catalogo dei volumi della biblioteca canoviana, appare così citata: "La Minerva Napolitana, Napoli, dal 10 agosto 1820 fino al 31 Gennajo 1821, Quaderni 18, 8^o", Pavanello, *La biblioteca...op. cit.*, 2007, p. 78.
- 63 G. Tambroni, *Intorno la vita di Antonio Canova comentario del Cavalier Giuseppe Tambroni*, Venezia, 1825, p.17.
- 64 Pavan, *Scritti...op. cit.*, 2004, p.66.
- 65 Malamani, *Canova*, 1911, p. 64.
- 66 Opera che mette a confronto gli Israeliti e i Cristiani, la loro storia, gli usi, i costumi (dai rapporti tra uomini e donne, alle abitazioni, alle leggi, alle torture, alla medicina, ecc.) e i cambiamenti avvenuti nel corso del tempo.
- 67 Tra le opere messe all'*Indice* di Claude Fleury si ricorda: *Catéchisme historique* (1679; all'*Indice*, 1728), *Institution au droit ecclésiastique* (1687; all'*Indice*, 1693), *Discours sur les libertes de l'Eglise gallicane* del 1690 (pubbl. postumo, 1724, all'*Indice* dal 1725).

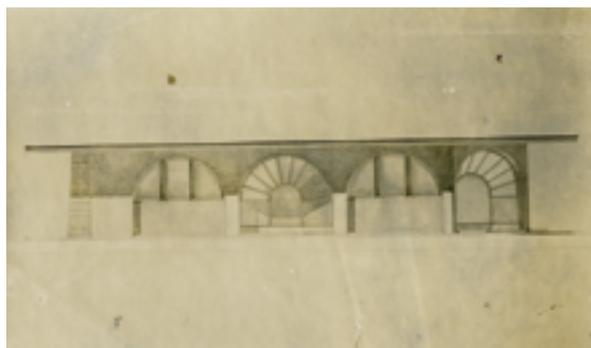
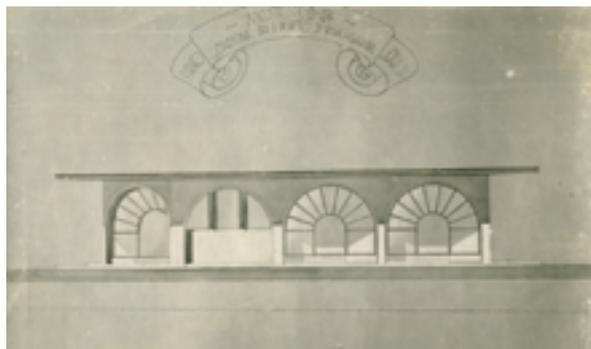
I più recenti studi sui materiali dei Fondi degli architetti Mario Ridolfi e Mario De Renzi conservati presso l'Archivio del Moderno e del Contemporaneo dell'Accademia Nazionale di San Luca hanno permesso di sciogliere dubbi circa la datazione o l'attribuzione di alcune opere, consentendo così una riscrittura dei registi dei due architetti. Gli esiti delle ricerche sulle opere di Ridolfi, condotti da diversi studiosi¹ nell'ambito delle iniziative attuate dal *Comitato Nazionale per le Celebrazioni della Nascita di Mario Ridolfi* presieduto da Paolo Portoghesi, hanno avuto una prima esposizione nel sito www.fondoridolfi.org e verranno presentati in forma estesa in un volume monografico di prossima pubblicazione. Anche il riordino del Fondo De Renzi² verrà presto reso noto attraverso la realizzazione di un sito internet.

Pur nello svolgersi prevalentemente parallelo delle vicende professionali di De Renzi (1897-1967) e Ridolfi (1904-1984)³, attraverso la ricerca d'archivio e il confronto con fonti bibliografiche coeve e più recenti, sono emersi dati e circostanze che hanno permesso di aggiungere piccole, ma non secondarie, annotazioni sui singoli episodi analizzati e sui rapporti che i due ebbero, in momenti diversi della loro vita, con Adalberto Libera (1903-1963), offrendo così, di riflesso, elementi per una possibile revisione anche del regesto dell'architetto trentino.

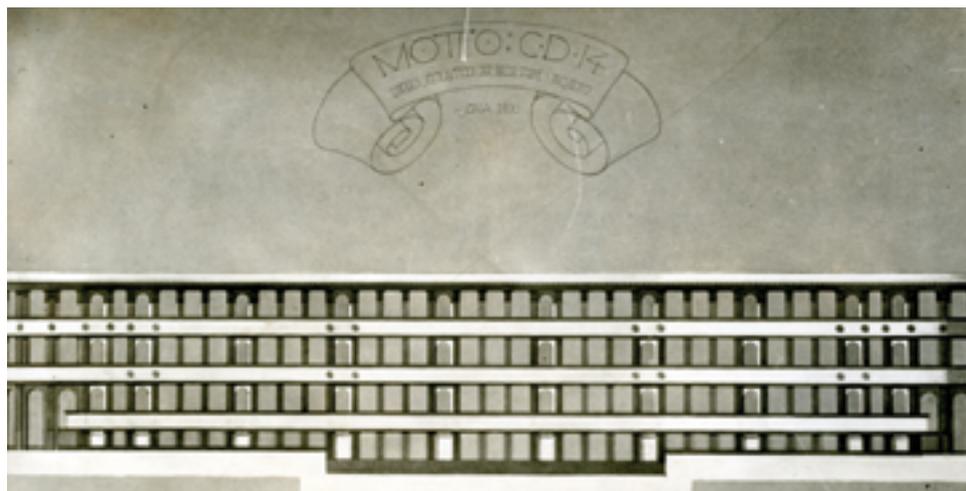
Sul primo incontro tra Libera e Ridolfi si è scritto molto. È nelle cronache che Libera, appena giunto nel 1925 alla facoltà di Architettura di Roma, al tempo ospitata ancora al "Ferro di cavallo" in via Ripetta, con aria un po' spavalda avesse chiesto a un gruppetto di coetanei chi fosse tra tutti l'allievo migliore e che poi, a notte ormai inoltrata, avesse bussato alla porta della casa di Ridolfi per sfidarlo in quella che in seguito verrà definita "una gara di leale emulazione"⁴, condotta a colpi di squadra e di compasso. Tra i due – che con giovanile sfrontatezza sul retro di una foto di quegli anni si definiscono "i Padreterni dell'Architettura"⁵ – si instaura subito un rapporto speciale, determinante per entrambi, che rifugge descrizioni troppo schematiche o banali semplificazioni⁶. Perché Libera e Ridolfi hanno temperamenti e storie molto diversi. Più aperto, vicino a un gusto di stampo settentrionale e di ascendenza classicista, il primo; riservato, schivo, più legato al fare e naturalmente radicato nell'essenza

barocca e monumentale di Roma, il secondo. Non solo. Libera ha avuto certamente una formazione maggiormente strutturata, aperta alle arti e alle lettere, in tutto supportata da una solida condizione familiare. Ridolfi, invece, ha ottenuto con aiuti esterni e tanta determinazione di poter dare sfogo e sostanza al suo talento. Li accomuna, dunque, non certo la matrice sociale o culturale, quanto il sentito fervore del rinnovamento, e la consapevolezza per entrambi di avere tutte le carte in regola per poter diventare protagonisti della nuova incipiente stagione dell'architettura italiana. Nonché, indubbiamente, una straordinaria capacità di prefigurare lo spazio e di raffigurarlo attraverso il disegno.

Il sodalizio tra i due giovani matura dunque sui tavoli di quella scuola dalla quale hanno una gran fretta di uscire, convinti di poter emergere presto, desiderosi di intraprendere strade diverse da quelle dettate dai precetti accademici. E si sostanzia nelle pagine dei libri conservati nelle più importanti e aggiornate biblioteche romane – la Biblioteca Romana Sarti dell'Accademia di San Luca, allora ancora nella vecchia sede di via Bonella al Foro Romano, e la Bibliotheca Hertziana in Palazzo Zuccari –, dove poter "imbottirsi di motivi tratti da ogni fonte"⁷. Insieme, ancora studenti, partecipano a diversi concorsi. Il primo, bandito nel settembre 1925 dall'Associazione tra i Cultori di Architettura e dal Governatorato di Roma, è per una scuola in piazza d'Armi. Libera e Ridolfi presentano un progetto, contraddistinto dal motto "C.D.14", altamente scenografico, impostato su uno schema mistilineo a tenaglia per molti aspetti ancora debitore al monumentalismo accademico, che, per lo svolgersi intricato dei lavori della giuria, non ottenne alcuna valutazione. Poco dopo, nel novembre dello stesso anno, viene bandito dal Comune di Riva del Garda il concorso per la definizione del nuovo edificio della stazione piroscafi. Gli elenchi delle opere di Ridolfi hanno sempre segnalato la sua partecipazione a questo concorso (del solo Ridolfi, secondo i registi editi), suffragata dalle riproduzioni fotografiche di due tavole di progetto custodite nel Fondo dell'architetto conservato in Accademia. I registi di Libera tacciono invece su questo episodio. Lo studio condotto ha però messo in luce la presenza del trentino e il ruolo che questi ebbe. Infatti, tra i documenti conservati presso l'archivio del Comune di Riva del Garda⁸ si trovano due cartoline postali spedite da Roma, una



il 26 gennaio 1926, l'altra il 19 marzo seguente, con le quali Libera chiedeva notizie in merito all'esito degli incontri della commissione giudicante: "Avendo preso parte - scriveva nella prima cartolina - al concorso per una stazione sul porto di Riva, Vi sarei infinitamente grato, se mi vorreste dire se i lavori sono stati giudicati, ed in tal caso l'esito del giudizio". E poi il bando, dal quale emerge con chiarezza che il concorso era riservato unicamente a "artisti e tecnici trentini", pena l'eliminazione. Dunque Libera, trentino, scrive a Riva del Garda in quanto autore di un progetto. Ma Ridolfi, romano, in che veste aveva allora partecipato al concorso? I documenti rinvenuti non chiariscono completamente la vicenda⁹, ma si può tuttavia supporre, con buona approssimazione, che i due giovani abbiano presentato insieme uno stesso progetto, quello contraddistinto dal motto "C.D.124", che Libera fosse il primo firmatario e Ridolfi il co-progettista (e non poteva essere altrimenti, pena, si è visto, l'esclusione dal concorso, circostanza che sappiamo però non essersi verificata). Ad avvalorare questa ipotesi non soltanto la clausola della provenienza regionale del progettista. Mentre si svolge la progettazione della stazione di Riva, Ridolfi e Libera sono, come detto, impegnati nel concorso per la scuola in piazza d'Armi. Entrambi i concorsi maturano dunque nello stesso periodo, e recano segni che senza dubbio identificano i loro autori: le tavole del prospetto principale, della stazione piroscafi così come della scuola romana, presentano un identico cartiglio (un nastro dispiegato, sul quale è riportata



con la medesima grafia l'intestazione del concorso) e sono contrassegnate da un motto di lettere e cifre del tutto simile ("C.D.124" per Riva; "C.D.14" per Roma: enigmatica sequenza di lettere e numeri che purtroppo non ha ancora trovato una credibile interpretazione).

Sebbene questa attribuzione non aggiunga nulla all'analisi della figura di Libera progettista¹⁰, tuttavia essa costituisce un altro, piccolo, tassello nel mosaico dei rapporti intercorsi tra i due giovani nel primo periodo della loro frequentazione e del complesso legame tra Libera e il Trentino. E permette di inserire un'altra voce nel lungo registro delle sue opere¹¹.

L'indagine su un altro progetto elaborato da Ridolfi e Mario Fagiolo ha offerto lo spunto per suggerire possibili soluzioni in grado di sciogliere quei dubbi circa l'occasione progettuale e la datazione che ancora accompagnano lo studio di Libera per la sistemazione del litorale di Castel Fusano, noto soprattutto per la bellissima tempera, oggi al Centre Pompidou, che raffigura, in una veduta prospettica presa da un lungo pontile, sei alte torri affacciate sul mare. All'indomani dell'esito del concorso per un lotto di villini "a carattere signorile" sul lungomare Caio Duilio a Ostia (settembre 1932) bandito dalla Società Immobiliare Tirrena, Ridolfi e Fagiolo¹² vengono da questa direttamente incaricati di elaborare un progetto per la sistemazione di piazza Garibaldi al Lido di Roma¹³. Ai due giovani architetti era richiesto di riorganizzare un luogo ancora indefinito, prossimo al lungomare di ponente e alla vecchia stazione ferroviaria, caratterizzato allora da poche costruzioni isolate, privo di particolari qualità urbane (ma altresì soggetto a diverse problematiche dovute alla presenza di un mercato permanente), e di completare l'intorno della piazza con negozi, parcheggi ed edifici residenziali a carattere intensivo ed economico. Nella proposta

A. Libera, M. Ridolfi, Edificio scolastico in piazza d'Armi a Roma (concorso: motto "C.D.14"), 1925-1926, prospetto. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci.

A sinistra

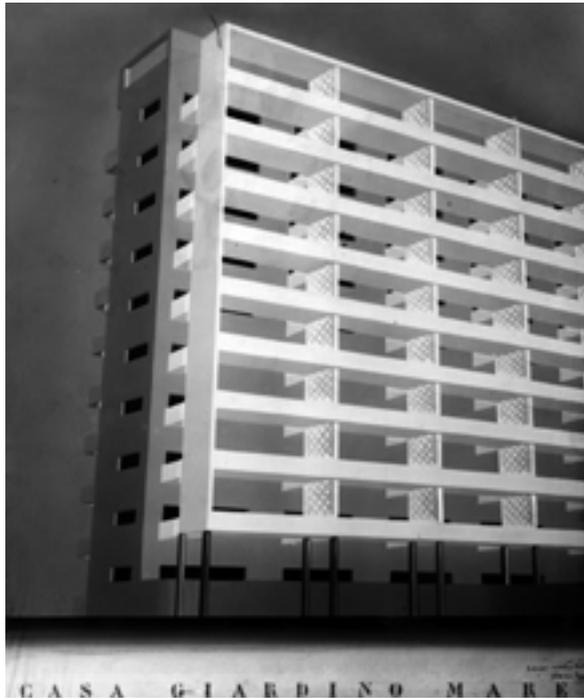
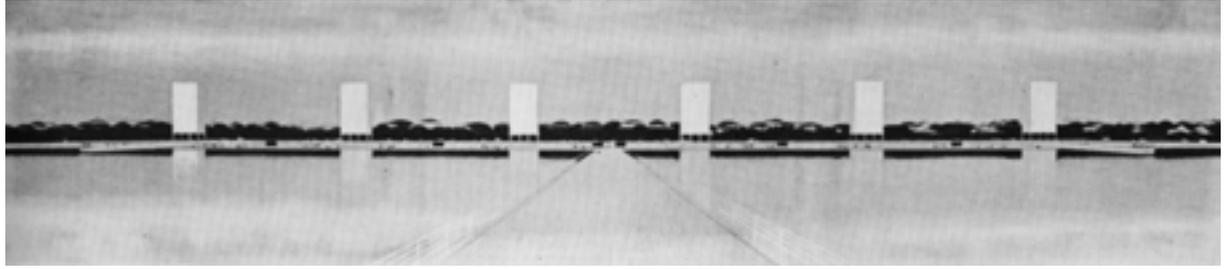
A. Libera, M. Ridolfi, Stazione piroscafi nel porto di Riva del Garda (concorso: motto "C.D.124"), 1925, prospetto principale. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci.

A. Libera, M. Ridolfi, Stazione piroscafi nel porto di Riva del Garda (concorso: motto "C.D.124"), 1925, prospetto secondario. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci.

A. Libera, Sistemazione del litorale di Castelfusano, 1932, veduta prospettica.

Sotto

M. Ridolfi, M. Fagiolo, Sistemazione di piazza Garibaldi al Lido di Roma, 1932. Casa giardino-mare, veduta prospettica. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci.



di Ridolfi e Fagiolo spicca un edificio anomalo, per dimensioni (alto circa 40 metri e lungo poco più di 77) e conformazione: è la cosiddetta “casa giardino-mare” basata su un complesso gioco di volumi autonomi, impostati su livelli differenti a seconda delle diverse funzioni – distribuzione, residenza, *otium*. Come mostrato nella veduta prospettica, tale distinzione tra le parti era ulteriormente sottolineata dalle variazioni cromatiche: scuro il volume degli alloggi; più chiaro quello delle terrazze-giardino pensili. Gli studi svolti inducono a ritenere che tale iniziativa fosse stata condotta parallelamente (ma, più probabilmente, congiuntamente) a quella che vedeva Libera autore del progetto per le sei torri a ridosso della pineta Castel Fusano¹⁴. L’area della pineta era al tempo ancora proprietà del principe Francesco Chigi il quale, solo pochi mesi prima di vendere la vasta tenuta allo Stato italiano (24 ottobre 1932), aveva stretto proprio con la Società Immobiliare Tirrena un accordo per la lottizzazione dei terreni di ponente¹⁵. Sia il progetto di Libera (secondo questa ipotesi, retrodatato rispetto a quanto riportato nei registri

delle opere dell’architetto trentino dal 1933-1934 al 1932 e ricondotto a una operazione di lottizzazione privata, non più a un concorso pubblico), sia quello di Ridolfi e Fagiolo, sebbene destinati a interventi di natura diversa (di carattere signorile il primo, economico-popolare l’altro), appaiono informati alle medesime suggestioni, fortemente influenzati da un certo lessico lecorbusieriano così come dal dibattito sulle case alte, tra i temi guida ai recenti Ciam di Francoforte (1929) e di Bruxelles (1930). E, in quest’ottica, la “casa giardino-mare” di Ridolfi e Fagiolo, al pari delle torri di Libera, assumerebbe anche il valore di una dichiarazione condivisa di adesione ai postulati della modernità. Tuttavia, come l’intervento di Libera a Castel Fusano finirà presto per essere accantonato (i terreni sul lungomare, dopo la cessione al governo italiano, saranno oggetto di un piano completato nel dicembre 1933 da Concezio Petrucci), anche l’ipotesi di sistemazione di piazza Garibaldi, di cui Ridolfi e Fagiolo elaborarono solo uno studio di massima, sarà definitivamente abbandonata in seguito all’approvazione (1933) dei programmi di attuazione del nuovo Piano regolatore con i quali verranno sensibilmente mutati i parametri urbanistici delle aree interessate dal progetto, rendendo di fatto impossibile la sua realizzazione.

Anche nelle operazioni di riordino del Fondo Mario De Renzi costante è stato, e non poteva essere altrimenti, il riferimento all’opera di Libera.

L’alleanza professionale tra i due inizia, come è noto, dopo le esposizioni del MIAR (Movimento italiano per l’architettura razionale) di cui Libera è promotore, dopo le dispute con il RAMI (Raggruppamento architetti moderni italiani) a cui De Renzi aderisce, per affrontare, sotto l’egida del Sindacato e con il beneplacito di Piacentini, la grande “stagione dei concorsi”. Un sodalizio, a proposito del quale Zevi scrisse: “i due si integrano magnificamente: la romana mollezza trova il giusto complemento nella dura logicità e nell’asciutta ritrosia del partner trentino”¹⁶, destinato a protrarsi per un decennio, sino allo scoppio della seconda guerra mondiale, che li ha visti partecipare insieme ai più importanti concorsi del tempo – tra cui, l’unico realizzato, quello

per il palazzo postale di via Marmorata – e autori di diversi allestimenti per mostre ed esposizioni temporanee. Per il Palazzo delle Esposizioni su via Nazionale, nel 1932 Libera e De Renzi elaborano il progetto per la facciata e l'ingresso della Mostra della rivoluzione fascista organizzata in occasione del decennale della marcia su Roma, esempio tra i più efficaci della politica delle immagini del fascismo: il fronte umbertino del palazzo, trasformato in un arco trionfale, è un grande cubo rosso pompeiano sul quale si stagliano quattro aerodinamici fasci littori in metallo tagliati da una lunga pensilina sulla quale spicca a lettere cubitali l'indicazione della mostra. Il successo dell'esposizione, è noto, fu amplissimo – quasi quattro milioni di spettatori la visitarono in due anni – e largamente venne celebrata l'opera dei progettisti che la realizzarono. Per Libera e De Renzi sarebbero poi seguiti i progetti per il padiglione italiano all'Esposizione mondiale di Chicago (1933) e per quello all'Esposizione internazionale di Bruxelles (1935), nei quali il grande fascio littorio in facciata diviene simbolo moderno, solido e potente, del governo fascista, e gli allestimenti per la Mostra delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia e per la Mostra del Tessile, tenutesi entrambi al Circo Massimo nel 1937 in gruppo con Giovanni Guerrini. Libera e De Renzi sono dunque tra quegli architetti a cui era affidato al tempo il compito di celebrare, anche oltre i confini nazionali, il regime e le sue imprese.

Il 15 luglio 1938 il "Giornale d'Italia" riporta l'articolo *Il fascismo e i problemi della Razza*, anticipazione di quello che diverrà il *Manifesto degli scienziati razzisti* apparso il successivo 5 agosto sulle pagine del primo numero della rivista "La Difesa della Razza"; il 18 settembre Mussolini, in visita a Trieste, legge per la prima volta il testo delle leggi razziali, approvate poi dal Consiglio dei ministri l'11 novembre seguente. Sono termini del razzismo fascista l'antisemitismo, la medicina politica, l'eugenetica, da sostanziare non solo con l'appoggio della scienza ma anche con il supporto dell'arte. Un'arte antimoderna, si intende, che in quello scorcio di decennio, come la politica dell'impero fascista, deve essere autarchica e tradizionalista. E che, soprattutto, deve essere depurata da ogni forma di "inquinamento giudaico", che è proprio dell'attuale, degenerato, "internazionalismo", "verbo ebraico della cosiddetta arte moderna", per tornare alla migliore produzione italiana, dall'antica Roma al Rinascimento, al Barocco. Il 23 agosto 1939 l'Agenzia di stampa Stefani diffonde la notizia: "Il duce su proposta del Ministro della cultura Popolare ha disposto che entro l'Anno XVIII dell'E.F. sia inaugurata a Roma una Mostra della Razza. A distanza di poco più di un anno dall'inizio della politica razziale, mentre è in pieno sviluppo la formazione di una coscienza razzista in tutti i ceti

del nostro popolo, appare opportuno illustrare le origini della nostra razza, le vicende storiche che essa ha attraversato e gli immensi contributi che ripetutamente ha dato alla civiltà mondiale. Le antiche e recenti scoperte nel campo della paleontologia umana dimostrano quali fossero fin dalle più remote origini le peculiari qualità degli antichi abitatori della nostra penisola. Le vicende storiche che portarono a contatto tra loro le popolazioni dell'Italia antica, ne favorirono il processo di fusione materiale e spirituale, cosicché, unica forse in Europa, la popolazione italiana ai tempi di Augusto mostrava già una sua compiuta unità razziale. I secoli successivi di contatti con le varie popolazioni europee non turbano questa unità e la razza italiana, sempre giovane, continua ad essere faro luminoso di luce a tutto un mondo che, con il tramonto dell'Impero Romano, ricadeva nella barbarie. L'illustrazione del periodo che va dal Rinascimento alla Guerra Mondiale sarà l'esaltazione della capacità creatrice e dominatrice della nostra gente. L'avvento del fascismo apre agli italiani una nuova Era di grandezza, che trova la sua espressione non soltanto nel rinnovato fisico della razza, ma soprattutto nel suo potenziamento spirituale, per cui sotto la guida del duce essa torna ad essere il centro da cui irradia una nuova civiltà ed una nuova organizzazione sociale. La mostra della Razza illustrerà in una efficace sintesi tutte queste grandiose vicende del popolo italiano"¹⁷.

Questa agenzia è uno dei pochi documenti rinvenuti nei diversi archivi e fondi consultati che consente di immaginare quale fosse il programma dell'iniziativa a cui dovettero attenersi i curatori dell'esposizione¹⁸ e i progettisti dell'allestimento. Altri documenti stilati in seguito informano che per volere di Mussolini la mostra si sarebbe dovuta inaugurare il 21 aprile 1940, che si sarebbe tenuta al Palazzo delle Esposizioni e che vi avrebbe partecipato anche il Ministero dell'Educazione Nazionale per dimostrare, attraverso l'invio da parte di tutte le scuole del Regno di "materiale atto a documentare la funzione della scuola nella politica razziale"¹⁹, "quanto il Regime ha fatto e fa nella scuola per il miglioramento morale e fisico delle nuove generazioni"²⁰.

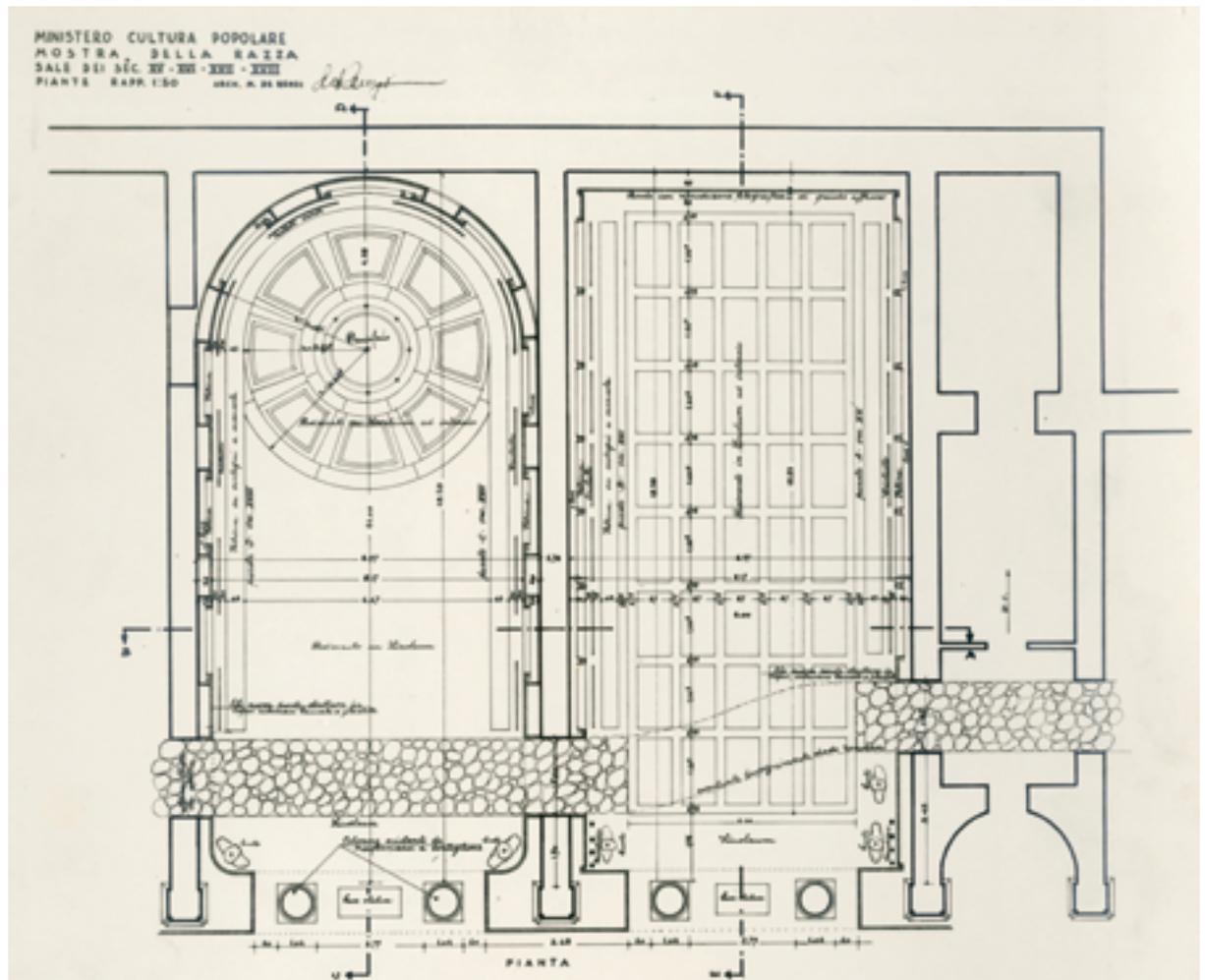
Sappiamo, inoltre, che nel 1940 De Renzi redige un progetto per l'allestimento di due sale (una destinata all'esposizione di arte dei secoli XV e XVI, l'altra dei secoli XVII e XVIII), testimoniato da quattro fotoriproduzioni di disegni, datate e allestite su tre cartoni dallo stesso architetto e oggi conservate nel Fondo dell'Accademia Nazionale di San Luca²¹. Infine, è noto dai registi di Libera che l'architetto trentino elabora una serie di disegni per la definizione della facciata della "Prima Mostra della Razza" e di una sala interna circolare²², progetto fatto risalire al 1942 quale ultimo, significativo, al di là della scabrosità del

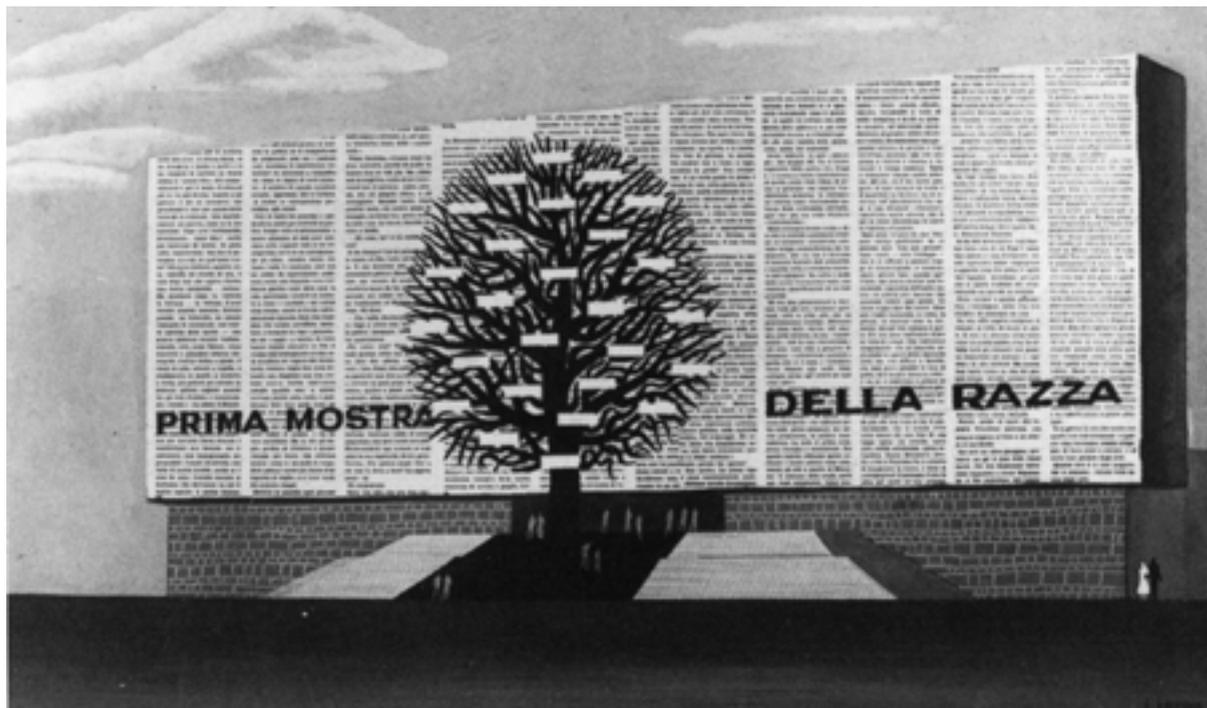
M. De Renzi, Mostra della Razza, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1940. Sala dei secoli XV-XVI, veduta prospettica. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Mario De Renzi.

M. De Renzi, Mostra della Razza, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1940. Sala dei secoli XVII-XVIII, veduta prospettica. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Mario De Renzi.

Sotto

M. De Renzi, Mostra della Razza, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1940. Sale dei secoli XV-XVI, XVII-XVIII, piante. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Mario De Renzi.





A. Libera, Mostra della Razza, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1940. Veduta prospettica del fonte di ingresso.

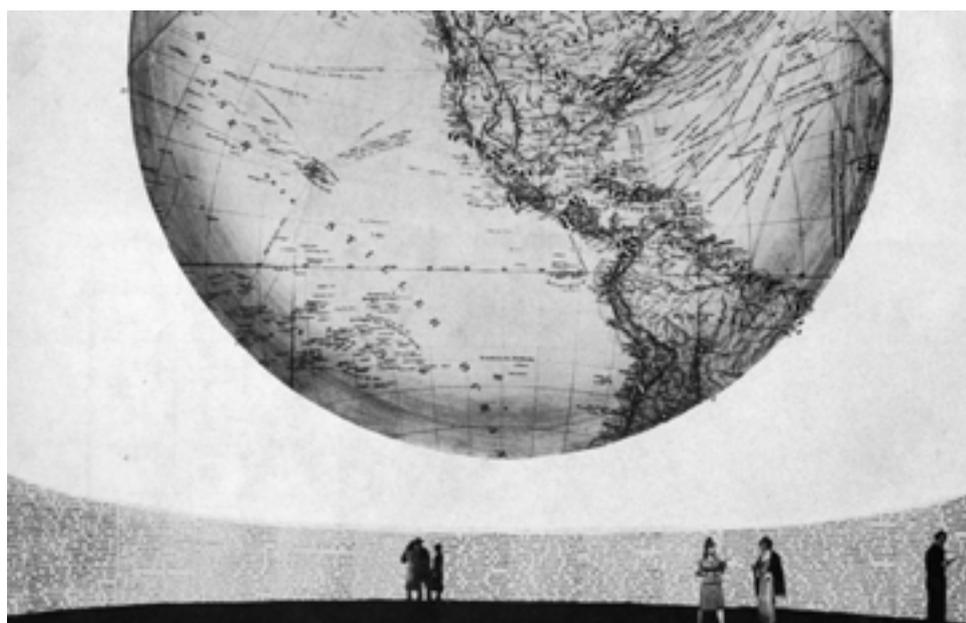
A. Libera, Mostra della Razza, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1940. Veduta prospettica diurna della sala interna.

tema, lavoro approntato prima dell'inasprirsi degli eventi bellici²³.

Le evidenti incongruenze cronologiche tra i registi di Libera e De Renzi sono emerse subito come una questione da dover risolvere. Ancor prima di cercare conferme nei materiali d'archivio o in testimonianze del tempo, sembrava impossibile che i due progettisti, a cui, come si è detto, si doveva una parte non trascurabile del successo di alcune tra le esposizioni più importanti del regime, fossero stati chiamati in momenti diversi, a distanza di due anni l'uno dall'altro, ad elaborare progetti per una stessa mostra, da tenersi nel medesimo luogo²⁴. E sembrava altrettanto improbabile che una mostra voluta per propagandare il mito del fascismo, l'igiene sociale, l'idea di "italianità" nella cultura e nell'arte, venisse disposta nel 1942, a distanza di quattro anni dalla promulgazione delle leggi razziali, in un momento in cui le "opere di pace" avevano oramai lasciato decisamente il posto alle "opere di guerra", quando la maggior parte dei cantieri erano stati bloccati, quando ormai anche il grande progetto celebrativo delle "Olimpiadi della Civiltà" era di fatto svanito.

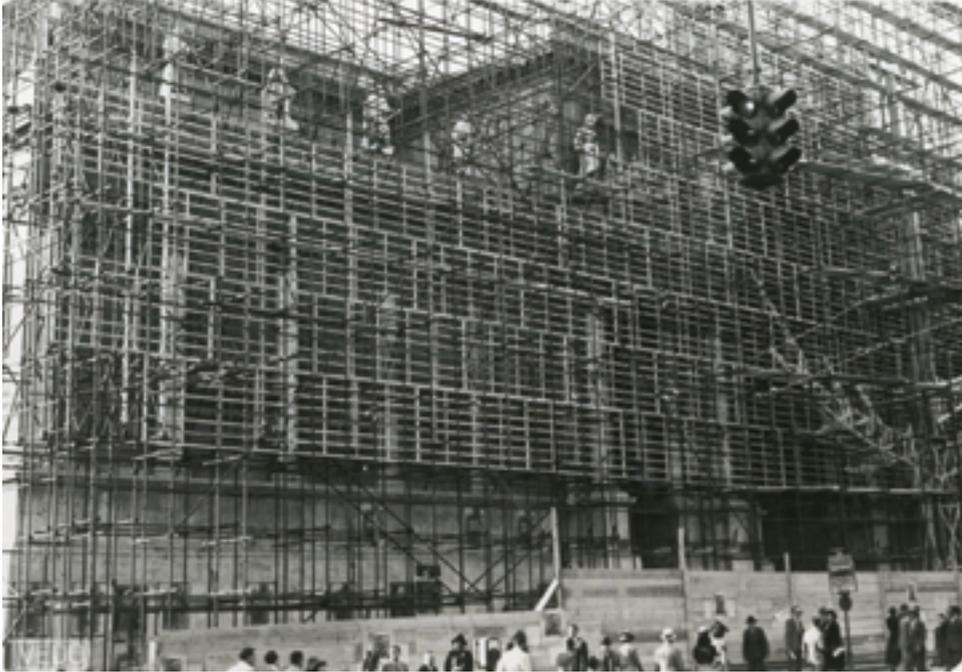
Una fotografia recentemente reperita²⁵ ha sciolto molti dubbi, offrendo nuove prospettive per la definizione delle vicende legate alla Mostra della Razza. Ed altri elementi utili alla riscrittura del regesto dell'architetto trentino.

Nella fotografia scattata da via Nazionale, oltre gli steccati del cantiere appare un fitto reticolo ortogonale di tubi che avvolge completamente il



fronte del Palazzo delle Esposizioni, sovrastandolo di qualche metro. Verso il margine destro della fotografia, in corrispondenza del centro della facciata, i tubi assumono però direzioni oblique a definire tronco e rami di un albero, proprio di quell'albero che nel progetto di Libera, posto davanti all'ingresso principale della mostra, simboleggiava il diramarsi delle razze "buone" dal ceppo italico.

Sul retro della foto le informazioni più importanti per questa nostra lettura. Un timbro riporta le indicazioni della foto-agenzia giornalistica "VEDO" che scattò e



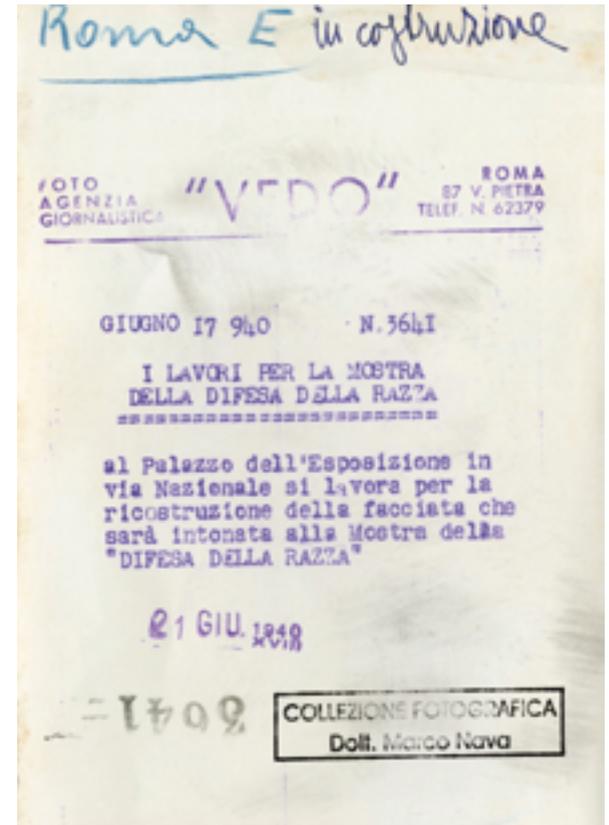
Mostra della Razza, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1940. Fotografia del cantiere (fronte e retro). Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Mario De Renzi.

archivio l'immagine. Un dattiloscritto riferisce invece data e circostanze: "Giugno 17 940 N. 3641. I lavori per la Mostra della Difesa della Razza. Al Palazzo dell'Esposizione in via Nazionale si lavora per la ricostruzione della facciata che sarà intonata alla Mostra della Difesa della Razza".

Dunque questa fotografia conferma che il progetto di Libera venne elaborato nel 1940, non nel 1942 come sino ad ora indicato, per quella stessa mostra da tenersi al Palazzo delle Esposizioni a cui anche De Renzi partecipa allestendo due delle sale interne²⁶.

1 Le ricerche sulle singole opere di Ridolfi sono state condotte da Francesco Andreani, Laura Bertolaccini, Giuseppe Bonaccorso, Stefania Campo, Alessandra Capanna, Rinaldo Capomolla, Gianluca Capurso, Maristella Casciato, Francesca Romana Castelli, Claudio D'Amato, Patrizia Fermetti, Danilo Guerri, Tullia Iori, Wolfgang Jung, Cristiana Marcosano dell'Erba, Francesca Marsico, Stefania Mornati, Valerio Palmieri, Sergio Poretti, Francesca Rosa, Paola Ruotolo, Marida Talamona, Rosalia Vittorini, con il coordinamento di Giorgio Ciucci e Sergio Poretti. Chi scrive ha elaborato le schede delle opere a cui fa riferimento in questo saggio.

2 Il riordino del Fondo Mario De Renzi, avviato nel 2011 e tuttora (dicembre 2013) in corso di completamento, svolto in parte con la collaborazione di Sara Bova, tirocinante presso l'Accademia Nazionale di San Luca (luglio-novembre 2012), ha preso le mosse dalla inventariazione curata da Maria Luisa Neri e riportata nel volume M.L. Neri, *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Roma 1992, numero



E, sebbene non fosse stata rispettata la data di inaugurazione del 21 aprile voluta da Mussolini, l'allestimento della facciata era in costruzione ancora nel giugno del 1940.

Poi però tutto si ferma. La Mostra della Razza, per il precipitare delle situazioni legate all'ingresso in guerra dell'Italia²⁷, non avrà mai luogo²⁸.

monografico del "Bollettino" della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli studi di Roma "La Sapienza". Le ricerche sull'opera analizzata in questo scritto sono state condotte esclusivamente da chi scrive.

3 De Renzi e Ridolfi avranno modo di lavorare ad un progetto comune, in gruppo con Aldo Della Rocca, Ignazio Guidi, Giulio Sterbini, Cherubino Malpeli e Luigi Piccinato, soltanto nel 1946, in occasione della redazione del Piano per le arterie di scorrimento di Roma.

4 Quasi venti anni dopo quell'incontro, è lo stesso Ridolfi a tracciare un primo, sommario racconto del suo rapporto con Libera negli anni della loro formazione in un passaggio della lettera indirizzata a Gio Ponti per accompagnare l'invio delle fotografie dei suoi progetti da pubblicare sulla rivista "Stile" nell'articolo *Stile di Ridolfi*, lettera che Ponti sceglierà di riproporre integralmente (G. Ponti, *Stile di Ridolfi*, in "Stile", 25, gennaio 1943, pp. 2-3).

5 La fotografia ritrae Ridolfi e Libera con le teste coronate dai triangoli isosceli di due squadre da disegno nello studio di Libera, circondati da cinque amici; sul retro è scritto: “Un angolo dello studio - i due Padreterni dell’Architettura nella ristretta cerchia degli amici migliori, prima della S.S. Sbornia, benedizione dei lavori”. Si veda V. Quilici, *Adalberto Libera. L’architettura come ideale*, Roma 1981, p. 10; ma anche P. Melis, *Adalberto Libera 1903-1963. I luoghi e le date di una vita. Tracce per una biografia*, Villa Lagarina 2003, p. 82.

6 Si veda anche V. Quilici, “Libera e Ridolfi. Un confronto come pretesto”, in G. Polin, G. Marzari (a cura di), *Adalberto Libera. Opera completa*, Milano 1989, pp. 80-93.

7 Dalla lettera di Ridolfi a Ponti; in G. Ponti, *op. cit.*, p. 3.

8 I documenti relativi al concorso per la stazione piroscafi sono conservati presso l’Archivio Storico Comunale di Riva del Garda, categoria Lavori Pubblici, 1904-1953, Ponti e banchine di Riva e Torbole, inventario n. 33. Si ringrazia Giovanni Pellegrini per la disponibilità. E Giovanni Marzari per i costruttivi confronti su Libera e il Trentino.

9 Purtroppo nell’Archivio Storico Comunale di Riva del Garda non è presente alcun documento nel quale i moti di tutti i sei progetti accettati (e tra questi quello sino ad oggi attribuito al solo Ridolfi, contraddistinto dal motto “C.D.124”) siano collegati ai nomi degli autori.

10 Per altro, le soluzioni architettoniche adottate per la stazione piroscafi appaiono piuttosto ingenue, incerta e imprecisa la grafia, al punto tale che si stenta quasi a riconoscere la mano di uno qualsiasi dei due giovani autori, al tempo comunque già artefici di prove ben più mature.

11 Il progetto “C.D.124” non ottenne alcun riconoscimento. Venne proclamato un vincitore (progetto “Aedificare” di Riccardo Maroni), ma la commissione, valutando troppo restrittivi i termini del primo bando, suggerì di indire un nuovo concorso che non verrà mai attuato.

12 Ridolfi e Fagiolo avevano partecipato al concorso presentando progetti per quattro villini isolati, ottenendo per due di essi il terzo premio.

13 Del progetto di Ridolfi e Fagiolo, nel Fondo dell’Accademia Nazionale di San Luca sono conservate quattro fotografie di disegni (con le relative lastre fotografiche in vetro). Sui disegni sono riportati stralci della relazione di progetto. Piazza Garibaldi al Lido di Roma (oggi Lido di Ostia Ponente) dal 1938 verrà rinominata piazza Quarto dei Mille.

14 Ricordiamo che Libera, subito dopo l’esito del concorso per villini “a carattere signorile” (terzo premio per la sistemazione complessiva), aveva ricevuto dalla stessa Società Immobiliare Tirrena anche l’incarico per la realizzazione di tre tipi di villini sul lungomare, completati nel 1934.

15 Roma, Archivio Capitolino: 16 luglio 1932: viene approvato il progetto di Piano regolatore per la “spiaggia di Roma - Fiumicino - Ostia - Castel Fusano” (delib. 4646); 1 ottobre 1932: viene stanziata la somma di 3milioni di Lire per l’acquisto dell’area di Castel Fusano (delib. 6667); 24 ottobre 1932: “Acquisto porzione della tenuta di Castel Fusano di proprietà del Principe Don Francesco Chigi”: l’acquisto rientra nel programma per l’attuazione del Piano regolatore di Roma, resosi più urgente per i “rapporti giuridici già avviati tra il Principe Don Francesco Chigi e i rappresentanti della Società Elettroferroviaria e Immobiliare Tirrena per la valorizzazione e lo sfruttamento della suddetta zona”, rapporti che, divenendo definitivi, avrebbero impedito o reso più oneroso l’esproprio (delib. 6968); 2 novembre 1932: in ragione degli accordi precedentemente intercorsi tra il Principe Chigi e la Società Tirrena per la cessione dell’area di Castel Fusano, questo si impegna a versare alla Società la somma di 250mila Lire “quale indennizzo e rimborso spese per il precedente accordo non completato” (delib. 7148).

16 B. Zevi, *La morte di Mario De Renzi. Autentico nello scirocco romano*, in *Cronache di architettura*, VI, 690, Bari 1970, p. 494.

17 Roma, Archivio Centrale dello Stato, Presidenza

Consiglio dei Ministri (da ora ACS, PCM), 1937-1939, 14.I.8147.

18 Dalla ricerca di Gianfranco Adornato, *Mostre di archeologia in Italia: storia, sviluppi, tendenze (dal 1880 ad oggi)*, pubblicata sul sito della Scuola Normale Superiore di Pisa / Osservatorio Mostre e Musei (<http://mostreemusei.sns.it>) si apprende che la “Mostra della Razza” venne organizzata da Giulio Giglioli, Giuseppe Lugli e Biagio Pace (non è riportata la fonte). Riteniamo tuttavia probabile che i tre noti archeologi fossero i curatori soltanto di una specifica sezione dell’esposizione dedicata all’archeologia o all’arte antica.

19 Dalla lettera del Ministero della Educazione Nazionale inviata il 19 febbraio 1940 a tutti i Regi Provveditori agli Studi per richiedere la partecipazione al progetto per la Mostra della Razza. La lettera è consultabile *online* sul sito dell’Archivio di Stato di Torino (<http://archiviodistatorino.beniculturali.it>) insieme alle risposte di alcuni istituti torinesi.

20 Come riportato nella lettera inviata a Mussolini dal ministro della Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, il 3 marzo 1940. “Tale documentazione – prosegue il ministro – dovrebbe constare, oltre che di grafici, fotografie, pubblicazioni e di un convegno scolastico da tenere nel salone dei convegni della Mostra, di un film sui metodi e sulla vita delle scuole italiane”. Proprio per la realizzazione del film e per allestire la sezione del Ministero, Bottai, con questo “Appunto per il duce”, richiede la somma di 200mila Lire, puntualmente erogati nei giorni seguenti. ACS, PCM, 1937-1939, 14.I.8147.

21 Nella sala dell’arte dei secoli XV e XVI, un grande affresco riprodotto sulla parete terminale e una lunga volta a botte lunettata avrebbero caratterizzato lo spazio espositivo; nella seconda sala, dedicata all’arte dei secoli XVII e XVIII, le colonne corinzie esistenti sarebbero state trasformate in tortili, il soffitto ribassato con una volta a vela affrescata e la parte terminale ricondotta ad un emiciclo al centro del quale era posta una sfera armillare.

22 Tre disegni descrivono il progetto di Libera per l’allestimento della “Mostra della Razza”: una prospettiva del fronte principale del Palazzo delle Esposizioni, ricondotto a un parallelepipedo ricoperto da iscrizioni introdotto da un grande albero, e due vedute, una diurna e una notturna, di uno spazio interno circolare (un alveo per molti aspetti simile al sacrario dei martiri della Mostra della rivoluzione fascista) sovrastato da un enorme mappamondo sul quale bandierine tricolori (che diventano pallini rossi luminosi nella visione notturna) probabilmente segnavano le nazioni dove la “razza italica” ha avuto maggiore diffusione.

23 Così nel catalogo della esposizione tenutasi a Trento nel 1989: G. Polin, G. Marzari (a cura di), *op. cit.*, p. 172; e in F. Garofalo, L. Varesani (a cura di), *Adalberto Libera*, Bologna 1989, p. 134. Così anche nel più recente catalogo della mostra tenutasi al MART di Rovereto (giugno-settembre 2013): N. Di Battista (a cura di), *Adalberto Libera. La città ideale*, Milano 2013, pp. 30, 91.

24 Sebbene né i disegni di Libera né quelli di De Renzi riportino esplicitamente il luogo della mostra, per la conformazione del fronte dell’edificio e delle sale interne sembrava evidente che i due progetti si riferissero allo stesso luogo, ossia al Palazzo delle Esposizioni.

25 La fotografia è ora archiviata tra i materiali del Fondo Mario De Renzi dell’Accademia Nazionale di San Luca.

26 Nello studio condotto non sono emersi elementi che abbiano messo in discussione la paternità del solo Libera del progetto per la facciata o per la grande sala interna.

27 Ricordiamo, inoltre, che il 19 giugno 1940, due giorni dopo lo scatto della fotografia, in seguito all’entrata in guerra (10 giugno 1940), viene emesso il regio decreto 953 con il quale si sancisce il blocco delle costruzioni edilizie.

28 Anche se negli anni a seguire si continuerà a parlare di una “Mostra della Sanità e della Razza”, ma in relazione a padiglioni temporanei da allestire per l’E.42, ben altra cosa rispetto al progetto espositivo per il quale De Renzi e Libera elaborano i loro progetti.

Operazione Velasca

La genesi della Torre Velasca rappresentò uno dei risultati di una lunga politica condotta dalla Società Generale Immobiliare (SGI) sia al suo interno sia verso l'esterno: il considerare la ricostruzione post-bellica alla stregua di un mercato da conquistare, la salvaguardia dei mezzi e le ristrutturazioni interne alla società stessa, l'idea del "prestigio" come vettore di lavoro, lo sforzo di reperire sul suolo italiano potenziali terreni, la partecipazione e il finanziamento di seminari e conferenze¹ per ripensare la ricostruzione e influenzarla. Attraverso una politica profondamente programmata, la SGI, che era così diventata uno degli attori più importanti della scena urbana, creò e realizzò un tipo diverso di modernità, quella degli affari².

All'interno di questo testo, attraverso l'analisi dei modi di operare della SGI, si tratterà della sua capacità di dare forma ad un progetto attraverso le negoziazioni, che faranno emergere, quindi, l'apporto dell'architetto come mediatore e non più come "direttore d'orchestra".



Veduta della Torre Velasca nel paesaggio di Milano.

L'ingegneria finanziaria e il suo architetto

Aldo Samaritani, direttore generale della SGI, era soprannominato il "computer umano"³ dai suoi colleghi. Ex-banchiere, era entrato nella SGI nel 1933. Quando la guerra non era ancora finita Samaritani vedeva già il periodo della ricostruzione come un'opportunità di crescita per l'Immobiliare e aveva iniziato a pianificare un modo di operare che potesse conquistare il mercato⁴. Durante la guerra Samaritani era riuscito a impedire lo smembramento della SGI, inventando pretesti di lavori fittizi, con il fine di salvaguardare il suo gruppo⁵. Ciò permise alla SGI di mantenere intatta la sua forza lavoro. Durante la ricostruzione, mirando a profitti di grande scala attraverso una politica di espansione territoriale⁶, Samaritani intraprese riforme significative all'interno della SGI: queste servirono a mettere in atto un'ingegneria finanziaria, capace di pianificare, controllare e negoziare con il mercato la migliore strategia possibile tra diverse operazioni al fine di ottimizzare i profitti della SGI secondo la specificità di ciascuna problematica⁷.

La Ricostruzione: un mercato da conquistare. Ramificazioni della SGI e creazione della "RICE"

L'Immobiliare interpretò la ricostruzione come un mercato da conquistare. In quest'ottica, la conversione della SGI in una holding fu un punto cruciale. Ciò permise la creazione e la ramificazione di altre imprese a progetto subordinate al suo controllo sul territorio, rendendola un epicentro che gestiva la creazione di altri centri⁸. Una tale ramificazione permise alla SGI di giocare un ruolo più rilevante nella gestione del territorio, utilizzando queste imprese a progetto come strumenti per pensare il territorio.

All'interno dell'operazione Velasca, l'impresa a progetto "Ricostruzione Comparti Edilizi" (RICE) fu la conseguenza diretta di questa ingegneria finanziaria. La RICE costituì quella società di facciata⁹ attraverso cui la SGI pianificò e negoziò i processi dell'operazione Velasca fin dall'inizio, con l'acquisto del primo lotto di terreno, fino alla messa in vendita dei locali progettati.

I registri della RICE raccontano che le riunioni seguivano cadenze regolari, che si sono svolte per un periodo di dieci anni, (dal 23 ottobre 1948 fino al 9 luglio 1958), e che durante questi incontri ebbero luogo dettagliate discussioni sulle differenti procedure dell'operazione Velasca e sui suoi sviluppi.

Il finanziamento: una “formula associativa”

La ramificazione della SGI in altre imprese a progetto permise a Samaritani di elaborare la nozione di “formula associativa”, che avrebbe permesso di affrontare il problema del reperimento del capitale finanziario durante il periodo della ricostruzione.

Nell’operazione Velasca la “formula associativa” creata dall’Immobiliare permise a quest’ultima, attraverso la RICE, di legarsi ad altri investitori, come la Banca Unione e la Società Binda. Ciò produsse non solo un contributo ai finanziamenti dell’operazione in cambio d’altro, ma anche una suddivisione dei ruoli tra l’Immobiliare e gli altri investitori per mettere in moto il processo¹⁰.

L’interesse della SGI nel “Piano di ricostruzione”

Un importante strumento per questa ingegneria finanziaria nella localizzazione dei terreni fu il Piano di ricostruzione¹¹. Questo, istituito con decreto legislativo il 1 marzo 1945, fu pensato inizialmente come una misura d’urgenza, con il fine di accelerare la ricostruzione e d’incoraggiare il settore privato ad investire nello sviluppo. La SGI trovò in questo strumento il mezzo ideale per gestire i suoi interventi per le seguenti ragioni:

- a) non era sottoposto alle restrizioni di Piano regolatore perché aveva il valore di un Piano particolareggiato;
- b) presentava facilitazioni fiscali;
- c) tutta la zona urbana che ricadeva nel Piano di ricostruzione aveva diritto a un finanziamento di denaro dallo Stato.

L’interesse della SGI verso Milano

“Le città scelte per le prime iniziative fuori Roma furono Milano, Genova, e Napoli, [...] scelte per vari motivi di mercato oltre perché già dotate di piani di ricostruzione operanti, [...] e tutte in localizzazioni molto centrali, essendo questa l’unica garanzia disponibile in quel momento di grandi incertezze circa il buon esito commerciale dell’operazione”¹².

Milano attirò gli interessi della SGI perché fu una delle città italiane più colpite dai bombardamenti tra il 1942 e il 1943. La dimensione della distruzione rappresentava una sicurezza di investimento. I registri della SGI mostrano che nel dicembre 1945 Samaritani aveva già organizzato un piano di lavoro che riguardava il territorio milanese¹³.

La SGI interpretò la zona bombardata di via Velasca come un’opportunità. Questo vuoto urbano presentava un suolo con un valore economico considerevole a causa della sua posizione prestigiosa nel centro storico, a circa 500 metri dal Duomo. Inoltre offriva interessanti condizioni finanziarie

poiché rientrava nel Piano di ricostruzione con un decreto del 1947. I registri della RICE mostrano che le sovvenzioni del Piano di ricostruzione tornano più volte negli studi di pianificazione dell’operazione Velasca fino a condizionare direttamente il prendere forma del progetto.

La componente del “prestigio”

Questa ingegneria finanziaria faceva appello a una componente essenziale, quella del “prestigio”, che costituisce uno degli elementi motore del lavoro della SGI. La ricerca del prestigio presso la SGI si traduceva nella necessità di produrre un lavoro unico che le permettesse non solo di differenziarsi dai diretti concorrenti ma anche di influenzare l’andamento del mercato della ricostruzione a proprio vantaggio per aumentare i suoi profitti.

“[...] un programma così ambizioso poneva la condizione del raggiungimento di un alto prestigio tecnico, e che questo imponeva una forte attività di studio e di documentazione al di là delle strette necessità contingenti, ed anche interventi diretti nel campo culturale, con pubblicazioni, con partecipazioni possibilmente attive a congressi, od a comitati di studi da altri promossi, e con un buon tessuto di rapporti con il mondo della cultura e dell’arte, oltre che, è ovvio, col mondo economico e politico. Devo dire che questo aspetto, che ha trovato Samaritani sempre perfettamente allineato, entusiasta e mai esistente [...]. Io ancora oggi, col senno di poi, sono convinto che senza un adeguato prestigio tecnico e culturale la SGI non sarebbe riuscita a realizzare quello che ha realizzato, perché ha costantemente travalicato i limiti che tradizionalmente erano considerati propri dell’attività privata e senza quel prestigio saremmo stati presto fermati”¹⁴.

La ricerca di prestigio influenzò il modo di operare dell’Immobiliare che fu spinta ad investire in campo culturale, politico e economico al fine di sviluppare le proprie capacità operative e di essere continuamente aggiornata in sintonia con i flussi del progresso e della modernità.

Per Samaritani, “progresso tecnico deve significare anche progresso economico”¹⁵. La SGI è stata la prima impresa in Italia a sviluppare un metodo di gestione del lavoro capace di coprire l’intero ciclo del processo produttivo: dalla concezione fino alla realizzazione e alla messa in vendita¹⁶.

All’interno della SGI si distingueva una sezione denominata *Regia*¹⁷ che si occupava di studiare la fattibilità del progetto e del suo percorso per ottimizzarne il rendimento in ogni fase.

Il prestigio della SGI si manifestò grazie alle sue eccezionali capacità operative e attraverso le

Processo di valorizzazione.
Definizione di una nuova scala
particellare. Elaborazione grafica
di C. Batach.



manifestazioni dei suoi risultati che hanno fatto poi scuola. Nell'operazione Velasca, la ricerca del prestigio si manifesta a più livelli: culturale (l'aver chiamato uno studio di architettura rinomato, i BBPR), economico (la disponibilità di grandi somme di denaro e l'attrarre investitori), tecnologico (la definizione tecnologica dell'opera e la collaborazione con specialisti di chiara fama internazionale, anche residenti al di là dell'oceano).

Il progetto come negoziazione

Niente lasciava immaginare un grattacielo in quel luogo. Il Piano di ricostruzione prevedeva una tipologia tradizionale, in continuità con il tessuto storico. L'emergere di un tipo "alieno alla cultura italiana" in seno alla città storica deriva da un processo di "valorizzazione" del luogo. Tutto venne ripensato e negoziato: la nuova divisione particellare, la nuova volumetria realizzabile, le moderne componenti programmatiche, le nuove soluzioni strutturali, che, in definitiva rendono le tante negoziazioni il progetto stesso.

Valorizzazione e profitto

"Valorizzazione area corso Roma. Il Consigliere

Direttore Generale riferisce che la nostra Società RICE -Ricostruzione Comparti Edilizi - sta trattando l'acquisto di lotti adiacenti a quello già di sua proprietà sul Corso Roma"¹⁸.

Nel suo libro *Storia di preti e palazzinari*, Antonio Statera spiega la valorizzazione: è un processo speculativo che la SGI utilizza per moltiplicare il valore del profitto¹⁹. Statera rileva certe strategie della SGI e le sue organizzazioni territoriali per provocare un aumento del prezzo dei terreni acquistati. L'architettura giocava il ruolo di catalizzatore in queste operazioni.

Nell'operazione Velasca, è possibile rintracciare un processo di valorizzazione in due tappe non distinte ma successive, che illustrano il ruolo del profitto nel formare il progetto: una valorizzazione economica, che porta alla formazione di una nuova scala particellare, seguita da una valorizzazione urbana, che definisce un nuovo attore urbano alla scala dell'intera città.

Valorizzazione di corso Roma: una nuova scala particellare

Il Piano regolatore del 1934, seguendo una politica di decongestionamento del territorio, impose un

nuovo disegno alla zona di corso Roma/via Velasca modificandone i limiti urbani: eliminazione di via Poslaghetto, allargamento di via Velasca e di via Pantano. La zona rimase comunque suddivisa in numerosi frammenti, che difficilmente potevano comporre un unico lotto, appartenendo a diversi proprietari. Ciascuna delle diverse particelle di questo vuoto urbano attirò l'interesse di numerosi costruttori fin dal 1945. L'ostacolo principale era la difficoltà di negoziare un accordo tra costruttori e proprietari²⁰. Diversamente dagli altri costruttori, l'ingegneria finanziaria dell'Immobiliare mirò a prendere il controllo della totalità delle particelle di questo vuoto urbano. La SGI intraprese negoziazioni complesse raggiungendo con i proprietari dei diversi lotti differenti compromessi²¹. In questo modo risultò una nuova struttura urbana che trasformò i frammenti di questo vuoto urbano in un unico lotto edificabile. La modificazione dei limiti urbani permise alla SGI di aumentare il suo margine di intervento in rapporto alla superficie edificabile: a questa nuova scala particellare corrispose una nuova e maggiore cubatura da definire.

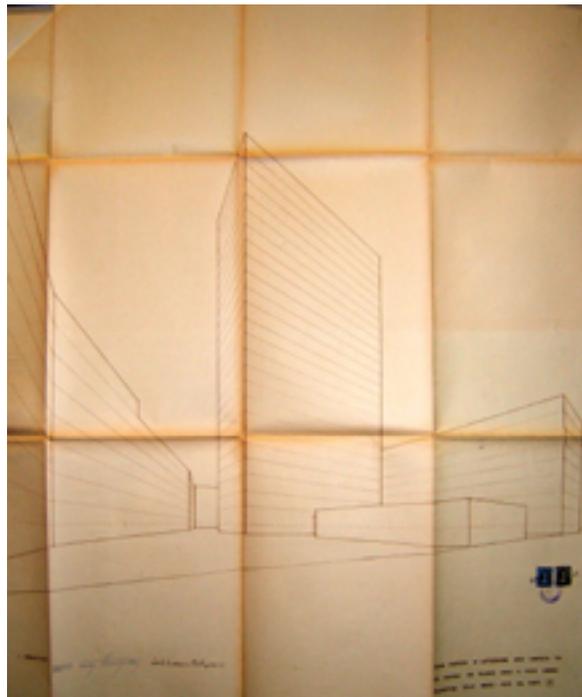
Valorizzazione urbana: un nuovo attore urbano a scala della città

“Il Dr. Samaritani esibisce un plastico ed una serie di disegni dai quali risulta che gli studi stanno procedendo così indirizzati: si prevede la costruzione di un corpo di fabbrica lungo il corso di Porta Romana e di un corpo di fabbrica lungo la via Pantano. Nella Zona centrale compresa fra questi due e l'immobile della Cartiera Binda, si prevede un corpo alto almeno 80 mt., che costituirebbe l'elemento principale di tutta la realizzazione e che avrebbe davanti una vasta piazza per la sosta delle automobili.

La cubatura complessivamente ricostruibile risulterà di circa 120 mila mc., così come previsti nel primo studio su cui si è riferito nella precedente riunione del Consiglio: I vani saranno circa 1300 oltre i negozi. Sotto la piazza antistante il corpo alto verrebbe costruita un'autorimessa prevedibilmente a due piani; al piano terreno degli edifici fiancheggianti la piazza verrebbero invece sistemati i locali commerciali”²².

La valorizzazione urbana dei terreni si manifestò soprattutto attraverso la scelta di realizzare un progetto con un edificio alto “almeno 80 metri”. Una simile altezza all'interno del centro storico di Milano costituì la svolta decisiva dell'operazione Velasca permettendo di moltiplicare il valore del profitto dell'Immobiliare in maniera considerevole grazie alla sua emergenza critica nel tessuto urbano esistente.

Una svolta decisiva dovuta alla semplice ragione che questa altezza superava il limite imposto dal regolamento edilizio per quella zona di centro storico.



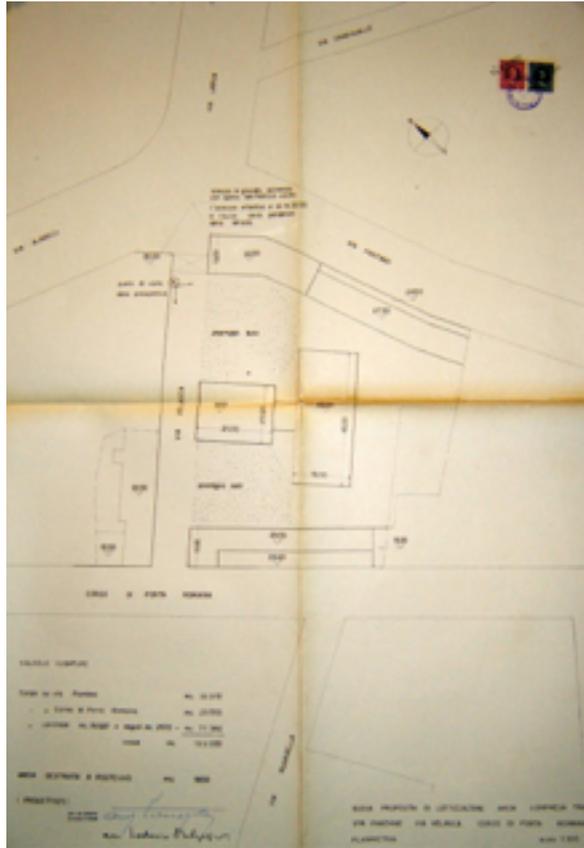
Processo di verticalizzazione. Prospettiva della prima proposta del progetto Torre Velasca consegnata al Comune di Milano firmata dall'architetto Lodovico Barbiano di Belgiojoso e dall'architetto Ugo Zanchetta. Archivio Municipio di Milano, pratica *Lottizzazione Torre Velasca*, verbale 13 giugno 1950.

D'altra parte, le competenze e le capacità tecnologiche e costruttive necessarie per la realizzazione di una tale altezza non erano un sapere assai diffuso in Italia in quel periodo. Il ricorso dell'Immobiliare a questo tipo di scelta le permetterà di sottolineare la sua diversità rispetto agli altri costruttori, di affermare le proprie competenze nel condurre un'operazione così complessa e farsi forte del proprio prestigio. Ciò avrà un effetto considerevole sull'accrescimento del valore del profitto in questa operazione.

Un edificio alto “almeno 80 metri” produsse un dibattito critico, poiché avrebbe provocato un'alterazione assai evidente nell'ordine urbano esistente. Questa altezza assicurava una visibilità urbana assai evidente, inserendosi nello skyline milanese, mettendo il progetto dell'Immobiliare in mostra alla scala di tutta la città, in relazione con il Duomo e la statua della Madonna. Un edificio alto “almeno 80 metri” consentì, in quel luogo, un'esperienza del tutto particolare e privilegiata del panorama urbano. Ciò permise al nuovo lotto di giocare un importante ruolo urbano che va oltre il livello del quartiere, senza confondersi nella massa urbana esistente.

Queste caratteristiche costituirono la forza dell'intervento dell'Immobiliare ma anche le cause generatrici del suo profitto. L'alterazione che il progetto provocò all'interno dello spazio urbano fu importante per l'Immobiliare nella misura in cui le permise di amplificare considerevolmente il proprio profitto in questa operazione.

Planimetria della prima proposta del progetto Torre Velasca consegnata al Comune di Milano. Archivio Municipio di Milano, pratica *Lottizzazione Torre Velasca*, verbale 13 giugno 1950.



Occupare "il cielo"

Il parametro dell'altezza gioca un ruolo importante in quest'intervento urbano. La SGI negoziò con la municipalità un compromesso che le permise di occupare il cielo al di là dell'altezza di 52,10 metri prevista nel Piano di ricostruzione del 1949. Se normalmente la volumetria realizzabile di un progetto si calcola secondo l'equazione

$$\text{cubatura} = \text{superficie a terra} \times \text{altezza},$$

le trattative portarono in un primo momento a una equazione che legava in modo inversamente proporzionale la volumetria realizzabile all'altezza dell'edificio: più questa aumentava, più il volume realizzabile diminuiva. In questa inversione, il profitto sembra essere l'unica costante: questo parametro, dipendendo della volumetria realizzabile, viene inserito per ridefinire l'equazione e trasformare gli altri parametri in puri valori commerciali.

La RICE studiò le differenti possibilità di questa equazione al fine di poter ottenere la massima altezza: "Si ha motivo di ritenere che accettandosi l'altezza di m. 80 per il corpo centrale alto, la cubatura ricostruibile potrebbe essere:

corpo centrale	mc.	64.000
corpo basso negozi	"	2.000

corpo su corso Roma	"	23.000
corpo su via Pantano	"	33.000
totale	"	122.000

Ove l'altezza del corpo alto raggiunga i 90 metri avremmo una integrazione di cubatura di 8000 mc., quindi in totale 130.000 mc, contro i 140.000 mc. che a norma del piano di ricostruzione e secondo le convenzioni già concordate con il comune si sarebbero potuti ricostruire in ben diverse e peggiori condizioni igieniche ed urbanistiche"²³.

Una definizione in tre fasi: il "grattacielo" (grattacielo vs tradizione locale della "casa alta")

Definizione di un nuovo tipo: equazione a n variabili

Il 13 luglio 1950, una prima proposta venne presentata al Comune di Milano. La relazione sottolinea la tesi di un intervento urbano condotto secondo le direttive del Piano di ricostruzione del 1949, ma sviluppando un migliore approccio architettonico:

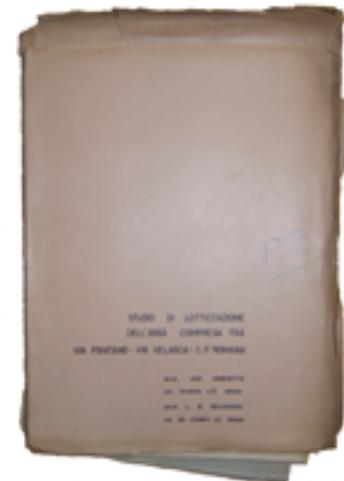
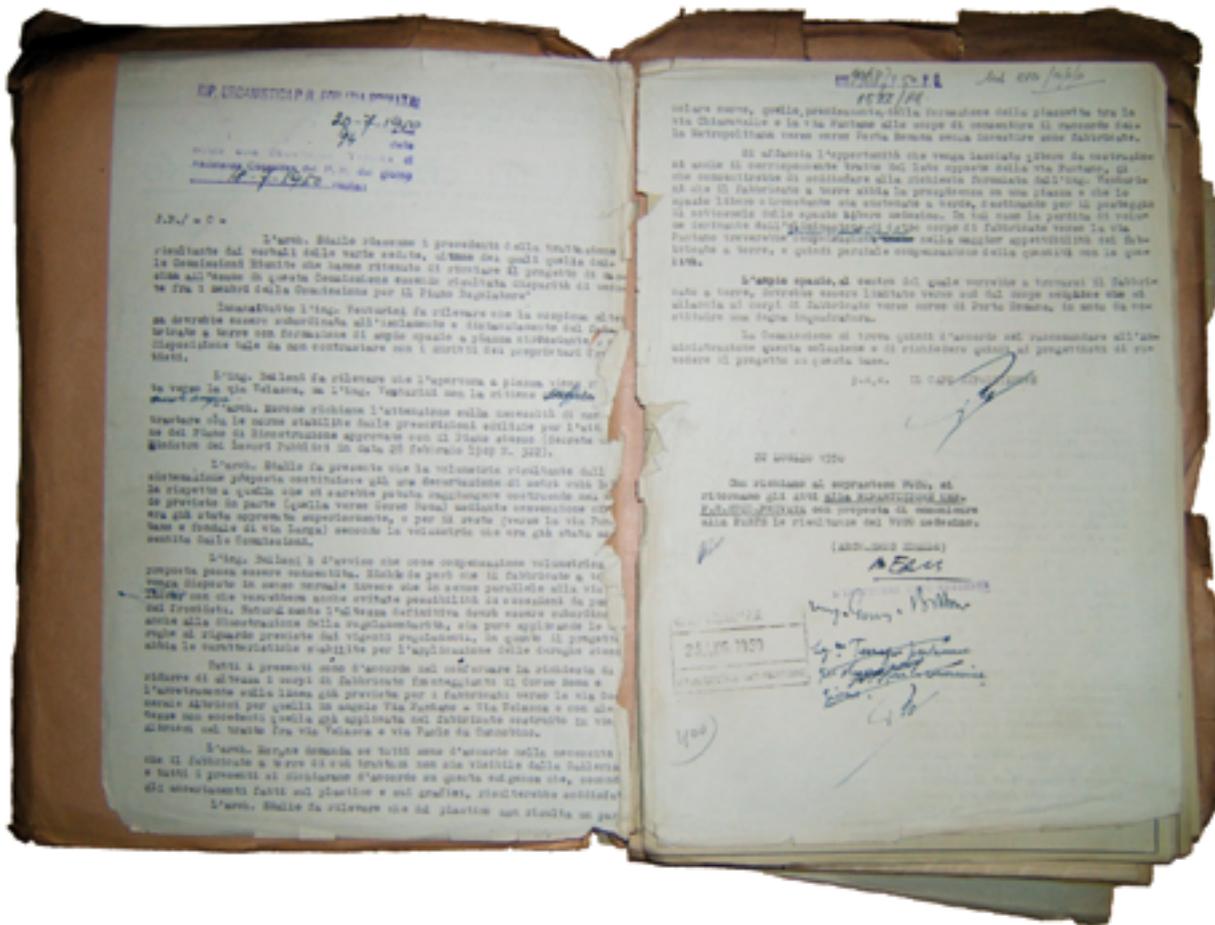
"[...] La nuova proposta è stata studiata partendo dai seguenti presupposti:

a) tenere l'allineamento dei due edifici laterali sul Corso Roma e sulla Via Pantano in modo da mantenere i profili con le medesime altezze stabilite nei precedenti progetti volumetrici.

b) concentrare parte del volume che in precedenza era distribuito in corpi di fabbrica più bassi e addossati gli uni agli altri, nello spazio interno, in un edificio a base ristretta e sviluppato in altezza.

"[...] La soluzione prospettata risulta vantaggiosa sia dal punto di vista architettonico, riferentesi alla maggiore distribuzione degli edifici in questione, sia da quello urbanistico per i riflessi più vasti d'interesse cittadino che esso comporta. [...] Dal punto di vista architettonico si ha infatti una più vantaggiosa disposizione di tutte le fronti le quali hanno così maggior respiro, godendo di una migliore illuminazione sugli spazi aperti. [...] Dal punto di vista urbanistico, la disposizione suggerite crea una piazza interna tranquilla rispetto al traffico ma estremamente viva per l'ampio sviluppo dei negozi che occuperanno al completo il piano terreno. [...] In particolare, la forma del corpo centrale come si vede nel progetto di massima risulta da considerazioni di carattere planimetrico, da ragioni tecniche e dalla opportunità della concentrazione dei servizi. [...] Lo spazio destinato nella soluzione precedente a posteggio, viene diviso in due triplicato di superficie. [...] Il volume precedentemente convenzionato e assentito dalle convenzioni comunali, è di mc. 143.000 quello previsto nella soluzione prospettata è di mc. 133.500 con una differenza in meno di mc. 9.500"²⁴.

Il vuoto urbano che risultava dalla disposizione in verticale del programma edilizio venne assimilato



Sopra
Fascicolo dello studio di Lottizzazione dell'area del progetto Torre Velasca a Milano. Archivio Municipio di Milano, pratica *Lottizzazione Torre Velasca*, verbale 13 giugno 1950.

A sinistra
Relazione della Commissione comunale alla prima proposta del progetto Torre Velasca a Milano. Archivio Municipio di Milano, pratica *Lottizzazione Torre Velasca*, verbale 13 giugno 1950.

ad una piazza. Per animare questo spazio, venne pianificata la realizzazione di una serie di negozi. Il programma dell'autorimessa venne presentato come un punto forte dell'intervento, dal momento che si offrì una superficie tre volte maggiore in rapporto alle richieste del Piano di ricostruzione del 1949. Uno dei punti importanti della presentazione fu il fatto che della cubatura a disposizione, 143.000 mc, ne furono usati 133.500 mc, per un'altezza complessiva di 85 m.

Nel suo rapporto del 25 luglio 1950 la commissione comunale considerò la proposta con esitazione indicando delle modifiche:

"[...] Innanzitutto l'ing. Venturini fa rilevare che la cospicua altezza dovrebbe essere subordinata all'isolamento e distanziamento del fabbricato a torre con formazione di ampio spazio a piazza circostante e disposizione tale da non contrastare con i diritti del proprietari [...]. L'arch. Morone richiama l'attenzione sulla necessità di non contrastare con le norme stabilite dalle prescrizioni edilizie per l'attuazione del Piano di Ricostruzione approvato con il Piano stesso [...]. L'ing. Belloni è d'avviso che come compensazione volumetrica possa essere consentita. [...] Naturalmente l'altezza definitiva

dovrà essere subordinata anche alla dimostrazione della regolamentarità (...)»²⁵.

È importante notare che l'ingegner Venturini subordinò l'altezza del grattacielo alla dimensione del vuoto della piazza. Praticamente, l'equazione proposta legava l'altezza dell'edificio più alto alla superficie di base degli edifici di progetto posti su i lati, poiché questi definivano il vuoto.

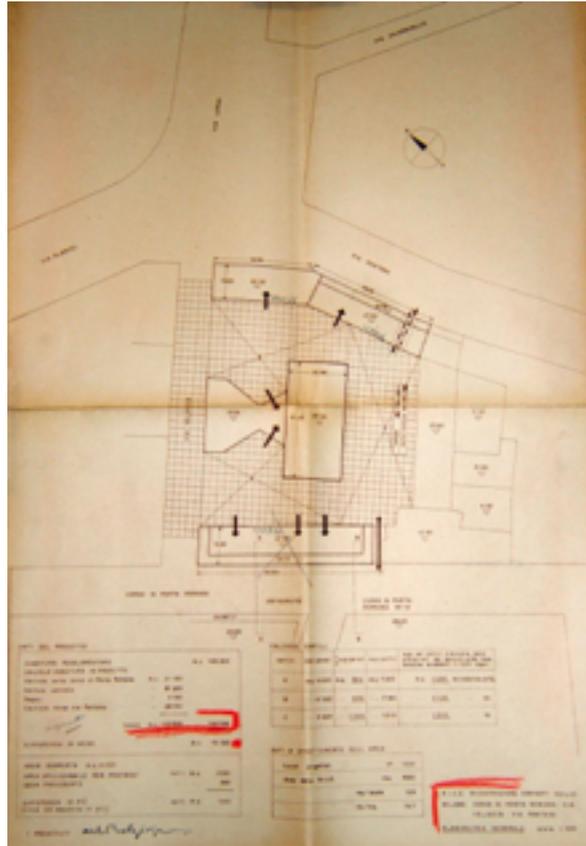
Fase due

Le negoziazioni guidate dall'Immobiliare si sono intensificate diventando più complesse e specifiche a causa delle multiple convenzioni e scambi effettuati con diversi attori.

Per aumentare le dimensioni del vuoto della piazza, l'Immobiliare cercò di controllare l'area situata nel retro del grattacielo, negoziando con il proprietario, la Società Binda²⁶. Queste negoziazioni permisero all'Immobiliare di aumentare il valore della cubatura a disposizione, da 143.000 mc a 149.000 mc.

Nel 1951 la SGI presentò una seconda versione del progetto tenendo conto degli appunti mossi dal Comune. Vennero presentati un testo dell'architetto Belgiojoso e un dossier di analisi e diagrammi insieme alle tavole con gli elaborati grafici. Le tavole

Planimetria della seconda proposta del progetto Torre Velasca consegnata al Comune di Milano.
Archivio Municipio di Milano, pratica *Lottizzazione Torre Velasca*, verbale 25 luglio 1950.



del progetto presentavano disegni ma anche tabelle di calcoli che illustravano dettagliatamente il modo di ripartizione sul terreno della superficie edificabile, minore di quella consentita – 133.500 mq invece di 149.000 mq – e le modifiche delle misure di progetto per mostrare una rilevanza maggiore data al vuoto della piazza.

Nel suo scritto, Belgiojoso sottolineava che la base dell'edificio alto al centro della piazza presentava una dimensione ridotta in confronto alla versione precedente per aumentare il distacco dagli edifici laterali. È significativo notare le differenze di alcune misure rispetto alla versione precedente.

L'edificio alto centrale presentava una minore superficie di occupazione del suolo e un'altezza maggiore di 2,5 metri: 87,5 contro 85 metri. La base presentava una larghezza di 20,80 m e una lunghezza di 41,20 m, mentre prima era di 19,50 m e 45 m. Questa variazione delle misure è importante perchè mostra l'introduzione di nuovi parametri che determineranno il prendere forma della torre.

Gli edifici laterali erano anch'essi modificati: presentavano un'altezza minore. In particolare, l'edificio in via Pantano fu ridisegnato e allineato al filo dell'edificio di via Velasca. Ciò accadde perché la SGI cedette al Comune il bordo esterno del lotto per avere in cambio l'uso del sottosuolo di via Velasca da inglobare all'autorimessa²⁷.

Una trama modulava non solo il suolo di piazza Velasca ma, estendendosi anche a via Velasca, faceva sembrare più vasto il vuoto urbano.

È importante notare che le trattative intraprese con la municipalità attraverso queste due versioni del progetto si articolano principalmente attorno a due concetti:

l'idea dell'altezza in cambio di superficie edificabile. Una parte di questa venne utilizzata per l'occupazione del suolo e un'altra fu scambiata con l'occupazione dello spazio in altezza. Ciò implicò l'utilizzo dell'intera superficie disponibile;

l'idea dell'altezza in relazione al vuoto urbano della piazza. Ciò impose delle restrizioni sul dimensionamento della base dell'edificio per preservare una distanza considerevole rispetto agli edifici circostanti che definivano il vuoto urbano della piazza.

In effetti, la prospettiva presentata esprimeva chiaramente questo rapporto con pochi tratti.

Le linee orizzontali sottolineavano i diversi livelli di questo blocco monolitico mentre il suo avancorpo definiva bene il margine della via Velasca.

In questa prospettiva la soluzione fu pensata in funzione di una superficie definita che avrebbe dovuto occupare il suolo. L'edificio quindi risultò dalla semplice moltiplicazione di questa superficie uguale a se stessa per ventotto volte. Quest'oggetto architettonico fu concepito indipendentemente dal suo programma funzionale.

Fase tre: l'espansione

Programmazione della volumetria negoziata

Se i disegni e le prospettive prodotti fino a questo momento lasciavano pensare a un programma di tipo monofunzionale dell'edificio, nell'operazione Velasca, un programma residenziale si rivelò essere una necessità per la SGI per due ragioni.

Inserire una parte di residenze nella parte superiore dell'edificio, ad una certa altezza avrebbe creato immediatamente spazi prestigiosi grazie al panorama sulla città. Ciò avrebbe provocato un serio aumento di profitto per la SGI.

Le condizioni di finanziamento: una delle clausole per ricevere il denaro del contributo del Piano di ricostruzione era di ricostruire residenze di superficie pari a quelle demolite, come prevedeva il vecchio Piano di ricostruzione del 1949.

La variante del Piano di ricostruzione fissava le misure dell'impronta a terra dell'edificio e la sua altezza secondo l'equazione contrattata con la municipalità. Le dimensioni di quest'impronta al suolo avrebbero consentito l'altezza del grattacielo ma non avrebbero permesso l'integrazione con il programma residenziale.

L'espansione volumetrica: una "variante" della superficie negoziata

Questa problematica della programmazione funzionale dell'edificio è trattata nelle memorie di Pifferi quando evoca la Velasca: il grattacielo, i cui vantaggi a livello urbano vengono elencati nel discorso dell'architetto, non è facilmente adattabile alla residenza. È troppo stretto per contenere un programma domestico o per rispondere ai vincoli di un simile programma.

La soluzione a tale problema fu proposta da Samaritani: l'espansione sarà una "variante volumetrica" per salvare l'operazione.

"Un edificio in quel punto era previsto dal piano di ricostruzione e anche recepito dal piano regolatore. Era il momento in cui Milano si lasciava andare alla moda dei grattacieli, che cominciavano a sorgere in vari punti. Dico questo perché fummo allora accusati di avere manovrato in modo non corretto per ottenere una variante di comodo. Il piano regolatore precisava la posizione e la dimensione del rettangolo di base e fissava l'altezza, ma non puntualizzava i metri cubi. La trovata (anche questa di Samaritani), fu quell'espansione in alto, che non mutava di una virgola i dispositivi del piano ma aumentava sensibilmente la cubatura realizzabile. Espansione che ci fu anche possibile giustificare razionalmente in termini quasi obiettivi. I grattacieli richiedono tutti un "cuore" interno destinato al passaggio di tutti gli elementi di comunicazione e di servizio verticale, e la cui dimensione è funzione del numero dei piani da servire più che delle dimensioni di ogni singolo piano servito. Attorno al "cuore" resta la corona dello spazio utilizzabile, che finisce per essere spazio residuo, di risulta e non determinato *ad hoc*.

Nel caso nostro questo spazio risultava appena sufficiente per una destinazione ad uffici, mentre era incompatibile con una destinazione ad appartamenti, sempre molto più articolata e ricca di spazi di disimpegno. E poiché per inoppugnabili ragioni di mercato (e credo anche per desiderio della stessa Amministrazione comunale che non gradiva la morte serale tipica degli edifici direzionali), la parte superiore della Torre doveva essere destinata ad appartamenti, parve giusto e razionale proporre l'allargamento dell'anello di utilizzazione. Il quale, se da un lato ha permesso di creare un edificio con una sagoma inconfondibile e agli architetti di sfoggiare tutta la loro bravura contribuendo così alla fama da loro raggiunta in campo internazionale, d'altro lato ci ha creato non pochi guai tecnici, alcuni dei quali con strascichi a lungo termine"²⁸.

Effettivamente i verbali della RICE del 23 settembre 1952 confermano questa ipotesi: espongono un minuzioso lavoro di calcolo di superfici per contenere le abitazioni necessarie.

Si trattava di risolvere un problema a equazioni multiple. Come aumentare la superficie all'interno di un'impronta a terra definita senza perdere l'altezza? Come inserire degli appartamenti in una torre concepita per ospitare terziario? Come evitare di mettere in discussione il prestigio dell'operazione?

D'altronde non si trova alcuno schema o disegno che rappresenti questa decisione dell'espansione e che gli dia una forma simile alle intenzioni precedenti presentate al Comune.

Ma, a partire da questo momento, tutte le piante e i documenti che uscirono dallo studio BBPR mostrarono lo sviluppo architettonico di quella Velasca, che fosse in acciaio o in cemento armato, sempre con la forma di un grattacielo con un'espansione nella parte superiore.

L'architetto come negoziatore

La SGI non era un cliente ordinario.

Nell'operazione Velasca, l'autorità della SGI sembra essere decisiva. Questa guidò l'intero processo tramite negoziazioni e intermediazioni tra i diversi attori interessati, tra cui l'architetto. Cercò e decise la forma del progetto attraverso parametri che difendessero i suoi interessi. L'architetto scopriva la soluzione partecipando alle trattative. Questo altro tipo di modernità, quella degli affari, trasformò l'architetto stesso in un negoziatore, le cui competenze specifiche erano quelle di dare a questa operazione un accento culturale. Siamo molto lontani dal ruolo profetico degli architetti dell'avanguardia che imponevano un progetto secondo la loro visione e le loro convinzioni, pensando di guidare la società sulla via della salute sociale.

Missione negli USA

In un primo momento la SGI pensò di utilizzare una struttura in acciaio per i vantaggi che questo materiale aveva nel processo costruttivo.

"A reinforced concrete frame is unquestionably cheaper for us, here in Italy. However, a steel frame appears to us preferable for its lower weight, for its lesser floor space occupancy as well as for the simpler installation of pipes and wires and the higher speed of its assembling. The question for us is to evaluate (sic) how much high the cost would be to be justified by these advantages"²⁹. (Notare bene il parametro: "lesser floor space occupancy").

Il 28 dicembre 1951, per valutare il rapporto costi/benefici di questa scelta, la SGI chiese la collaborazione della prestigiosa società di ingegneria strutturale americana "Edwards and Hjorth" che si era occupata della progettazione strutturale del più alto edificio nel mondo all'epoca, l'Empire State Building. In una lettera a loro indirizzata si può

notare il ruolo di “direttore d’orchestra” della SGI e il ruolo dell’architetto quale collaboratore del processo. Solo il 3 aprile 1952, la SGI informa i BBPR di questa decisione³⁰. Per risolvere alcune difficoltà di comunicazione ad un certo punto la SGI chiese a Peressutti, che si trovava casualmente in America, di andare negli uffici della “Edwards and Hjorth” e di discutere direttamente con loro i parametri critici che interessavano alla SGI in questa valutazione. Tenendo conto della risposta ottenuta, la SGI concluse che i benefici e i vantaggi derivanti dall’utilizzo del ferro non giustificavano il costo elevato rispetto al cemento armato, e che l’utilizzo del ferro presentava incertezze che mettevano a rischio l’operazione. “Per il Grattaciolo ha avuto luogo il 9 corrente a Roma una riunione di tutti i tecnici che se ne stanno occupando. Sono state prese varie decisioni tra le quali fondamentale quella di adottare la struttura in c.a. anziché quella in ferro, che risulterebbe più costosa e di più incerta realizzazione per mancanza di tradizione locale”³¹.

Missione in Brasile

Uno dei problemi critici del progetto della Velasca fu il rapporto tra le dimensioni del nodo strutturale centrale e la superficie necessaria destinata agli appartamenti. In un primo momento, anche con l’espansione della parte superiore, lo spazio risultava essere ancora stretto, poiché il nodo strutturale centrale era assai massiccio. Le sue dimensioni andavano a compromettere lo sfruttamento del resto dello spazio a destinazione residenziale. La Regia della SGI tentò di risolvere il problema. Confrontando le piante della Velasca con le piante di altri grattacieli della stessa altezza realizzati in Brasile, si notò che la struttura centrale di questi ultimi presentava dimensioni molto più contenute. Ciò intrigò la SGI portandola a considerare questa ultima come idea di una soluzione possibile³². Samaritani organizzò una missione in Brasile della durata di circa un mese per discutere con gli specialisti sulle tecnologie delle loro soluzioni tecnologiche. La missione fu un successo. Gli uomini della SGI riuscirono, grazie a questo viaggio, a calibrare meglio i parametri strutturali del cemento, riducendo le dimensioni della struttura³³. Dalle lettere scambiate, sembra che Belgiojoso partecipò a questa missione con il ruolo di consulente della SGI³⁴. Durante questo viaggio ebbe luogo un incontro con Oscar Niemeyer³⁵.

L’episodio dell’autorimessa

Nella lettera del 2 aprile 1952, la SGI richiamò l’attenzione dei BBPR su una soluzione di *parking-garage*, costruito con una struttura prefabbricata a Beverly-Hills in California, pubblicata sulla rivista “Architectural Forum” nel numero di marzo 1952, e anche su “L’Architecture Aujourd’hui” nel numero di aprile 1952³⁶. Questo episodio dimostra ancora come la SGI non aspettasse la soluzione dell’architetto e quanto invece interferisse nel suo lavoro, proponendo l’applicazione di soluzioni viste altrove. In un secondo tempo la SGI avrebbe anche richiesto la collaborazione della FIAT per la progettazione del parcheggio e la risoluzione dei diversi aspetti tecnologici necessari alla sua realizzazione³⁷.

Conclusione

Ciò che emerge di questa operazione è che la SGI usò la negoziazione per dare forma a un progetto. Non fu l’architettura che stabilì le linee programmatiche della soluzione. Furono le diverse strategie negoziali che le determinarono. In questa modalità di azione l’architettura partecipò alla progettazione nella misura in cui anche lei divenne negoziazione. In quest’ottica, il modo di operare della SGI diventò una sorta di scrittura automatica con cui l’architettura si trovò a confrontarsi.

Con la locuzione “operazione Velasca 1948-1967” ci si riferisce, quindi, al ruolo di un attore rimasto nell’ombra: il committente – la SGI – che l’ha iniziata nel 1948 con l’acquisto di un terreno nel centro storico di Milano, con la creazione di un’apposita impresa, risultato di un’operazione di ingegneria finanziaria basata sulla ricostruzione intesa come un mercato da conquistare, e con l’affidamento dell’incarico a un progettista, e che l’ha conclusa nel 1967, quando tutte le unità immobiliari erano state vendute o affittate. Con “progetto Velasca 1950-1958” ci si riferisce, invece, all’ingresso dell’architetto all’interno dell’operazione *Velasca* e al suo ruolo avuto nel compimento di questa.

Emerge quindi che, con la sua metodologia di lavoro, la SGI ha influenzato la formazione del progetto Velasca in modo significativo, condizionandone la progettazione in modo irreversibile. Ha guidato lo sviluppo del progetto, in modo da assicurare una soluzione che rispondesse a particolari punti di suo interesse e risolvesse problemi specifici pertinenti al suo programma di sviluppo.

Operazione Velasca è il titolo di una conferenza tenuta dall'autore il 18 novembre 2013 al Centre Pompidou di Parigi. Questi documenti sono stati mostrati per la prima volta in tale occasione.

- 1 Archivio Centrale dello Stato, Archivio della Società Generale Immobiliare-SOGENE [da ora ACS SGI-S], *Verbali del Consiglio di Amministrazione* [da ora *Verbali del CdA*], seduta del 1 dicembre 1945.
- 2 Il capitale della SOGENE passa da circa 6 miliardi di Lire nel 1950 a 20 miliardi di Lire nel 1958, come dimostrano le copertine dei quaderni di bilancio della Società Generale Immobiliare relative a quegli anni.
- 3 Si veda: "Italy: Roman Giant", in "Time Magazine", 25 gennaio 1963.
- 4 ACS SGI-S, *Verbali del CdA*, seduta del 7 novembre 1944.
- 5 E. Pifferi, *Note per una analisi della SGI*, dattiloscritto, 1995. A p.10: "Per Samaritani che aveva un'autentica religione per il lavoro, e che quindi aveva un grande rispetto per chi lavorava, il personale dipendente era (e fu sempre) un patrimonio da salvare, un bene reale ed oggettivo, che lui avrebbe voluto portare in bilancio come partita attiva, come parte del capitale della Società. Mancando, per forza maggiore, le basi per il lavoro tradizionalmente svolto fino a quel momento, un qualunque normale amministratore avrebbe pensato, e per di più sentendosi con la coscienza perfettamente a posto, ad un piano di sfoltoimento, di riduzione di quadri e di conseguenti licenziamenti. Samaritani invece si buttò sull'invenzione di nuovi pretesti di lavoro che gli permettessero di mantenere integri i quadri. Ciò anche perché egli sapeva che poi sarebbe venuto il momento di ricostruire, e che ci sarebbe stato moltissimo da fare, e voleva quindi conservare intatta la sua forza di lavoro". A. Statera, *Storia di preti e di palazzinari*, Milano 1977. A p. 43: "Non potendo costruire palazzine, l'Immobiliare si era messa a cucinare minestre. Racconta infatti molto fiero Samaritani: «A Roma c'era l'emergenza alimentare, la fame. (...) Ci facemmo dare dall'esercito cinquanta autocarri FIAT della prima guerra mondiale. Andammo a Milano a comprarci i gasogeni e poi ci mettemo in giro per il Lazio e per le Marche a comprare grano e altri prodotti alimentari. Insomma, facevamo il trasporto gratuito di grano per le città di Roma. Poi mettemo su venti cucine popolari, che nei momenti di emergenza arrivarono a distribuire fino a 120 mila minestre al giorno»".
- 6 E. Pifferi, *op. cit.*, p. 20.
- 7 ACS SGI-S, *Verbali del CdA*, seduta del 21 giugno 1945.
- 8 ACS SGI-S, *Verbali del CdA*, seduta del 9 settembre 1948.
- 9 ACS SGI-S, *Verbali del CdA*, seduta del 26 giugno 1946.
- 10 Archivio Centrale dello Stato, Archivio della Società Generale Immobiliare-Ricostruzione Comparti Edilizia [da ora ACS SGI-RICE], *Verbali del Consiglio di Amministrazione* [da ora *Verbali del CdA*], seduta del 29 novembre 1949.
- 11 E. Pifferi, *op. cit.*; a p. 20: "I piani di ricostruzione, l'unico strumento urbanistico che allora consentiva interventi, e che tra l'altro ammetteva facilitazioni fiscali ed operative irrinunciabili".
- 12 E. Pifferi, *op. cit.*, p. 20.
- 13 ACS SGI-S, *Verbali del CdA*, seduta del 1 dicembre 1945.
- 14 E. Pifferi, *op. cit.*, pp. 14-15.
- 15 A. Samaritani, *Prefazione*, in E. Pifferi (a cura di), *Cento anni di edilizia. 1862-1962*, Roma, s.d.
- 16 E. Pifferi, *op. cit.*, p. 15.
- 17 E. Pifferi, *op. cit.*, p. 19.
- 18 ACS SGI-S, *Verbali del Consiglio Esecutivo*, seduta del 19 settembre 1949.
- 19 A. Statera, *op. cit.*, p. 52.
- 20 A. Cecchi, *La Torre Velasca*, in *Atti del collegio degli ingegneri di Milano*, 5-6, maggio-giugno 1957.
- 21 ACS SGI-RICE, *Verbali del CdA*. Le sedute discutono dei differenti tipi di compromessi complessi eseguiti per controllare l'area.
- 22 ACS SGI-RICE, *Verbali del CdA*, seduta del 10 marzo 1950.
- 23 ACS SGI-RICE, *Verbali del CdA*, seduta del 1 giugno 1950.
- 24 Archivio Municipio di Milano [da ora AMM], pratica *Lottizzazione Torre Velasca*, verbale del 13 giugno 1950.
- 25 AMM, pratica *Lottizzazione Torre Velasca*, verbale del 25 luglio 1950.
- 26 ACS SGI-RICE, *Verbali del CdA*, seduta del 28 marzo 1951.
- 27 ACS SGI-RICE, *Verbali del CdA*, seduta del 28 marzo 1951. Samaritani indica che questo scambio era solo parte della "compensazione" dovuta al Comune per la maggiore altezza del corpo centrale: "il Presidente dà la parola al Dr. Samaritani il quale informa il Consiglio sugli ulteriori sviluppi delle due complesse trattative. Con il Comune di Milano si è riusciti a concretare un testo di convenzione regolante le reciproche cessioni di aree, la utilizzazione degli spazi pubblici e privati risultanti dalla nuova planimetria e la volumetria dei costruendi fabbricati, oltre le altre pattuizioni usuali. Per quanto riguarda le aree le cessione avverrà alla pari essendosi compensato il maggior valore ed estensione delle aree da noi cedute al Comune con i contributi di miglioria, con il compenso che avremmo dovuto dare al comune per la maggiore altezza e per l'utilizzazione precaria ad autorimessa del sottosuolo della Via Velasca".
- 28 E. Pifferi, *op. cit.*, p. 26.
- 29 ACS SGI, *Copia lettere*, lettera a Edwards & Hjorth del 28 dicembre 1951.
- 30 ACS SGI, *Copia lettere*, lettera a Ludovico Barbiano di Belgiojoso del 3 aprile 1952.
- 31 ACS SGI-RICE, *Verbali del CdA*, seduta del 13 giugno 1953.
- 32 E. Pifferi, *op. cit.*, p. 26.
- 33 ACS SGI-RICE, *Verbali del CdA*, seduta del 30 novembre 1954.
- 34 ACS SGI, *Copia lettere*, lettera a Ludovico Barbiano di Belgiojoso dell'11 ottobre 1954.
- 35 ACS SGI, *Copia lettere*, lettera a Oscar Niemeyer del 20 dicembre 1954.
- 36 ACS SGI, *Copia lettere*, lettera a Ludovico Barbiano di Belgiojoso del 20 maggio 1952.
- 37 ACS SGI-RICE, *Verbali del CdA*, seduta del 23 settembre 1952.

“La scuola è aperta a tutti”. Esercizi di industrializzazione alla XII Triennale di Milano (1960)

Il 25 aprile 1951 Bruno Zevi avvia i lavori del convegno “Scuola e Guerra”¹ organizzato a Firenze dalla “Associazione Difesa Scuola Nazionale” con una denuncia e un suggerimento: ovviare all’illogica mancanza di un ente preposto al coordinamento dei piani di ricostruzione per il settore dell’edilizia scolastica affidando “al Ministero della Pubblica Istruzione il compito di costruire nuove scuole”².

Il 20 novembre dello stesso anno, il ministro Antonio Segni istituisce con un’ordinanza il Servizio Centrale per l’Edilizia Scolastica (SCES), organo esecutivo del Ministero della Pubblica Istruzione “avente il compito di [...]: elaborare criteri tecnici ed economici da adottare per le nuove costruzioni [...]; progettare tipi nuovi di aule e di edifici adatti alle esigenze della Scuola di oggi al fine di raccogliere dati utili per la progettazione di più vasti programmi”³.

Nel 1952, il SCES pubblica una prima “Rilevazione Generale sullo stato dell’edilizia scolastica”: il quadro drammatico di una scuola lontana dal soddisfare l’applicazione del diritto allo studio sancito dalla Costituzione, disvela l’urgenza politica di adeguare più rapidamente possibile il *corpus* degli edifici

alle esigenze minime richieste dallo svolgimento dell’istruzione dell’obbligo⁴.

Il SCES, a fronte di un necessario abbattimento dei tempi e dei costi previsti per le realizzazioni, guarda all’esperienza estera e appronta un primo programma di ricostruzione orientato verso l’adozione di processi costruttivi alternativi al cantiere tradizionale.

In questo senso, il documento della “Rilevazione Generale” contiene la proposta di individuare un gruppo di “scuole di emergenza” che, soggette a una procedura di finanziamento diretto con scadenza quinquennale⁵, sono classificate dal SCES⁶ secondo “tipi minimi” sostanziati dall’introduzione di procedimenti costruttivi basati sulle tecniche di prefabbricazione.

Le sperimentazioni del SCES sulle “scuole minime” trovano immediato riscontro negli esiti del “Concorso per la progettazione di scuole elementari di campagna e montagna” bandito dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1951 nell’intento di avviare un più diretto coinvolgimento della ricerca architettonica attorno al problema dell’Edilizia Scolastica⁷. I progetti presentati riflettono l’interesse dei progettisti verso una potenziale industrializzazione del settore affiancando al ripensamento della tipologia tradizionale dell’edificio-scuola – reso necessario dal confronto con la diffusione dei metodi pedagogici moderni – una comune strategia di unificazione e standardizzazione degli elementi costruttivi da introdurre nell’alveo del cantiere tradizionale⁸.

Tra le proposte selezionate, quella del gruppo L. Calini, C. Lingini, E. Montuori con la Società Ilva rappresenta l’alternativa più radicale verso una concreta industrializzazione del settore: l’edificio si costruisce attorno alla definizione di una “unità-aula pluriclasse, studiata in modo da poter essere facilmente ripetuta e combinata, realizzata attraverso l’impiego di componenti standardizzate direttamente reperibili sul mercato nazionale”; l’ufficio tecnico della Società Ilva, che produce le componenti metalliche della struttura, garantisce la semplificazione delle operazioni di montaggio attraverso la redazione di puntuali istruzioni a uso della manodopera locale⁹.

La sinergia professionale del gruppo mette in campo la concreta opportunità di realizzare “a regola d’arte” le nuove scuole nonostante il necessario abbattimento dei tempi e dei costi di realizzazione e rappresenta l’*incipit* di un solido associazionismo tra progettisti e imprese coinvolto in prima linea nell’ottenere il

“Mostra della scuola”,
allestimento della prima sala,
XII Triennale di Milano, 1960.
Milano, Archivio Storico
della Triennale di Milano, XII
Triennale.



riconoscimento dell'industrializzazione del processo edilizio quale via istituzionale per far fronte all'ingente fabbisogno di scuole.

Mentre in seno alle commissioni ministeriali si continua a guardare all'esperienza estera, nel tentativo di attuare un piano nazionale di realizzazioni sostanziato dal coinvolgimento di una "industria di stato", l'opposizione ideologica tra liberismo e pianificazione si consuma sulle pagine dei quotidiani e delle riviste di settore, progettisti e imprese sottomettono spontaneamente al SCES pionieristici modelli di aule prefabbricate, registrano centinaia di private industriali sui "sistemi di elementi industrializzati per l'edilizia scolastica", organizzano ripetuti viaggi di studio all'estero per lo studio di modelli produttivi replicabili in Italia.

Negli anni, l'autonomia lasciata all'iniziativa privata in assenza di una domanda di mercato strutturata dalla committenza pubblica e di un'adeguata legislazione in grado di normare una corretta industrializzazione del settore se, da un lato, porterà alla frammentazione e al fallimento di un piano organico di realizzazioni su scala nazionale, dall'altro, trasformerà l'esperienza della pianificazione per la scuola in un'avvincente opera di trasposizione "in officina" del modo di costruire tradizionale, libera dalle implicazioni ideologiche del processo di industrializzazione europeo.

"La Casa e la Scuola" (Milano, 1960)

Nel 1960 la Triennale di Milano apre al pubblico con un nuovo ingresso dal Parco Sempione. Nel Parco il prototipo al vero di una scuola elementare progettata dall'architetto W.D. Lacey e regalata al Comune di Milano dal Ministero dell'Istruzione Inglese¹⁰ introduce al tema che sottende la XII edizione della mostra: "la casa e la scuola".

Nel 1958, il governo Fanfani, Ministro della Pubblica Istruzione Aldo Moro e Ministro dei Lavori Pubblici Giuseppe Togni, si occupa della stesura di un disegno di legge per un "Piano decennale di sviluppo della scuola (1959-1969)". Il Titolo I riguarda l'edilizia. Il programma si basa sui principi delle "Provvidenze straordinarie a favore dell'edilizia scolastica" emanate nel 1954¹¹, applicati, sul piano economico, sestuplicando gli importi destinati alla scuola dalla Cassa dei DDP e, sul piano operativo, mantenendo invariati i compiti del Ministero della Pubblica Istruzione: la proposta di legge, che naufragherà alla Camera, vanifica i risultati raggiunti dal SCES nei primi sei anni della sua attività per un concreto ripensamento dell'edificio-scuola e gli studi industriali per una introduzione sistematica delle tecniche di prefabbricazione¹².

Nello stesso anno, durante l'esame alla Camera del Piano, il Centro Studi della Triennale, di concerto con



W.D. Lacey, Scuola elementare realizzata con il sistema CLASP e donata al Comune di Milano dal Ministero dell'Istruzione Inglese, esposta a Parco Sempione in occasione della XII Triennale, 1960. Milano, Archivio Storico della Triennale di Milano, XII Triennale.

la commissione dei tecnici del SCES, redige un primo programma per la XII edizione della manifestazione milanese. Il programma si fonda sulla scelta di progettare, per la prima volta, l'esposizione secondo il modello della mostra tematica: quale tema più attuale dello sviluppo progettuale di una questione così urgente sul piano politico come quello della scuola?

Il programma delineato dal Centro Studi focalizza l'attenzione sul problema degli edifici per l'istruzione elementare e si basa su due punti chiave: l'analisi e la regolamentazione del ruolo dell'industria nella costruzione dei nuovi edifici; la revisione delle norme tecniche in materia di edilizia scolastica per la progettazione di scuole rispondenti al rinnovamento delle teorie pedagogiche.

Le note programmatiche redatte dal Centro Studi è inviata alla Giunta esecutiva¹³ per l'organizzazione dell'esposizione nell'ottobre del 1959 quando all'inaugurazione della XII edizione manca ormai solo un anno. Nel settembre 1960, il pubblico accede a una rinnovata Triennale, accolto nel Parco dal modello inglese di prefabbricazione a regola d'arte e nella prima sala della "Mostra della scuola" da due spaccati al vero – "aula pluriclasse" e "gruppo aula-sala comune" – come modelli per il rinnovamento dell'ambiente scolastico secondo i temi della pedagogia attiva. Parallelamente tre concorsi – arredi scolastici, elementi costruttivi industrializzati, scuole elementari pilota – intendono analizzare, nel coinvolgimento della ricerca architettonica, i diversi aspetti della produzione industriale nel processo di progettazione dell'edificio-scuola.

I concorsi

Il "Concorso per lo studio di elementi industrializzati per l'edilizia scolastica di ordine elementare" rappresenta l'antefatto dell'emanazione di un nuovo provvedimento legislativo che nel 1962 costituirà lo strumento riparatore del Piano decennale di sviluppo della scuola per la normazione dei "Fondi finora

accantonati”¹⁴. Il bando, lanciato nell’ottobre del 1960, è definito in accordo con il Ministero della Pubblica Istruzione e la neoistituita Associazione Italiana Prefabbricazione (AIP)¹⁵ e si rivolge alle imprese italiane con due distinte sezioni della competizione: la prima sezione riguarda la proposta di “elementi singoli” per la quale i partecipanti sono invitati a presentare proposte di soluzioni innovative per “elementi di chiusura esterna opachi o trasparenti e elementi di chiusura interna semplici, con sopraluce, porta o servizi”; la seconda il progetto di un “sistema di elementi combinati”, per il quale le imprese dovranno presentare, come caso di applicazione del sistema costruttivo, un “progetto per una scuola mono-aula pluriclasse con o senza alloggio dell’insegnate”¹⁶. Obiettivo del concorso è fornire ai tecnici, sotto gli occhi del pubblico, uno stato dell’arte della costruzione industrializzata che si accordi con le previsioni economiche del “Piano di sviluppo” e incontri il favore dell’opinione pubblica in un settore così delicato sul piano politico come quello della scuola. La struttura della competizione ribadisce gli scopi promozionali dell’iniziativa: in seguito al concorso non è prevista alcuna realizzazione; le imprese selezionate sono tenute a spedire, insieme con il progetto e le stime economiche, un modello al vero dei nodi più significativi del sistema costruttivo (a conclusione del concorso l’insieme dei prototipi sarà oggetto di una mostra temporanea nella sede della Triennale); a presiedere la giuria viene invitato un ingegnere, Pier Luigi Nervi, la cui recente fama nel campo della prefabbricazione strutturale costituisce garanzia sulla validità dei sistemi selezionati.

Durante i lavori della giuria, che si protrarranno fino a giugno 1962, Nervi e Giuseppe Ciribini redigono una serie di osservazioni che indirizzeranno i termini di esclusione dal concorso e i criteri di giudizio. Un aspetto si considera fondamentale per la classificazione dei progetti: l’intento di premiare “la produzione che presenti elementi singoli unificati che possono essere usati sia nell’edilizia industrializzata e ancora di più nell’edilizia tradizionale”¹⁷. L’osservazione, suggerita alla giuria da Ciribini, è lungimirante: alla “radicale prospettiva di scientificizzazione del processo edilizio”¹⁸ più volte documentata nei suoi scritti, l’ingegnere milanese antepone la fotografia di un mercato edilizio nazionale fondato su una compagine di piccole imprese altamente specializzate pronte ad affrontare la produzione di sistemi di prefabbricazione integrale esclusivamente attraverso il modello imprenditoriale dell’associazione temporanea.

Le due sezioni del concorso restituiscono in un quadro complessivo le *due vie* di una unica strategia produttiva attorno al tema della costruzione industrializzata: da una parte la produzione in serie un “elemento singolo” unificato secondo una

normativa che ne permetta una grande versatilità di impiego dalla costruzione tradizionale ai sistemi di prefabbricazione integrale; dall’altra la proposta di sistemi di prefabbricazione integrale, costituiti da una serie di “elementi combinati” da commercializzare come un prodotto unitario.

La seconda via, avviata con la fondazione dell’AIP e pure molto seguita nei primi anni ’60¹⁹, determina l’importanza del ruolo che le associazioni di categoria e i professionisti assumono nella pianificazione imprenditoriale. Architetti e ingegneri, presentando nuovi settori di mercato per i prodotti delle imprese, sono mediatori e artefici dei processi industriali per la definizione dei nuovi prodotti e, coinvolti a fianco dell’impresa nella scommessa imprenditoriale, hanno occasione di seguire le diverse fasi della produzione, dal disegno degli elementi del sistema alla ricerca dei sistemi di confezione più convenienti²⁰. Testimonianze esemplari di questa esperienza, tra i prototipi presentati al concorso: i campioni di elementi singoli presentati dall’impresa Aldo Secco su progetto di Franco Albini e Franca Helg, dal raggruppamento di imprese SAIRA, Smalteria Metallurgica Veneta, SADI spa, Luxaflex alluminio, su progetto dello studio BBPR e il sistema integrati definito dagli architetti Mario Terzaghi e Augusto Magnaghi per il gruppo SNAM Progetti.

Albini & Secco

“L’aspetto formale del serramento, visto anche nella sua ripetizione, denuncia una buona proporzione tanto nello scomparto generale quanto nei dettagli. Disegno accurato anche nei particolari”.

Con questo giudizio la Commissione del Concorso premierà il prototipo presentato dalla ditta Aldo Secco su progetto degli architetti Albini e Helg.

Gli architetti e l’impresa, concorrendo alla sezione del concorso dedicata agli “elementi singoli”, propongono un “pacchetto di parete trasparente” costituito da diversi elementi variamente combinabili. Sopraluce, serramenti apribili, dispositivi di oscuramento, corpi illuminanti, arredi fissi e impianti costituiscono le componenti di un elemento-parete pensato per essere impiegato sia come “componente singolo” all’interno di un edificio costruito con tecniche tradizionali sia come “modulo base” di un sistema costruttivo interamente prefabbricato.

La struttura è composta da una serie di profili in lamiera di acciaio zincato: tra due falsi-telai posizionati alle estremità si incastrano i profili esterni a C in lamiera che corrono verticalmente lungo i lati esterni delle singole componenti (armadietti, infissi apribili, sopraluce). I falsi-telai che incorniciano verticalmente, insieme ai profilati in lamiera, il “pacchetto parete” sono disegnati con la duplice funzione di “giunto” per l’accostamento di due moduli e di “controtelaio”

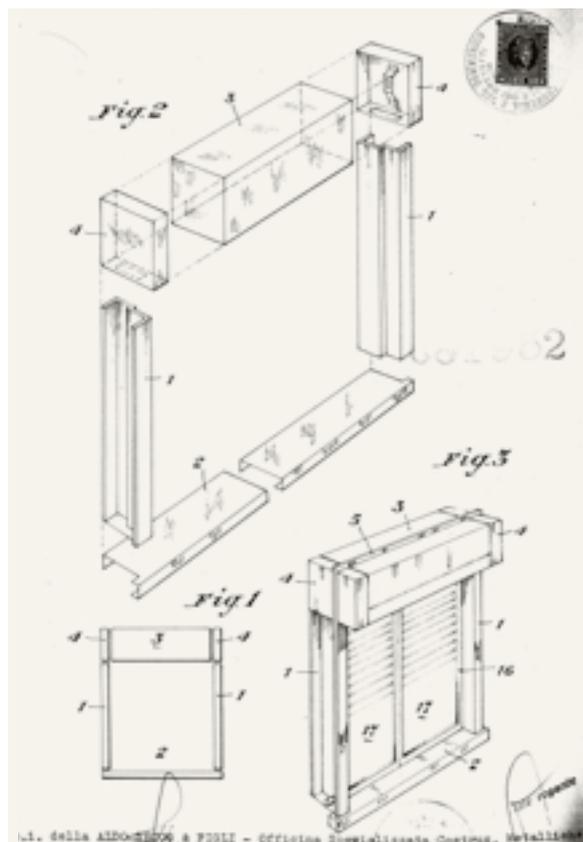


per l'eventuale inserimento del singolo elemento nella muratura tradizionale²¹.

In seguito alla definizione del modello con Albini e Helg, l'impresa Secco registra due nuove privative industriali che hanno per oggetto la fabbricazione di serramenti metallici "monoblocco", "completi di telaio, avvolgibile e relativo cassonetto, precostituiti in officina e montabili in un unico blocco"²².

Le invenzioni descrivono l'elemento "monoblocco" secondo i due temi affrontati dal progetto Albini-Helg: la giustapposizione delle componenti del serramento tradizionale in un unico pannello finestra; lo studio della sua messa in opera sia nella costruzione tradizionale che in sistemi di prefabbricazione integrale. Il primo brevetto riguarda un modello di serramento molto simile al prototipo presentato al concorso della Triennale nel quale il "fissaggio" alle strutture murarie è ottenuto mediante l'introduzione di un getto di riempimento entro le sagome dei controtelai.

A questo proposito, la sezione dei montanti verticali, presenta "una zona per la tolleranza della misura del vano interno della muratura" e per la costituzione di un "coprigiunto" posto in opera successivamente all'alloggiamento del serramento. Il secondo brevetto, "serramento monoblocco in lamiera di acciaio"²³, argomenta la convenienza costruttiva di un elemento che riassume in un sistema unitario le componenti del serramento tradizionale (avvolgibile, porta avvolgibile, cassonetto, guide, ante, mostre, davanzale, vetri) ovviando al montaggio in opera di una serie successiva di elementi separati attraverso la produzione di un "monoblocco" completo di tutti i suoi particolari.



Il progetto del gruppo BBPR

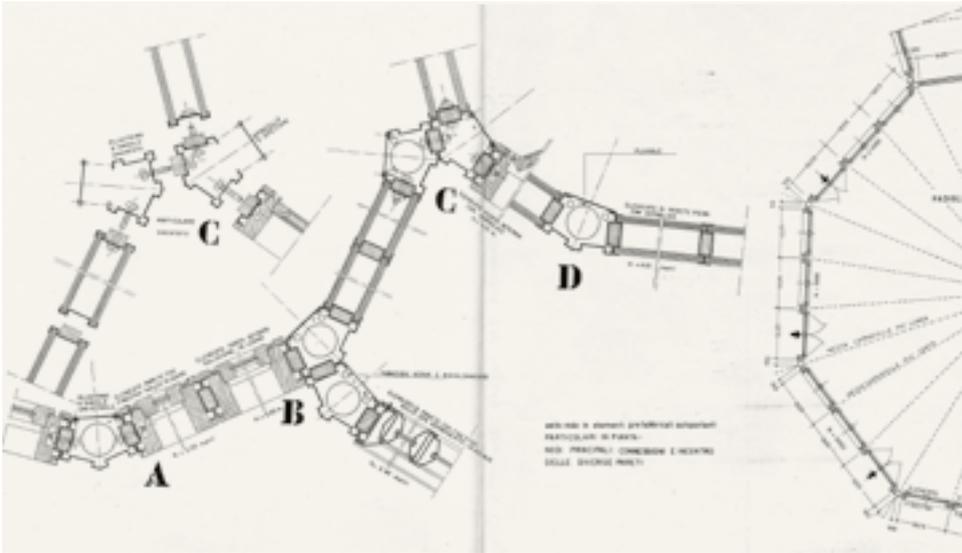
Gareggiando nella stessa sezione del concorso, l'associazione di imprese Smalteria Metallurgica Veneta, Officine SAIRA, SADI spa, Luxaflex alluminio, propone, insieme al gruppo degli architetti BBPR, un "elemento singolo" dedotto dalle righe del bando. A differenza dei progetti proposti delle altre imprese della stessa sezione, che genericamente si concentrano sulla definizione di un elemento di parete variamente componibile, dai pannelli ai serramenti, la soluzione proposta dall'associazione di imprese e dal gruppo BBPR, consiste nello studio di un giunto che permette la connessione tra i pannelli secondo una gamma di angoli diversi compresi tra 90° e 180°.

Oggetto della proposta è un elemento di connessione disegnato con lo scopo di permettere l'impiego di elementi di normale produzione sul mercato – pannelli e serramenti – all'interno di un sistema con un ampio grado di libertà durante l'aggregazione. A testimoniare le possibilità combinatorie dei pannelli permesse dalla nuova connessione, accanto ai disegni e al prototipo, i progettisti presentano una serie di schemi planimetrici in cui pannelli perimetrali e divisioni interne sono disposti secondo cinque angoli (90°-120°-135°-150°-180°) ai quali si accorda la conseguente serie di "coprifili" complementari alla chiusura del giunto²⁴.

Gruppo Albini-Helg e impresa Secco, "Pacchetto di parete trasparente" per l'edilizia scolastica, prototipo per concorso, "Concorso per elementi industrializzati per l'edilizia scolastica dell'ordine elementare", XII Triennale, Milano, 1961. Milano, Archivio Storico della Triennale di Milano, XII Triennale.

A destra

Aldo Secco, Procedimento per la fabbricazione di serramenti metallici monoblocco e serramenti formati secondo il procedimento, privativa industriale 681952, 1963. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ufficio Italiano Brevetti e Marchi.



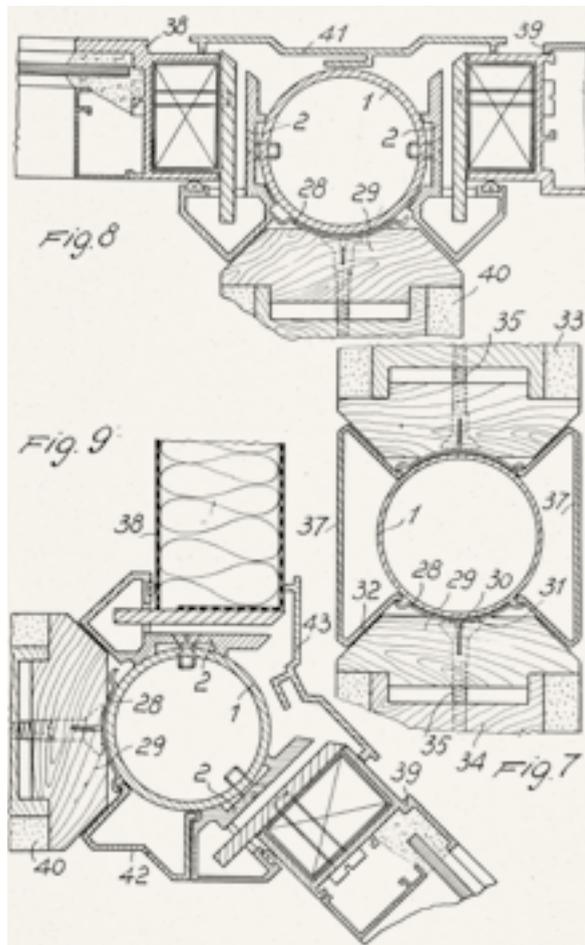
Sopra

Andrea Disertori, Asilo-nido in elementi prefabbricati autoportanti sistema Salvit. Nodi principali: connessioni e incontro delle diverse pareti. Milano, Centro Studi Arti Visive, Fondo Andrea Disertori.

A destra

BBPR, Giunto permettente la congiunzione secondo angoli diversi di due o più pannelli prefabbricati, privativa industriale, 1962. Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ufficio Italiano Brevetti e Marchi.

Sistema Salvit, allestimento di un pannello-parete, 1958. Roma, Archivio Storico del Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Edilizia Scolastica, Fondo Edilizia Scolastica Sperimentale.

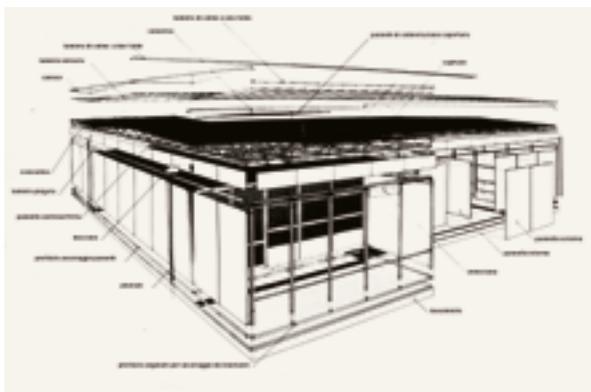


La giuria, nel premiare la proposta, definisce la “soluzione ottima sia del telaio e degli elementi che dei particolari e delle modanature” e ancora nelle motivazioni al premio definisce il prototipo come un “elemento di buon disegno e di ottimo rendimento funzionale”²⁵.



Il prototipo riscuote molto successo anche da parte delle imprese produttrici che ne intuiscono il potenziale sul mercato edilizio: durante i lavori del concorso, i progettisti, assecondandone il potere commerciale, depositano un brevetto industriale per un “giunto permettente la congiunzione secondo angoli diversi di due o più pannelli prefabbricati”²⁶. L’invenzione riguarda un dispositivo per la connessione di pannelli secondo angoli o direzioni diverse: il giunto, presentato nel brevetto coincide in tutte le sue parti con il prototipo della Triennale, a meno di una serie di soluzioni aggiuntive: composto principalmente di un montante verticale tubolare, di elementi di connessione tra il montante e i pannelli e di una serie di “coperifili” per saturare, di volta in volta, le fessure tra montante e pannelli. Il montante, realizzato con un elemento cilindrico in acciaio il cui diametro potrà variare in funzione dello spessore dei pannelli, si affianca agli elementi di connessione tra montante e pannelli costituiti da profilati estrusi in alluminio. Gli elementi estrusi – sagomati in modo da presentare sempre un profilo per l’incastro del montante del pannello o altri “dispositivi di appiglio” – rappresentano il tema centrale dell’invenzione: sfruttando le possibilità dedotte dalla tecnica dell’estrusione, che permette di realizzare da una matrice profili con sagomature molto complesse, le tavole allegate al brevetto definiscono le potenzialità funzionali del giunto attraverso la descrizione di nove diverse possibilità aggregative tra i pannelli permesse dai profili di connessione in alluminio.

Il prototipo rappresenta un caso esemplare di un



comune interesse al “progetto del giunto”, dedotto dalla diffusione delle tecniche dell’estrusione: la possibilità di realizzare profili molto complessi a prezzi relativamente contenuti permette di accordare un processo progettuale fondato sull’autonomia espressiva del dettaglio costruttivo con la possibilità di impiegare, nella composizione del sistema, una vasta gamma di prodotti direttamente reperibili sul mercato edilizio.

Magnaghi-Terzaghi & SNAM Progetti

Per la sezione del concorso “elementi combinati” la giuria segnala, tra le altre, la proposta presentata dall’impresa SNAM Progetti con l’impresa F.lli Greppi e gli architetti Augusto Magnaghi e Mario Terzaghi. La proposta, corredata da uno studio puntuale dei tempi e delle operazioni di montaggio, riguarda l’adozione di un sistema a ossatura metallica e pannelli leggeri. Sul modello inglese, l’indirizzo della proposta è quello di “industrializzare i singoli elementi con i quali comporre l’edificio” invece di definire una “soluzione specifica che porterebbe all’industrializzazione di un tipo di edificio”²⁷.

Il progetto della SNAM Progetti presenta un “sistema aperto” di elementi e di connessioni che permettono l’attuazione di diverse configurazioni planimetriche. La costruzione, interamente scomponibile, si fonda sulla scelta di un modulo dimensionale ($M = 10 \text{ cm}$)

e dei successivi raggruppamenti successivi (3M-6M-12M-24M-30M) cui corrispondono le diverse classi degli elementi costruttivi.

In tutto simile alle proposte per i sistemi a ossatura metallica dei primi anni ’50, la proposta della SNAM progetti si differenzia per l’ipotesi di un “ciclo generale di costruzione” definito puntualmente in tutte le sue fasi e per l’attenzione nella definizione del montante-giunto di connessione tra i pannelli. Analogamente all’elemento disegnato dai BBPR, il giunto Magnaghi-Terzaghi è realizzato in lamiera estrusa: due successive ipotesi porteranno al disegno di un montante cavo “a fiore” i cui lati permettono la connessione ad incastro maschio-femmina con la testa dei pannelli²⁸.

La Minoaula

Tra i partecipanti, una nota su un progetto escluso. L’architetto Giulio Minoletti presenta con l’impresa milanese Holiday, una piccola scuola in lamiera di acciaio e legno: disegnata in continuità con le esperienze degli anni ’40 per “padiglioni smontabili e trasportabili”²⁹ in un mercato edilizio completamente rinnovato dal miracolo economico, il manufatto testimonia un modo di intendere la prefabbricazione, nei suoi aspetti più liberi dal dibattito teorico, molto più vicino ai temi del disegno industriale che a quelli della costruzione industrializzata.

La “Minoaula”, a pianta rettangolare (6x5 m), coperta da un tetto a capanna triangolare, argomenta, attraverso la sua originalità morfologica, un accurato studio delle fasi e dei tempi di montaggio al fine di ottenere una massima semplificazione delle operazioni e ottimizzazione dei tempi di realizzazione.

La semplicità e la logica delle successive operazioni di montaggio permette di quantificare la messa in opera degli elementi strutturali del piccolo manufatto in appena due ore di lavoro alle quali si aggiunge solo il tempo necessario per la realizzazione delle finiture: in seguito all’esecuzione di un perimetro di muretti in pietra su cui poggia tutto l’edificio, si mette in opera il pannello-pavimento sul quale si appoggia il primo pannello-parete. Sul vertice del pannello-parete è posta una cerniera che permette di alzare il pannello parete fino alla posizione verticale tramite una semplice fune; l’operazione viene ripetuta dal lato opposto per il secondo pannello-parete.

L’aula-capanna, che non troverà mai impiego nel settore dell’edilizia scolastica, verrà commercializzata dall’anno successivo come prodotto manifesto del tenore di vita dei primi anni ’60: la “Capanna Minolina”, casa temporanea per vacanze: la casetta minima replica l’aula in materiali di maggior pregio (lamiera di acciaio e mogano) e, pubblicata sulle pagine della rivista “Abitare” nel 1962, costituisce la risposta

A. Magnaghi, M. Terzaghi, SNAM Progetti, Sistema di elementi per l’edilizia scolastica, modello presentato al concorso, “Concorso elementi industrializzati per l’edilizia scolastica dell’ordine elementare”, XII Triennale, 1961. Milano, Centro Alti Studi Arti Visive, Fondo Mario Terzaghi.

Sotto

A. Magnaghi, M. Terzaghi, SNAM Progetti, Sistema di elementi per l’edilizia scolastica, esploso assonometrico del sistema costruttivo, “Concorso elementi industrializzati per l’edilizia scolastica dell’ordine elementare”, XII Triennale, 1961. Milano, Centro Alti Studi Arti Visive, Fondo Terzaghi.

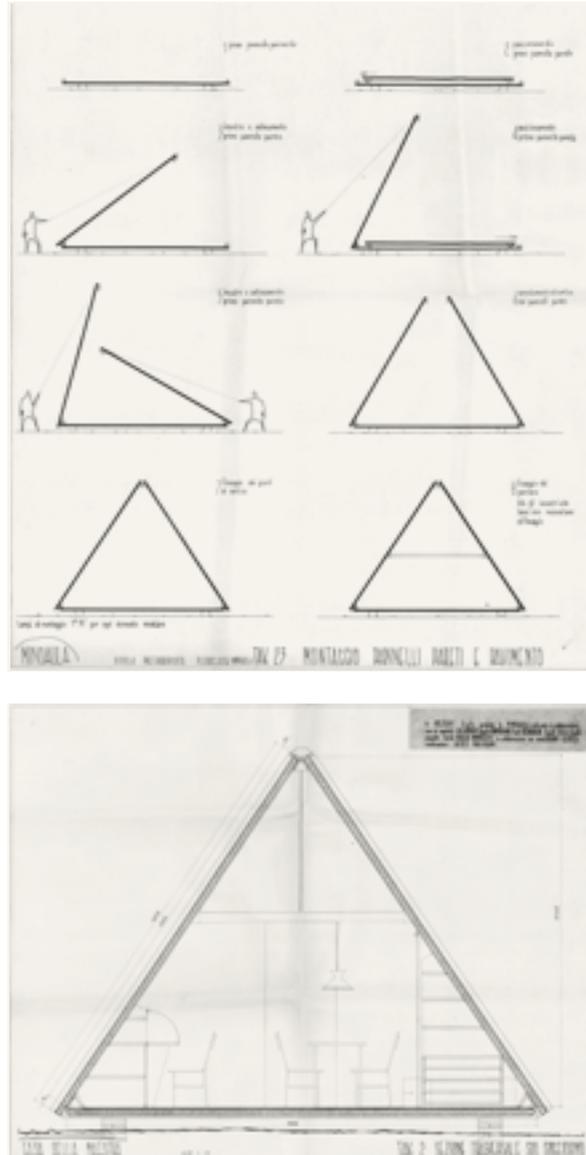


G. Minoletti - Holiday spa, *Minoaula*, fotografia del modello esposto alla Rassegna Edilizia Scolastica Prefabbricata al Parco dei Daini, Roma, 1961. Milano, Archivio Storico della Triennale di Milano, XII Triennale.

A destra

G. Minoletti - Holiday spa, *Minoaula*, Montaggio pannelli pareti e pavimenti, tavole di concorso, “Concorso per elementi industrializzati per l’edilizia scolastica dell’ordine elementare”, XII Triennale, Milano, 1961. Milano, Archivio Storico della Triennale di Milano, XII Triennale.

G. Minoletti - Holiday spa, *Minoaula*, Casa della maestra, sezione trasversale sul soggiorno, tavole di concorso, “Concorso per elementi industrializzati per l’edilizia scolastica dell’ordine elementare”, XII Triennale, Milano, 1961. Milano, Archivio Storico della Triennale di Milano, XII Triennale.



italiana all’esempio dell’americana “Leisure House” prodotta dalla Campbell & Wong e commercializzata per 975 dollari.

Concorso nazionale per la progettazione di una scuola: la scuola pilota di Federico Gorio e Marcello Vittorini

Parallelamente al “Concorso per lo studio di elementi industrializzati per l’edilizia scolastica di ordine elementare”, il “Concorso nazionale per la progettazione di una scuola” è bandito dalla Triennale in accordo con il Ministero della Pubblica Istruzione e il Ministero dei Lavori Pubblici per conto dei Comuni di Milano, Genova e Rovigo per la realizzazione di tre scuole elementari pilota. Il bando, che trova riscontro nella numerosa partecipazione di professionisti e studenti, riguarda la “progettazione di una nuova scuola elementare per la quale i

progettisti potranno formulare ipotesi in deroga con la normativa vigente” in virtù di uno studio approfondito del “problema pedagogico e della sua estrinsecazione architettonica”³⁰. Al concorso, fortemente promosso dalla Triennale attraverso la stampa nazionale e di settore con la pubblicazione di un totale di 650 bandi, parteciperanno più 250 progettisti. Il regolamento prevede l’articolazione della competizione in due tempi: un primo grado in cui i partecipanti sono tenuti a inviare una relazione sintetica sui criteri del progetto che informi sulle eventuali deroghe richieste agli strumenti normativi in vigore e elaborati grafici comprendenti lo sviluppo in scala 1:50 di un ambiente con indicazioni riguardo materiali, arredi e colori in relazione allo studio del metodo didattico-educativo; un secondo in cui concorrenti sono tenuti a presentare, oltre la serie degli elaborati richiesti nel primo tempo, lo sviluppo 1:20 dei sistemi costruttivi impiegati e un modello in scala 1:100 dell’edificio. Alla chiusura del primo tempo è prevista una mostra temporanea dei progetti nella sede della Triennale, alla conclusione del secondo l’affidamento dell’incarico della reazione del progetto esecutivo da parte del comune al progettista vincitore e la successiva realizzazione dell’edificio.

Sulla carta, il concorso rappresenta l’occasione di realizzare un edificio-pilota libero dai vincoli della normativa vigente e in grado di indirizzare concretamente le linee guida per l’ingente piano di realizzazioni previsto dai Ministeri per il quinquennio 1962-1965; nei fatti gli edifici verranno costruiti con un così ampio ritardo rispetto ai termini previsti da rappresentare i postumi del piano di realizzazioni.

Emblematico il caso di Milano. La scuola elementare prevista nel quartiere Cabella verrà edificata, nonostante il costante interessamento dei progettisti, solo tra il 1966-1969 su un nuovo lotto nel quartiere di Primaticcio, nella stessa area di Baggio³¹.

Nonostante il ritardo con cui verrà realizzato, il progetto vincitore per la scuola elementare nel comune di Milano a firma degli ingegneri Federico Gorio e Marcello Vittorini testimonia il tentativo di annettere le specificità italiane della produzione industriale “a far parte integrale del processo architettonico” rovesciando il paradigma delle sperimentazioni del “Concorso per lo studio di elementi industrializzati” di un processo industriale sostanziato dall’impegno di un progetto architettonico in continuità con le esperienze della progettazione esecutiva per la costruzione in opera.

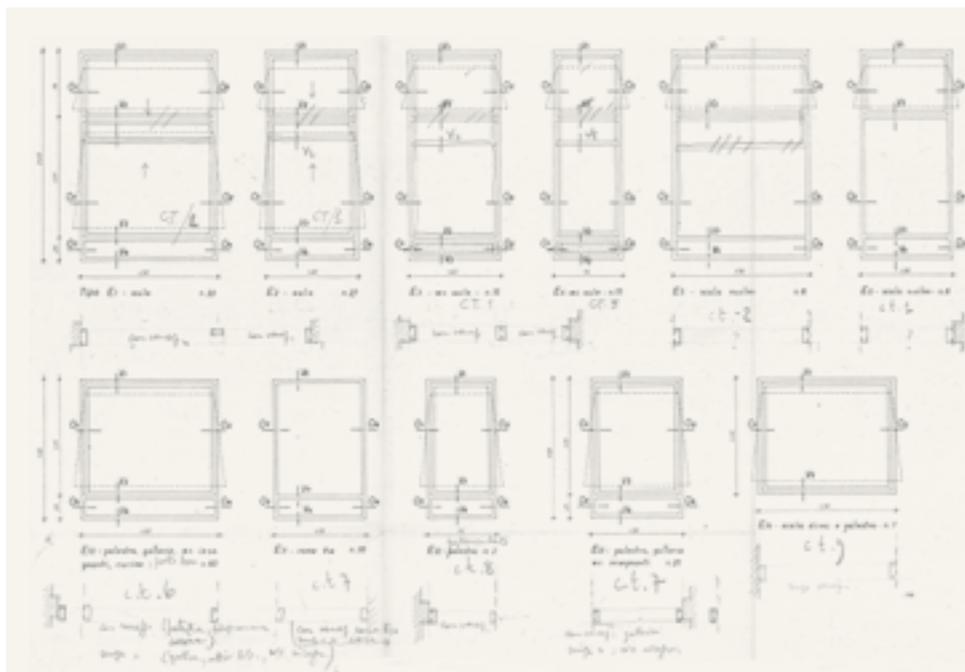
Se i prototipi di Albini-Helg, BBPR, Minoletti sono “pezzi unici”, vicini alla tradizione del progetto esecutivo nel cantiere tradizionale – le esemplari classificazioni dei “cementi” e delle finestre disegnate da Mario Ridolfi per la scuola in via Fratti a Terni (1951) – la scuola presentata da Gorio e Vittorini si fonda, al



contrario, sui criteri di base dell'industrializzazione del processo edilizio – unificazione e coordinamento modulare – attualizzati in ambito produttivo dalle recenti prospettive del mercato comune.

A una impostazione della scuola su un *continuum* di spazi diversi (servizi generali, nuclei didattici, gallerie, spazi esterni) posti a quote differenti e connessi tra di loro da un sistema di rampe, corrisponde l'impostazione di un modo di costruire messo a punto dai due ingegneri per una razionale attuazione dei vasti programmi edilizi previsti per il settore, in relazione con gli aspetti più consolidati della tradizione costruttiva e produttiva nazionale.

Il metodo si basa su una standardizzazione del sistema misto in cemento armato e muratura attraverso una rigorosa modulazione verticale e orizzontale impostata sull'impiego del mattone doppio UNI –



faccia vista interna e esterna – di cui si compongono gli elementi fondamentali della struttura. Nell'intento di costruire un metodo reiterabile all'occasione delle diverse realizzazioni, pilastri e pannelli sono trattati come elementi autonomi: i pilastri, costituiti dall'accostamento di mattoni, sono sagomati “a dente” per l'assemblaggio del pannello; i pannelli sono composti da una doppia parete in mattoni e si accostano al pilastro attraverso il progetto di un “nodo”³². L'intenzione di “industrializzare” il sistema misto, attraverso la disgiunzione dei suoi elementi costitutivi è, inoltre, sostanziata dall'adozione di componenti prefabbricati in cemento armato per la realizzazione degli orizzontamenti: la modulazione metrica dell'impianto è controllata dalla dimensione di un “tegolo” (6 x 1,5 m) nervato in cemento armato precompresso lasciato a vista³³.

Conferma di un metodo, la ricerca verso la progressiva introduzione degli elementi tipizzati nell'alveo di una costruzione in opera coordinata e unificata sul piano dimensionale – in ideale continuità con le ricerche intraprese da Gorio per il quartiere Ina Casa in via Cavedone a Bologna – è ulteriormente testimoniata dai numerosi disegni per lo studio dei serramenti: dall'adattamento del profilato classico “ferro-finestra” – impiegato accoppiato rovesciato a formate un montante-giunto per gli infissi interni in legno – al più attuale impiego dei controtelai cavi in lamiera estrusa per i serramenti esterni volto a garantire, con le soluzioni impostate da Albin-Helg con l'impresa Secco, l'assorbimento delle imperfezioni della costruzione muraria nel dimensionamento del vano finestra.

Sopra

F. Gorio, M. Vittorini, Scuola elementare in via Primaticcio a Milano, progetto vincitore del “Concorso per la progettazione di una scuola pilota”, XII Triennale di Milano, studi per i serramenti esterni, 1962. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Federico Gorio.

A sinistra

F. Gorio, M. Vittorini, Scuola elementare in via Primaticcio a Milano, progetto vincitore del “Concorso per la progettazione di una scuola pilota”, XII Triennale di Milano, veduta del modello, 1962. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Federico Gorio.

F. Gorio, M. Vittorini, Scuola elementare in via Primaticcio a Milano, progetto vincitore del “Concorso per la progettazione di una scuola pilota”, XII Triennale di Milano, veduta prospettica dell'interno, 1962. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Federico Gorio.

Questo saggio è il frutto di uno studio tuttora in corso sul Fondo Federico Gorio dell'Archivio del Contemporaneo dell'Accademia Nazionale di San Luca e costituisce un estratto di più ampie ricerche sul tema della costruzione industrializzata condotte durante il dottorato di ricerca (Ingegneria edile: architettura e costruzione, Università di Roma "Tor Vergata") con la guida del prof. Sergio Poretti e della prof. Tullia Iori. Ulteriori approfondimenti sono condotti nell'ambito di un assegno di ricerca per il progetto SIXXI-XX Century Structural Engineering: The Italian contribution, Erc Advanced Grant 2011, Università di Roma "Tor Vergata", p.i. Sergio Poretti.

1 "Scuola e Guerra. Convegno organizzato dalla Associazione Difesa Scuola Nazionale per documentare i danni recati dalla guerra alla scuola nell'edilizia e nella salute morale e fisica degli allievi negli studi e nella cultura", 25-26 aprile 1951, Palazzo Vecchio, Firenze, relazioni di Bruno Zevi, Antonio Banfi, Cesare Musatti, Nicola Perotti.

2 Tra il 1944 e il 1949 sono stati spesi per l'edilizia scolastica circa 25 miliardi, ricostruite o riparate 46.976 aule scolastiche, approntate 2.151 aule di nuova costruzione; i programmi di ricostruzione sono interamente coordinati dal Ministero dei Lavori Pubblici, realizzati dal Genio Civile; nel 1950 nell'ordinamento amministrativo del Ministero della Pubblica Istruzione non si trova ancora alcun riferimento a uffici preposti al settore dell'edilizia.

3 Archivio Storico del Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Edilizia Scolastica, Fondo Edilizia Scolastica Sperimentale (da ora ASMPI, DGES, Fondo ESS), Decreto del Ministro della Pubblica Istruzione di concerto con il Ministro del Tesoro, 2 gennaio 1952. Il Servizio Centrale per l'Edilizia scolastica ha il compito di "rendere conto della situazione attuale dell'Edilizia Scolastica in Italia; elaborare criteri tecnici ed economici da adottare per le nuove costruzioni; studiare provvedimenti atti a facilitare, attraverso varie forme di finanziamento, l'attuazione dei piani relativi alle opere da costruire; progettare tipi nuovi di aule e di edifici adatti alle esigenze della Scuola di oggi al fine di raccogliere dati utili per la progettazione di più vasti programmi".

4 ASMPI, DGES, Fondo ESS, Rilevazione generale sullo stato dell'Edilizia Scolastica, firmata da Aleardo Sacchetto, Direttore Generale dell'Ufficio Edilizia Scolastica: "(...) ma i dati che ci fornisce la rilevazione della situazione edilizia della scuola elementare, ci pone di fronte a ben altro e più grave e drammatico problema (...) occorrerebbero 159.913 aule, tante cioè quanti sono gli insegnati elementari. Risultano perciò mancanti 66.812 aule pari al 41,75% del fabbisogno totale (...), 32.362 maestri costretti nei cosiddetti locali di fortuna: ex stalle, ex soffitte, ex osterie, ex magazzini, ex grotte, senz'aria, senza luce, senza arredamento (...)".

5 ASMPI, DGES, Fondo ESS, Rilevazione generale sullo stato dell'Edilizia Scolastica, firmata da Aleardo Sacchetto, Direttore Generale dell'Ufficio edilizia scolastica: "(...) se ad esempio lo Stato, fermo restando le agevolazioni della legge Tupini per le scuole di tipo A e B, stanziasse per le scuole di tipo C una somma di 10 miliardi in un quinquennio, e codesta somma fosse destinata esclusivamente alle costruzioni di piccole scuole di una, tre, cinque aule (...). Denominate anche "scuole ultra-economiche" per la minima spesa prevista per la costruzione (...) circa 1,5 milioni di lire per l'edificazione di un'aula compreso l'arredamento".

6 Tra i compiti del SCES, la redazione del periodico "Quaderni di Edilizia scolastica". Il primo numero (1951) dedicato alla Scuola-Minima è redatto, compresi i disegni e la presentazione grafica dell'impaginato, dagli architetti Ciro Cicconcelli e Alberto Gatti, sotto la guida di Pasquale Carbonara con la collaborazione dell'arch. Alberto Carpicci del SCES. La "relazione sulla scuola minima" porta la firma di F. Bettini, P. Carbonara, A. Carpicci, A. Gatti, A. Libera, M. Paribeni, M. Piacentini, A. Sacchetto, C.V. alle, A. Vitellozzi, L. Volpicelli.

7 ASMPI, DGES, Fondo ESS, Concorso per scuole elementari

di campagna e montagna, commento dattiloscritto al bando di concorso. Dalle parole di Aleardo Sacchetto, direttore del SCES, il concorso rappresenta: "(...) l'inizio di un'opera intorno alla quale verrà sempre più metodicamente sollecitato l'interesse degli architetti e degli ingegneri, i quali, d'altra parte non potranno non sentire sempre di più il richiamo verso un tema eccezionalmente importante e singolarmente suggestivo come quello della Casa della Scuola".

8 Ancora prima dell'istituzione del Servizio Centrale per l'Edilizia Scolastica nel 1951, progettisti e le imprese avviano, a partire dai primi anni '40, una progressiva introduzione di elementi costruttivi "industrializzati" nell'alveo della costruzione tradizionale.

9 ASMPI, DGES, Fondo ESS, Concorso per scuole elementari di campagna e montagna, Il Grado, Relazione progettuale, gruppo Calini, Montuori, Ligini. Principale novità della proposta, l'ossatura portante - "portali in ferro, di luce compresa tra i 2,4 e i 6 m, i cui montanti sono costituiti da travi a doppio T di 12 cm e l'elemento superiore di raccordo da una trave normale a doppio T stirata con doppio traliccio" - si presenta come la mediazione tra l'impiego di elementi di normale produzione in Italia e le ricerche compiute dai progettisti sulle contemporanee esperienze europee sui sistemi metallici di prefabbricazione leggera: le travi stirate sul modello della trave "Bates", introdotte in Italia a partire dalla metà degli anni '30 e, successivamente, considerate come un elemento di consueto impiego per la costruzione di solai piani, utilizzate in questa occasione come ossatura portante delle falde di copertura, si combinano con una disposizione dei telai sul modello del sistema inglese "Stillmann", impiegato, in Inghilterra, per la costruzione di scuole mono-piano e studiato e pubblicato negli stessi anni in Italia. Si veda: "Tendenze dell'edilizia scolastica inglese", in "Rassegna di Architettura", 25, 1952, pp. 11-20.

10 Centro Alti Studi per le Arti Visive (da ora CASVA), Fondo Francesco Gnechchi Ruscone, Verbale della Giunta Comunale per spostare la scuola da Parco Sempione a Parco Trotter. Al verbale sono allegati i documenti della donazione e la relazione di Gnechchi Ruscone per lo smontaggio, la sostituzione dei pezzi e la riedificazione della scuola.

11 Legge 645/1954: "Provvidenze straordinarie a favore dell'edilizia scolastica nonché nuova misura delle tasse per gli istituti di istruzione media, classica, scientifica, magistrale e tecnica e disposizioni sugli esoneri dal pagamento delle tasse stesse e istituzione delle borse di studio".

12 La Cassa dei DdPP dovrebbe, secondo il disegno di legge, sestuplicare l'importo dedicato alla scuola, mettendo in gioco più di 2/3 del capitale liquido posto in quegli anni a sua disposizione; è prevista l'obbligatorietà di sentire il parere del Consiglio Superiore dei LLPP, del quale fanno parte i tecnici del Ministero della PI, esclusivamente per l'approvazione di progetti con una spesa di costruzione superiore ai 200 milioni rendendo inapplicabili gli studi del SCES sulle "scuole minime" degli anni precedenti. Tra gli "oppositori", C.L. Raggianti è promotore della protesta condotta dalla ADESSPI, che avrà un ruolo politico fondamentale nel "naufragio" del piano.

13 Membri della giunta esecutiva della XII Triennale sono: Tommaso Ferraris, Agnore Fabbri, Enzo Morelli, Roberto Sambonet, Ignazio Gardella, Ludovico Magistretti.

14 Nel 1961 la legge 53, varata pochi giorni dopo il terremoto dell'Irpinia e del Sannio con l'intento di avviare una ricostruzione di emergenza, prevede uno stanziamento in blocco di 1 miliardo e 400 milioni per dell'edilizia scolastica prefabbricata da impiegarsi nell'anno 1960-1961; il 26 gennaio del 1962 viene emanata la legge 17, "Utilizzazione dei fondi sinora accantonati per il Piano di Sviluppo della Scuola" che istituisce un nuovo finanziamento in blocco - 20 miliardi - dedicati a "l'incremento dell'edilizia scolastica prefabbricata, sotto forma di edifici e di elementi modulari".

15 AIP, Associazione Italiana Prefabbricazione, associazione di imprese fondata nel 1957 a Milano da G. Saccenti. Organo di stampa dell'Associazione la rivista "Prefabbricare", pubblicata in Italia tra il 1958 e il 1970; dal 1971 la rivista pubblicata fino al

1985 cambierà nome in “Prefabbricare. Edilizia in evoluzione”.

16 Membri della giuria del concorso: P.L. Nervi, presidente, F. Argetini, C. Cicconcelli, G. Ciribini, T. Ferraris, M. Fascio, G. Galbiati, I. Gardella, G.E. Leschiutta, P.M. Maggi, G. Ricciotti, M. Zanuso. Gli allegati al bando sono redatti dal Centro Studi della Triennale di concerto con il SCES e con la consulenza dell’AIP. Tra questi, l’allegato C, “la coordinazione modulare nello studio dei prodotti edilizi” a cura di Ciribini, pubblica un estratto delle ricerche che Ciribini conduce negli stessi anni per il Comitato della Produttività Edilizia del Ministero dei LL.PP.

17 Archivio Storico Triennale di Milano, Fondo XII Triennale (da ora ASTRN XII) 14 luglio-6 novembre 1960, Concorsi, Verbale della Giuria, II tempo, relazione di P.L. Nervi; ASTRN XII Triennale 14 luglio-6 novembre 1960, Concorsi, Verbale della Giuria, II tempo, relazione di G. Ciribini.

18 S. Poretti, “Le tecniche edilizie: modelli per la ricostruzione”, in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione. Il Piano INA-Casa e l’Italia degli anni Cinquanta*, Roma 2001, p.113.

19 Per i concorsi della Triennale l’AIP, oltre ad offrire un servizio di consulenza ai suoi associati in tutte le fasi del concorso, si costituisce come tramite per la formazione tra i suoi associati di piccoli gruppi industriali complementari “che si uniscano tra loro per la presentazione al concorso di nuovi prototipi di edifici o di elementi da presentare al concorso” (ASTRN XII, 14 luglio-6 novembre 1960, Concorsi, Lettera dell’AIP con elenco associati partecipanti al concorso, 4 dicembre 1961).

20 Esperienza conclusiva, in questo senso, i prototipi presentati dagli architetti Cesare Pea e Luigi Pellegrin nel 1967 al II Technedil di Napoli, finanziati dalla Montecatini Edison e prodotti dalle imprese ACMAR (Ravenna); Benini (Ferrara); BOMAR (Torino); Cocconi (Parma); DELTA (Milano); Nuovo Pignone (Firenze); Rebecchi (Ferrara); Rota (Pisa); Sini (Sassari).

21 ASTRN XII, “Concorso per lo studio di elementi industrializzati per l’edilizia scolastica di ordine elementare”, gruppo di progettazione Albini-Secco, relazione progettuale.

22 Archivio Centrale dello Stato, Fondo Ufficio Italiano Brevetti e Merchi (da ora ACS, UIBM), Aldo Secco, brevetto 681952, depositato il 25/01/1963, rilasciato il 13/05/1963, “Procedimento per la fabbricazione di serramenti metallici monoblocco e serramenti formati secondo il procedimento”.

23 Aldo Secco, brevetto 681951, depositato il 25/01/1963, rilasciato il 13/04/1963, “Serramento monoblocco in lamiera di acciaio”.

24 ASTRN XII, “Concorso per lo studio di elementi industrializzati per l’edilizia scolastica di ordine elementare”, gruppo di progettazione BBPR-SAIRA, relazione progettuale. Il sistema prevede inoltre, nonostante la definizione dei cinque angoli, la possibilità di disporre i pannelli secondo i restanti angoli compresi tra 90° e 180°, attraverso la realizzazione di “coprifili” disegnati di volta in volta dal progettista.

25 ASTRN XII, 14 luglio-6 novembre 1960, Concorsi, Verbale della Giuria.

26 ACS, UIBM, BBPR, brevetto 675627, depositato il 11/09/62, “giunto permettente la congiunzione secondo angoli diversi di due o più pannelli prefabbricati”.

27 CASVA, Fondo Terzaghi, XII Triennale, Concorsi, proposta SNAM, quaderno di progetto.

28 CASVA, Fondo Terzaghi, XII Triennale, Concorsi,

proposta SNAM, quaderno di progetto. Il disegno del “giunto” impegna i due architetti nella definizione di due soluzioni successive, di cui solo la B sarà presentata al secondo tempo del concorso.

29 Tra le privative industriali registrate sul tema di case di rapida costruzione, smontabili, trasportabili e di piccoli edifici per i servizi pubblici (tra questi, Giovanni Astengo, Mario Bianco, Angelo Ceratto, brevetto 418473, rilasciato il 20/02/47, Case componibili ad elementi in lamiera metallica con o senza armatura portante indipendente.

30 ASTRN XII, 14 luglio-6 novembre 1960, Concorsi, Bando. L’ente banditore, per chiarezza d’intenti, allega una “relazione pedagogica” all’interno della quale riassume i principi da tenere in conto durante la stesura dei progetti.

31 Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo (da ora ANSLAMC), Fondo Federico Gorio, F. Gorio, M. Vittorini, Scuola elementare di Lorenteggio, corrispondenza. Dalla corrispondenza è possibile ricostruire l’iter del progetto fino alla redazione dell’esecutivo. Comunicazione ai progettisti che la proposta è prescelta per la realizzazione della scuola (12 giugno 1961); tra le altre, lettera di Gorio a T. Ferraris per fissare un incontro al Comune di Milano per definizione del progetto della scuola (25 agosto 1961); lettera di Gorio a T. Ferraris relativa a modifiche richieste e accordi economici con Comune di Milano (11 ottobre 1962); lettere dall’ufficio tecnico del Comune, divisione Es a Gorio per inquadramento definitivo del progetto e definizione della spesa (16 gennaio 1963); lettera del Comune di Milano a Gorio e Vittorini: il progetto esecutivo, diviso in due lotti inviato a giugno 1963 non è ancora arrivato (9 agosto 1963).

32 ANSLAMC, Fondo Federico Gorio, F. Gorio, M. Vittorini, Scuola elementare pilota a Milano, Concorso Triennale, Relazione, Roma 1962. Abbandonando l’idea di presentare la proposta insieme a un’impresa, i progettisti propongono l’adozione di componenti direttamente reperibili sul mercato edilizio nazionale, di normale impiego in altri settori dell’edilizia, come i “tegoli” in c.a. brevettati e prodotti dall’impresa SCAC. “I solai sono costituiti da tegoli prefabbricati SCAC in malta di cementi tipo 600 armati e precompressi con acciaio armonico a trefoli (...) formanti scatola dell’altezza complessiva di 27 cm costituita da travetti principali ai lembi esterni dei lati lunghi, da rompitratta trasversali agli estremi e, per luci maggiori, in mezzeria, da soprastante soletta e completi di ferri per il sollevamento e l’ancoraggio delle travi portanti in c.a. gettate in opera, il tutto secondo i disegni esecutivi. Ai tegoli si sovrappone una soletta gettata di 3 cm (...)”.

33 ANSLAMC, Fondo Federico Gorio, F. Gorio, M. Vittorini, Scuola elementare di Lorenteggio. Progetto esecutivo, Oggetto Nucleo Sezioni, prospetti, 15 ottobre 1962, disegno n 18, “Murature di elevazione esterne e interne”. Il nodo si realizza attraverso un giunto verticale sigillato a cemento e protetto dall’esterno dall’inserimento di un profilo in alluminio anodizzato fissato a sparo.

34 ANSLAMC, Fondo Federico Gorio, F. Gorio, M. Vittorini, Scuola elementare di Lorenteggio. Progetto esecutivo, Oggetto Nucleo Sezioni, prospetti, 15 ottobre 1962, disegno n 18, “Murature di elevazione esterne e interne”. “Le murature di mattoni saranno edificate previa messa in sito dei controtelai in lamiera di acciaio degli infissi e saranno sigillate e legate a questi mediante riempimento dei vuoti dei controtelai stessi e la muratura con malta fluida di cemento e sabbia grossa mediante triplice zancatura in ferro per ogni montante di controtelaio secondo i disegni esecutivi (...)”.

Maurizio Sacripanti: forma e traduzione. Il Grattacielo Peugeot e altri progetti

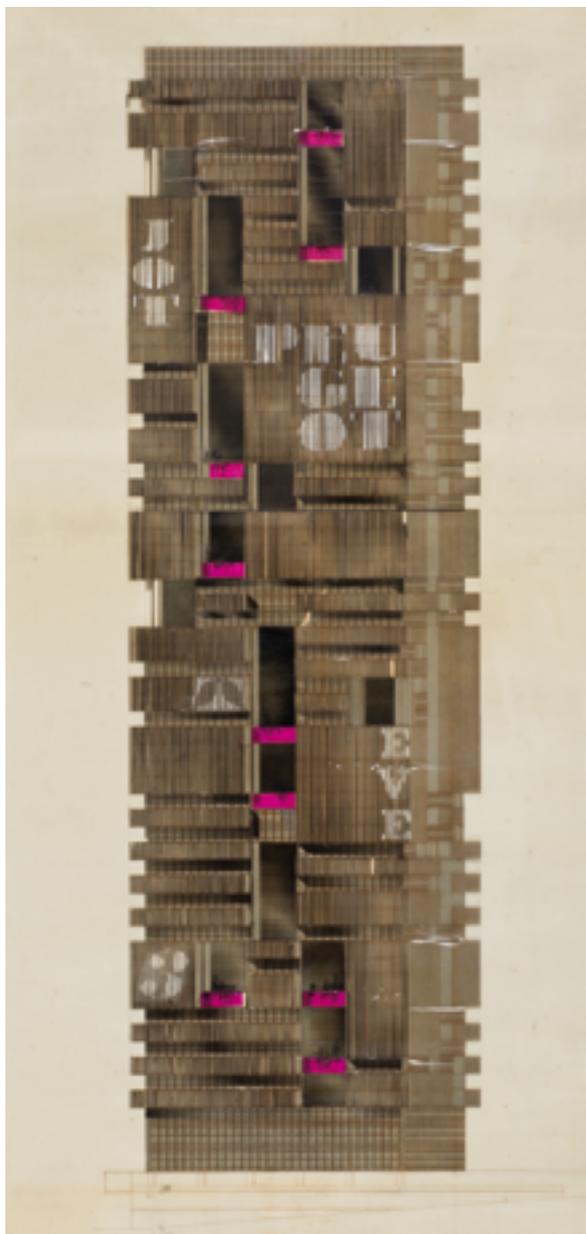
Attaverso l'immagine di un volume verticale scomposto, il progetto del Grattacielo Peugeot descrive l'evoluzione culturale dei primi anni '60, sintetizzando la tendenza multiforme e polisemica della società delle relazioni, della ritualità di massa, del pensiero cibernetico. Per Maurizio Sacripanti l'idea di una torre che si eleva verso il cielo per 67 piani (per un'altezza di 200 metri e una

profondità di scavo di circa 42) prende la forma di un sistema di volumi aggettanti, ognuno collegato ad una specifica sfumatura funzionale. La diversa proporzione/posizione degli ingombri finalizza e segnala la vocazione dei numerosi settori, autonomi, intercambiabili, competitivi nel loro aggrapparsi alla rigidità di un nucleo centrale definito. Tale eterogeneità nella composizione delle parti è tuttavia omologata dall'utilizzo di una griglia modulare quadrata, mediante la quale unità eterogenee dialogano nel confronto di una medesima misura. Il progetto, infatti, mira alla costituzione di un organismo formalmente riconoscibile ed identitario, che a partire da una struttura invariabile ed elementare, consente la successiva reinterpretazione estetica dell'oggetto, idealmente scomposto in un'ampia serie di variazioni configurazionali. A tal fine la superficie esterna della torre supporta messaggi luminosi sotto forma di insegne pubblicitarie, di effimere comunicazioni visive. Componenti aleatorie che l'architettura vuole imparare a gestire al fine di ri-significare la pratica del progetto.

Dall'autore il problema è posto in questi termini: "Valersi della pubblicità come strumento compositivo e sfruttarla per definire un oggetto architettonico parzialmente modificabile nel quadro di una mobilità intrinseca e strutturata sono state le due premesse dell'idea progettuale. Il programma definiva il tema: un grattacielo per contenere gli uffici di società commerciali"¹.

Se da un lato il Grattacielo Peugeot permette a Sacripanti di affrontare la questione della costruzione dell'*unicum* formale come invero e applicazione del concetto di "Opera Aperta" (anche in risposta ai nuovi indirizzi dell'arte intercettati da Umberto Eco nell'omonimo testo, edito nel 1960); dall'altro il progetto rappresenta un'occasione di riflessione attenta e concreta sulle modalità con cui le espressioni generate dalla realtà popolare possano trasferirsi all'interno della composizione architettonica, determinando i fondamenti metodologici di un nuovo linguaggio della forma processuale.

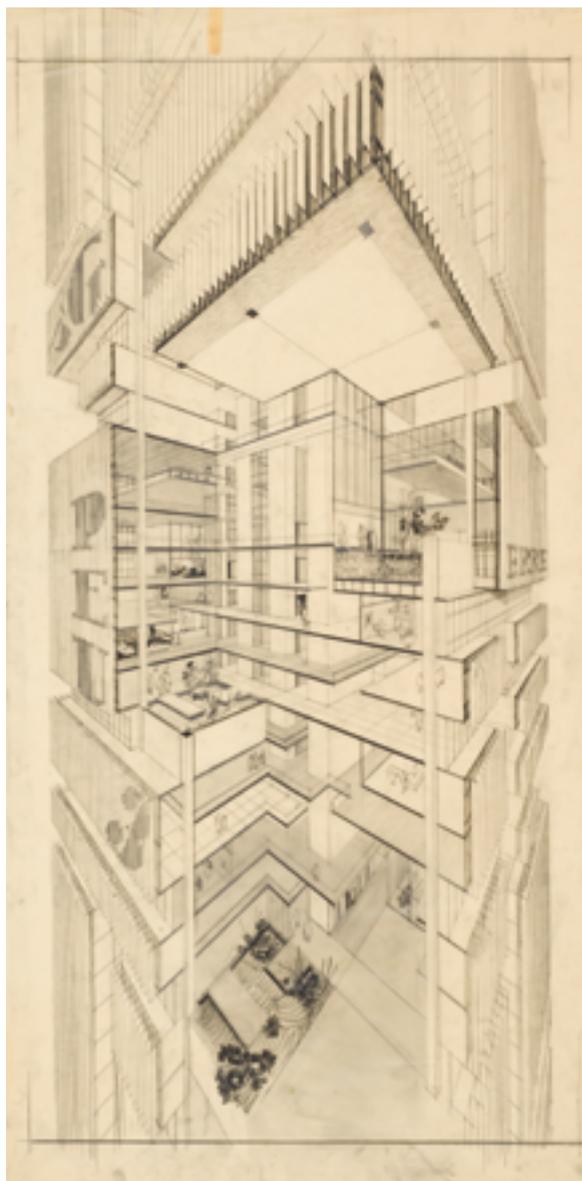
Strutturandosi come sistema di elementi eterogenei e variabili, che si avvale di materiali non propriamente architettonici e che sceglie logiche configurazionali in grado di metabolizzare tanto la componente aleatoria quanto quella normativa, il progetto per il Grattacielo di Buenos Aires funziona alla stregua



M. Sacripanti, Progetto di concorso per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires, 1961, prospetto. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

di una grande “macchina segnica”, un dispositivo traduttore, capace di dare spazio espressivo alle nuove forme di comunicazione, al loro appartenere ad una dimensione visiva a carattere popolare, globale e transitorio. In tal senso Sacripanti lavora per superare l’idea di una sintassi di elementi definiti e conosciuti. Il presupposto e la meta della sua sperimentazione coincidono nella volontà di una revisione terminologica del linguaggio, che nel riformulare i propri statuti disciplinari, conduce l’architettura verso soluzioni figurative extra-architettoniche, sempre con l’obiettivo di dare a tali soluzioni figurative forme e “significati architettonici”. Simile ad una *Stele di Rosetta*, il Grattacielo Peugeot ricorre alla comparazione sinottica che predispone l’atto del tradurre alla spontanea vocazione a divenire momento generativo, e interpreta codici inediti, intercettati a partire dai meccanismi attraverso i quali il linguaggio si produce ed evolve. Il progetto lavora dunque sull’ibridazione dei codici, sull’alterazione reciproca delle forme, acquisisce come “prassi” lo scambio semantico. Tali meccanismi consentono all’estetica pubblicitaria di lavorare, come gli altri “materiali” compositivi, per divenire emblema figurativo di un’architettura modificabile e aggiornabile, al tempo stesso, non priva di identità.

Il riferimento di questo slittamento è individuato nel modello urbano. Pensando alla città, alla sua identità che persiste alla perpetua mutazione, Maurizio Sacripanti progetta il Grattacielo Peugeot come una struttura a blocchi, la variazione spaziale e temporale dei quali non comporta il collasso formale dell’intera figura. “Nasce l’idea di organizzare il grattacielo come un quartiere in verticale: una torre centrale [contiene] le comunicazioni verticali; su di essa si [innestano] come rami di un albero, come mensole su un sostegno, blocchi di uffici. I blocchi [sono] espressi da volumi di altezza variabile da uno a dieci piani, e ciascuno di essi [individua] non solo pubblicitariamente, ma volumetricamente, la sede di una società”². Per volontà dello stesso architetto, la libertà espressiva dei diversi volumi viene controllata attraverso una maglia “tanto rigorosa quanto mutevole”, in grado di articolare “il grattacielo in una molteplicità di scatti sospesi, diversamente configurati”. Consolidando tale prassi, Sacripanti intende altresì garantire all’architettura aderenza al reale, per ridurre il narcisismo di una disciplina sempre più barricata all’interno di forme e sintassi autoreferenziali, funzionali alla sopravvivenza di un linguaggio inaridito o percepito come eccessivamente distante. In tale prospettiva, nel profetico scritto *Città di frontiera*³, egli acquisisce le trasformazioni tecnologiche, comunicative e rappresentative della realtà quali materiali sostanzianti il progetto. Oltre



M. Sacripanti, Progetto di concorso per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires, 1961, foto del modello. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

A sinistra

M. Sacripanti, Progetto di concorso per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires, 1961, sezione prospettica. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

Pagina a fronte

M. Sacripanti, Progetto di concorso per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires, 1961, dettaglio del prospetto. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

a dimostrare un reale interesse per il problema del linguaggio, lo scritto si occupa del destino della forma architettonica e della capacità della stessa di evolvere nel tempo e nel contesto. “Nessun ambiente progettato in anticipo (infatti,) può dare risposta al contesto [...] dunque io credo in un’architettura programmata: un’architettura cioè pensata come struttura a sostegno della sua trasformazione nello spazio e nel tempo, ove l’atto progettuale non è eliminato ma viene trasformato”⁴. Dovendo operare all’interno di logiche trasformative sempre più incombenti, il Grattacielo Peugeot imposta la semplicità organizzativa come base per sviluppare il maggior numero di variazioni funzionali e formali. Da questo punto di vista Sacripanti ha ben chiaro che “progettare la struttura sulla quale avverrà la trasformazione significa progettare la semplicità,



l'essenziale, la genericità strumentale intesa come possibilità di adattamento al maggior numero di configurazioni"; e, inoltre, sa che tale riduzione della forma primaria non corrisponde all'annullamento della complessità, ma, al contrario, rappresenta solo una sua particolare organizzazione. Allo stesso modo egli è consapevole che un'organizzazione volutamente "generica" sposta "l'indagine architettonica (dalla) linea di maggior probabilità, nella direzione di una disponibilità a trasformazioni sempre più vaste ed informative"⁵. Il progetto in questo senso diviene efficace rappresentazione di un paesaggio dinamico, di un mondo in cui aumentano le potenzialità linguistiche, nell'ottica di veicolare un livello sempre più complesso di informazioni. L'opera di Sacripanti, in realtà, vede nella "ambiguità" la predisposizione necessaria per garantire all'architettura la ricchezza informativa e la validità del suo contenuto nella lunga durata. Ambigua è la condizione di perenne trasformazione che porta a pensare il manufatto come un sistema mai concluso nel tempo e nello spazio, che dissolve la radicale distinzione tra edificio e città intercettata e costruita dal Movimento Moderno⁶. Ma ambigua è anche la natura del linguaggio, mutevole e duplice nelle forme e nei sensi. A tal riguardo, nel già citato scritto *Città di frontiera*, Sacripanti evidenzia come l'opera di architettura non debba più parlare di sé, poiché "in questo caso l'architettura non avrebbe null'altro da dire che tautologie"⁷. Ma ancora prima, nella prolusione al corso di composizione architettonica nella Facoltà di Architettura a Roma, dell'Anno Accademico 1969-70 raccolta in *Peccata Mundi*, lo stesso Sacripanti afferma: "Si dice che l'arte moderna ha distrutto grammatiche e sintassi, in realtà le grammatiche e le sintassi hanno distrutto l'arte moderna perché risultano solo linguaggi personali, fortemente caratterizzati, ma non codici intersoggettivi. Un tempo l'architettura era il montaggio invertito di parti che di volta in volta si modellavano; oggi, al contrario, l'architettura è il montaggio di parti e di pezzi che ci provengono dalla intenzione mercificatoria e massificante dell'industria"⁸.

Così la pubblicità, la grafica, la ricerca artistica, al pari di una trave, di un pilastro, di un nodo tettonico entrano a far parte della composizione architettonica. Penetrano nella sua grammatica in tale profondità da metterne in discussione la semantica e la sintassi.

"La pubblicità non verrà considerata un elemento sovrapposto, lasciato al caso, tale da corrodere o vanificare l'architettura: per la prima volta – ritengo la pubblicità è assunta come materiale intrinseco della composizione, componente di essa sin dall'inizio, fattore di forma del grattacielo che, senza di essa, perderebbe gran parte della propria energia [...]. Un



M. Sacripanti, Progetto di concorso per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967, schizzo prospettico. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

atteggiamento compositivo di questo tipo costituisce una polemica sfida al concetto di "alienazione". L'elemento commerciale e pubblicitario, la politica dei consumi, l'insicurezza e la variabilità, non sono subito o inutilmente combattuti: sono ridotti a strumenti, mobili e inanimati in se stessi, utilizzati per la loro stessa funzione ma al servizio della progettazione, cioè al servizio della dinamica compositiva, dell'affermazione organizzatrice dell'uomo che non può tollerare che nessun suo strumento lo soggioghi, ma per non restare compresso o schiacciato, deve sfruttarlo in tutte le sue possibilità figurative, oltre la sua funzione economica"⁹.

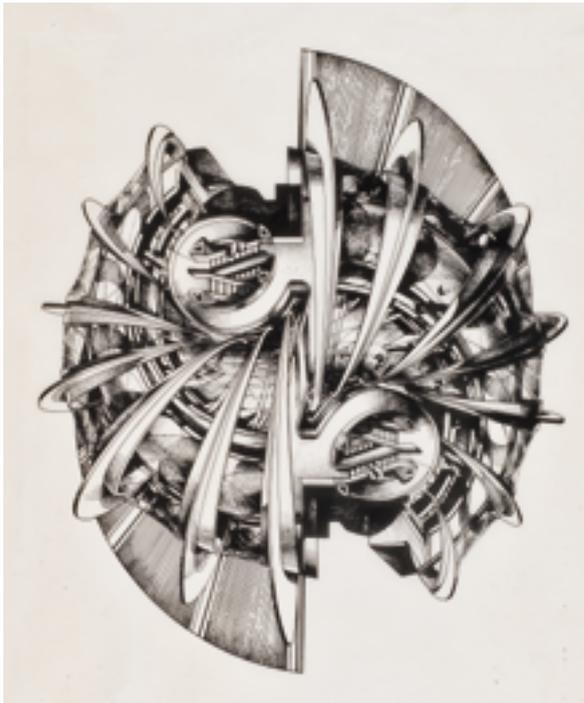
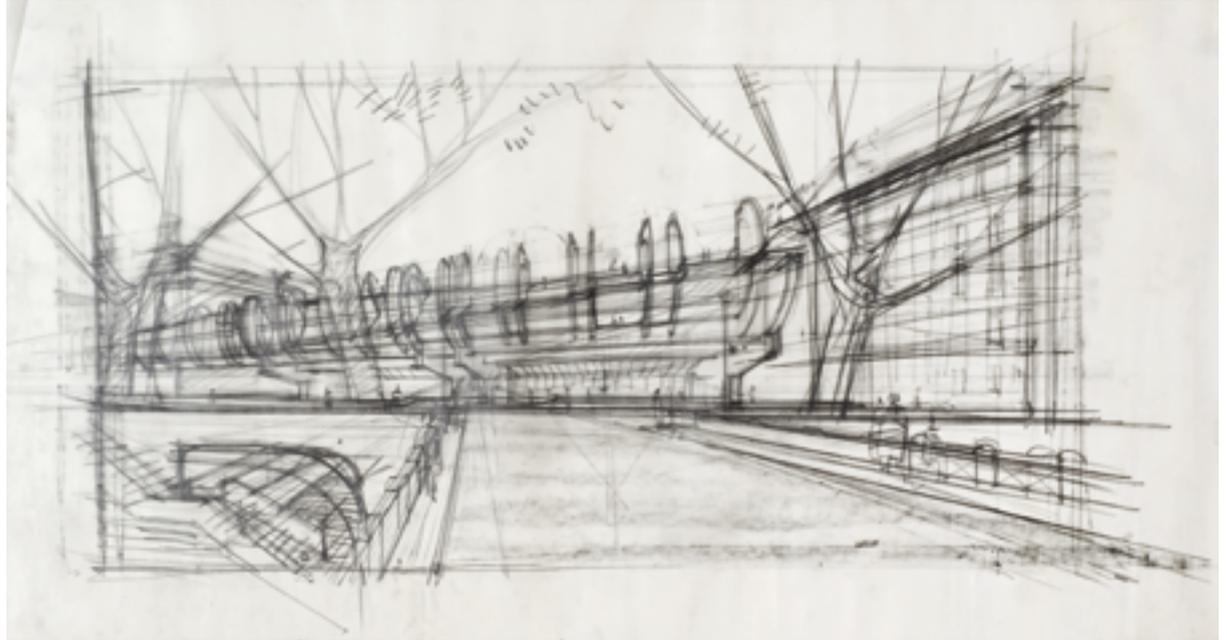
Includendo i fenomeni legati allo sviluppo della società di massa nell'ideazione e nella formalizzazione del progetto, Maurizio Sacripanti riporta l'architettura a stabilire un legame più stretto con la realtà, con un procedere che abbandona il pensiero tautologico e gli indirizzi strettamente autoriali. Non è un caso se egli conferisce valore espressivo alle logiche produttive frutto del progresso scientifico e tecnologico, oltre a quelle derivanti dalle nuove dinamiche economiche. L'intento sembra quello di costituire un rinnovato codice linguistico

di matrice universale, che a differenza dello "stile", prevalentemente a carattere personale, sia altamente comprensibile nella sua oggettività operativa. In questa ottica, il linguaggio progettuale si avvale dell'esperienza pubblicitaria, che con la sua natura seriale e globale si rivela funzionale alla costruzione di uno scenario architettonico al tempo stesso impersonale e rappresentativo. Da questo momento, tutte le ricerche di Maurizio Sacripanti – dai "nuovi uffici per la Camera dei Deputati (Roma 1967), quando la metafora del grande corpo meccanico si risolve nella ripetizione estenuante degli elementi abitabili, al Padiglione italiano alla Esposizione Internazionale Expo 70 di Osaka (1968), per il quale gli ingranaggi architettonici generano un movimento dinamico avvolgente, di natura centripeta, fino al Museo delle Scienze in via Giulia (1982-1983), il cui fronte sul fiume Tevere prende le sembianze di un'immensa modanatura meccanica, animata nel suo sviluppo da sensibili vibrazioni vitali – sembrano seguire questa specifica direzione. Nel progetto per Osaka, per il quale Franco Purini elabora il disegno "manifesto", l'architettura diviene ingranaggio, organismo meccanico deformante lo spazio e il tempo, nel tentativo di sostanziare e

M. Sacripanti, Progetto di concorso per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1984, schizzo prospettico. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.

In basso

M. Sacripanti, Progetto per il Padiglione italiano alla Esposizione internazionale - EXPO 70 a Osaka, 1968, veduta prospettica. Disegno di Franco Purini, copia su carta lucida. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio del Moderno e del Contemporaneo, Fondo Maurizio Sacripanti.



descrivere le mistificazioni celate dalle due stesse categorie. Alla base del padiglione, una coppia di gallerie avvolgenti, a sezione variabile, inganna la percezione umana come la percezione umana inganna l'uomo alla ricerca del "vero". Allo stesso modo, giunzioni meccaniche disegnano il profilo di un sistema organico, accrescitivo, vertebrale. Sembra, infatti, che Sacripanti in questa, come in altre sue architetture, insinui la costruzione di un dubbio, di una continua "criticità".

Lo straniamento critico diviene centrale in un'altra

opera, in questo caso romana. Nel Museo delle Scienze in via Giulia Sacripanti disarticola la struttura della facciata nella forma di futuribile fossile animale. All'interno della proposta la macchina si sostituisce alla logica naturale, e la ripetizione si pone come alternativa all'idea di mutazione e accrescimento. Allo stesso modo, il progetto di chiesa a Partanna lega la geometria regolare del cerchio alla concavità plastica del grembo materno, la porosità dei tessuti corporei alla risonanza del campo elettromagnetico, scaturita dalla sovrapposizione di sistemi competitivi ed integrati.

Artificio e natura ricercano un equilibrio instabile, specchio della condizione umana che trova rappresentazione nel momento in cui l'uomo interpreta e costruisce lo spazio.

Tuttavia, oltre a sondare la problematica coesistenza di due programmi antitetici, il Grattacielo Peugeot prefigura un'architettura la cui forma processuale non necessita di declinazioni personali, ma soltanto del confronto costante con le estetiche della realtà. Esso, in questo senso, definisce due ulteriori ambiti di riflessione: quello della pura tendenza inclusiva, che si manifesta nell'acquisizione da parte dell'architettura di contributi eteronomi (dell'arte, della scienza, dell'economia, della sociologia); e quello della riduzione dei materiali estrapolati dai processi in atto ad un unico codice rappresentativo "allargato", comprensibile a livello globale. Un sistema che, una volta definito negli elementi e nelle strutture, possa articolare, come direbbe Ferdinand de Saussure, qualsiasi atto linguistico. Da un lato, infatti, l'opera di Sacripanti annulla la distanza tra

realtà e progetto, e in questo diviene determinante, oltre l'idea di interdisciplinarietà operativa, l'identità compositiva tra forma e processo; dall'altro questo concetto matura nella continua tendenza alla "generalizzazione" del linguaggio, come procedura atta a garantire un più ampio grado informativo dell'architettura, ed una sua maggiore adattabilità alla pressante trasformazione fisica e culturale della società del boom economico e demografico. Il lavoro di Sacripanti implica, infatti, l'impegno a riformulare criticamente gli apparati figurativi e metodologici dell'architettura, assimilando e metabolizzando la realtà attraverso lo stesso "esorcismo della rappresentazione", che porta a riconoscere nelle foglie d'acanto dei capitelli corinzi la volontà di trasformare quella forma naturale in ordine architettonico, perché rispondente prima di tutto ad un sistema di valori riconosciuti e sedimentati da una specifica cultura. Con questo spirito, nel 1980, Sacripanti elabora il progetto per il Centro Astrofisico "Matteo Ricci" ad Hefei (Cina). L'esteso intervento, che per la sua dimensione si colloca tra architettura e città, assimila gli stilemi della cultura costruttiva cinese conferendo

ad essi una straniante deformazione meccanica. Una città macchina, costituita da ingranaggi labirintici, si confronta con la dimensione storica e culturale del paesaggio cinese, dando attualità all'immagine che essa ha ereditato dal passato e prefigurando sviluppi trasformativi rivolti al futuro. In questa prospettiva anche le insegne luminose del Grattacielo Peugeot si pongono l'interrogativo di come intercettare la nuova realtà che avanza, per conferire ad essa giusta rappresentazione nella forma del progetto. Perciò la "genericità" di Sacripanti appare distante dalla forma "generica" strumentale all'anti-progetto della contemporaneità. Di questa non condivide la totale equivalenza, l'indifferenza al contesto, l'assenza di afflato trasformativo. La genericità di Sacripanti è la sintesi di un programma e la base di un progetto. La traccia definita per anticipare nuove espressioni identitarie che si allontana da uno sguardo "a posteriori" sulla realtà. In Sacripanti nulla è conciliato, conforme, passivo; al contrario, il progetto costruisce la crisi, il problematico, la tensione necessaria all'affermazione della trasformazione, quale persistente rincorsa verso il progresso.

Questo scritto, basato su ricerche svolte presso il Fondo Maurizio Sacripanti dell'Accademia Nazionale di San Luca, è in parte estratto dalla tesi di dottorato: L. Porqueddu, "Dalla Grande Dimensione alla Bigness", 2012; relatore: Dina Nencini, Facoltà di Architettura, "Sapienza" Università degli Studi di Roma, Dipartimento Architettura e Progetto; Dottorato di ricerca in Architettura e costruzione - Spazio e Società.

1 M. Sacripanti, *Un'idea di grattacielo*, in *Peccata Mundi*, Lalli editore, Poggibonsi 1989, p. 21.

2 Dalla relazione di progetto pubblicata in: M.L. Neri, L. Thermes, con A. Giancotti, C. Serafini, *Maurizio Sacripanti maestro di architettura 1916-1996*, Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di

Roma "La Sapienza", 58/59, Roma 1998.

3 M. Sacripanti, *Città di frontiera*, in *Peccata Mundi*, Lalli editore, Poggibonsi 1989.

4 Ivi, pp. 47-48.

5 Ivi, p. 50.

6 Il Grattacielo Peugeot, pensato come un quartiere in verticale, assimila i processi trasformativi della forma urbana, divenendone parte integrante e sua rappresentazione.

7 M. Sacripanti, *Città di frontiera... op. cit.*, p. 47. Nello stesso scritto Sacripanti afferma: "Non dobbiamo usare parole morte di uomini morti per risolvere il problema dei vivi".

8 M. Sacripanti, *Strutture "aperte"*, in *Peccata Mundi*, Lalli editore, Poggibonsi 1989, p. 15.

9 M. Sacripanti, *Un'idea di grattacielo... op. cit.*, pp. 21-22.

English Abstracts

**For a network of relationships:
multiplicity and a kaleidoscope of multiform,
polyphonic texts**

Francesco Moschini

p. 7

The idea of launching the present publication was born in the spirit not so much of undertaking a new adventure as of retracing the journey made in an old but still very relevant project – the *Rassegna dell'Accademia Nazionale di San Luca*, the four numbers of which were edited by Italo Faldi and published between 1980 and 1983. Accompanying the *Atti*, which are published biannually to coincide with the close of each President's term of service and document all of the activities undertaken in that period, and the Academy's *Notiziario* which offers a six-monthly account of the institution's work, the *Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura* [*Annals of the Arts and of the Archives: Painting, Sculpture and Architecture*] aims to respond to a need which seems a fundamental and still vitally important aspect of Faldi's project – that of giving a public voice, in the form of a periodical, to a sort of laboratory of analyses, studies and reflections that amply represents the Academy's role as a home to research and as a living memory for the arts and architecture. With the birth of any editorial project there comes the crucial moment in which the project's aims are selected and defined, a moment of reflection and detachment that allows for an examination of the multiplicity of routes that might be taken – and in this case “Multiplicity” itself has been adopted as one of the publication's guiding principles. As Italo Calvino observes in his *Six Memos for the Next Millennium*: “The modern books we love best are born of the fusion and collision of a multitude of interpretative approaches, lines of thought and expressive styles. Even if the overall design has been laid out in the minutest of detail, what counts is not that all resolves into a harmonious whole, but the centrifugal force that it releases, the plurality of languages that guarantees its impartial truthfulness.” True to the Academy's vocation, “to set the young on their path and perfect the expert” [*incaminar i giovani, et perfettionar i provetti*], the *Annals* will bring together studies regarding the arts and architecture, paying particular attention to the work of younger scholars, and encouraging research in the Academy's Archives (by which we mean not only the Archivio Storico and the Archivio del Moderno e del Contemporaneo, but also the Academy's prestigious bibliographic collections), reflecting the educative and innovative spirit that has characterized the Academy every since its foundation almost five centuries ago. The intention is therefore that the publication will promote and celebrate the material that the Academy has acquired and conserved over the centuries in addition, whenever possible, to establishing an opportunity for encounters and dialogue between scholars via mutually profitable

liaisons with other cultural institutions. The chance to create a “laboratory” that welcomes a multitude of voices but with a common focus on the Academy's traditional cultural interests again reflects the approach reiterated by Calvino in his *Six Memos* with regard to the intrinsic multiplicity that characterizes the work of Carlo Emilio Gadda. “In his shorter works [...] even the least significant of objects is seen as the centre of a network of relationships that the writer is unable to resist tracing, multiplying the details until his descriptions and digressions become infinite. Whatever the starting point, the discourse swells to embrace ever vaster horizons.” In the same way the diversity of the essays to which the *Annals* dedicate space and the variety and the plurality of the themes addressed will offer a stimulus for further studies and is, in itself, one of the publication's objectives, the intention being to construct a plural, polyphonic text that offers a kaleidoscopic picture of current art and architectural scholarship. This inclusive and comparative approach already characterizes the first number which in the section “Studi e Ricerche” [*Studies and Research*] (effectively the thematic heart of the *Annals*) brings together previously unpublished texts – predominantly the work of young scholars – addressing a naturally broad and progressive range of historical periods. In the current number this is preceded by two initial sections, one dedicated to studies in honour of Pia Vivarelli and the other to investigations regarding the painting of *St Luke Painting the Virgin* and its attribution to Raphael, themes that have been the subject of two important study days held in the Academy over recent years and which here bring together some particularly significant essays and investigations. Certainly, the objectives that have been set in launching this publication may seem as ambitious as is the comparison with its illustrious predecessor, but the idea of creating a multidisciplinary and international “laboratory” for research and collaboration unquestionably respects the founding principles of the Academy, ideals that continue to underlie the institution's work and that every word printed in the pages of the *Annals* will reflect.

**Twentieth-Century Italian Art:
from Metaphysical Art to the 1960s***Proceedings of the study day in honour of Pia Vivarelli*

19th February 2009

pp. 8-107

The proceedings detail nearly all the interventions featured in the “Study day in honour of Pia Vivarelli. Studies and research regarding contemporary art. Twentieth-century Italian art: from Metaphysical Art to the 1960s”, an event directed by Nicoletta Cardano and organized by the Accademia Nazionale di San Luca (19th February 2009). The various contributions offer original analyses and new information regarding arguments central to Vivarelli's

work: Giorgio de Chirico, Carlo Levi, Alberto Savinio, Gastone Novelli, the art of the 1960s and the function of museums of contemporary art. Paolo Baldacci analyses the important clues and recurring themes scattered through de Chirico's writings (from his lyrical manuscripts to the 1928 *Racconti, Hebdomeros and Mr. Dusdron* – later *Dudron*), from which a realistic picture emerges of de Chirico the man and de Chirico the artist, with all his fears, secrets and disguises. Taking Carlo Levi's portrait of Pietro Zanetti as "explorer" (*L'esploratore*, 1929) as her starting point, Maria Mimita Lamberti focuses on the friendship between the two men, who shared a loathing of Fascism and many cultural tastes. She also explores the central themes running through Zanetti's rich art collection, a collection which offers a vital key to understanding the worlds of painting and the visual arts in the Turin of the inter-war years. Beginning with Savinio's participation in "Italy at Work", the 1950 exhibition at the Brooklyn Museum in New York, Claudia Marfella reconstructs the events surrounding the exhibition, looks at the other artists present in the show (including Afro, Cascella, Consagra, de Chirico, Fontana, Leoncillo, Prampolini, Sassu and Severini), and examines the stories of what happened to several of the pieces that were on display (mosaics, marble intarsios, objets d'art and ceramics) once the exhibition was over. Marco Rinaldi analyses the "magical language" at the heart of Novelli's poetics. Paolo Venturoli highlights the importance of the photographs that offer the sole record of artworks and performances dating from the 1960s. Nicoletta Cardano investigates the complex relationship between painting and sculpture, and looks in particular at the relationship between sculpture and design in the 1960s. Nicola Carrino continues the investigation of the theme of painting and sculpture in the 1960s with his own recollections of the period from the point of view of an artist and eye-witness. Ida Panicelli repropose a text written, together with Thomas McEvelley, in May 1988 for "Arteforum", and presented as a long commentary or caption for 12 images of works of art that were all created in 1968 and chosen for their capacity to challenge earlier artistic canons. Daniela Fonti analyses the functions and nature of museums of contemporary art in the light of very experiences and the latest debates. Vivarelli's professional figure – as a scholar and art historian – is also reflected in the bibliography accompanying the texts, in Cardano's introduction, in Giorgio Ciucci and Antonella Lavorgna's contributions and in the accounts offered by Angelica Savinio and Ruggero Savinio.

Investigating Raphael

St Luke painting the Virgin

The proceedings of the study day

26th November 2011

pp. 108-161

The various contributions all concern the famous painting that portrays *St Luke painting the Virgin* and which has traditionally been attributed to Raphael, a work that has been the symbol of the Roman Academy since the

late sixteenth century and was once the altarpiece in the Academy's church. Marisa Dalai Emiliani's introduction briefly outlines the history of the debate that has surrounded the attribution of the painting, citing the most authoritative of the various opinions expressed since the late 1700s – including that of Goethe – and recalling the arguments made for and against its attribution to Raphael up to and including the present day. Stefania Ventra's contribution retraces the conservation history of the altarpiece, illustrating the results of a bibliographic and archival survey that has uncovered details of the various conservation and restoration interventions and the relocations that have involved both Raphael's painting and Antiveduto Grammatica's 1623 copy of it. Marco Cardinali's text offers an account of the results that emerged from the diagnostic examination of the painting in 2011, data that he presents and interprets as a useful contribution to the debate regarding the dating and attribution of the painting. Maria Beatrice De Ruggieri then compares this same technical information with other well-known data regarding works that are unquestionably attributable to Raphael or his studio, and illustrates the apparent compatibilities and disparities that emerge from the comparison. Giuseppe Trassari Filippetto's text explores some noteworthy episodes connected with the engravings made of the painting which are now conserved at the Istituto Nazionale per la Grafica in Rome and derive either from the Academy's own collections or that of the Calcografia Camerale. Luigi Zuccarello describes the Istituto Nazionale per la Grafica's restoration of a copper plate engraved by Girolamo Rossi and recently rediscovered in the Accademia di San Luca's Historical Archive.

Studies and Research

The cardinal-nephew Francesco Barberini, protector of the Accademia di San Luca in Rome

Suggestions and reflections regarding the history of the Academy from the 1620s to the mid 1600s

Marica Mazinotto

pp. 165-176

This essay aims to throw further light on the importance of the cardinal-nephew Francesco Barberini's nomination to the role of 'protector' of the Accademia di San Luca, a position he held from 1627 to the year of his death in 1679. It also attempts to reconstruct the Academy's organizational structure and didactic activities in the 1630s and 1640s – the years in which the institution's relationship with the cardinal was at its closest –, a structure that would, with some difficulty, be re-proposed in the mid 1650s and then finally formalized in 1664. Following on from the research done by Aronberg Lavin and Noehles, and thanks to a cross-analysis of previously unpublished archive material and neglected contemporary sources, it has been possible to reestablish the immense value and significance of the cardinal's involvement with the Academy. That this was

not limited to a detached and merely formal participation in the life of the institution can be seen from the fact that, as well as occasionally interfering in the choice of the Academy's Prince and other officials, Barberini also promoted the Academy's didactic activities and encouraged the public participation of illustrious figures in the Academy's meetings, which frequently took place at the Palazzo Apostolico della Cancelleria –the cardinal's own residence since 1632.

A previously unknown terracotta bas-relief by Pierre Étienne Monnot

Aspects of the visual arts in early eighteenth-century Rome
Valeria Rotili

pp. 177-186

This study focuses on an initial historical analysis and the attribution of a little-known terracotta bas-relief currently conserved at the Accademia di Belle Arti di Roma in Via di Ripetta and here attributed to Pierre Étienne Monnot. Arriving in Rome in 1687, the sculptor very quickly and very successfully made himself part of the Roman art world, collaborating with his own countrymen and winning prestigious public and private commissions. The possible attribution first emerged as a result of comparisons of the bas-relief with sculpture known for sure to be by the artist, in addition to other works produced by members of the circles that he frequented along with figures such as Carlo Maratti and his pupils. Our reading of the bas-relief, which represents The Rest on the Flight into Egypt, is enriched not only by the numerous comparisons made with artists of the same period, but also by comparisons with various famous examples of sixteenth century art that Monnot seems to have taken as his models. The analysis of this sculpture raises numerous questions, therefore an attempt has been made to identify various possible lines of inquiry regarding its commissioning and, above all, the circumstances that led to its current collocation.

Canova the Bibliophile: the donation of a “prohibited” book to the library of the Accademia di San Luca

Elisa Camboni

pp. 187-198

This essay considers the figure of Antonio Canova during his years in Rome, not as a celebrated sculptor but as a book lover, a veritable bibliophile. In addition to his numerous and for the most part well-known initiatives as a patron of the arts, on becoming Prince of the Accademia di San Luca in 1812 Canova also dedicated much energy to improving the Academy's teaching activities and, above all, to furnishing the institution with an adequate library. As well as scholastic material, the sculptor also donated a conspicuous number of books to the Academy's schools, books that still bear his bookplates. These include one historical volume that was already listed in the [Church's] Index of Prohibited Books. A book intended to reawaken a strong sense of national identity in its Italian readers,

this particular donation is of great interest because it offers clear evidence of the ideals that Canova nurtured (albeit privately) and of the position he took with regard to the impassioned political debates of the late eighteenth and early nineteenth century.

Ridolfi, De Renzi, Libera. Research in the Archives

Laura Bertolaccini

pp. 199-206

Although the professional careers of Mario De Renzi (1897-1967) and Mario Ridolfi (1904-1984) unfolded in parallel, archival research and examination of bibliographic sources (both of the period and more recent) has revealed data and circumstances that allow small but not unimportant re-evaluations of the single episodes analysed and of the two men's relationships – at different points in their lives – with Adalberto Libera (1903-1963), thus also providing material for a possible re-evaluation of the Trentino-born architect's career. The episodes analysed are: the 1925 competition for the design of a steamboat landing in the harbour at Riva del Garda, for which Libera was the architect together with Ridolfi; Libera's project for the redesign of the seafront at Castelfusano, probably commissioned by the Società Immobiliare Tirrena in 1932; and finally the designs for the organization of the “Mostra della Razza” [“The Race Exhibition”]: an event designed to convince the Italians of the existence of an Italic racial ideal] which was to have taken place in 1940 at the Palazzo delle Esposizioni in Rome and for which Libera produced the overall plans and De Renzi those for the design of two of the inner rooms.

The Velasca Operation

Charles Batach

pp. 207-216

During the 1950s a wave of land speculation swept through Italy's cities. In this context the Torre Velasca project can be seen as a joint operation in which developer, architect and city council all play vital roles in developing an approach that was imported from America and transplanted to Milan. The encounter with the Italian reality occurs when the Società Generale Immobiliare (the developer) openly intervenes in the design process in order to guarantee the project's success: in order to ensure that the available space is exploited down to the last cubic foot, permission to develop the building vertically is obtained from the city council, SGI negotiating a trade-off that offers minimal land consumption in return for the maximum possible height. The expansion of the upper stories of the skyscraper provides the necessary floor space for the integration of luxury residential units and thus ensures the success of the real estate transaction. On a compositional level an historical reference is inserted into what is a very modern piece of architecture with the rib-like supporting struts that jut out below the protruding upper section of the building so that it resembles a medieval watchtower.

“La scuola è aperta a tutti” [School is open to everyone]

Exercises in industrialisation at the 12th edition of the Milan Triennale (1960)

Ilaria Giannetti

pp. 217-226

With its twelfth edition, in 1960 the Milan Triennale inaugurated its first thematic exhibition, “La Casa e la Scuola” [The Home and the School], reflecting the period’s debate regarding the building industry’s role in the reform of the national school system. Coming into the exhibition via the new Parco Sempione entrance, the public were met by an English-made model of a pre-fabricated elementary school. Three separate competitions (school furniture, industrialized construction elements and “experimental schools”) saw architects and building firms exploring the relationships between industrialised production and the design of school buildings. The results highlight a singular and very successful process in which traditional construction methods were taken into the factory – with ideological implications very different from those of the industrialization taking place across Europe. Alongside the “one off” prototypes by Albini-Helg, BBPR, Terzaghi-Magnaghi and Minoletti – all experiences that reflect a concept of “pre-fabrication” closely related to the themes that interested industrial design at that time –, in the school designed by Gorio and Vittorini the basic principles underlying the industrialization of the building process are adapted to the more established aspects of the Italian architectural tradition.

Maurizio Sacripanti: form and translation

The Peugeot Skyscraper and other projects

Luca Porqueddu

pp. 227-232

If on one hand the Peugeot Skyscraper provides Sacripanti with an opportunity to address the question of the building’s overall formal structure as one possible expression of and use for the concept of the “open work” (also related to the new trends in the art world that Umberto Eco identifies in his 1960 book “The Open Work”), the project also presents an opportunity for a thorough and realistic analysis of the ways in which popular culture can be expressed in architectural compositions, laying the methodological foundations for a new stylistic approach. Conceived as a “system” formed of heterogeneous and variable elements, making use of non-architectural materials and adopting a structural logic that combines elements of unpredictability and elements of standardization, his project for the Buenos Aires skyscraper functions as a huge moving billboard, a “translating” device, creating space for new forms of communication that belong to a visual dimension which is popular, globalised and ephemeral. Sacripanti attempts to move beyond the idea of a syntax formed entirely of well-defined and well-known elements. The underlying assumptions and the aims of his experiments reflect a desire to revise the terms and rewrite the rules of architectural “language”, as a result suggesting non-architectural visual solutions, but always aiming to give these solutions architectural significance and forms.

In questo numero

Paolo Baldacci
Charles Batach
Laura Bertolaccini
Elisa Camboni
Nicoletta Cardano
Marco Cardinali
Nicola Carrino
Giorgio Ciucci
Marisa Dalai Emiliani
Maria Beatrice De Ruggieri
Daniela Fonti
Ilaria Giannetti
Maria Mimita Lamberti
Antonella Lavorgna
Claudia Marfella
Marica Marzinotto
Francesco Moschini
Ida Panicelli
Luca Porqueddu
Marco Rinaldi
Valeria Rotili
Angelica Savinio
Ruggero Savinio
Giuseppe Trassari Filippetto
Stefania Ventra
Paolo Venturoli
Luigi Zuccarello

ISSN 2421-6070

ISBN 978-88-97610-10-6

