

Federica Nurchis

ALBERTO MARTINI (1931-1965)

Da Longhi ai Maestri del Colore

LONGHI Giacometti Capolavori
divulgazione FABBRI MAESTRI DEL
STATI MEDARDO ROSSO boom
UNITI RADIO tv FIGURATIVA ARTE GIAPPONE Milaha VIAGGIO RAVENNA
COLORE RAI EDICOLA FASCICOLI



COLLANA DEL DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI
UNIVERSITÀ DI TORINO

11

Federica Nurchis

Alberto Martini (1931-1965)

Da Longhi ai Maestri del Colore

Ledizioni

© 2016 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 - 20141 Milano - Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Federica Nurchis, *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del Colore*

Prima edizione: novembre 2016

ISBN cartaceo 978-88-6705-420-6
iISBN ePub 978-88-6705-421-3

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

COLLANA DEL DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI
DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO

DIRETTORE DELLA COLLANA: Adele Monaci

COMITATO SCIENTIFICO: Jean-Luis Gaulin, Girolamo Imbruglia, Rosalia Marino, Michel Perrin,
Luca Peyronel, Serena Romano, Bruno Vecchio, Xavier Vigna.

Nella stessa collana sono stati pubblicati in versione cartacea ed ePub:

1. DAVIDE LASAGNO, *Oltre l'Istituzione. Crisi e riforma dell'assistenza psichiatrica a Torino e in Italia*
2. LUCIANO VILLANI, *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*
3. ALESSANDRO ROSSI, *Muscae morituae donatistae circumvolant: la costruzione di identità "plurali" nel cristianesimo dell'Africa Romana*
4. DANIELE PIPITONE, *Il socialismo democratico italiano fra la Liberazione e la legge truffa. Fratture, ricomposizioni e culture politiche di un'area di frontiera*
5. MARIA D'AMURI, *La casa per tutti nell'Italia giolittiana. Provvedimenti e iniziative per la municipalizzazione dell'edilizia popolare*
6. EMILIANO RUBENS URCIUOLI, *Un'archeologia del "noi" cristiano. Le «comunità immaginate» dei seguaci di Gesù tra utopie e territorializzazioni (I-II sec. e.v)*
7. MICOL LONG, *Autografia ed epistolografia tra XI e XII secolo. Per un'analisi delle testimonianze sulla "scrittura di propria mano"*
8. PAOLO VANOLI, *Il 'libro di lettere' di Girolamo Borsieri: arte antica e moderna nella Lombardia di primo Seicento*
9. JENNIFER COOKE, *Millard Meiss tra connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*
10. ALESSANDRA GIOVANNINI LUCA, *Alessandro Baudi di Vesme e la scoperta dell'arte in Piemonte*

Il Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino pubblica nella sua Collana ricerche relative ai seguenti ambiti: la storia, dall'antichità all'età contemporanea; le scienze archeologiche, storico-artistiche, documentarie e geografiche.

I volumi sono disponibili sia in formato cartaceo sia in ePub consultabili sul sito del Dipartimento.

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a peer review.

Il volume è stato pubblicato con il sostegno del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino.

A Thomas H.

INDICE

Introduzione	11
Ringraziamenti	17
Abbreviazioni	18
Tracce per una biografia	19
A Firenze con Roberto Longhi, alla prova su Bartolomeo della Gatta	27
La Rai: radio e tv	59
2.1. La collaborazione con «L'Approdo», 1954-1959	62
2.2. Nei primi anni Cinquanta, su altri fronti	67
2.3. Due film, 1959-1960	70
2.4. «Le tre arti», 1962-1963	75
2.5. Le «Storie di capolavori» per «Almanacco», 1965	78
2.6. I progetti	81
Le riviste	87
3.1. «Arte figurativa antica e moderna», 1959-1960	87
3.2. Il progetto di una rivista internazionale: «L'arte moderna»	108
La Fratelli Fabbri Editori. I fascicoli e la «rivoluzione del colore»	117
4.1. I viaggi per le ricerche iconografiche e il «formato pinacoteca», 1960-1962	127
4.2. Non solo fascicoli. «Pittura in Europa»: un libro d'arte contemporanea, 1963	156
4.3. «L'Arte racconta» e Skira, 1965	160
4.4. Le imprese incompiute, 1965-1969	164
4.5. «I Maestri del Colore», «L'Arte racconta». Martini e una geografia degli autori	171
4.6. «L'Arte racconta», «Forma e Colore»: Fabbri e Sansoni a confronto	209
4.7. La Fabbri, la propaganda, «Carosello» e i mobili	215
L'arte contemporanea. Incontri e amicizie	223
5.1. Roberto Pagnani e Mattia Moreni <i>Lettera di Francesco Arcangeli a Mattia Moreni,</i> <i>Bologna, 1 giugno 1962</i>	257
5.2. Giorgio Morandi <i>Alberto Martini, Conversazione con Giorgio</i> <i>Morandi, 1954 circa</i>	280
	287

5.3 Alberto Giacometti	290
<i>Alberto Martini, Gli inizi di Alberto Giacometti, dicembre 1962-gennaio 1963</i>	319
Immagini	327
Alberto Martini. Saggio di bibliografia	373
Fonti e bibliografia	395
Indice dei nomi	425

Introduzione

«Una delle dimensioni più caratteristiche della cultura moderna è certamente offerta dall'oscillazione pendolare tra i due termini, solo apparentemente antinomici, di puntigliosa specializzazione e di informata divulgazione: [...] un'opera che sia veramente divulgativa, che riesca, cioè, a spogliare un risultato critico della complicata veste scientifica, per rivelarlo nella sua essenziale nudità, non può venire che da uno specialista, il quale, nel momento stesso in cui semplifica la sua particolare conoscenza, attua una sintesi culturalmente operante su di un più vasto pubblico, senza che ne scapiti la verità filologica, condizione interna e sottintesa, ma sempre presente nel dare al piano e semplice discorso un timbro di puntualità e di rigore critico».

Alla metà degli anni Cinquanta, con queste parole Alberto Martini salutava favorevolmente la nascita della collana di monografie della «Serie Arte Garzanti», guidata da Marco Valsecchi, positivo esempio di divulgazione artistica a buon mercato, in formato tascabile, rivolta a un pubblico finalmente allargato e desideroso di immergersi, sguazzando tra le tavole, nella modernissima «civiltà della visione» del secondo dopoguerra¹.

Di lì a pochi anni si sarebbe trovato anch'egli a dirigere una raccolta destinata a divenire celebre, come quella dei «Maestri del Colore» Fabbri Editori, e nuovamente a riflettere sull'importanza, da un lato di un'eccellente riproduzione a colori delle opere, dall'altro della specializzazione degli autori, per una pubblicazione a fascicoli che modificherà - Martini ancora non poteva saperlo - la percezione della storia dell'arte nel nostro paese.

¹ La definizione è tratta da una lettera dello storico dell'arte Sergio Bettini ad Alberto Martini (Padova, 9 febbraio 1965), conservata nell'archivio di quest'ultimo (AAM), dove si trova anche la recensione ai volumi della «Serie Arte Garzanti», rimasta verosimilmente inedita.

Tra il 1931 e il 1965, tra gli sconvolgimenti del conflitto mondiale e l'entusiasmo della rinascita, si iscrive la breve vicenda biografica del personaggio, storico dell'arte, fucina di idee innovative rese possibili dal clima prospero e brillante del "miracolo economico italiano".

Nei trentaquattro anni di vita, agevolato dal fervore culturale indotto dal boom economico, Alberto Martini affronta le più diverse esperienze: dagli studi scientifici all'ideazione di dispense divulgative, dalla direzione di un periodico all'allestimento di mostre, dalla radio alla televisione, dalla compilazione del catalogo di un museo alla consulenza per la nascente casa d'aste Finarte, senza mai snobbare il mondo delle gallerie e del collezionismo, dall'antico al contemporaneo².

Nelle numerose occupazioni, sempre esercitate con grande serietà, capita molto spesso a Martini di visitare raccolte private di opere d'arte: come nel 1958, quando insieme a Giuseppe Fiocco varca la soglia della casa milanese di Alberto Saibene in via Palestro 6. È una nota del collezionista, che vede nel giovane «un intenditore, oltre che studioso intelligente»³, ad aver attirato l'attenzione sulla sua figura, di cui ben poco si conosceva, se non l'alunnato longhiano all'ateneo fiorentino e la direzione dei mitici «Maestri del Colore», per averne letto il nome nel colophon sul risvolto delle belle copertine. Dati che già di per sé bastavano a dare corpo all'interesse per l'attività del critico e che imponevano la ricerca delle sue carte, ritrovate presso gli eredi a Milano, città in cui si era trasferito da Ravenna nel 1958.

Non si poteva immaginare che la moglie di Alberto, Paola Salvioni Martini, rimasta vedova all'età di ventiquattro anni, avesse custodito con affettuosa coscienza ogni documento che lo riguardasse, dal cartaceo alle fotografie, dai suoi libri alla corrispondenza, in attesa di poter raccontare qualche notizia del padre - quando insieme avessero trovato la forza di aprire quella cassa trascinata nei vari traslochi della famiglia per mezzo secolo - alla figlia Lorenza, nata solo un anno prima dell'incidente stradale in cui Alberto Martini perdeva la vita, insieme all'amico di sempre Roberto Pagnani e alla consorte Raffaella Ghigi, l'8 maggio 1965.

Si tratta di un fondo cospicuo, costituito da una parte documentaria - il materiale di studio, i testi da lui composti, sia editi che inediti, la corrispondenza - e una fotografica, con immagini di opere d'arte, ma anche scatti eseguiti nel corso di manifestazioni e mostre, di viaggi per le campagne fotografiche della casa editrice dei fratelli Fabbri, di vacanze e momenti di svago con colleghi e artisti o per filmati

² Su Alberto Martini e i suoi interessi, oggetto delle mie ricerche di dottorato, si è allestita una mostra presso la casa che fu di Giovanni Testori a Novate Milanese: NURCHIS 2012-2013 (tesi di dottorato) e 2013; cfr. inoltre NURCHIS 2010.

³ AGOSTI 2008, p. LIX.

televisivi: un patrimonio, se si vuole, non specialistico - non potrebbe entrare che in minima parte in una fototeca di storia dell'arte -, ma che offre molti spunti per mettere a fuoco uno spaccato delle poliedriche esperienze che un giovane studioso intraprendente poteva accumulare nel vivace slancio culturale tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta.

Per quanto consentito dalle difficoltà in cui si è trovata alla morte del marito, Paola ha mantenuto il più possibile intatto anche l'insieme di opere d'arte donate ad Alberto dai numerosi amici pittori e scultori, che si unisce all'esiguo gruppo di dipinti rimasti nella casa di famiglia a Ravenna, dove oggi risiede la sorella Luisa Martini.

Non si poteva nemmeno sperare che anche gli eredi Pagnani, il figlio Giorgio con la moglie Ada e i nipoti Francesca e Roberto, avessero cristallizzato, nella dimora ravennate in cui pure vivono, l'aspetto dato all'edificio e alle sue stanze dalla coppia di amatori d'arte contemporanea. Roberto e Raffaella Pagnani avevano costruito la residenza negli anni Cinquanta con l'intento primario di contenere degnamente la superba raccolta, in gran parte legata all'Informale. Entrare a villa Ghigi-Pagnani è un'esperienza unica, un salto all'indietro tra i più ambiti desideri collezionistici di cinquant'anni fa, di fronte ai mobili antichi, agli oggetti, ai libri, che fanno da contesto e contrappunto ai dipinti moderni; vi sono custodite anche lettere e fotografie dell'epoca, un campionario delle strabilianti amicizie intessute dal padrone di casa con personaggi di spicco del mondo artistico del tempo, da Georges Mathieu a Mattia Moreni passando per Ben Shahn, da Lella Russoli a Carlo Cardazzo, da Peggy Guggenheim a Francesco Arcangeli, ma anche letterati, politici e protagonisti della Resistenza cui Pagnani ha preso parte, senza risparmiarsi presenze curiose come Lucky Luciano. Nel conto si annoverano anche diverse testimonianze riguardanti Alberto Martini, con il quale Roberto ha un rapporto di profonda amicizia dalla giovane età dello storico dell'arte.

Seguendo le tracce offerte dalle carte possedute dalla famiglia Martini, si è raggiunto anche il materiale conservato in alcuni fondi di privati e istituzioni con cui, a vario titolo, il critico era entrato in contatto: il libro è così cresciuto nelle mani che hanno pescato tra i documenti della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, dove si è rintracciata la versione della tesi di laurea, discussa nel 1954 su Bartolomeo della Gatta, con le correzioni del professore e alcune lettere di Alberto, che unite a quelle conservate nell'archivio milanese, consentono di ricomporre un carteggio tra maestro e allievo. Si sono ricongiunti, grazie alla disponibilità dei detentori delle missive corrispondenti, anche altri scambi epistolari, di cui il testo dei capitoli propone ampi stralci, come quello con Evelina Borea e Giovanni Previtali, con Ulrich Middeldorf, con Francesco Negri Arnoldi, con Roberto Pagnani e con Alberto Giacometti. I rullini delle fotografie

realizzate con la Asahi Pentax che possedeva, Martini li consegnava per la selezione e lo sviluppo all'amico fotografo Alfredo Loprieno, i cui eredi possiedono ancora provini e negativi dell'intero *corpus* di immagini, con l'aggiunta degli scatti eseguiti da Loprieno durante il lavoro svolto con lo studioso dagli ultimi anni Cinquanta e fino al 1965. Altri materiali sono pervenuti dal fondo di Ottone Rosai conservato a Firenze presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti Gabinetto G.P. Vieusseux, dalle carte di Franco Russoli in mano alla famiglia, dal Museo Giorgio Morandi di Bologna, dalla National Gallery of Scotland di Edimburgo e dalle Teche Rai; minor fortuna si è incontrata invece con la casa editrice fondata dai tre fratelli Fabbri, passata al principio degli anni Settanta all'Istituto Finanziario Industriale di Giovanni Agnelli e oggi parte dell'universo RCS-Mondadori.

Nel volume, la ricostruzione del percorso critico di Alberto Martini prende avvio dagli studi universitari nella Firenze di Longhi, dove nascono i rapporti con la generazione di studiosi coetanei, che si cementeranno all'ombra del magnifico indice (tutto longhiano) dei fascicoli Fabbri; la tesi sul monaco camaldolese della Gatta, al secolo Piero d'Antonio Dei, darà origine a un saggio apparso nel 1960 sull'«Art Bulletin», che sancirà alcune acquisizioni fondamentali nella scansione cronologica del catalogo giovanile dell'artista.

L'analisi del percorso pittorico individuato da Martini per il Dei ha prodotto un capitolo sostanzialmente distante dai successivi e più specialistico: è stata l'occasione di segnalare, problema "gattesco" per problema "gattesco", le novità emerse dalle ricerche del laureando e le sue posizioni, in un panorama più ampio della sintesi approdata sulla rivista di Princeton. Ciò anche alla luce di contributi recenti, che se inquadrano l'articolo del 1960 tra i punti fermi degli studi sul tema, trascurano tuttavia l'elaborato assegnato da Longhi.

I capitoli che seguono focalizzano l'attenzione su alcuni degli episodi più significativi della vita di Alberto Martini: dalle numerose collaborazioni con la Radiotelevisione Italiana per il decennio 1955-1965, all'esperienza di direzione della rivista «Arte figurativa antica e moderna» sullo scorcio degli anni Cinquanta; poi l'approdo alla Fratelli Fabbri Editori insieme a Russoli e l'inizio della produzione delle innovative dispense con le grandi foto a colori, che hanno guidato i primi passi verso la storia dell'arte di milioni di italiani.

Nell'ampio panorama delle amicizie instaurate con collezionisti, mercanti, editori, critici e soprattutto artisti, quattro sono i rapporti che più hanno segnato la breve esistenza di Martini: quello con Roberto Pagnani e il pittore Mattia Moreni, con Giorgio Morandi e con Alberto Giacometti.

Fonte imprescindibile per la narrazione, tramite una serie di interviste raccolte in questi anni di ricerche, sono i ricordi di chi ha personalmente conosciuto e frequentato lo storico dell'arte: artisti,

familiari, amici e colleghi, rintracciati grazie alla collaborazione di diverse persone, *in primis* di Paola Martini, chiamata a ritessere la tela di vecchie conoscenze e a scandagliare la memoria, ma anche del fotografo Piero Baguzzi, che ha permesso di riunire un piccolo, ma significativo nucleo di funzionari della Fratelli Fabbri Editori. È il tentativo di ovviare al problema, altrimenti irrisolvibile, di una ricostruzione che fosse solo desunta dai documenti o approssimativamente immaginata da chi scrive, per condizione anagrafica, a più di mezzo secolo di distanza.

Rende l'idea della varietà di interessi del personaggio l'insieme dei suoi scritti, raccolti al termine del libro: un elenco che, pur ristretto entro un decennio, conta un numero impressionante di voci, forse ancora non completo, con numerosi articoli, presentazioni di artisti, recensioni, lavori divulgativi, il catalogo di un museo e una decina di rigorosi saggi scientifici; con una lista dei suoi testi rimasti per varie ragioni inediti.

Ne esce una figura di storico dell'arte fuori dai ranghi del mondo accademico, a cui pure rimane per certi versi legato. Un uomo che molto giovane affronta i più diversi ambiti della disciplina, dall'antico al contemporaneo, e si avvicina con entusiasmo e competenza ai nuovi media, rincorrendo nelle mille attività l'obiettivo di un'apertura delle conoscenze artistiche di sapore civile, impregnato di costante dedizione specialistica, elemento che Martini sa ancor più necessario quando si rivolge al nuovo, grande, pubblico. Si legge di fondo una certa inquietudine nell'ansia di sperimentare i più svariati mezzi comunicativi, prima di trovare la propria dimensione in un progetto di ampio respiro, calato nel giusto equilibrio tra i due termini, che lui stesso definisce «solo apparentemente antinomici, di puntigliosa specializzazione e di informata divulgazione», come quello messo in cantiere alla Fabbri. È un personaggio capace di muoversi con grande agilità e nessun imbarazzo, pur profondamente consapevole della diversità d'intenti, tra pubblicazioni scientifiche rivolte al mondo degli studi e produzioni didascaliche a puntate, da considerare degne di pari cura, passione e valore. Resta tuttavia una certa tensione tra i grandi impegni della divulgazione, che assorbono la maggior parte del tempo di Alberto, e le attività di ricerca da "vero" storico dell'arte, a cui non smette mai di applicarsi: «qui a Milano faccio molto lavoro divulgativo, ma trovo sempre il tempo per dedicarmi a lavori scientifici: ho in corso di stampa un lungo saggio sulla "Ravenna riminese" nella rivista bolognese [...], ho corretto le bozze del mio benedetto catalogo ravennate, che uscirà tra un mese circa nell'elegante collana della Fondazione Cini, e altre cosette minori», scrive a Ulrich Middeldorf, che segue con affetto i progressi di quel ragazzo che aveva mosso i primi passi nella materia a Firenze, tra le aule dell'università, la casa di Longhi e l'Istituto Germanico.

Il volume offre un primo punto fermo negli studi su Alberto Martini; una solida mappatura dell'attività dello studioso, che non va tuttavia considerata un approdo definitivo, ma un cantiere aperto a nuove scoperte documentarie che potranno ancora emergere dagli eredi, da un più approfondito studio delle carte di Franco Russoli, oggetto delle ricerche di dottorato, in corso, di Erica Bernardi (Università Ca' Foscari di Venezia), dal materiale di altri fondi di corrispondenti dei due responsabili delle serie Fabbri e, con un po' di fortuna, dagli archivi della casa editrice, dove ad oggi non sembra potersi rinvenire alcunché riguardo ai progetti per le collane dirette nei primi anni Sessanta.

Ringraziamenti

Il primo, affettuoso ringraziamento va alla famiglia Martini, con un pensiero speciale a Lorenza, Maria Luisa e Paola, che hanno seguito e supportato costantemente le mie ricerche in questi anni, con le quali si è stretto un rapporto profondo. Sono grata, per la grande disponibilità, a Roberto Pagnani in cui ho trovato un caro amico; a Piero Baguzzi, raffinato interprete di un modo di intendere la fotografia ormai raro; a Giovanni Agosti, a Chiara Gauna e a Giovanni Romano, per quanto profondamente hanno inciso negli anni sulla mia formazione, umana e culturale. Grazie a Rossana Sacchi e a Jacopo Stoppa, per il lavoro di revisione prestato al testo e per i molti, preziosi consigli.

Grazie a mia madre Mariarosa, che nei momenti difficili con la dolcezza di sempre mi ha sorretto, incondizionatamente, sulle sue spalle; a Leonardo per le premure e l'affettuoso sostegno di ogni giorno, ma anche per le scampagnate in Valdichiana e le tante fotografie.

Desidero inoltre ringraziare, per i contributi alla ricerca, Fabrizio Agustoni, Giacinto Andriani, Elisabetta Archi, Paola Babini, Giorgio Bacci, Alessandro Bagnoli, Francesca Baldry, Vanni Ballestrazzi, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Erica Bernardi, Evelina Borea, Marta Bozzoni, Roberto Cara, Arturo Carmassi, Luca Carrà, Enrico Castelnuovo, Giancarlo Cazzaniga, Giovanna Chiti, Davide Dall'Ombra, Giuseppe Dardanella, Stefano De Bosio, Laura De Zuani, Serena D'Italia, Roberto Esposito, Simone Facchinetti, Flavio Fergonzi, Massimo Ferretti, Giuseppe e Alessandro Frangi, Fiorella Frisoni, Arturo Galansino, Silvia Garinei, Mina Gregori, Catherine Grenier, Claudio Gulli, Detlef Heikamp, Carla Inzoli, Davide La Grotteria, Armance Léger, Luca Lenzini, Gilberto Loprieno, Michele Lorenzelli, Renzo Mangili, Danila Marsure Rosso, Gianni Mazzoni, Antonio Mazzotta, Maria Francesca Moreni, Francesco Negri Arnoldi, Elisabetta Nencini, Anna Ottani Cavina, Teresa Pallucchini, Antonio Paolucci, Maria Grazia Pellizzone, Paolo Plebani, Viviana Pozzoli, Poupay

Prath Moreni, Arturo Carlo Quintavalle, Luciano e Pucci Raimondi, Simonetta Rasponi, Gianni Reina, Peter Riedl, Piera Rolandi, Renato Roli, Massimo Romeri, Gloria Rosetti con la famiglia, Federica Rovati, Sandra Russoli, Tarcisio Sanzani, Giovanna Saroni, Lorenza Selleri, Claudio Spadoni, Gelsomina Spione, Fiorella Sricchia Santoro, Marco Tanzi, Laura Todeschini, Daniele Torcellini, Bruno Toscano, Filippo Trerè, Alessandro Uccelli, Aidan Weston-Lewis, Bruno Zanardi, Anna Zanolì, Marisa Zattini, Manuela Dina Zulian.

Tra le istituzioni: l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti. Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, l'Archivio Ugo Mulas di Milano, l'Associazione Giovanni Testori di Novate Milanese, la Biblioteca dell'Accademia Carrara di Bergamo, la Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena, la Fondation Alberto et Annette Giacometti di Parigi, la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze, il Kunsthistorisches Institut di Firenze, il Museo Morandi di Bologna, la National Gallery of Scotland di Edimburgo, RAI TECHE - Bibliomediateca Dino Villani di Torino e la Società Generale di Mutuo Soccorso di Bergamo.

Abbreviazioni

- AAL: Archivio Alfredo Loprieno, Milano (eredi)
 AAM: Archivio Alberto Martini, Milano-Ravenna (eredi)
 ACGV: Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti. Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze
 AE: Archivio Einaudi, Archivio di Stato di Torino
 AFR: Archivio Franco Russoli, Milano (eredi)
 AGP: Archivio Giovanni Previtali, Università degli Studi di Siena, Biblioteca Umanistica
 AKIF: Archivio Kunsthistorisches Institut Florenz - Max-Planck-Institut
 ALB: Archivio Luciano Bellosi, Università degli Studi di Siena, Biblioteca Umanistica
 ArCGP: Archivio Collezione Ghigi Pagnani, Ravenna
 ARE: Archivio Roberto Esposito, Milano
 ASIL: Archivio Storico Istituto Luce, Roma
 ATRaiFi: Archivio Teche Rai, Firenze
 FAeAG: Fondation Alberto et Annette Giacometti, Parigi
 FSSARL: Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze
 FZ: Fototeca Zeri, Fondazione Federico Zeri, Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Tracce per una biografia

Alberto Martini nasce in provincia di Mantova, ad Acquanegra sul Chiese, il 3 gennaio 1931; è figlio di Giuseppina Vaccari e Valfrido Martini, un funzionario del genio civile il cui lavoro porta la famiglia a trasferirsi già prima della guerra a Ravenna, dove fisseranno la loro dimora negli anni a venire, costruendo l'abitazione di via Duca d'Aosta n. 13. Nella cittadina, che durante il regime è teatro delle scorrerie di "Gim dagli occhi verdi" (Ettore Muti), Alberto trascorre l'infanzia insieme alla sorella Luisa, per chi è di casa solo Isa, più grande di lui di cinque anni; una piccola fotografia che in futuro avrebbe non poco urtato la sua sensibilità lo ritrae bambino con la divisa fascista e il cappello che copre il caschetto biondo.

Durante il conflitto sono sfollati a Traversara, vicino a Lugo, in casa di amici; al ritorno, tra il 1944 e il 1945, la loro ordinata villetta, col fazzoletto di giardino attorno, è occupata da un presidio di neozelandesi delle truppe di liberazione, che li costringe a vivere nello scantinato per alcuni mesi.

Una famiglia non ricca, ma dove non manca nulla e i sacrifici dei genitori assicurano a entrambi i figli gli studi fino alla laurea. Mentre Isa è portata per le materie scientifiche - si laureerà a Bologna in matematica -, Alberto si iscrive al locale liceo classico, dove ha per compagno Mario Bolognesi, futuro letterato e poeta che già al tempo amava dedicare raffinati versi agli amici della classe e tra loro ad Alberto, descritto come delicata «fogliolina bionda»¹. Insieme i due partiranno, dopo la maturità, alla volta di Firenze per iscriversi alla Facoltà di Lettere: Bolognesi opta per gli studi in letteratura e una tesi su Vittorio Alfieri con Giuseppe De Robertis, Martini, già da giovanissimo appassionato di storia dell'arte, entra da subito nell'orbita di Roberto Longhi, con cui si laurea nel 1954 (Fig. 2).

È un periodo felice quello dell'università, ma sempre un po' appartato

¹ Si veda PASI 2012, p. 159.

per quella estrema riservatezza, strascico di un'adolescenza piuttosto chiusa, che non vincerà del tutto se non più tardi, a Milano, finalmente affermato. Per ora, ai compagni che frequenta tra i banchi della facoltà e nella villa del maestro in via Benedetto Fortini, preferisce i giovani tedeschi giunti come borsisti in piazza Santo Spirito all'Istituto Germanico diretto da Ulrich Middeldorf. Il clima concorrenziale creato da Longhi tra i suoi allievi certo non l'avrà aiutato, per quanto rientrasse nel drappello di «quelli bravi», come ricorda Evelina Borea. Negli anni fiorentini, forse presentati dal professore, Martini incontra Mino Maccari, Ottone Rosai, Giorgio Morandi e Carlo Carrà, solo un'anteprima della grande rete di conoscenze con critici e artisti che saprà crearsi nell'arco della sua pur breve vita.

Non è noto dove lo studente risieda a Firenze, ma si sa che è molto amato, quasi "adottato", da Piero Bigongiari e dalla moglie Elena Ajazzi Mancini, per cui anche Alberto nutre grande affetto; la loro casa in piazza Cavalleggeri, dove alle pareti, tra una scaffalatura e l'altra stipate di libri «in doppia o tripla fila», si potevano vedere una superba raccolta di dipinti antichi, ma anche qualche Rosai, Morlotti o Balthus, è una tappa d'obbligo per ogni soggiorno fiorentino negli anni a venire. Bigongiari, amico tra gli altri di Carlo Bo, Oreste Macrì, Eugenio Montale, Carlo Emilio Gadda, Giuseppe Ungaretti, Elio Vittorini o Carlo Betocchi, ma anche di Georges Braque, è poeta e studioso di letteratura, redattore fino al 1959 di «Paragone» e de «L'Approdo», con una spiccata predilezione per le tele del Seicento toscano, qualcuna probabilmente acquistata con il consiglio dell'allievo di Longhi².

Certo Martini può apprendere molto, specie nell'approccio alle opere, da quel letterato che «non si considerava un collezionista», ma «diceva di essere, piuttosto, uno studioso appassionato della pittura fiorentina del Seicento e di avere radunato nella propria casa i dipinti di quella scuola, solo perché la visione quotidiana e diretta gli consentiva di potere leggere e capire meglio quei testi pittorici». Egli «vedeva la propria raccolta come una sorta di laboratorio di studi e, spesso, l'acquisizione di un quadro prefigurava l'apertura di un nuovo campo di ricerca»³.

Tornato a Ravenna dopo la laurea nel luglio del 1954, Alberto resta nella casa di famiglia per quattro anni, durante i quali vive intensamente la vita artistica romagnola e bolognese al fianco di una guida più adulta, più che altro un caro amico come Roberto Pagnani, con cui condivide passione e destino. Al bar Byron in centro

² Lo si intuisce dalle uniche due lettere di Elena e Piero Bigongiari, entrambe del 1963, conservate tra la corrispondenza di Martini. Circa cinquanta pezzi della collezione dei Bigongiari sono oggi conservati presso la Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia nell'antico Palazzo dei Vescovi in piazza del duomo a Pistoia (si veda BALDASSARI 2004); dal 2006, per volontà della consorte, le carte e i libri del poeta sono ospitati in una sala della Biblioteca San Giorgio di Pistoia a lui intitolata.

³ Ivi, p. 9.

città, ritrovo di intellettuali e artisti locali, Roberto gli fa conoscere Mattia Moreni, il pittore che più ama e a cui consacra diverse pareti del salone della propria villa, costruita in quegli anni in via Canalazzo 26, per contenere gli esemplari della sua sfavillante raccolta d'arte contemporanea, che Martini contribuisce a incrementare di qualche numero non scontato. Quest'ultimo gli presenta invece Francesco Arcangeli, con cui Pagnani coltiverà lunga amicizia.

Ma l'asfittica provincia ravennate non offre sufficienti appigli all'ambizione del critico e il trasferimento a Milano nel 1958 sembra agli amici persino scontato («Ravenna è sempre quella città che tu ben conoscevi: non è terra per esploratori!»⁴); il giovane del resto ha allacciato già da qualche anno - soprattutto con Franco Russoli - i rapporti che lo aiuteranno ad ambientarsi nel capoluogo lombardo. I primi tempi, ospitato all'arrivo dal pittore e scultore Arturo Carmassi⁵, sono mesi di frenetico lavoro, di giorno e di notte, a battere sui tasti della macchina da scrivere le decine di articoli per le riviste più varie, che oggi allungano a dismisura la sua bibliografia, per affrancarsi dal sostegno economico della famiglia; quando non basta, ma solo in casi estremi, egli sacrifica le ancor poche opere avute in dono dagli amici artisti in Romagna, come una *Natura morta in cortile* di Sergio Vacchi del 1955 a lui dedicata, venduta a Pagnani e ancor oggi conservata presso gli eredi del collezionista.

È così che entro il 1960 lo studioso in erba scrive su «L'Approdo», «Arte antica e moderna», «Arte Club», «Arte veneta», «La Biennale di Venezia», «Itinerari», «Letteratura», «Paragone», «Settimo giorno», «Il taccuino delle arti», «Il Veltro», «il Verri» e altri periodici; gli argomenti sono i più disparati: articoli sul Trecento riminese, sul Seicento emiliano o su Poussin, accanto a testi su Vuillard, Mafai, l'arte Zen, la pittura americana alla Biennale di Venezia o Ben Shahn. Ma nel frattempo pubblica anche, uno dei rari italiani in quei decenni, saggi di maggiore impegno sull'«Art Bulletin» o il «Burlington Magazine»⁶. Intanto, grazie a Longhi, ha già accumulato diverse esperienze di collaborazione con la radio, dalla metà degli anni Cinquanta, e la tv, con servizi di argomento artistico per varie rubriche e due film documentario veri e propri, curati in autonomia, su Medardo Rosso e Virgilio Guidi.

La Milano in cui giunge Martini alle soglie del nuovo decennio, in cerca di maggiori opportunità lavorative, gode del clima fervido

⁴ Minuta di una lettera di Pagnani a Martini da Ravenna, 16 ottobre 1958 (ArCGP).

⁵ Affitterà dopo poco un appartamento in via Vivaio 10, dove resterà fino al trasferimento, nel 1961, nella casa di via Boccaccio 4. Si ricorrerà più volte nel volume ai ricordi di Arturo Carmassi, scomparso al principio del 2015, intervistato nella sua casa-studio di Fucecchio alla fine di gennaio del 2011.

⁶ *The early work of Bartolomeo della Gatta* (MARTINI 1960 P37) e *Two drawings and a panel by Pellegrino Tibaldi* (MARTINI 1960 P39); la tavola che lo studioso rende nota come Tibaldi, allora nella collezione di Paul Drey a New York e oggi a Palm Beach (Norton Museum of Art), è poi stata ricondotta a Giovanni Francesco Bezzi, detto il Nosadella (1530 circa-1571), da Vittoria Romani (ROMANI 1988, p. 12 e nota 26, fig. 36).

che si instaura tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, un momento di straordinaria apertura culturale che deve il suo vigore, nella favorevole congiuntura del "miracolo economico italiano", alla collaborazione di tutti gli operatori a diversi livelli: gli storici dell'arte lavorano in sintonia con i musei, lo Stato gioca una parte fondamentale e anche il mondo dell'antiquariato e delle gallerie, come l'editoria, coopera alla riuscita di notevoli progetti culturali.

Alla Pinacoteca di Brera, vicino all'amico direttore Russoli, il giovane trascorre il poco tempo libero e, lì attorno, frequenta gli studi degli artisti, il bar Jamaica e il ristorante delle sorelle Pirovini "credito illimitato"; tra le sue letture di svago ci sono i romanzi di Scott Fitzgerald, passione condivisa tra i coetanei del tempo a Milano - ad Alberto piace la rappresentazione di quella borghesia americana viziata dagli effetti di un eccessivo benessere nell'esaltazione collettiva dell'"età del jazz" -, e al cinema tra i film preferiti le saghe di James Bond.

Si presenta in questo periodo la possibilità di prendere in mano un bimestrale di taglio borghese, «Arte figurativa antica e moderna», per farne, nelle intenzioni di Martini e di Russoli, una testata di livello scientifico. Per diversi motivi l'esperienza è breve (poco più di un anno), ma prelude al progetto di un nuovo periodico a diffusione internazionale, questa volta dedicato solo ad arte moderna e contemporanea, cui sono chiamati a partecipare i maggiori specialisti del settore in ogni paese coinvolto: almeno, oltre all'Italia, Francia, Germania, Svizzera, Inghilterra e Stati Uniti. La rivista, pianificata nei dettagli, non sarà mai varata, anche perché da allora in poi (1961) i due - Alberto in prima linea, Russoli quasi solo per le scelte redazionali - saranno completamente assorbiti dal lavoro alla Fratelli Fabbri Editori.

Dino Fabbri, amico e grande estimatore di Longhi, ha bisogno di uno storico dell'arte spigliato e intraprendente, una personalità poco accademica, che ben sappia muoversi negli ambienti artistici, per portare avanti il progetto che ha in testa: applicare il sistema della dispensa, già sperimentato dalla casa editrice con la memorabile enciclopedia «Conoscere», alla sua predilezione, l'arte. Longhi non esita a indicargli l'allievo, che per passione divulgativa e dimestichezza con le nuove esigenze del grande pubblico dimostrate, ad esempio, nel corso di varie collaborazioni con la Radiotelevisione Italiana, fa proprio al caso dell'editore.

È nella congiunzione con gli interessi artistici di parte longhiana di Dino, il «d'Artagnan dell'editoria» e «della cultura di massa»⁷, che entra in gioco la figura di Alberto Martini alla Fabbri, dove è ritenuto una grande speranza, e serpeggia tra gli uffici la voce che quel giovane sia dal maestro molto considerato. È allora che nascono, sotto la sua direzione, tra le altre, le celebri collane «Capolavori nei Secoli» e «I Maestri del Colore».

⁷ RIGHETTI 2001.

Quella realizzata dalla casa editrice milanese di via Abbadesse - solo nel 1965 sarà compiuta l'immensa sede di via Mecenate - è una produzione per l'epoca innovativa, che fa della storia dell'arte per la prima volta un fatto di "massa", un concetto da inquadrare a quel tempo in ambito piccolo borghese, non ancora esteso alla maggioranza della popolazione: la disciplina artistica e in generale la cultura sono distribuite in edicola a 350 lire, mantenendo un alto livello scientifico. L'innovazione si basa, oltre che sulla "rateizzazione" dei volumi in fascicoli, anche sulla novità della fotografia a colori messa in campo a piena pagina; le rivoluzionarie campagne fotografiche Fabbri sono seguite, almeno nei primi tempi, da Alberto in persona, che si ritrova sballottato per il mondo insieme al fotografo Alfredo Loprieno, tra diversi paesi europei, gli Stati Uniti, l'India, il Giappone e le Hawaii.

Tutti questi spostamenti, inconsueti per un giovane storico dell'arte italiano al principio degli anni Sessanta, certamente rafforzano carattere e autostima di Martini, che d'ora in poi acquisterà tale sicurezza nei rapporti con le persone, da farsi ritrarre, agli occhi dell'amico pittore e critico Emilio Tadini, in una piccola tela oggi presso la famiglia, come *Doctor Mellifluus*: una specie di pulcinotto biondo, dai modi dolci e gentili, ma risoluto, perentorio e pungente all'occorrenza (Fig. 3).

Non è necessario rammentare l'importanza de «I Maestri del Colore» e quale notevolissimo ruolo abbiano giocato nell'ampliamento della conoscenza artistica presso le classi meno agiate della società; ma va ricordato almeno quanto l'esordio della collana debba al successo, per la prima volta davvero popolare, della mostra su Mantegna curata da Giovanni Paccagnini a Mantova nel 1961: non è un caso che il primo numero della raccolta, che nasce di lì a poco (redatto da Martini), sia proprio dedicato all'artista di Isola di Carturo, a cui capita in sorte al principio degli anni Sessanta, a cavaliere tra l'esposizione mantovana e l'uscita dei fascicoli Fabbri, di porsi come punto fermo, giro di boa della democratizzazione della storia dell'arte in Italia⁸.

L'attività milanese non impedisce allo studioso di mantenere saldi i legami con Ravenna. Nemmeno trentenne, cura il primo catalogo moderno della locale pinacoteca, che esce nell'ottobre 1959, per i tipi di Neri Pozza, nella serie di «Cataloghi di raccolte d'arte» della Fondazione Cini di Venezia⁹; vi lavora almeno quattro anni, ma già nel maggio del 1956, per promuovere la conoscenza della collezione ancora ospitata nelle inadeguate sale dell'Accademia di Belle Arti - il

⁸ Per la mostra mantegnesca del 1961, che si evocherà nuovamente nel capitolo dedicato alle collaborazioni di Martini con la casa editrice dei fratelli Fabbri, si veda la ricostruzione di AGOSTI 2006 e, sull'artista, *Su Mantegna I* (AGOSTI 2005) e il catalogo della mostra curata dallo studioso insieme a Dominique Thiébaud al Louvre nel 2008 (AGOSTI, THIÉBAUD 2008).

⁹ MARTINI 1959 VI. «Giovì ricordare», scriverà Longhi nel necrologio dell'allievo pubblicato su «Paragone» alla sua scomparsa, «il buonissimo *Catalogo della Galleria dell'Accademia di Ravenna*, stampato da Neri Pozza nel 1959» (LONGHI 1965).

trasferimento nell'attuale sede della Loggetta Lombardesca avverrà solo nella prima metà degli anni Settanta -, realizza un servizio per la trasmissione radiofonica «La Rassegna», nella sezione artistica curata da Marziano Bernardi, il critico d'arte de "La Stampa".

Anche sul fronte delle esposizioni, tutte d'arte contemporanea, Alberto compie alcune esperienze significative. Tra il 1957 e il 1958, con Ludwig Grote, direttore del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga, allestisce la mostra *Malerei des jungen Italien* itinerante in varie città tedesche, in cui coinvolge Giuseppe Ajmone, Vasco Bendini, Aldo Bergolli, Mario Bionda, Arturo Carmassi, Alfredo Chighine, Roberto Crippa, Gianni Dova, Gianfranco Fasce, Filippo Marignoli, Mattia Moreni, Cesare Peverelli, Bruno Pulga, Sergio Romiti, Piero Ruggeri, Sergio Saroni, Emilio Scanavino, Giacomo Soffiantino, Sergio Vacchi ed Emilio Vedova¹⁰. Qualche anno più tardi collabora all'organizzazione della rassegna dell'Ente Manifestazioni Milanesi a Palazzo Reale *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, lasciando infine per divergenze il comitato esecutivo composto da Raffaele De Grada, Mario De Micheli, Gillo Dorfles, Giorgio Kaiserlian: «adesso, a Milano, si inaugura una mostra di alcuni pittori milanesi del dopoguerra: hanno fatto tanta confusione, hanno tanto mescolato il buono e il cattivo che sono stato costretto a dare le dimissioni dal comitato», scrive all'amico Giovanni Previtali¹¹. Non farà invece in tempo a curare la sezione italiana di *Focus on drawings*, tenutasi alla Art Gallery of Toronto tra il 15 ottobre e il 7 novembre 1965, di cui si ritrovano il materiale preparatorio e le lettere di commissione nel suo archivio¹².

Nel capoluogo lombardo Alberto sviluppa a pieno quella capacità camaleontica che gli permette di fagocitare, in pochi anni, le esperienze più disparate: carta stampata, studi scientifici, editoria periodica, fascicoli divulgativi, mostre, radio e televisione sono solo alcuni degli ambiti che ospitano i suoi interessi. Non disdegna mai il rapporto con le gallerie e i mercanti d'arte antica e contemporanea, che gli permette di fare anche qualche scoperta. Detlef Heikamp lo ricorda come un uomo fuori dai ranghi accademici: «non voleva fare né la carriera soprintendentziale, né avvicinarsi all'università, voleva essere sul mercato libero...» sostiene: «immagino che se fosse ancora in vita sarebbe un personaggio molto importante nel mondo editoriale o anche magari un antiquario o un mercante d'arte, di arte moderna... era questa la sua prospettiva»¹³.

¹⁰ Si veda MARTINI 1958 V1.

¹¹ Lettera da Milano, databile tra il 2 e il 14 giugno 1964 (AGP). L'esposizione coinvolgeva gli artisti Giuseppe Ajmone, Enrico Baj, Remo Brindisi, Bruno Cassinari, Alfredo Chighine, Roberto Crippa, Gianni Dova, Lucio Fontana, Franco Francese, Piero Manzoni, Gino Meloni, Giuseppe Migneco, Ennio Morlotti, Cesare Peverelli, Emilio Scanavino ed Ernesto Treccani. Nonostante le dimissioni, Martini curerà nel catalogo le presentazioni di Peverelli e di Scanavino (MARTINI 1964 V12 e V13).

¹² Si veda *Focus on drawings* 1965.

¹³ Intervista raccolta il 23 marzo 2011 presso l'Istituto Germanico a Firenze.

Nel frattempo si infittiscono anche i rapporti con gli artisti, che Alberto frequenta con Paola, figlia del pittore ticinese Alberto Salvioni, sposata il 6 aprile 1961; al loro matrimonio, da cui tre anni più tardi nascerà la figlia Lorenza, i testimoni sono Sandro Somarè e il collezionista ravennate Guido Rosetti. Se nel periodo trascorso a Ravenna il critico frequenta in particolare il gruppo di pittori bolognesi che Francesco Arcangeli definisce «ultimi naturalisti» in un celebre saggio su «Paragone»¹⁴ (insieme a Ennio Morlotti e a Mattia Moreni), nella metropoli ambrosiana le amicizie braidensi si ampliano man mano fino ad assumere dimensioni ragguardevoli, che si misurano sulle pareti dell'appartamento di Alberto e Paola in via Boccaccio 4, dove si trovano appese le poche opere acquistate, soprattutto grafica di Bonnard e Vuillard, passioni di una vita, e le molte donate dagli artisti, per affetto o in cambio dei testi di presentazione del loro lavoro, che Martini volentieri stende per i cataloghi delle mostre allestite in varie gallerie. Si contano disegni, incisioni, sculture e dipinti di Valerio Adami, Giuseppe Ajmone, Aldo Bergolli, Carlo Carrà, Giancarlo Cazzaniga, Gianfranco Ferroni, Renato Guttuso, Mino Maccari, Pompilio Mandelli, Luciano Minguzzi, Ennio Morlotti, Cesare Peverelli, Bruno Pulga, Sergio Romiti, Ottone Rosai, Mario Rossello, Emilio Scanavino, Ben Shahn, Sandro e Guido Somarè, Emilio Tadini o Sergio Vacchi, solo per nominare i principali; un rapporto speciale si instaura, a partire dal 1962, con Alberto Giacometti, su cui tre anni più tardi lo storico dell'arte mette a punto un saggio fondamentale, che non riuscirà a vedere pubblicato su «Arte antica e moderna»¹⁵.

Tra i numerosi impegni, a Milano Alberto Martini prende parte da subito alla storia di Finarte, fondata da Gian Marco Manusardi e dal genero Casimiro Porro il 16 aprile 1959, a cui collabora come consulente dalla prima asta di opere d'arte antica¹⁶. Lo studioso vive dall'interno la stagione delle commissioni peritali, condivise con nomi importanti, prima che dissidi interni e personalismi tra i vari specialisti portino Casimiro Porro ad affidare la ricognizione attributiva al solo Giovanni Testori¹⁷. «Gli esperti d'arte, in modo particolare di arte antica, terreno difficile da esplorare [...], sono fondamentali per una casa d'aste. Sono in

¹⁴ ARCANGELI 1954.

¹⁵ MARTINI 1965 Pl. Al termine dell'articolo apparso postumo sulla rivista bolognese, una nota di Stefano Bottari ricorda la figura del giovane studioso appena scomparso (BOTTARI 1965).

¹⁶ I primi due anni di vita dell'istituto sono dedicati alle operazioni finanziarie e allo studio del mercato italiano: l'asta numero 1 è battuta al teatro Angelicum di Milano, tra il 21 e il 22 novembre del 1961. Sulla nascita e l'attività di Finarte si vedano in particolare: *Finarte S.p.A. 1959*, *Finarte 1975*, VAGHEGGI 1999.

¹⁷ Martini collabora alla preparazione delle aste e dei relativi cataloghi nn. 2 (15-16 maggio 1962: *Vendita pubblica all'asta 1962*), 4 (12-13 marzo 1963: *Vendita pubblica all'asta 1963a*) per cui compila le note critiche di tutti i lotti d'arte antica (dell'Ottocento si occupa Gustavo Predaval), 6 (19-20 novembre 1963: *Vendita pubblica all'asta 1963b*) e 9 (29 ottobre 1964: *Vendita pubblica all'asta 1964*).

grado di infondere certezze durante la preparazione del catalogo, nel momento della valutazione. Sono figure centrali nella vita di una società come la nostra», ricorda molti anni più tardi lo stesso Porro.

«Nei primi anni d'attività, Finarte aveva dato vita a vere e proprie commissioni formate da storici, restauratori, antiquari. Lo storico determinava l'attribuzione, il restauratore lo stato di conservazione, l'antiquario la valutazione economica. Se si sfogliano i nostri cataloghi, si scopre che in occasione della seconda vendita, la prima di arte antica, tenutasi a Milano il 15 e il 16 maggio 1962, erano in funzione tre commissioni di cui facevano parte Wart Arslan, Aldo Bertini, Enos Malagutti, Giuliano Briganti, Alberto Martini, Leonardo Borgese. [...] Nelle commissioni del 1963 troviamo anche Giovanni Testori, Marco Valsecchi, Rossana Bossaglia e, per l'Ottocento, Gustavo Predaval. Nel 1964 entrò a farne parte anche Carlo Volpe. In quegli anni, voglio ricordarlo, Finarte era un grande porto dove attraccavano storici d'arte, critici, collezionisti ma anche avventurieri e imbroglioni che proponevano operazioni impossibili, vere e proprie truffe. Dovevamo ripararci da una pioggia di Raffaello, Michelangelo, Leonardo, con magnificanti perizie di disinvolti storici dell'arte. [...] Ma nella nostra sede si vivevano giorni elettrizzanti soprattutto quando arrivavano i dipinti che poi sarebbero andati all'asta. Davanti alle opere nascevano discussioni interminabili, battute frizzanti, cominciavano giornate che sembravano non avere mai fine e che magari si chiudevano al "Biffi Scala"»¹⁸.

Il lavoro di Martini in Finarte prosegue fino alla sua scomparsa, tanto che nel 1966, a sostegno della vedova e della figlia, l'istituto si metterà a disposizione per organizzare una mostra-asta in suo ricordo con opere donate da pittori, scultori, mercanti, collezionisti e storici dell'arte: l'adesione di oltre centotrenta tra i più importanti nomi del panorama del periodo, chiamati a raccolta dagli amici Franco Russoli e Fausto Salvadori, è testimonianza «di quanto ha inciso sulla cultura e la società artistica attuale il lavoro appassionato, generoso, intelligentissimo, di Alberto Martini, che è stato storico, critico, "editore", organizzatore di straordinaria efficienza e qualità, portando contributi al chiarimento storico dei fatti dell'arte antica e moderna, svolgendo un'opera intensa e illuminata per la diffusione della cultura»¹⁹.

¹⁸ VAGHEGGI 1999, p. 45.

¹⁹ Vendita in data 3 maggio 1966 (si veda *A ricordo di Alberto Martini* 1966). Rammenta l'asta il recente *Persona e maschera* di Alvar González-Palacios, che già aveva citato la figura di Martini ne *Le tre età* (si vedano GONZÁLEZ-PALACIOS 2014, pp. 59-60 e *Id.* 1999, pp. 119 e 178). L'inventario fu poi consegnato a Paola Martini, insieme alle lettere scambiate tra Salvadori, Russoli e i vari aderenti, conservate in ricordo delle attestazioni di stima e affetto nei confronti del marito scomparso. Sulla morte di Martini si vedano l'articolo apparso su "Il Resto del Carlino" il 10 maggio 1965 e il ricordo dello storico dell'arte, pubblicato sullo stesso quotidiano il 25 giugno seguente (*Presso Sant'Arcangelo di Romagna sciagura in curva* 1965 e M.Z. 1965).

CAPITOLO 1

A Firenze con Roberto Longhi, alla prova su Bartolomeo della Gatta

In un saggio intitolato *La validità di un metodo*, apparso nel 1957 sul bimestrale di storia e letteratura «Itinerari», Alberto Martini analizzava, sulla base del testo dell'*Officina ferrarese*, il «procedimento dialettico» di Roberto Longhi: «singolare storicismo filologico ed evocativo» articolato in tre momenti, che prende avvio da un'analisi «fisiologica», poi «filologica», per giungere all'interpretazione vera e propria.

«Prima l'esame del testo, attento e cavilloso [...], in secondo luogo l'individuazione e la caratterizzazione del linguaggio formale e, in conseguenza, l'immissione dell'opera in un labirintico intrico di relazioni stilistiche e storico-culturali, cercando di ritrovare il filo che riconduca all'ambiente e alla persona creatrice [...]: infine, dopo aver recuperato mentalmente l'opera nella sua veste originaria e dopo aver esperiti i confronti con altri dipinti possibilmente certi e documentati, [...] si giunge al terzo momento, che è quello propriamente interpretativo del significato umano dell'opera e della singolarità del timbro sentimentale che l'impronta, e che le parole cercano di trasporre dalle figure, dandone un'equivalenza sulla pagina»¹.

A una lettura completa, il testo lascia emergere, per molti versi, i tratti di un'autoanalisi di quanto il giovane ha appreso dal professore e messo in pratica, nei tre anni che lo distanziano ormai dalla tesi di laurea su Bartolomeo della Gatta, discussa con lo stesso Longhi il primo luglio del 1954.

¹ MARTINI 1957 P3, p. 253. Il saggio è steso in occasione della pubblicazione dell'*Officina ferrarese* nell'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* (1956).

Durante il periodo dell'università a Firenze, oltre alle sale dell'Istituto Germanico ancora al 9 di piazza Santo Spirito – solide amicizie instaura ad esempio con Peter Anselm Riedl, Detlef Heikamp o Andreas Grote –, Martini frequenta villa Il Tasso insieme ad altri allievi suoi coetanei. Mancano appigli documentari per poter approfondire questo momento, se non per scarni episodi narrati dai compagni di studi: c'è chi rievoca Alberto come «uno di quelli bravi che incontravo qualche volta lassù, a Firenze nella villa del comune maestro» (Evelina Borea²), e chi racconta divertenti aneddoti come Heikamp:

«Eravamo un gruppo di giovani che frequentava la casa di Longhi; lì c'era la moglie come un cane di guardia: non voleva assolutamente che noi stessimo con lui per delle ore, perché Longhi aveva sempre paura di mettersi alla scrivania e quando c'eravamo noi prendeva la nostra presenza come scusa per sfuggirvi. Con Longhi ci siamo anche divertiti moltissimo. Lui era un gran attore... C'era un vecchio professore tedesco che si chiamava Georg Weise, che aveva perso una gamba nella prima guerra mondiale. Ha scritto un libro sulla scultura spagnola e per raggiungere i luoghi, le chiese dove c'erano i pezzi che gli interessavano, si muoveva con la bicicletta e la gamba di legno: il piede della gamba di legno l'aveva fissato con una corda al pedale. Longhi faceva la pantomima di Weise sulla bicicletta e diceva "con la gamba rotante!"; lì, ricordo, era presente anche Alberto»³.

Dal 1960 a Milano, quando entrerà nell'orbita grandiosa di Dino Fabbri, Martini sarà l'abile manager dei «Maestri del Colore» con tante conoscenze contratte nei lunghi viaggi per la casa editrice – su e giù da un aereo all'altro –, aperto e cordiale, «mellifluo» secondo necessità. Ma negli anni dell'università il ravennate è ancora chiuso, introverso e schivo, una riservatezza dimostrata dall'adolescenza.

Nella cerchia degli storici dell'arte di stanza nel capoluogo toscano per studiare alla scuola di Longhi, coltiva un affetto particolare per Maria Enrica (Marica) Paponi, persona dal carattere non piano, anch'essa presto scomparsa; un affiatamento durato due anni, forse un po' tormentati, come si comprende da alcune lettere rimaste tra la corrispondenza dello studioso, che le è tanto affezionato da scriverle praticamente di proprio pugno, stando a Peter Riedl, gli *Appunti su Marco Benefial a Città di Castello*, apparsi su «Paragone» nel 1958⁴.

Alberto deve aver esercitato una certa influenza sulla sua formazione:

² Testimonianza scritta della storica dell'arte, inviata per posta elettronica a dicembre del 2010.

³ Si è già fatto ricorso ai ricordi di Detlef Heikamp, raccolti nel 2011 presso l'Istituto Germanico di Firenze, che nuovamente torneranno utili nel corso della trattazione.

⁴ PAPONI 1958.

«Caro Maestro, ch  questo titolo ti compete, la noia che mi circonda, e le facce da S.S. camuffati da storici dell'arte che popolano l'Istituto tedesco, mi fanno ricordare le nostre piacevoli chiacchierate, e le frequenti evasioni. So che il tempo per te   pi  che oro, ma che tu non possa spenderne un po' per illuminare questa mente, che tu sai,   una tua creatura, mi sembra impossibile. Sono qui per ritrovare un po' della mia atmosfera studentesca, e per alimentare lo stanco Beneficial. Ogni tanto m'istruisco sui tuoi scritti. [...] Spero di vederti, o sentirti, uno di questi anni»⁵.

Non   stato possibile rintracciare gli estremi anagrafici della ragazza, forse di poco pi  giovane del compagno, che l'aveva aiutata a districarsi nella materia, con un'attitudine didattica avvertita in seguito anche dalla futura moglie Paola, scarrozzata dal fidanzato in varie gite per affascinanti, non comuni itinerari:

«credo che lui si compiacesse di potermi fare anche da maestro. Era sua abitudine approfondire ogni argomento, nulla era lasciato al caso e anche con me a volte era molto esigente; io ero una farfallina e sfarfallavo impegnandomi ad essere il pi  possibile la sua bella ragazza. Era piuttosto permaloso, qualcosa di provinciale emergeva da certe sue reazioni, sapeva anche essere molto polemico e con quel suo sorriso da furbetto prendeva spesso posizioni critiche verso gli altri. Mancava di senso dell'umorismo, specialmente nei confronti di se stesso».

Enrico Castelnuovo, giunto a quel tempo a Firenze per la specializzazione, dopo la laurea a Torino con Anna Maria Brizio, raccontava in un'intervista del 2012:

«il gruppo degli allievi longhiani era piuttosto coeso, ma Alberto da principio, durante le ricerche per la tesi, era abbastanza isolato. Molti di noi cercavano di scimmiettare, diciamo cos , lo stile di Longhi, senza peraltro riuscirci assolutamente; Carlo Volpe era quello che era andato pi  vicino, ma Longhi era certamente inimitabile. Alberto aveva preso l'abitudine di troncare le preposizioni dei nomi composti, per cui ricordo che scherzando gli avevo detto "gi ... un plesso blema tribuzionistico: com-plesso, pro-blema...": non era una strada percorribile. Quell'isolamento di Alberto spar  ai tempi dei "Maestri del Colore"»⁶.

⁵ Lettera di Maria Enrica Paponi ad Alberto Martini, Firenze, 3 giugno 1960 (AAM).

⁶ Enrico Castelnuovo con affetto ricordava l'amico Martini in un'intervista registrata nella sua casa torinese nell'aprile 2012, a cui pi  volte si ricorrer  nel corso dei capitoli.

Il fatto di privare le parole composte del loro prefisso trova riscontro in un testo dove il giovanissimo Martini si misura con i dibattuti affreschi della cappella dell'Assunta nel duomo di Prato, ritrovato tra le carte lasciate nella casa di famiglia a Ravenna: tra le righe del dattiloscritto, Paolo Uccello è il caso «più grovigliato e problematico del quattrocento figurativo italiano dal doppio rispetto tribuzionistico e valutativo»⁷. È evidente che Alberto, come i coetanei, è affascinato dalle ricercatezze lessicali del verbo longhiano, tanto da riunirne le espressioni peculiari nell'articolo apparso su «Itinerari»:

«La novità del suo stile, certamente formatosi in contiguità dei “vociani” e in ispecie di [Emilio] Cecchi, è tutto nell’invenzione di una segreta e impreveduta nervatura strutturante fondata su basi verbali e avverbiali, su cui germinano, vistosamente, i suoi estri sostantivali e aggettivali che punteggiano impressionisticamente il suo dettato. Di questi ultimi si possono indicare molti esempi, stralciati tutti dalla *Officina ferrarese*: ed ora sono parole e modi di dire dialettali, ora sono neologismi, recuperi di parole arcaiche e letterarie, ormai desuete, ora sono astruse combinazioni di aggettivi e sostantivi - “alla carlona”, “spilungone”, “marangone”, “a poche spanne”, “sfegatato”, “spampanato”, “nuovo di trinca”, “artificiato”, “lampassato”, “ghiribizzoso”, “fantasmico”, [...] “pietra scaramazza”, “caribù”, “vanessa”, “basilissa”, “stilofilia” [...]: “figure smeraldine e arrubinate agli orli”, “croco ossificato”, “acutezza stemmata”, “lastroni arrotati”, “un’eleganza quasi perniciosa e attoscata”, “stile specioso e crittografico”, “filosofata fisicità”, “balletti grammaticali” [...], “immaginazione pliocenica”, “figure scalene”, “genio petrologico”, “ossessione rovinistica”, “immaginativa ingrifata”...».

Negli anni seguenti alla laurea il maestro deve avergli suggerito di adottare un linguaggio più semplice e meno articolato, se in una lettera

⁷ Si tratta di un dattiloscritto recante correzioni a matita probabilmente di mano di Longhi, che non è stato possibile ricondurre ad alcuna pubblicazione; a meno che non sia un'esercitazione, potrebbe trattarsi di un contributo destinato a una trasmissione radiofonica, forse «L'Approdo», in cui il maestro coinvolge l'allievo in diverse occasioni dalla metà degli anni Cinquanta. Vi si coglie, più che in ogni altra occorrenza, da un lato il tentativo di emulare la sintassi e il lessico longhiani (con un audace uso - o non uso - della punteggiatura), dall'altro il rispetto delle tre fasi interpretative che Martini individua nel «procedimento dialettico» del professore. Sugli affreschi della cappella dell'Assunta nel duomo di Prato (*Storie della Vergine* sulla parete destra e *Storie di santo Stefano* a sinistra, attorno al 1435-1436) si veda PADOA RIZZO 1997; due scene del ciclo (la *Natività della Vergine* e la *Disputa di santo Stefano*), nel quale «accanto ad Andrea di Giusto è presente un pittore di ben altra levatura, che oggi molta parte della critica identifica con [Paolo] Uccello, mentre altri suppongono si tratti di un suo ignoto seguace, al quale conferiscono appunto il nome di “Maestro di Prato” (o di Karlsruhe)», compariranno tra le tavole del fascicolo dei «Maestri del Colore» numero 29 su Paolo di Dono, curato da Luciano Berti.

del 1956 Martini gli scrive riguardo a un contributo per «L'Approdo» radiofonico: «mi pare di essere stato molto più chiaro e controllato che non quello che Le feci leggere tempo fa: in obbedienza al Suo consiglio»⁸.

L'allievo fa proprio anche il disagio del professore verso certe urgenze tutte italiane, ad esempio la necessità di cataloghi di livello scientifico che illustrino i musei del territorio, come si avverte in una recensione al volume dedicato alla Galleria Spada da Federico Zeri, datata «25 ottobre» probabilmente 1954:

«[Con questa pubblicazione] si viene costituendo un piccolo eletto nucleo di cataloghi [...] che fanno alto onore ai loro autori e di riflesso alla nostra cultura: penso a quello del Pallucchini, dedicato alla Galleria Estense, [a] quello del Puerari sulla Pinacoteca di Cremona. [...] Le più ricche Gallerie italiane, che vanno meritatamente famose nel mondo per i loro capidopera, non sono sempre in grado, a tutt'oggi, di affidare allo studioso quell'indispensabile strumento di ricerca che è un Catalogo scientifico, mentre per contro possono furbescamente mettere in mostra lussuose pubblicazioni in carta patinata, corredate delle solite illustrazioni a colori, sulla cui inutilità si può giurare tranquilli. Questa prima considerazione non può non avvilire quanti veramente hanno a cuore, non solo la nostra dignità culturale – che pur ha da reggere a un duro colpo –, ma anche il nostro prestigio nazionale; tanto che Roberto Longhi racconta di aver detto ad amici stranieri che gli chiedevano il catalogo di una nota Galleria fiorentina, che era esaurito. Amorevole menzogna che in troppe circostanze si avrebbe da ripetere, e ci mancherebbe l'ardire. Quanto ai criteri ordinativi seguiti nella sistemazione dei nostri tanti musei, ove maggiore è stato l'impegno e la responsabilità, altrettanto grande è stato il disastro: nel cambiar veste, anche la pelle è rimasta scorticata e le aperte ferite dolorano e addolorano. Un principio pseudo-scientifico e pseudo-razionale, quello didattico-cronologico, è stato per gli ordinatori lancia e scudo ad uno: in suo nome hanno offeso, in suo nome si sono difesi»⁹.

La corrispondenza con Longhi ha inizio nel 1955, probabilmente quando Martini torna a risiedere nella casa di Ravenna e la sua presenza a Firenze si fa più diradata¹⁰. I contatti epistolari vertono

⁸ Lettera non datata, da assegnare al 1956 (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi). Sullo stile della scrittura di Longhi nell'*Officina ferrarese* si legga MENGALDO 2005, pp. 92-117.

⁹ Recensione a ZERI 1954, ritrovata nell'archivio di Martini, stilata a mano sul retro di alcuni fogli dattiloscritti sciolti, appartenenti a una versione non definitiva della tesi di laurea; non è stato possibile rintracciare la pubblicazione del testo, rimasto forse inedito.

¹⁰ Mentre negli archivi di villa Il Tasso sono conservate, si ritiene, pressoché tutte le missive di Alberto al professore, nel fondo documentario degli eredi Martini a Milano si trovano solo le lettere di Longhi all'allievo posteriori al 16 dicembre 1958, probabil-

in gran parte sugli scritti che va preparando a quel tempo: prime tra tutto le schede del catalogo della pinacoteca della sua città, poi la giovinezza di Bonnard, che non troverà spazio su «Paragone»¹¹, e «quei pittori riminesi così maledettamente complicati» del Trecento, su cui lavorerà a lungo dalla metà degli anni Cinquanta, mettendo a fuoco tre saggi importanti entro la fine del decennio¹².

Dal 1956 le riflessioni scambiate con il professore si appuntano sui nuovi interessi di Alberto: la pittura americana scoperta alla Biennale di Venezia, la poetica convulsa di Mattia Moreni e una serie di possibili argomenti per le trasmissioni radiofoniche de «L'Approdo», a cui Longhi fa spesso collaborare l'allievo. Ma anche *Il protomanierismo e il Maestro di Griselda*, ovvero un testo dedicato all'identificazione dell'anonimo pittore con Bartolomeo della Gatta avanti negli anni, tasto "dolente" su cui lo storico dell'arte torna a battere dopo la prima formulazione nella tesi di laurea: evidentemente Longhi non aveva fino a quel momento espresso pareri favorevoli, né del tutto contrari, ma di questo riparleremo¹³.

Talvolta si scrivono per qualche opera da illustrare nelle pubblicazioni in corso, come il *San Francesco* di Giovanni Buonconsiglio, di proprietà del medico di casa Longhi e romanziere poliziesco Giuseppe Noferi (1917-1995), che Martini include nelle sue *Spigolature venete*: «avendo rivisto, nel mio recente soggiorno fiorentino, il notevole *San Francesco* [...] del nostro Noferi, ho pensato di inserirlo all'ultimo momento nel mio cocktail veneto, certo che gli darebbe un sapore particolare, più inedito. E naturalmente scrivo a Lei per poter avere l'autorizzazione a farlo»¹⁴.

mente ricevute dal giovane dopo il trasferimento nel capoluogo lombardo; nella casa di famiglia a Ravenna non si è invece rinvenuta corrispondenza con il maestro.

¹¹ Per motivi che non si è in grado di indicare, *Gli inizi difficili di Pierre Bonnard* sarà diversamente pubblicato su «Arte antica e moderna» (MARTINI 1958 P2).

¹² MARTINI 1955 P1, 1958 P7, 1959 P2. Sulle ricerche di Martini riguardanti il Trecento sta lavorando Filippo Trerè; alcune informazioni si leggono in TRERÈ 2005, pp. 249-252; Id. 2010.

¹³ «Sto stendendo un pezzo sul padiglione Americano alla Biennale e, se non si potrà trasmettere all'«Approdo», spero che possa interessarLe per la rivista: di pittura americana mi sono sempre interessato e quest'argomento mi affascina e mi esalta, forse un po' troppo. Inoltre avrò altre cose da sottoporLe: un saggio sul "protomanierismo e il Maestro di Griselda", e, ciò che spero di fare in settembre, il saggio interamente riscritto e ridimensionato sugli inizi di Bonnard - un artista che voglio sempre più studiare, da tutte le parti, sperando di cavarci un'opera seria e documentata, critica, come a tutt'oggi manca» (Martini a Longhi, Milano, [1956], FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi). L'articolo sul padiglione americano alla Biennale del 1956 apparirà sulle pagine de «Il Veltro» (MARTINI 1957 P2).

¹⁴ Martini a Longhi, Milano, 3 agosto 1957 (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi); si veda MARTINI 1957 P4, pp. 60-61 e nota 13. Il dipinto, oggi in una raccolta privata di Mantova, è stato recentemente esposto alla mostra *Bernardino Luini e i suoi figli* in Palazzo Reale a Milano: si vedano in merito, all'interno del ca-

È negli anni trascorsi a Firenze che lo studioso si accosta a un certo versante dell'arte contemporanea, naturalmente il *côté* gradito al maestro, grazie al quale conosce Giorgio Morandi, Ottone Rosai, Mino Maccari e probabilmente Carlo Carrà. Col tempo tuttavia, specie quando i suoi interessi si spingono oltre la contemporaneità morandiana, si allontana in parte dal seminato longhiano, pur mirando «a trasferire il metodo della storia dell'arte alle prime vicende dell'arte moderna» dove portare chiarezza¹⁵, e immagina una funzione attiva, polemica, viva e quotidiana della critica, con scelte precise in qualche caso rigettate da Longhi, che il giovane non avrà timore di difendere *vis à vis*¹⁶.

Questo aspetto fa del resto parte del suo carattere: come ricorda Mina Gregori, Alberto era l'unico che aveva il coraggio di dire in faccia a Longhi ciò che pensava. Lo si avverte anche nelle lettere, nel caso ad esempio di un articolo sulla donazione della raccolta Grassi al Comune di Milano nel 1959, dapprima approvato per «Paragone» e rifiutato in un secondo tempo¹⁷:

«sono rimasto molto sorpreso nel leggere nella lettera della Gregori che: "quanto al pezzo sulla coll. Grassi, il professore mi incarica di dirti che, siccome ne hanno parlato tutti, non gli pare sia più il caso di tornarci su Paragone". Non discuto le altre ragioni che possono averLa indotta a non pubblicare il pezzo, ognuno ha le sue idee, ma l'argomento addotto è piuttosto inconsistente se si pensa a quando io Le ho fatto avere l'articolo: comunque, poiché ne ho una sola copia e non posso permettermi il lusso di sprecare inutilmente tempo, Le sarei

pitolo 2 del catalogo *Gli anni del vagabondaggio nel Veneto*, le riflessioni di AGOSTI, STOPPA 2014, pp. 43, 59, cat. X.

¹⁵ È l'auspicio espresso in una lettera scritta a Ulrich Middeldorf il 5 luglio 1962, circa la progettazione di un periodico poi mai varato, per cui si rimanda al paragrafo *Il progetto di una rivista internazionale: «L'arte moderna»*.

¹⁶ Si pensi ad esempio al rifiuto longhiano per l'interesse di Martini nei confronti di Otto Dix, espresso in due lettere dell'8 e 18 aprile 1964, su cui si tornerà; ci sarà anche occasione di soffermarsi su una missiva di Antonio Del Guercio ad Alberto del 26 maggio 1964, riguardo la diffidenza di Longhi verso alcuni temi d'arte contemporanea: si veda il paragrafo *L'arte contemporanea. Incontri e amicizie*.

¹⁷ «Anche a me il dono Grassi ha fatto una notevole impressione già da quando mi portarono - prima del dono - a vedere i dipinti per sapere cosa mi paresse. Chi immaginava in una raccolta di Milano un Cézanne, un Jongkind, un Sisley di quella forza (oltre a tutto il resto). Perciò la notizia si può fare benissimo purché non pesti troppi piedi. La differenza dei prezzi, da quando il Grassi comprò, oggi è troppo alta per poter sperare che lo stato possa ancora competere con Onassis o altri "grosse Kapitalisten" alle aste. Abbiamo perso l'autobus, non c'è che dire. Ma anche la Francia, che è la Francia, è restata piuttosto coi residui della sua grande pittura che coi grandi pezzi. Régolati, dunque» (Longhi a Martini, Firenze, 16 dicembre 1958, AAM). Sulla raccolta Grassi, da poco riallestita al secondo piano della Galleria d'Arte Moderna di via Palestro, si veda OLDANI 2014.

molto grato se mi facesse riavere lo scritto e il materiale fotografico, in modo che io possa pubblicarlo altrove»¹⁸.

Nella metropoli, in cui si trasferisce nel 1958, Martini si trova subito a proprio agio, come si intuisce da una risposta dell'amico Detlef Heikamp del 7 novembre 1958: «mi fa piacere che Milano ti piace, sei sempre stato nordista, anche a me però piace molto, ed anche la gente della quale i toscani dicono male per via del dialetto». Qui ha maggiori possibilità che a Ravenna di incrociare Longhi, che spesso vi giunge in visita alle esposizioni lombarde: «penso di avere l'opportunità di incontrarLa qui [...] in occasione della Mostra di Vuillard: altrimenti verrò io a Firenze verso la fine del mese o i primi di novembre. Avrei molto piacere di vederLa e di parlarLe: sto disimparando a imparare»¹⁹.

Quello con Longhi resterà sempre un rapporto complesso, non piano, forse un po' sofferto, con qualche nota stridente di cui oggi si stenta a comprendere la natura. Alberto è un allievo stimato, a cui è affidato poco dopo la laurea, forse per il tramite del docente e certo con la sua costante assistenza, un incarico di considerevole impegno come la redazione del catalogo della Pinacoteca di Ravenna, che esce a più di mezzo secolo di distanza dal primo vero studio critico sulla raccolta ad opera di Corrado Ricci, «con rara sensibilità critica e grande capacità filologica, col piglio di ascendenza longhiana che tutto verifica, interpreta e descrive»²⁰. È inoltre coinvolto da subito in vari ambiti: da una delicata recensione alla mostra cortonese-fiorentina allestita da Mario Salmi nel 1953 su Luca Signorelli - che sulle pagine di «Paragone» fa da sponda e da sfondo alla polemica innestata da Longhi sulla «tegola» con il presunto autoritratto del pittore -, a numerosi interventi su diversi temi per «L'Approdo»²¹.

E tuttavia resta uno scarto di incomprensione tra il professore e

¹⁸ La lettera di Martini a Longhi, da Milano (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi), è successiva al 19 febbraio 1959, data apposta alla missiva della Gregori ad Alberto da Firenze (AAM). Per l'articolo sulla collezione Grassi, pubblicato infine sulle pagine de «Il Veltro», si veda MARTINI 1959 P26.

¹⁹ Martini a Longhi, Milano, 7 ottobre 1959 (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

²⁰ DOMINI 2001, p. XII. Si veda RICCI 1897.

²¹ Si veda la recensione del giovane intitolata *Mostra di Luca Signorelli* (MARTINI 1953 P1) e, nelle pagine subito seguenti, LONGHI 1953: nell'articolo Longhi metteva in dubbio l'autenticità della cosiddetta tegola di Orvieto, una lastra in laterizio con il supposto autoritratto di Signorelli affiancato al camerlengo dell'Opera del duomo, presente alla mostra ordinata da Salmi ed eletta a manifesto della rassegna; sul pezzo e sulla polemica si veda il capitolo *Un tegola per la critica*, nel catalogo dell'esposizione signorelliana allestita nel 2012 a Perugia-Orvieto-Città di Castello (MANCINI 2012b). Su «Paragone» troveranno spazio negli anni otto articoli di Martini e una recensione di Anna Maria Mura al suo volume *L'Ottocento e il Novecento*, il quinto della serie Fabbri «Pittura in Europa», del 1963; si veda il capitolo *La Rai: radio e tv* per le collaborazioni con «L'Approdo».

quel ragazzo inquieto, sempre in cerca di nuove conoscenze, pronto a sgattaiolare nei mille rivoli della divulgazione, delle decine di articoli disseminati sulle più varie riviste, delle *expertise* rilasciate ai lettori sulla carta patinata di «Arte figurativa», dell'attenzione alle novità ardite del contemporaneo - e giù presentazioni e introduzioni per le personali dei giovani amici artisti nelle gallerie -, cercando d'altro canto di non dimenticare mai gli studi veri e propri. Finché lo stesso Longhi proverà a quietarlo in quel ruolo da "capocantiere" alla Fratelli Fabbri, incanalandone l'ansia sperimentatrice in una serie di pubblicazioni, che a mezzo secolo di distanza restano il tentativo più moderno e riuscito di coniugare enormi tirature e livello scientifico dei contenuti, in un prodotto bello e accessibile a milioni di italiani.

Si avrà modo di tornare sul rapporto con Longhi negli anni a venire, quando il maestro presenterà l'allievo all'amico Dino Fabbri e seguirà da presso la rivoluzione a colori dei fascicoli; qui è opportuno fermarsi al momento della formazione, dedicando qualche pagina alle ricerche su Bartolomeo della Gatta iniziate con la tesi di laurea e confluite in alcuni contributi successivi²².

Un pittore dal catalogo complesso, per cui nulla di certo si conosce della produzione dell'ultimo decennio e che solo di recente ha potuto godere di una pubblicazione monografica²³. Un'opera a cui certo anche Martini avrebbe ambito attendere negli anni seguenti la discussione e a cui tentava di intradarsi già l'11 novembre 1958, riassumendo i suoi convincimenti sulla giovinezza dell'artista nell'intervento dal titolo *Bartolomeo della Gatta: primo tempo* tenuto all'Istituto Germanico²⁴, destinato a divenire la base per un saggio fondamentale, tradotto in lingua inglese sull'«Art Bulletin» nel 1960, grazie alla mediazione di Ulrich Middeldorf²⁵.

²² Per la tesi di laurea: MARTINI 1953-1954; oltre alla copia conservata tra le carte di Alberto Martini, si confronti il dattiloscritto dell'elaborato consegnato al relatore, con le sue correzioni, reperibile in FSSARL, Mon. Bart. Gatta 2. Per i contributi successivi, di cui si dirà: MARTINI 1959 P22 e 1960 P37.

²³ MARTELLI 2013.

²⁴ Maria Enrica Paponi non è presente alla conferenza dell'amico, ma il 7 novembre precedente lo rincuora da Roma: «se non posso essere lì di persona, almeno spero che un mio scritto non ti dia troppa noia; vorrei, se tu lo desideri, che tu sentissi la mia presenza affettuosa in quella stanza dove, sotto gli occhi scrutanti dei tuoi ascoltatori, narrerai di Bartolomeo e della sua predilezione per i gatti. E poi, ho saputo, hai un illustre compagno nella tua esposizione, Hermann Voss; sarà un memorabile incontro tra la vecchia stirpe tedesca, e la giovane generazione longhiana. E Longhi non mancherà» (AAM).

²⁵ Per l'intervento si veda *Berichte über die Sitzungen* 1959, p. 257, n. 117; per il saggio sulla rivista di Princeton MARTINI 1960 P37: «Sto mandando il Suo articolo allo Ackerman, redattore dell'«Art Bulletin», e spero che avremo presto una risposta», scrive Middeldorf a Martini il 17 dicembre 1958 (AKIF, Korrespondenz/Corrispondenza Heinrich Middeldorf).

«Scrivendo nel 1927 sul seguito di Piero della Francesca nell'ottavo decennio del Quattrocento, Roberto Longhi citava insieme, e alla pari, "tre notevoli soggetti nazionali: Bartolomeo della Gatta, il Signorelli, e il Perugino" e spendeva parole grosse nell'esaltare e definire la qualità e il timbro poetico del meno noto dei tre, dicendo di quelle sue "eccellenze che avrebbero fatto trasecolare i più scaltri cittadini" d'Arezzo, vantandogli "una fra le sottospecie più fragili ed amabili della flora cromatica franceschiana", considerandolo "un culmine insospettato nella pittura toscana del Quattrocento": e sono certo che, a quei giorni, una rivalutazione così appassionata ha fatto trasecolare i più scaltri critici, per parafrasare le parole dell'illustre studioso».

Se in questo modo Martini introduce il saggio del 1960 (e, si può immaginare, anche la conferenza di due anni prima)²⁶, già nelle cento cartelle della tesi di laurea del 1954, aveva segnalato da principio il debito culturale nei confronti del maestro. Dopo aver riassunto la sfortuna critica del monaco pittore infatti, in apertura al lavoro il laureando riepilogava i termini della "disputa" su Bartolomeo e dintorni, che Roberto Longhi e Mario Salmi avevano ingaggiato al principio degli anni Cinquanta: *casus belli*, la *Mostra d'arte sacra della diocesi e della provincia di Arezzo* curata da quest'ultimo²⁷, che scatenava la reazione longhiana sulle pagine di «Paragone»²⁸.

Alle critiche, Salmi rispondeva nello stesso 1951 con le *Postille alla mostra di Arezzo*, ribadendo il concetto tre anni più tardi in *Fuochi d'artificio o della pseudo critica*, senza dimenticare che, nel frattempo, la *Mostra di Luca Signorelli* a Cortona aveva nuovamente surriscaldato gli animi²⁹.

È dunque un clima acceso di polemiche, quello in cui Alberto si inserisce alla metà degli anni Cinquanta, formulando nell'elaborato, una volta superata l'introduzione, ipotesi sull'oscuro momento formativo dell'artista, che ancora oggi si può solo immaginare giocato tra la tradizione orafa di famiglia, i Pollaiuolo e la bottega di Verrocchio, dove in quegli anni si educano Botticelli, Ghirlandaio, Perugino e Leonardo³⁰.

«Bartolomeo della Gatta nacque con ogni probabilità nell'anno 1448

²⁶ La citazione è tratta dal dattiloscritto italiano conservato nell'archivio dello studioso, poi tradotto sull'«Art Bulletin».

²⁷ SALMI 1950. Venti anni prima Mario Salmi aveva allestito nella stessa sede aretina la *Mostra delle opere di Bartolomeo della Gatta e della sua scuola* (SALMI 1930).

²⁸ LONGHI 1951.

²⁹ Cfr. SALMI 1951 e 1954 e, per l'esposizione dedicata a Signorelli, MORIONDO 1953, i testi di Martini e Longhi citati alla nota 21 e LONGHI 1954a.

³⁰ Sono emersi nel tempo documenti che provano che lo stesso Verrocchio svolse il proprio apprendistato nei primi anni Cinquanta presso l'orafo Antonio Dei, padre di Bartolomeo; del resto anche Antonio del Pollaiuolo, tra il 1457 e il 1459, fu «lavorante» presso Miliano Dei, cugino di Antonio: lo ricordano recentemente BALDINI 2004, pp. 51-52 e MARTELLI 2013, p. 27.

a Firenze, secondo figlio maschio di una famiglia che contava troppe bocche da nutrire, verisimilmente sette: suo vero nome era Piero ed apparteneva al noto casato dei Dei, che tradizionalmente praticava l'arte dell'oreficeria [...]. La sua abitazione era in piazza Santo Spirito - "che apparteneva al popolo di San Felice" - dove pure avevano sede i monaci camaldolesi, dei quali era in posizione ragguardevole lo zio Don Guasparri».

Se due strumenti del novembre 1470 lo vogliono monaco professore in Santa Maria in Gradi ad Arezzo, ricorda Martini, non è dato conoscere il momento del trasferimento di Piero Dei dal capoluogo toscano. Conviene pensare a un apprendistato artistico fiorentino, o comunque a una frequentazione dell'ambito dei pittori della città fino a poco prima di questa data, forse attorno al 1468, poiché il passaggio in provincia dovette avvenire «quando già Bartolomeo [...] aveva professato i sacramenti; cosa che per solito si dava sui vent'anni. [...] Pertanto prima di trasmigrare, ebbe modo di accostarsi, assimilando, allo sfaccettato mondo della pittura fiorentina, che nel Baldovinetti, in Piero e Antonio del Pollajolo, indicava i suoi uomini di punta».

La vicenda pittorica di Bartolomeo della Gatta gode di pochi punti fermi, base su cui Alberto imposta le proprie riflessioni nella tesi: la prima opera certa è il *San Lorenzo* della badia aretina delle Sante Flora e Lucilla, affresco citato da Vasari e datato 1476, parte di una più ampia decorazione distrutta; poi il *San Rocco* del Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo del 1479, di cui resta il pagamento. Dalla Pinacoteca Comunale di Castiglion Fiorentino giungono altri due grimaldelli, più tardi: la *Madonna con il Bambino in trono e santi* con l'iscrizione 1486, con *Storie di san Giuliano* rappresentate nella predella, e le *Stigmatate di san Francesco* dell'anno seguente.

«Esigui elementi» da cui partire «per delineare tentativamente il percorso» di questo ansioso interprete, sempre teso «a rinnovarsi e a battere strade diverse [...]. Perché Bartolomeo fu, innanzi tutto, uno sperimentatore, inquieto e insoddisfatto, ma sempre autentico e sentimentamente impegnato».

Ripercorrendo il sentiero individuato da Alberto Martini per l'opera del Dei, si tenta in questo primo capitolo, necessariamente più specialistico rispetto agli altri che compongono il libro, di segnalare novità attributive, intuizioni e sviste del giovane studioso, alla luce delle posizioni odierne, rimandando invece, per la ricostruzione dell'attività del monaco pittore, al recente completo volume di Cecilia Martelli, in cui si rende conto anche delle aggiunte al catalogo dell'artista avvenute nel corso del tempo, che qui non trovano spazio.

Il fine è evidenziare quanto profondamente le ricerche di Martini, che pur ricoprono nella sua vita uno spazio cronologicamente

ristretto a pochi anni, abbiano inciso sugli studi successivi, avendo egli il merito, già dai lavori per la tesi e con più lucidità qualche anno dopo sull'«Art Bulletin», di inquadrare con chiarezza il «primo tempo» di Piero Dei.

Acquisizione ormai consolidata la sua proposta di chiudere entro la metà degli anni Settanta del Quattrocento due opere cortonesi, le più antiche che si conoscano del pittore: ovvero la tela con l'*Assunta*, eseguita verosimilmente per la chiesa del monastero delle monache benedettine cistercensi dette le Contesse (dagli anni Ottanta in deposito al Museo Diocesano: Fig. 4³¹), e parte di una composizione affrescata in San Domenico. Di quest'ultima restano oggi due principali frammenti (Figg. 5a-b), tra cui il *San Rocco*, allora recentemente riscoperto da Mario Salmi sotto una vecchia tela e da lui attribuito prima al Signorelli poi a Bartolomeo³²; Martini posticipa invece di circa un lustro rispetto alla figura del santo pellegrino le piccole *Storie di santa Caterina* che lo affiancano, avanzando per esse una datazione al 1478³³.

Seguito poi quasi unanimemente dalla critica fino ai giorni nostri, il giovane è peraltro il primo a ipotizzare, già nel 1954, un precoce soggiorno di Bartolomeo a Urbino, dove gode secondo la testimonianza vasariana dell'amicizia dell'urbinate Gentile de' Becchi, vescovo di Arezzo tra il 1473 e il 1497: ne sono prova i riferimenti, che si colgono nelle due pitture cortonesi, alle tavolette della Galleria Nazionale dell'Umbria del 1473³⁴ «e, allo stesso tempo, agli intarsi

³¹ Martini vede la tela con l'*Assunta che porge la cintola a san Tommaso* non ancora liberata dall'aggiunta settecentesca dell'ultima schiera di angeli in alto, rimossa solo al principio degli anni Ottanta del Novecento, e dalle ridipinture di san Benedetto e santa Scolastica in primo piano, trasformati probabilmente nel 1788, in occasione del trasferimento dell'opera dalla chiesa delle Contesse a quella di San Domenico dove resta fino agli anni Ottanta del Novecento, nei santi serviti Filippo Benizzi e Giuliana Falconieri, ripristinati con la pulitura del 1979 (si veda MAETZKE 1979, pp. 49-54, n. 12).

³² L'affresco fu rinvenuto sotto una tela che lo celava; all'altezza cronologica in cui scriveva Martini era ancora coperto, nonostante il ritrovamento fosse stato annunciato due anni prima da SALMI 1952, p. 259; i frammenti saranno poi staccati da Giuseppe Rosi nel 1958 e riportati *in situ*.

³³ Sull'opera conviene ancora rimandare alla scheda di Luciano Bellosi, in BELLOSI, CANTELLI, MORIONDO 1970, pp. 32-33, n. 44: «per le tre storiette [...] ha probabilmente ragione (ancora una volta) il Martini che le crede posteriori di qualche anno, per le complesse articolazioni spaziali e prospettiche». Bisognerà tuttavia attendere DE MARCHI 1993, pp. 87-88 (e le precisazioni di BUTI 2004) per l'identificazione dei soggetti delle storiette in episodi della vita di santa Caterina, che Martini genericamente individuava come *Saint presentig his rules to Pope, Temptation of a saint e Miracle of a saint* sull'«Art Bulletin». Al centro della composizione, nella zona perduta tra le due porzioni di affresco conservate, doveva stagliarsi entro una struttura architettonica una santa Caterina stigmatizzata, in piedi, di fronte al Crocifisso.

³⁴ Il complesso di otto scene con *Storie di san Bernardino*, tutte progettate da Perugino, da spartirsi, come ha indicato BELLOSI 2007, tra la bottega del Vannucci («di cui forse faceva parte Pinturicchio») e altri pittori, individuando i contributi di Pier-

urbinati», ai «“genietti” che Pedro Berruguete inserì nella decorazione dello studiolo di Federico [da Montefeltro], ad unione dei ritratti degli “uomini illustri”» in collaborazione con Giusto di Gand, a cui sembra rimandare la «descrizione psicologica di ogni singolo personaggio» nelle *Storie di santa Caterina*.

Se queste sono le novità più rilevanti emerse dagli studi dell'allievo di Longhi, in che misura le sue osservazioni abbiano influenzato la critica moderna, lo si avverte anche semplicemente scorrendo la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, compilata da Grazia Vailati Schoenburg Waldenburg a trent'anni di distanza, e contando quante volte, punto per punto, vi sia citato il nome di Martini, che «ha ricostruito il gruppo di [opere] appartenenti alla prima fase dell'artista, ne ha acutamente puntualizzato sia i rapporti di connessione con l'attività degli artisti [fiorentini], sia il momento cronologico della realizzazione», sottolineando «la particolare complessità culturale del Dei»³⁵.

Non essendo mai stata resa nota la tesi di laurea di Martini, la successiva discussione delle sue opinioni dipende in toto dal saggio del 1960, ragioni di più per indagarne oggi le ben più ampie radici nell'elaborato assegnatogli da Longhi nel 1953-1954³⁶.

Ad Alberto si deve anche una definizione del *corpus* giovanile di Luca Signorelli, che l'affrontare un tema tanto complesso gli impone di indagare, evidenziando la comune radice culturale e le profonde relazioni tra «le meditazioni ed i [...] pensieri» di Piero Dei e quelli del cortonese e di Perugia, «verosimilmente suoi amici già ad una data precoce, già da un decennio prima della loro collaborazione nei lavori della Sistina nel 1481-'82», tanto più che si trattava di artisti della stessa generazione, impegnati tutti a elaborare una interpretazione originale dell'eredità pierfrancescana.

Confrontando i percorsi giovanili di Bartolomeo e Luca, per il quale, negli anni della formazione, la presenza ad Arezzo del monaco, di ritorno dal soggiorno urbinato, fu certamente stimolante, Martini aggiunge al catalogo delle prime presunte opere del Signorelli, già radunate da Bernard Berenson e trasferite nel 1926 dal catalogo di Piero a quello dell'allievo ai suoi esordi³⁷, un dipinto bagnato dai più

matteo d'Amelia e, forse, di Pierantonio di Niccolò da Pozzuolo. «Il confronto», specifica Martini, «tra il panneggio del manto dell'Apostolo di spalle nell'*Assunzione* cortonese di Bartolomeo e quello dell'uomo similmente posto nel *Miracolo del toro*, una delle tavolette bernardiniane di Perugia, definisce, attraverso la palese contiguità stilistica, una comune radice culturale e ad un tempo afferma una contemporaneità cronologica».

³⁵ VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG 1988, p. 263.

³⁶ Anche MARTELLI 2013, che considera l'articolo di Martini del 1960, insieme al contributo di Luciano Bellosi di un decennio più tardi (in BELLOSI, CANTELLI, MORIONDO 1970) «una svolta decisiva negli studi» sul Dei, non sembra conoscere la tesi di laurea.

³⁷ BERENSON 1926, pp. 105-117; proposta ribadita in BERENSON 1947, pp. 195-205, figg. 130, 133-134. Il gruppo comprende i frammenti (un *San Paolo*, una testa del Bam-

svariati battesimi, da Marziale a Lorentino d'Arezzo in collaborazione con Signorelli, da Giovanni Santi a Perugino giovane, da Fra Carnevale a Raffaello, come lo stendardo con la *Presentazione al Tempio* già in collezione Cook a Richmond (Fig. 6), approdato tramite la casa d'aste Agnew alla raccolta Morandotti di Roma, dove si trova nel 1954³⁸.

Ai tempi dei «Maestri del Colore», Martini penserà di assegnare il fascicolo su Perugino - poi realizzato da Maria Grazia Ciardi Duprè - a Ettore Camesasca, e avrà occasione di discutere l'attribuzione della tela con lo studioso, che nel volume della «Biblioteca d'arte Rizzoli» licenziato nel 1959 dava ragione a Federico Zeri e ribadiva l'opera al primo Vannucci attorno al 1465 circa³⁹. «Circa Piero», gli scriverà Camesasca in una lettera dell'aprile 1964, «mi sembra indubbio che un giovane sveglio come era Perugino giovane, lo abbia tenuto d'occhio; e che, magari imberbe, abbia pitturato lo stendardo della *Presentazione*, sul quale tu non sei d'accordo. Tuttavia ne sono meno certo di quando ne trattai nel '59»⁴⁰.

La *Presentazione*, come del resto le tre Madonne del gruppo riunito da Berenson, non ha ad oggi raggiunto approdi attributivi che confermino o smentiscano la proposta di Martini⁴¹; nonostante le discussioni, lo stendardo, che nella seriazione del complesso si scalerebbe tra il quadro di Boston, per Alberto il più antico, e quello

bino e una porzione di parasta) di una *Madonna con il Bambino, san Paolo e san Gerolamo* ad affresco staccata dalla Torre di Vescovo a Città di Castello, risalente al 1474 e tradizionalmente ascrivita al Signorelli, oggi presso la pinacoteca tifernate (si veda la scheda dell'opera redatta da P. Pazzagli, in MANCINI 1987, pp. 157-158, n. 15); la *Madonna con Bambino e angelo* della raccolta Marchetti, approdata nel 1923 al Fine Arts Museum di Boston; la *Madonna con Bambino e angeli* del Christ Church College di Oxford (in deposito all'Ashmolean Museum) e la *Madonna con Bambino* della collezione Villamarina a Roma (ex collezione dei marchesi d'Azeglio, ora Venezia, Fondazione Cini). Conviene ricordare che Longhi non concorda con Berenson e assegna le tre Madonne a un seguace anonimo (LONGHI 1946, p. 199). Il gruppo di opere è stato esposto alla già citata mostra signorelliana del 2012: si veda DE CHIRICO, GARIBALDI, HENRY, MANCINI 2012, pp. 182-185, 297-299, nn. 3-6, tutto attribuito a Signorelli ad eccezione del quadro di Boston, assegnato a Pietro di Galeotto (1445/50-1483) sulla scorta di precedenti indicazioni di Tom Henry, nel frattempo passato all'ipotesi signorelliana (si veda a riguardo la nota 44).

³⁸ Recentemente l'opera è comparsa alla vendita Sotheby's di New York del 26 gennaio 2012 (*Important old master paintings* 2012, p. 39, lotto 15). Già SALMI 1953b, pp. 60-65 (cfr. Id. 1953a, p. 45) aveva accostato il dipinto al gruppo di opere assegnate al giovane Signorelli, ma aveva compromesso, scrive Martini, «questo felice esito critico, osservando che “la pala è di qualità molto inferiore a quella delle Madonne ascritte a Luca dal Berenson; e solo come collaboratore [di Lorentino d'Arezzo] egli avrebbe potuto ai suoi inizi partecipare nella bottega di Piero all'esecuzione del dipinto”».

³⁹ CAMESASCA 1959, p. 39, tav. 1; cfr. ZERI 1953, I, pp. 130-131, fig. 174.

⁴⁰ Camesasca a Martini da Firenze, 6 aprile 1964 (AAM).

⁴¹ Riepiloga il percorso degli studi sull'insieme riunito da Berenson MARTELLI 2013, pp. 87-90, che alla nota 326 ricostruisce l'avvicinarsi delle attribuzioni dello stendardo.

della raccolta Villamarina⁴², seguito poco più tardi dalla Vergine di Oxford, è sempre considerato tra i numeri più pierfrancescani dell'insieme, su cui si immagina, a ragione, l'attività pittorica del primo Signorelli anteriormente all'affresco frammentario di Città di Castello, del 1474.

Il giovane si spinge a ipotizzare che nella tela ex Cook si possa riconoscere lo stendardo che Vasari ricorda dipinto da Luca per la compagnia della Santissima Trinità di Arezzo nel 1472, «tenendo naturalmente conto del fatto che quanto rimane non è che la scena della faccia posteriore - non è improbabile che un attento restauro possa restituirci le tracce dell'altra scena che aveva da essere una Trinità».

Gli studi successivi hanno dato scarso seguito a questa teoria dell'allievo di Longhi, riportata anche sull'«Art Bulletin» nel 1960, ripresa solo in tempi recenti: nel 2008 infatti Tom Henry, sapendo ora che lo stendardo citato dal biografo aretino fu commissionato a Piero della Francesca nel luglio del 1464 e completato entro l'aprile 1465 con la *Trinità* sul recto⁴³, propone che il pezzo indicato da Martini sia il primo dipinto del giovane Signorelli assistente di Piero in bottega eseguito in maniera autonoma, forse su disegno del maestro, da leggere in rapporto alla commissione dell'emblema processionale della Trinità⁴⁴. Il problema di una data troppo precoce dello stendardo al 1464-1465 secondo i pagamenti rinvenuti (le affinità con il gruppo di Madonne e con il *San Paolo* chiudono il quadro già Morandotti entro la prima metà dell'ottavo decennio) si risolverebbe con le ipotesi

⁴² La Madonna Villamarina, «così intimamente congiunta alle opere estreme del maestro di Borgo», è di tanto superiore qualità rispetto alle altre, per Martini, da fargli ipotizzare che il dipinto sia stato iniziato da Piero della Francesca e terminato da Signorelli.

⁴³ Come ha precisato DABELL 1991.

⁴⁴ HENRY 2008, pp. 172-176; cfr. MARTELLI 2013, pp. 104-105 note 318, 326. Tom Henry in un primo tempo aveva avvicinato lo stendardo e le tre Madonne di Boston, di Oxford e di Venezia, a Pietro di Galeotto: si vedano le schede da lui redatte in KANTER, TESTA, HENRY 2001, pp. 254-256, nn. 1-5. Poco dopo l'articolo di Martini, SCARPELLINI 1964, pp. 10-11 riteneva l'abbinamento della tela ex Cook con lo stendardo citato da Vasari scarsamente probabile; a quelle date egli era in contatto epistolare con Martini: «Gentile Professore [...] sono in linea di massima d'accordo con Lei per quanto riguarda la necessità di ridimensionare la figura di Luca: o meglio di dargli altro significato rispetto a quello, assai poco convincente, con cui figura nella Storia dell'Arte. Ad ogni modo spero che Lei possa presto vedere il libro. Conoscevo il suo importante articolo su Bartolomeo della Gatta e ne ho fatto uso nella mia monografia. Credo che il mio tentativo di ricostruzione della prima fase dell'arte signorelliana, possa esser assai vicino alle sue idee (formazione pierfrancescana pollaiolesca ed umbro-bramantesca) così evidente nei due quadri di Brera. Sono invece assai dubbioso circa la primissima attività signorelliana, non riuscendo a trovare elementi decisivi per attribuire la *Presentazione* della Coll. Morandotti e la *Madonna* di Oxford all'artista» (lettera di Scarpellini a Martini del 22 novembre 1964, AAM).

avanzate da Raffaele Caracciolo nel catalogo della mostra su Signorelli del 2012, che nuovamente riprende la questione segnalata da Martini sull'«Art Bulletin», posticipando di qualche anno il completamento del verso del gonfalone della Trinità su un supporto separato⁴⁵.

Parallelamente al percorso d'esordio del Signorelli, il giovane laureando, sondando un bagaglio di opere culturalmente definite di circoscrizione fiorentina, disposte «ad una realizzazione di umanità semplice ed accostante entro una natura vera, luminosa», prova a indicare qualche ipotetico brano che, se non in grado di rimpolpare il catalogo giovanile di Bartolomeo, ne possa almeno indicare l'indirizzo. Ritiene ad esempio che un dipinto come l'*Arcangelo e Tobiolo* della Basilica della Madonna delle Grazie di San Giovanni Valdarno, avvicinato al Dei con un «cauteloso punto di interrogazione», possa ben rappresentare i pensieri del monaco nel secondo lustro del settimo decennio, da poco giunto in Arezzo, quando «alla sua mente di giovine precoce si apre in necessità una nuova e affascinante avventura: quella Pierfranceschiana»: se a Firenze Bartolomeo aveva visto e studiato il ciclo di Sant'Egidio, in terra aretina si squadernava in San Francesco «un eterno e spiegato "spettacolo" mondano, in cui le forme e i colori si univano nella presenza catalizzatrice della "prospettiva"»⁴⁶.

Si è già detto che per Martini entro il 1475 il monaco doveva aver realizzato, oltre al *San Rocco* ad affresco in San Domenico, l'*Assunta* a lungo conservata nella stessa chiesa⁴⁷: «Pollajolo, Verrocchio, Piero

⁴⁵ «Oltre cinquant'anni fa Alberto Martini suggerì la possibilità che la *Presentazione* potesse essere identificata con il verso del perduto segno processionale della compagnia della Santissima Trinità, che Vasari colloca tra le prime opere aretine di Luca intorno al 1472 [...]. Tuttavia, i documenti pubblicati in seguito da Dabell hanno precisato che lo stendardo, costituito da un solo lato rappresentante la *Trinità* [...], venne saldato a Piero nel 1464-1465 per un ammontare di 24 fiorini (colori compresi), una cifra che appare ben compatibile con la realizzazione di una sola facciata [...]. Il gonfalone al quale si riferisce Vasari [...] potrebbe essere proprio la nostra *Presentazione*, fatta realizzare in un periodo successivo (alla metà degli anni settanta) a "completamento" della prima immagine e affidata alla medesima bottega. Probabilmente i due lati, anche se andavano insieme in processione (magari secondo il consueto sistema "recto-verso"), rimasero sempre separati [...]. Una simile supposizione, del resto, può essere avvalorata dalla richiesta particolare che si fece a Giorgio Vasari nel 1570, quando la confraternita gli commissionò il gonfalone destinato a rimpiazzare quello pierfranceschiano-signorelliano: egli, infatti, doveva realizzare due lati distinti e separati, destinati a procedere appaiati in processione» (CARACCILO 2012, p. 54).

⁴⁶ Il dipinto di San Giovanni Valdarno fu dapprima riferito al camaldolese da Berenson, che in seguito «glielo tolse per immerterlo nell'elenco degli "ignoti fiorentini tra il 1420-'65" colla precisazione: "tra Baldovinetti e Bartolomeo della Gatta"»; anche LONGHI 1951, pp. 300-301 propende per Bartolomeo. Sarà Luciano Bellosi a traghettare l'opera nel catalogo di Giovanni di Piemonte attorno al 1467: cfr. BELLOSI 1987 (in particolare pp. 21-22) e BELLOSI 1990, pp. 171, 174-175, n. 31.

⁴⁷ La precoce datazione dell'opera proposta dall'allievo di Longhi è già registrata nel 1958 da Luciano Berti, che nel catalogo della *II Mostra di affreschi staccati* di cui è curatore insieme a Umberto Baldini, riporta gli «appunti gatteschi» prestatigli

della Francesca, Bramante, idealmente si congiungono nella fantasia eccitata e curiosa del monaco camaldolese», che nelle due opere di Cortona, condotte tutte d'un fiato nel giro di pochi mesi, rimonta le nuove suggestioni assorbite in un probabile soggiorno fiorentino nel 1472, a causa della morte del fratello maggiore Giovanni. A Firenze nessuna grande novità che non conoscesse, ma rivedere un Perugino «più svolto a contatto delle ritmiche scansioni verrocchiesche», «le sculture, i modelli, i disegni, i quadri di Andrea direttamente nella sua bottega», «la schiera allegorica delle Virtù, dipinte per la Mercatanzia dal Pollajolo e da Sandro furono certo sollecitazioni produttive, anche se incrociavano e urtavano con altre spinte più organizzate»⁴⁸.

«Un'altra prova dei pensieri di Bartolomeo, poco dopo il '76, ci è offerta» secondo Martini «dalla tavoletta con *San Rocco*, [a quel tempo] presso De Boer ad Amsterdam» (proveniente dalla collezione Barrymore, venduta nel giugno del 1933 a Londra)⁴⁹: le riflessioni del

da Alberto: «Bartolomeo della Gatta ridà forse dopo Roma (ma vedi nella scheda la diversa, e suggestiva, ipotesi del Dr. A. Martini) il nuovo colpo d'ala dell'Assunta di Cortona» (BALDINI, BERTI 1958, p. 9). Martini rifiuta l'indicazione di Mario Salmi, che «crede di poter indicare nell'affresco semidistrutto dei Santissimi Apostoli di Roma» di Melozzo da Forlì (frammenti ai Musei Vaticani, al Prado e nel palazzo del Quirinale), il modello per l'Assunta (si veda la scheda di Salmi in GNUDI, BECHERUCCI 1938, pp. 233-235, n. 5). Anche Bellosi temeva «che la sua ricostruzione critica» dell'opera del Dei «venisse svisata con il rimando a riferimenti per lui sballati: uno per tutti il ricorrente nome di Melozzo, uscito dalla porta ma rientrato dalla finestra (*docet* la confusa mostra di Forlì di quest'anno, di cui aveva fatto in tempo a sfogliare il catalogo, con commenti facili da immaginare)», ricorda Giovanni Agosti (BELLOSI 2011, p. 23). Sulle supposte connessioni tra il Melozzo romano e forse urbinato e il Dei, alla mostra di Forlì, si vedano principalmente alcune pagine nei contributi del catalogo (BENATI, NATALE, PAOLUCCI 2011): di G. De Simone le pp. 47-48, di G. Toscano le pp. 56-57, di M. Minardi le pp. 72-74, 172, 215-216 e la scheda del *San Rocco* del 1479 di C. Martelli alle pp. 184-185; in MARTELLI 2013, in particolare le pp. 56, 84-85 e catt. 1, 3.

⁴⁸ La marca verrocchiesca che Martini correttamente legge nelle opere cortonesi, lo induce in errore sull'affresco con *San Gerolamo*, proveniente dalla chiesa di San Domenico a Pistoia: se ancora non considera l'opera nella tesi - la pittura murale, resa nota come derivazione da Pollaiuolo nel 1932, sarà strappata e restaurata solo nel 1958, attirando nuovamente l'attenzione degli studi -, ne mostrerà l'immagine tra le diapositive proiettate all'Istituto Germanico l'11 novembre di quell'anno, avvicinandola al monaco camaldolese attorno al 1470-1472. Ma «l'attribuzione», ricorda sull'«Art Bulletin», «deve essere avanzata con riserva, perché le opere certe del monaco camaldolese parlano un linguaggio più precisato e definito, personale». Nella scheda di catalogo della *II Mostra di affreschi staccati*, dove il *San Gerolamo* pistoiese figura «attribuito a Pollaiuolo», Umberto Baldini aveva riportato le opinioni indipendenti di Brandi e di Martini, in favore di Bartolomeo (BALDINI, BERTI 1958, p. 8, n. 13; cfr. MARTELLI 2013, p. 35). Sarà Luciano Bellosi a ricondurlo nel 1990 alla mano di Verrocchio: cfr. BELLOSI 1990, pp. 177-179; 1992, pp. 134-138, n. 18 e 2007, p. 71, che lo ritiene il più antico dipinto di Andrea giunto fino a noi.

⁴⁹ Già VAN MARLE 1937, p. 160, nota 3 aveva letto nel dipinto «a considerable resemblance to Bartolomeo's work».

giovane, che rileva «una strana cadenza arcaica, come se un artista colto si provasse nella semplicità di un “ex voto”», preludono alla corretta attribuzione del dipinto, indicata da Andrea De Marchi nel 1995 nel nome di Giovanni di Piamonte⁵⁰.

Poco più tardi, attorno al 1478, cronologicamente vicina alle storiette che affiancano il *San Rocco* cortonese, il laureando colloca una porzione di predella «con una *Storia di un santo* della collezione Acton», tuttora conservata a villa La Pietra già proprietà della famiglia, oggi sede della New York University in terra fiorentina⁵¹. Non è forse totalmente persuaso dell'autografia del pezzo, tanto da non farne menzione nel saggio del 1960, dove pubblica invece per la prima volta un altro pannello con un episodio della vita del santo pellegrino (Fig. 7) di ubicazione sconosciuta, apparso sul commercio nel 1939, segnalatogli da Roberto Longhi⁵².

Nel faldone dedicato a Bartolomeo della «Gatta e dint[orni]» nell'archivio fotografico di Luciano Bellosi, ora depositato insieme alle carte e ai libri dello studioso presso la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena⁵³, si trova la fotografia di un altro scomparto con san Rocco protagonista conservato alla Alte Pinakothek di Monaco⁵⁴, ignoto a Martini, che Bellosi aggancia alla tavoletta pubblicata da Alberto sull'«Art Bulletin» e a quella della raccolta Acton, rilevando identità di mani in tutti e tre i pezzi, che ascrive al monaco camaldolese attorno al 1480, da connettere l'uno all'altro a formare un'unica predella con episodi della biografia del santo guaritore. Posizione quest'ultima da rivedere alla luce delle misure del dipinto di ubicazione ignota, 16,5×27,2 cm circa a fronte dei 21,5×42 e 20,5×41

⁵⁰ DE MARCHI 1995, pp. 143-144, nota 50.

⁵¹ Si avrà occasione, nel capitolo dedicato ad «Arte figurativa», la rivista di cui Martini è direttore tra il 1959 e il 1960, di ricordare che lo studioso conosce Harold Acton almeno dal 1960, quando sul periodico appare un servizio sul giardino di villa La Pietra. Non è dato sapere se i due fossero già in contatto all'epoca della tesi di laurea, magari per il tramite di Longhi, o se il giovane abbia semplicemente registrato l'iscrizione della predella a Bartolomeo da parte di SALMI 1930, p. 26, n. 12.

⁵² MARTINI 1960 P37, p. 137, nota 18, fig. 10. L'episodio rappresentato in quest'ultimo dipinto non è di facile identificazione, ma, tra le vicende a tratti leggendarie della biografia del santo, la più calzante al soggetto mi pare forse l'incontro, narrato dal giurista veneziano e governatore di Brescia Francesco Diedo nella sua *Vita Sancti Rochi* (1479), con un collaboratore del beato Giovanni Colombini (1304-1367), tale Vincenzo, soprintendente del locale Hospitale di San Gregorio, avvenuto ad Acquapendente il 25 o 26 luglio 1367 (si veda la coeva edizione italiana: DIEDO 1479, cc. 7r-8v). Potrebbe trattarsi del personaggio con la veste lunga e il cappello, che dopo aver tentato di distogliere il giovane pellegrino dal mettere a rischio la propria vita entrando in contatto con i malati, gli indica l'edificio, forse proprio l'ospedale dove sono accolti gli appestati che san Rocco risana dal morbo, prima di riprendere il suo cammino verso Roma dopo tre mesi di soggiorno nella località del viterbese.

⁵³ ALB, Fotografie d'arte, scatola 26.

⁵⁴ Si veda VON WÜRTEMBERG 1986, p. 38, n. 14.

cm degli altri due elementi, che invece sono certamente compagni, rappresentando il primo *San Rocco scoperto da Gottardo Pollastrelli* nella grotta in cui si ritira dopo il contagio della peste, mentre il secondo la prigionia nel carcere di Voghera e il riconoscimento delle spoglie mortali del santo⁵⁵.

Non sono invece oggi considerati di Bartolomeo, ma di un allievo, due affreschi staccati del distretto aretino che Martini propone di inserire nel *corpus* del monaco pittore nella seconda metà dell'ottavo decennio: l'*Annunciazione* proveniente dalla ex cappella di casa da Monte presso Gragnone, ora in San Francesco ad Arezzo (Fig. 8), già avvicinata al Dei da Longhi⁵⁶, e la *Madonna con il Bambino fra due angeli*, che il ravennate ritiene successiva, rinvenuta nel 1947 in un edificio in piazza Sant'Agostino ad Arezzo, oggi nella locale pinacoteca (Fig. 9): «che vi sia coincidenza di persona stilistica è cosa di tale perentoria evidenza da dissuadere anche lo studioso più pedante dal darne ampia prova»⁵⁷.

Entrambi i dipinti murali nel 1993 saranno ipoteticamente ricondotti da Andrea De Marchi, su suggerimento di Luciano Bellosi, al discepolo di Bartolomeo Matteo Lappoli⁵⁸, riunendo un gruppo di opere (oltre a queste due, la *Madonna adorante con il Bambino* del museo di Arezzo datata 1487, l'*Adorazione dei pastori* del Kusthistorisches Museum di Vienna e la lunetta con l'*Annunciazione* del Petit Palais di Avignone) a cui conviene oggi aggiungere un'*Annunciazione* affrescata sull'altare maggiore dell'oratorio della Santissima Annunziata a Dicomano, tradizionalmente assegnata alla scuola di Luca Signorelli⁵⁹.

⁵⁵ L'indicazione delle misure del pannello pubblicato da Martini, omessa nell'articolo sull'*«Art Bulletin»*, si rintraccia sul retro della fotografia dell'opera conservata in casa Longhi (FSSARL, Fototeca, inv. 0210376). MARTELLI 2013, pp. 195-196 e nota 114, 345, suggerisce per la tavoletta attribuita da Martini il riferimento a un pittore veronese dell'ambito di Domenico Morone (1442 circa-dopo il 1518), identificando l'episodio in *San Rocco che lascia Piacenza*; assegna invece al discepolo del Dei, Matteo Lappoli (1463/1467-1504), gli altri due pannelli, che data verso la metà del nono decennio.

⁵⁶ L'*Annunciazione* è scoperta e pubblicata da Salmi, che la assegna alla fase giovanile di Signorelli (SALMI 1916), «attribuzione», avverte Martini, «inerzialmente [...] accettata da tutta la critica ad eccezione del Venturi, che genericamente la qualificava di scuola, e recentemente dal Longhi, che, non certo per deprimerla, l'ascriveva a Bartolomeo della Gatta» (MARTINI 1953 P1, p. 54; cfr. VENTURI 1921-1922, p. 64, LONGHI 1951, p. 300). Staccata nel 1923, è collocata presso la cappella a destra del coro della chiesa aretina di San Francesco.

⁵⁷ Il frammento è quanto rimane di una compagine che ospitava lateralmente due santi, forse Antonio e Agostino. BERTI 1961a, p. 25 ricorda che «il Salmi lo attribuisce alla giovinezza del Signorelli, ritenendolo databile tra il 1475 e il 1480; altri aveva invece avanzato il nome di Bartolommeo della Gatta, il quale [...] ha tutta una fase di stretto contatto con gli inizi del Cortonese».

⁵⁸ DE MARCHI 1993, p. 86. Sul Lappoli si veda BALDINI 2004, pp. 86-96.

⁵⁹ Si rintraccia un bianco e nero dell'affresco nell'archivio fotografico di Luciano

Prima di affrontare l'avventura sui ponteggi sistini, nel catalogo giovanile di Bartolomeo, a chiudere in modo definitivo il tempo «delle oscillazioni e delle incertezze», si contano, elenca Martini nella tesi, i due *San Rocco* oggi al museo di Arezzo, il primo commissionato dalla Fraternita dei Laici nel 1479, l'altro già nella pieve aretina, di poco seguente. A cavallo del decennio, tra le due tavole, una miniatura raffigurante il *Martirio di sant'Agata* entro una O capolettera dell'Archivio Capitolare del duomo di Urbino (oggi al Museo Diocesano Albani), attribuita al monaco camaldolese tra 1479 e 1482 da Mario Salmi, che lo studente considera una riprova del soggiorno di Bartolomeo nella cittadina⁶⁰; e, subito successiva, l'*Apparizione della Vergine a san Bernardo*, staccata dalla lunetta del portale della chiesa aretina dedicata al santo⁶¹.

Ad Alberto Martini spetta il merito di aver dato un ordine alle pedine che compongono i giochi negli anni precoci della carriera dell'artista, una ricostruzione arricchita da richiami ad altri testi pittorici che, se anche la critica successiva ha estromesso dal *corpus* di Piero Dei, bene indicano la temperie entro cui dovette svolgersi il suo periodo formativo.

Meno chiare sono invece le idee dello storico dell'arte sulle fasi successive, per quanto la convinzione che «l'uomo di punta della situazione culturale aretina sia, nell'ottavo decennio, Bartolomeo della Gatta, il quale sin dalle prime battute si dichiara uomo di pensieri moderni, innovatori, di contro all'arcaismo dell'amico conservatore Luca», stia alla base di quella che va considerata forse l'acquisizione fondamentale delle sue ricerche: ovvero l'aver ridiscusso i rapporti tra

Bellosi (ALB, Fotografie d'arte, scatola 26; Fig. 10). Notevoli affinità di esecuzione emergono confrontando l'angelo con il collega reggi cortina di sinistra della Madonna di Sant'Agostino; somiglianze che si fanno ancor più stringenti, quasi il pittore avesse utilizzato lo stesso cartone, se si prova a mettere l'una accanto all'altra le Madonne di Dicomano e Gragnone, come anche l'ambientazione architettonica (Figg. 11-14). La pittura murale della Santissima Annunziata ben si assesta nel *corpus* riferito al Lappoli, quasi un ponte tra le opere aretine e la lunetta di Avignone (Fig. 15), con cui mostra molti punti di contatto: l'intelaiatura prospettica della scena, lo sfondato del tetto da cui si affaccia lo stesso Eterno, le aperture sul paesaggio nella limpida architettura classicheggiante, oltre alle caratteristiche delle figure e dei panneggi. Anche la Vergine dell'*Adorazione dei pastori* del Kunsthistorisches Museum mi pare possa trovarsi a suo agio con le sorelle toscane. MARTELLI 2013, p. 197 ritiene probabile che spetti alla mano del Lappoli anche una tavoletta con le *Stigmate di san Francesco* della Scottish National Gallery di Edimburgo (inv. 1745).

⁶⁰ Corale D, n. 6, c. 40v; si veda SALMI 1952, pp. 259-260. Si rimanda al capitolo V del volume di Cecilia Martelli per la ricostruzione del catalogo miniatorio del Dei, la cui attività per lo *scriptorium* urbinato, «del tutto certa e quanto mai significativa», si colloca «fra il febbraio del 1480, allorché egli è documentato ad Arezzo e riceve i pagamenti per la prima tavola di *San Rocco*, e l'inizio del 1482».

⁶¹ Gli studi moderni propongono per il dipinto murale, conservato presso la pinacoteca aretina, una datazione più avanzata, allo scadere del nono decennio (si veda MARTELLI 2013, pp. 205-206 e cat. 17).

Signorelli e il monaco camaldolese, che si credevano all'epoca di quasi solo avere del secondo nei confronti del primo, aprendo la strada al ribaltamento compiuto negli anni seguenti dagli studi⁶².

Il rovesciamento inaugurato da Martini coinvolge anche la *Promulgazione della Legge e ultimi giorni di Mosè*, uno dei riquadri affrescati sulle pareti della cappella Sistina nel corso della campagna decorativa del 1481-1482: sarà ancora una volta Luciano Bellosi a inquadrare correttamente i ruoli sul ponteggio della scena, dove Martini equivoca la presenza del cortonese insieme al Dei. Con queste parole il giovane apre il capitolo della tesi dedicato all'esperienza romana:

«Roma, ottobre 1481. Quattro artisti di grido, il Botticelli, il Ghirlandajo, il Perugino, Cosimo Rosselli, vengono chiamati [...] dal Papa Sisto IV per attendere alla decorazione di una grande Cappella: l'impegno è di compierla entro il marzo dell'anno seguente. I lavori procedono, ma non con il ritmo previsto: ed ecco dall'Umbria e dalla Toscana scendere alla "capitale" tanti giovani di belle speranze, di rincalzo e d'aiuto ai "grandi"».

«Calata che si ha da porre, in verisimiglianza», conclude, «ai primi mesi del 1482». Signorelli, che per Alberto è convocato sul cantiere della cappella Sistina direttamente dal papa, per via del successo riscontrato presso il nipote Girolamo Basso della Rovere, avendo per lui dipinto «il suo più bel ciclo figurale» nella Basilica di Santa Maria a Loreto, Sagrestia di San Giovanni⁶³, avrebbe atteso all'ideazione dei cartoni per le figure in primo piano dell'affresco, cominciando a dipingerne la parte destra⁶⁴.

⁶² Questa visione non trova concordi i curatori della mostra signorelliana del 2012 (si veda MANCINI 2012b), che citano i contributi di Martini e di Longhi apparsi su «Paragone» nel 1953 tra le «tre o quattro recensioni fortemente negative» che decretarono l'insuccesso della monografica sul pittore organizzata da Salmi in quell'anno a Cortona: «ad aprire il fuoco fu Roberto Longhi [...]. Contemporaneamente [...] apparve una tagliente requisitoria di Alberto Martini. [...] Tale era il peso e l'autorevolezza di questi studiosi che le loro critiche decretarono il fallimento dell'iniziativa. La stessa fama del Signorelli, che fino a quel momento non aveva conosciuto flessioni, subì un considerevole ridimensionamento. [...] Dal canto suo Alberto Martini dipinse Signorelli come un artista capace di proporre nient'altro che "un uomo tutto senso e fisicità, superbo dei suoi muscoli dilatati, schematico nella sua passività pseudo-epica" e privo di "solida struttura morale"» (MANCINI 2012a).

⁶³ «Questa ipotesi mi pare più accettabile che non l'altra, che vorrebbe il cortonese chiamato da Pietro della Pieve, in quanto questa seconda non offrirebbe alcuna ragione all'improvvisa partenza di Luca, insofferente di una posizione di sottordine», specifica il laureando. Martini, come molta parte della critica all'epoca, ritiene gli affreschi di Loreto anteriori ai lavori della Sistina; gli studi sulla cronologia del ciclo sono riassunti da MARTELLI 2013 nell'appendice alle pp. 353-354, n. 3.

⁶⁴ «La sua mano», ritiene Martini, «è facile riconoscerla infatti, nel gruppo degli

Il cortonese avrebbe poi iniziato ad abbozzare la donna che allatta il bambino sotto il trono di Mosè: «nemmen la finì, chè accadde improvvisa la sua partenza. E, manco a dirlo», a sostituirlo fu l'amico di sempre, Bartolomeo della Gatta, che si allontanò da Arezzo nella primavera del 1482.

A eccezione del paesaggio, «che tutto ideò ed eseguì» Bartolomeo, sull'impianto signorelliano il monaco, con «l'incanto delle sue pennellate oblique, fitte, sottili, smaterianti», avrebbe dipinto, oltre al gruppo delle donne tradizionalmente attribuitogli, all'angelo e alle due figure di Mosè che scruta la terra promessa e che scende dal monte in secondo piano, anche l'episodio della morte del patriarca in alto, la compagine centrale e, a sinistra, Mosè e l'assistente dal capo reclinato.

Martini si rende conto che la scena dipende quasi in toto dalla mano del camaldolese e, pur assegnando a Signorelli l'impostazione iniziale, ridimensiona fortemente l'intervento che al tempo si ascriveva al cortonese nel riquadro, in favore di Bartolomeo.

Non gli sfugge l'influenza peruginesca chiara nell'affresco e la spiega ravvisando all'opera a fianco dei due amici pittori un «giovine umbro», autore del gruppo all'estrema sinistra e di alcune teste, che insieme al Dei avrebbe portato a compimento la composizione, dopo la partenza di Luca, servendosi dei suoi disegni⁶⁵: riconosce «alla base della cultura di questo ignoto pittore, due componenti convergenti, Pietro della Pieve e Bernardino [Pinturicchio], suo creato», nondimeno ammettendo nel della Gatta «un incontro stimolante con il Perugino più snodato e col Pinturicchio», che non giunge però a focalizzare nella *Consegna delle Chiavi* del Vannucci e bottega⁶⁶.

Nella *Promulgazione della Legge e ultimi giorni di Mosè*, l'impianto della scena che Martini attribuisce a Signorelli va invece ricondotto, secondo Bellosi, a Perugino; lo ribadisce nel suo ultimo testo, *Bartolomeo della Gatta. Un genio misconosciuto*, uno «schizzo», progetto per una monografia sul pittore che lo studioso non ha avuto il tempo di scrivere, pubblicato postumo nel 2011, a cura di Giovanni Agosti:

«Bartolomeo della Gatta ha lavorato agli affreschi quattrocenteschi della Cappella Sistina, ma in collaborazione col Perugino e non col

uomini intenti ad ascoltare Mosè, e nel Mosè medesimo»; in seguito il Dei sarebbe intervenuto «nelle due ultime "teste" [...] per altro già solennemente impiantate da Luca» e, forse, «in alcune parti dell'uomo appoggiato al bastone, come la veste».

⁶⁵ «Il Venturi credette di poterlo identificare nel Pinturicchio, ma oggi questa proposta non finisce di convincere, onde meglio è lasciarlo nell'anonimato - che certo non offende la qualità, piuttosto scadente», scrive Martini nella tesi. Si veda VENTURI 1913, p. 434.

⁶⁶ «Il Vasari scrisse nella Vita del Perugino che costui dipinse la *Consegna delle Chiavi* "in compagnia di Don Bartolomeo della Gatta": sulla scorta di questa indicazione si credette di poter rinvenire la mano di Bartolomeo nel suddetto affresco: ora la proposta è caduta, per buona sorte, ché tutta l'opera è in chiave rigorosamente peruginesca».

Signorelli, come si dice di solito. Gli *Ultimi giorni di Mosè* furono iniziati dal Perugino ma poi lasciati quasi completamente a Bartolomeo, che aveva collaborato con lui eseguendo alcune parti della famosa *Consegna delle chiavi*. L'affinità col Signorelli si spiega col fatto che quest'ultimo, avendo come centro di attività Cortona, si avvicinò a Bartolomeo, grazie al quale diventò più moderno e filo-fiorentino. Le opere sicure più antiche del Signorelli, come gli affreschi di Loreto, lo stendardo di Brera e la *Madonna e santi* (Pala Vagnucci) del Museo Capitolare di Perugia, devono moltissimo a questo incontro e mostrarne il debito verso Bartolomeo è una delle ambizioni di questo libro»⁶⁷.

Diversamente, nella recente monografia, Cecilia Martelli riprende per alcuni aspetti l'ipotesi di Martini: gli *Ultimi giorni di Mosè* sono per la studiosa frutto della collaborazione tra Signorelli e il Dei, chiamati però entrambi come aiutanti di Perugino⁶⁸, probabilmente nella primavera del 1482; la maggior parte del lavoro spetterebbe al cortonese, essendo Bartolomeo, divenuto nel marzo del 1481 abate di San Clemente, costretto dall'impegno della carica a un rapido rientro ad Arezzo⁶⁹.

«In contrasto con un lungo e più fortunato orientamento degli studi», ma in accordo con quanto già aveva sostenuto Martini, la Martelli riconosce tuttavia a Bartolomeo della Gatta e non a Signorelli, soggetto al forte influsso esercitato dal collega nello sviluppo del

⁶⁷ BELLOSI 2011, pp. 10-13. Già nell'introduzione biografica che precede le schede delle opere in BELLOSI, CANTELLI, MORIONDO 1970, p. 31, Bellosi aveva messo in chiaro «che nell'affresco della Cappella Sistina raffigurante gli *Ultimi giorni di Mosè*, tutto ciò che non è peruginesco è stato eseguito da Bartolomeo soltanto, e quanto vi è di "signorelliano" è da spiegare col fatto che il Signorelli si è educato su opere come questa» (cfr. BELLOSI 1975, p. 59). BELLOSI 2007, p. 86 ricorda che Perugino «sarà pronto a mettersi accanto come collaboratore» il Dei in alcune teste di apostoli nella *Consegna delle chiavi*, «ma soprattutto nell'affresco di fronte con gli *Ultimi giorni di Mosè*, iniziato da lui e dalla sua bottega nella zona di sinistra, fino alle figure piccole in alto che rappresentano la vera e propria *Morte di Mosè*»: nell'archivio fotografico dello studioso (ALB, Fotografie d'arte, scatola 26) si trova un bianco e nero Alinari del riquadro, su cui Bellosi aveva applicato una sottile striscia di carta a dividere le mani nell'affresco (Fig. 16).

⁶⁸ La studiosa ritiene «molto convincente che i nuovi collaboratori abbiano cominciato a lavorare nella *Consegna delle chiavi* al fianco del Perugino e ancora sotto la sua guida, quando il riquadro era ormai giunto pressoché a conclusione, per poi essere impiegati, più estesamente e in forma più autonoma, sulla parete opposta, nelle ultime storie di Mosè» (MARTELLI 2013, p. 117).

⁶⁹ MARTELLI 2013, pp. 115-152 discute la spettanza dei singoli brani alle varie mani, confermando l'intervento di «un collaboratore umbro del Perugino» nel gruppo all'estrema sinistra e di altri mediocri pittori della cerchia peruginesca in alcune teste. Per la *Morte di Mosè*, la studiosa rispolvera «l'ipotesi formulata da Roberto Longhi, che in queste figure [...] suggeriva di riconoscere l'intervento del Maestro di Griselda, [...] che di Signorelli e dello stesso Bartolomeo fu uno dei più stretti e precoci seguaci».

proprio linguaggio artistico, dopo la prima esperienza pierfrancescana, «la principale responsabilità nello svolgimento figurativo che, proprio negli anni attorno all'impresa sistina, accomunò per molti aspetti lo stile e l'espressività dei due artisti».

Si è già detto che meno lucida pare la ricostruzione di Martini del periodo maturo del pittore, per cui non mancano, ad ogni modo, apporti inediti: dopo la parentesi sistina, in una stagione fitta di pagine affrescate squadernate sui muri delle chiese del territorio, in gran parte perdute, vanno scalati per il giovane la *Crocifissione e santi* della cattedrale di Sansepolcro, da far risalire al 1484-1485⁷⁰; il *San Rocco* su tavola del Museo Horne, dipinto forse in occasione della peste del 1485 per San Pier Piccolo di Arezzo.

Attorno al 1486, data della *Madonna in trono con il Bambino e i santi Pietro, Paolo, Giuliano e Michele Arcangelo* di Castiglion Fiorentino, pala dell'altar maggiore della pieve di San Giuliano, oggi in Collegiata insieme a due delle quattro predelle⁷¹, Alberto Martini aggancia un'inedita tavoletta «con un *Santo che celebra la messa*, nella collezione del barone von Hirsch a Basilea», che pubblica per la prima volta come opera di Bartolomeo nel 1960 sull'«Art Bulletin». Il pezzo, che non conosce al tempo della tesi di laurea, gli è segnalato nel 1957 da Ulrich Middeldorf, tramite tra lo studioso e il proprietario⁷².

⁷⁰ Nell'articolo del 1960, ponendo l'affresco al termine dell'elenco delle opere del nono decennio, parrebbe propendere per una datazione ancor più tarda. A ragione Cecilia Martelli, come già indicato da Francesca Fumi nell'edizione delle *Vite* vasariane curata da Bellosi (VASARI 1550, p. 452 nota 1), anticipa la datazione del dipinto al 1480 circa, identificando il titolare della cappella della Badia - innalzata a cattedrale nel 1520 - nel burgense Jacopo Anastagi (1413-1465), consigliere a Rimini di Sigismondo Pandolfo di Malatesta, secondo la cui volontà gli eredi fecero affrescare il sacello, affidandone la decorazione al Dei (si veda MARTELLI 2013, pp. 68-84).

⁷¹ Due dei quattro scomparti della predella, su cui si legga la scheda di L. Speranza in BERTI 1992, pp. 159-161, n. 29, furono rubati ai primi del Novecento; i pannelli ancora a Castiglion Fiorentino documentano la prima e la quarta scena delle *Storie di san Giuliano* (cfr. MARTELLI 2013, pp. 180-183 e cat. 12).

⁷² Si veda a riguardo la lettera di Middeldorf del 13 aprile 1957 (AAM): «Caro Martini, R. v. Hirsch m'ha mandato un'altra copia della fotografia della predella per Lei che accludo. Egli avrebbe piacere che la nuova attribuzione fosse pubblicizzata, perché la trova molto convincente. Sarebbe bene se scrivesse una riga a lui per ringraziare e per fare la sua conoscenza almeno per lettera». È conservata anche la risposta con i ringraziamenti di Martini del 20 seguente (AKIF, allg. Instituts-korrespondenz/Corrispondenza gen.). L'ultima notizia nota riguardo l'ubicazione dello scomparto di predella risale alla vendita della superba raccolta di Robert von Hirsch (1883-1977) e della moglie Martha Dreyfus-Koch presso Sotheby's a Londra nel 1978, nel cui catalogo il soggetto dell'opera è identificato con il *Miracolo dell'ostia a Bolsena* (*The Robert von Hirsch collection* 1978, pp. 166-167, lotto 106). Cecilia Martelli e Matteo Mazzalupi connettono la tavoletta pubblicata da Martini, in cui riconoscono la *Riconsacrazione dell'ostia profanata*, a un altro scomparto del Dei conservato all'Ermitage: in origine dovevano formare, insieme a un terzo pannello, un'unica predella con episodi del *Miracolo dell'ostia profanata* (MARTELLI 2013,

Tra gli ultimi tasselli noti nel *corpus* del monaco camaldolese, prosegue nella tesi, si inscrivono a questa altezza cronologica «l'ammalorata tavola col Beato Jacopo da Faenza, in San Pier Piccolo d'Arezzo», oggi in deposito presso il Museo Diocesano⁷³; le *Stimate di san Francesco* (con la perdita predella rappresentante la *Pietà*), alligate al pittore nell'ottobre del 1486 dalla Fraternita di Santa Maria della Misericordia e terminate entro l'agosto successivo, e il *San Gerolamo* proveniente dalla sagrestia del duomo di Arezzo, «dove venne portato dalla cappella Gozzari, allora che questa fu soppressa».

Due opere, queste ultime, che considera «tra le sue più alte», le più svolte «entro quella "poetica del naturale", che già individuammo sin nelle sue prime affermazioni di stile e di umanità»: «un processo che tende ad una eliminazione delle mediazioni intellettualistiche», specifica Martini, «proprio quando queste vengono clamorosamente sfruttate [...] nei modi più stravaganti dalla giovine schiera dei protomanieristi toscani: Pollajolo, Leonardo, Sandro, Filippino, Piero di Cosimo, Francesco di Giorgio, Neroccio».

La divagazione intellettualistica che si va esasperando in cultura e società di crisi, protraendosi «poi, variamente diramata e interpretata, lungo tutto il corso del secolo decimo-sesto», trova per il ravennate, da un lato un Signorelli che «reagisce grandiosamente a questo clima dilagante e grandiosamente fallisce, per non esser sorretto da una solida struttura morale», dall'altro Bartolomeo che «umilmente offre una indicazioneolutiva nelle *Stimate* e nel *San Gerolamo*; ma per non essere ascoltato, presto cede la sua presenza morale e poetica».

Ne è prova, a parere dello studioso, il *San Michele Arcangiolo* della Pinacoteca Comunale di Castiglion Fiorentino, «che è l'opera sua più debole e mancata in quell'incertezza di impegno e di pensiero che non tarda a ribaltarsi [...] in incertezza stilistica», opinione che si accoda alla valutazione negativa del quadro già espressa dalla critica precedente, *in primis* da Longhi, che lo considera «l'unico dipinto che il grande artista abbia sgarrato»⁷⁴.

pp. 191-195, figg. 172-173 e catt. 15-16).

⁷³ La morte di Giacomo Filippo (al secolo Andrea) Bertoni, frate in odore di santità del convento dei Servi a Faenza, risale al 24 maggio 1483; mentre Martini colloca l'opera al 1486, PIERI 1991, p. 43 ricorda che il 6 luglio 1483 il Comune di Arezzo richiede ai padri serviti di Faenza una reliquia del frate da poco defunto: «potrebbe essere la data della pittura, che si legge solo in parte alla base del quadro»; cfr. MARTELLI 2013, p. 174.

⁷⁴ LONGHI 1951, p. 301. Nello stesso momento Martini colloca una miniatura del corale H (c. 2 v) della biblioteca dell'abbazia di Monteoliveto Maggiore, «dove dentro una I iniziale è figurato un profeta. [...] Benchè di recente sia stata tolta dal numero delle opere del Maestro, pure conviene considerarla sua [...]. E se la qualità è piuttosto debole [...], questo non fa che confermare l'involuzione di Bartolomeo negli anni estremi del suo breve tempo terreno». L'iniziale fu assegnata al Dei da SERAFINI 1912, p. 244 e in seguito rifiutata da SALMI 1952, pp. 257-258, concorde la critica suc-

Collocando Martini il *San Michele Arcangelo* allo scadere del '400, se non nei primissimi anni del nuovo secolo («Piero d'Antonio Dei muore nello scadere del 1502»), due lustri rimarrebbero «completamente disertati dalla fantasia del monaco camaldolese», dalle *Stigmatate* e dal *San Gerolamo* in qua, «dal 1488 al 1500 circa⁷⁵: il che logicamente nessuno può ammettere, e sarebbe argomento viziato dire che per un imperscrutabile decreto della sorte le sue opere di quel decennio sono andate perdute, o che la nuova attività di architetto e direttore di lavori della chiesa della Madonna delle Lacrime [ad Arezzo] tutto lo prese, al punto da fargli riporre i pennelli⁷⁶.

È forse così, invece, che va immaginata l'ultima attività del Dei, «quasi che egli si fosse lasciato attrarre da altri interessi»:

«Il Vasari ci dice che era architetto e musico, che costruì organi di particolare complessità. Si confermerebbe così la sua natura di artista proteiforme, di grande dilettante, nel senso leonardesco del termine, per cui quella di pittore rimaneva un'attività marginale, quasi uno straordinario hobby. E si tratta tuttavia, di un'attività creativa in cui una sovrumana finezza si congiunge a elementi di bizzarria, fino a sfiorare il gusto per l'orrido, sebbene sempre all'interno di una pittura miracolosamente limpida e cristallina, di significato quasi surrealista⁷⁷.

cessiva, come ricorda MARTELLI 2013, p. 235 e nota 11.

⁷⁵ La critica moderna assegna alla tavola con *San Michele Arcangelo* una datazione agli anni Ottanta, prossima alle altre due opere per Castiglion Fiorentino (si veda MARTELLI 2013, pp. 183-187 e cat. 13), e posticipa il *San Gerolamo* su base documentaria tra il 1492 e il 1493 (cfr. BALDINI 2004, pp. 82-85, 311-315, docc. 1-2, 4-5, 8; MARTELLI 2009; 2013, pp. 207-217 e cat. 21). Ma nonostante alcune importanti aggiunte al catalogo di Bartolomeo addivenute negli anni dopo Martini, tra cui l'affresco con la *Madonna in trono con il Bambino*, i *santi Martino e Benedetto* e il *committente* (Città di Castello, Santa Veronica, 1490 circa) e la pala con la *Madonna in trono con il Bambino* e i *santi Jacopo e Cristoforo* (Marciano della Chiana, Santi Andrea e Stefano, 1492-1493), l'ultimo decennio di attività dell'artista resta sostanzialmente ignoto.

⁷⁶ «Morì l'abate [...] e lasciò imperfetto il tempio della Nostra Donna delle Lacrime, del quale aveva fatto il modello, et il quale è poi da diversi stato finito» (VASARI 1550 e 1568, p. 467). Il biografo aretino attesta inoltre che Bartolomeo, ad Arezzo, «disegnò per lo medesimo vescovo [Gentile de' Becchi] una loggia che esce di palazzo e va in Vescovado, a piano con la chiesa e palazzo; [...] ma sopravvenuto [Gentile] dalla morte, rimase imperfetta» (ivi, p. 462; sulla loggia di San Donato, che collega la cattedrale al palazzo vescovile, si veda MARTELLI 2013, pp. 66-67).

⁷⁷ BELLOSI 2011, pp. 13-14. Nell'ultima fase pittorica del Dei, Martini ricorda anche la *Madonna con il Bambino* e i *santi Fabiano e Sebastiano*, proveniente da San Pier Piccolo di Arezzo, oggi conservata presso il Museo Diocesano aretino: commissionata e forse iniziata da Bartolomeo al più tardi tra il 1499 e il 1502, ma terminata dall'allievo Domenico Pecori (1475 circa-1527) dopo la morte del maestro. Luciano Bellosi, «dato il livello» pittorico del della Gatta, stentava «a credere a una sua partecipazione diretta» all'opera: «il magnifico restauro» dei primi anni Settanta «ne ha recuperato proprio la parte più bella, il volto imberbe di San Fabiano», «che è l'unica a reggere il confronto con l'opera di Bartolomeo; può darsi, tuttavia, che egli abbia collaborato

Ciò che fa vacillare il credito, verosimilmente saldo per la ricostruzione entro il nono decennio, che Longhi conferiva al lavoro dell'allievo, è con ogni probabilità la pur cauta proposta del giovane, invero non accettabile, di riconoscere la misteriosa fase tarda del monaco pittore nel gruppo di opere assegnate al cosiddetto Maestro di Griselda. Rifiutando la possibilità di un ripiegamento su una dimensione, per così dire, artigianale, l'ultimo capitolo della tesi di Martini è infatti spinto sul tentativo di rintracciare l'evoluzione artistica del Dei nei modi eteroclitici dell'anonimo, prendendo le mosse da un passo della recensione di Longhi alla *Mostra d'Arte Sacra* di Arezzo del 1951:

«dalla *Madonna di Loreto* della Biblioteca Morgan [ora New York, Metropolitan Museum of Art], all'*Annunciazione* di Périgueux [oggi Avignone, Musée du Petit Palais], al *Presepio* [del Kunsthistorisches Museum] di Vienna, al gruppo del cosiddetto Maestro di Griselda, alla misteriosa anconetta senese n. 571, al reliquiario del Duomo di Volterra con l'*Annunciazione* e i *Santi Pietro e Paolo*, sempre occorre fare appello a Bartolomeo per intendere qualcosa di più»⁷⁸.

«E già indicava la strada», segnala Martini, «che si aveva da battere nel tentativo di integrare gli spazi vuoti del singolare tracciato di quel singolarissimo pittore che fu Piero d'Antonio Dei».

Pochi i numeri certi nel *corpus* dell'anonimo: tre cassoni con *Storie di Griselda* della National Gallery di Londra, da cui mutua il nome, e alcune tavole - quattro dipinte per intero, altre due completate nel paesaggio - appartenenti a un complesso decorativo di committenza Piccolomini, catalogo di esempi di uomini e donne virtuosi dell'antichità tratti da Valerio Massimo, Plutarco, Ovidio e dai testi sacri, da scalare per Martini nell'arco di almeno un lustro negli anni Novanta del Quattrocento⁷⁹. Allo sparuto gruppo Martini aggiunge

all'ideazione della tavola e al disegno di certe parti» (BELLOSI 1975, p. 59). Sull'opera cfr. BALDINI 2004, pp. 145-146, 160-167 e MARTELLI 2013, pp. 220-223 e cat. 23.

⁷⁸ LONGHI 1951, p. 301. Del gruppo additato da Longhi, la *Madonna di Loreto* era già stata avvicinata da BOLOGNA 1950, p. 63 a Saturnino Gatti (1463 circa-1518), nome ritenuto «accettabile» da Martini, ma non dal maestro, che appunta a margine della pagina dell'elaborato un secco «no!»; recentemente, BOLOGNA 2014, pp. 102, 189 nota 130, ribadisce l'assegnazione, ricapitolando la storia delle attribuzioni dell'opera. L'*Annunciazione* di Avignone e il *Presepio* di Vienna sono stati riferiti, come già si è ricordato, a Matteo Lappoli, mentre la *Madonna con il Bambino e i santi Gerolamo, Giovanni Battista, Paolo, Antonio Abate* n. 571 della Pinacoteca Nazionale di Siena e il tabernacolo del duomo di Volterra sono approdati al cosiddetto Maestro dei putti bizzarri, che è stato variamente proposto di identificare in Girolamo di Domenico, Pietro d'Andrea da Volterra o Ludovico Scotti. Per una sintesi delle vicende attributive del gruppo di opere si veda la scheda di A. Angelini, in BELLOSI 1993, pp. 424-427, n. 90; cfr. MARTELLI 2013, p. 225, nota 33.

⁷⁹ Realizzati in autonomia «il Tiberio Gracco [del Szépművészeti Múzeum] di Buda-

nella tesi «un inedito e sconosciuto desco con una scena bacchica» di ubicazione ignota, di cui pubblica l'immagine su «Arte figurativa» qualche anno più tardi⁸⁰.

Il percorso pittorico che lo studioso ravennate immagina per il Maestro di Griselda si snoda nell'ultimo decennio del Quattrocento, a partire «dall'anconetta senese n. 571», di poco precedente al tabernacolo del duomo di Volterra, verso i tre cassoni della National Gallery, contemporanei al completamento del paesaggio nei primi due numeri del ciclo Piccolomini (la *Claudia Quinta* e lo *Scipione Africano*) al principio degli anni Novanta: «i personaggi che abitano la scena nelle tavole londinesi sono della stessa famiglia stilistica di quelli che si atteggiavano nella cifra del più fantastico balletto» nei fondi di paese delle figure eroiche, «e sembrano quasi i fili contorti di un antico Giacometti». Segue, a parere di Martini, l'autonoma realizzazione dell'*Eunosto*, del *Tiberio Gracco*, dell'*Alessandro* e dell'*Artemisia* fino al 1495 circa, anni in cui andrebbe scalato anche il desco bacchico⁸¹: conviene tuttavia ricordare che la critica recente

pest, l'*Alessandro Magno* della coll. Cook di Richmond, ora al Barber Institut of Art di Birmingham, l'*Eunostos* (?) [Washington, National Gallery of Art, trasportato su tela], la *Fides* (?) del Poldi Pezzoli di Milano», riconosciuta da COOR 1961, p. 95, nota 331, in *Artemisia* (si veda BRUSA, MOTTOLA MOLFINO, NATALE 1982, pp. 149-151, n. 184). Il ciclo si completa con «lo Scipione Africano della collezione Carrand» al Museo Nazionale del Bargello, opera di collaborazione tra Francesco di Giorgio (1439-1501), il cosiddetto Fiduciario di Francesco e il Maestro di Griselda, che dipinge paesaggio e piedistallo; la *Claudia Quinta* della National Gallery di Washington, opera di Neroccio de' Landi (1477-1500) e dell'anonimo griseldiano, anche qui autore del paesaggio, e «la Sulpicia della Walters Art Gallery di Baltimore, del Pacchiarotto». Nel tempo è stato proposto di aggiungere al gruppo la *Giuditta* di Matteo di Giovanni (Indiana University di Bloomington, Study Collection), ipotesi dubbia, anche se avvalorata dalla presenza dell'elemento biblico giunto nella serie con il corretto riconoscimento del supposto Eunosto di Tanagra in Giuseppe ebreo (CACIORGNA 1995). Sul complesso di pannelli si rimanda alla scheda di R. Bartalini, in BELLOSI 1993, pp. 462-469, n. 103 e a KANTER 2000.

⁸⁰ MARTINI 1959 P22, p. 36. Sul dipinto si legga la scheda di Véronique Damian nel catalogo della Galerie Canesso di Parigi del 2001 (DAMIAN 2001, pp. 24-27), dove si ricorda che il pezzo era apparso nel catalogo d'asta della collezione fiorentina Zoubaloff come opera di Signorelli (*Catalogo delle collezioni* 1917, p. 39, n. 567, tav. VIII) e la rettifica dell'attribuzione da parte di Martini su «Arte figurativa». Non posso fare a meno di notare che, nonostante non sia segnalato da Martini né mai, mi pare, dalla bibliografia successiva, già Giacomo De Nicola, a ben rileggerlo, in nota aveva aggiunto al catalogo dell'anonimo griseldiano «a “desco dà parto” with a bacchic subject which came into the Florentine antiquity market at the recent sale of the Zoubaloff collection» (DE NICOLA 1917, p. 227, nota 9).

⁸¹ La *Sulpicia*, unico numero della serie che esclude la partecipazione del Maestro di Griselda, sarebbe per Martini un'aggiunta al ciclo da datare attorno al 1500, slittamento indotto dagli estremi anagrafici del presunto autore, Giacomo Pacchiarotti (nato nel 1474 e dunque troppo giovane per prendere parte al ciclo fino allo scendere del secolo), buona parte del cui *corpus* pittorico è stato riversato da ANGELINI 1982a e 1982b sul più anziano Pietro di Francesco Orioli (1458-1496).

indica una sostanziale contemporaneità nell'esecuzione delle tavole del gruppo di figure eroiche, all'avvio della decade, ante 1493⁸².

Sulla spinosa questione dell'identità dell'anonimo, il giovane afferma che l'autore dell'insieme riunito da Longhi nel 1951 «difficilmente sarà recuperabile in provincia senese [...], benché tutti i pezzi siano disseminati in quella circoscrizione» e calca gli indizi verso la mano di Bartolomeo della Gatta, della cui cultura sono nutrite, rileva, l'*Adorazione* di Vienna e l'*Annunciazione* di Périgueux⁸³:

«dal vaglio attento dell'eteroclitico gruppo abbiamo potuto derivare quanto spinga all'interno della componente umbra, nella direzione stilistica-sentimentale di Bartolomeo della Gatta [...]. Questo è già forte argomento di attendibilità per chi, come noi, voglia proporre, in sede di ipotesi, una identificazione del cosiddetto Griselda Master con il monaco camaldolese Piero d'Antonio Dei [...]: a questa cauta proposta sembra dar mano, oltre alla fitta rete di rapporti interni e esterni [tra le] opere, la strana circostanza del silenzio dell'artista nell'ultimo decennio del secolo XV. A chi poi obietti che l'inquietudine morale dichiarata dall'autore dei numeri griseldiani, la sua eccentricità di atteggiamento mentale, il suo compiacersi di tutto quanto è eteroclitico e stravagante, sono termini affatto estranei alla personalità di Bartolomeo; all'eventuale contraddittore io opporrei alcuni brani stralciati da opere del monaco camaldolese nel decennio precedente: la concitata *Morte di Mosè* o la donna che si volta dell'affresco della Cappella Sistina, la snodata monaca della *Crocifissione* di Sansepolcro, il *Martirio di san Pietro* [dipinto a monocromo sul basamento del trono] della Pala di Castiglion Fiorentino. [...] Ad ogni modo, comunque si prenda posizione riguardo questa ipotetica proposta, riman certo che il cosiddetto Griselda Master "continua in circoscrizione senese il fare di Bartolomeo della Gatta"».

⁸² Nel 1959 Martini proporrà con prudenza un'aggiunta al ciclo, illustrando su «Arte figurativa» un pannello con *Re David*, visto alla Agnew's Gallery di Londra, avvicinato a Bernardino Fungai (1460-1516) «in un momento di congiuntura con Girolamo di Benvenuto» (1470-ante 1524) (MARTINI 1959 P15). Cinque anni più tardi Roberto Longhi pubblicherà su «Paragone» la tavola come *Augusto* senza citare l'allievo, appaiandovi un pannello compagno, entrambi come opere di Girolamo di Benvenuto da includere nella serie Piccolomini oltre la svolta del secolo (LONGHI 1964b: i due pezzi sono già esclusi dal ciclo da ZERI 1976, p. 136, e prima da RUSK SHAPLEY 1966, p. 158 nota 1). Con il precedente longhiano, gli studi successivi ignorano la prima segnalazione di Martini del dipinto sulle pagine di «Arte figurativa».

⁸³ Come buona parte della critica successiva, Martini ritiene la lunetta oggi ad Avignone una possibile cimasa per la pala di Vienna, «ove non ostasse la impaginatura prospettica architettonica, di contro allo squadernamento paesistico della parte principale: ad ogni modo vanno considerate come un solo problema stilistico»: sulla questione cfr. LACLOTTE, MOENCH 2005, pp. 67-68, n. 25; MARTELLI 2013, pp. 196-197 e quanto si è già detto alla nota 59.

Anche a Ulrich Middeldorf l'identificazione dell'anonimo griseldiano in Bartolomeo creerà qualche perplessità di fronte all'offerta, nel 1958, di un articolo per le «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz» sugli anni finali dell'attività del Dei, che Martini ha nel cassetto dal 1956, quando scrive a Longhi di volergli sottoporre un saggio sul «protomanierismo e il Maestro di Griselda»⁸⁴.

«Per il Suo articolo [...] avrei piacere di poter parlarne con Lei la prossima volta che viene a Firenze. Sono ancora un poco "worried" di vari aspetti di questo, come il concetto del protomanierismo e l'identificazione del Maestro di Griselda con Bartolommeo della Gatta [...]. Si prepari a difendere il Suo uso della parola "protomanierismo" per l'arte del Maestro di Griselda e l'identificazione di questo con Bartolomeo della Gatta "ultimo tempo". Questo bravo artista non sta diventando un po' "lunghetto" se si aggiunge alla catena, di già non corta, delle sue opere anche tutto quel materiale? Sono curiosissimo»⁸⁵.

Il saggio è ancora annunciato come in preparazione nel contributo del 1960 sull'«Art Bulletin»⁸⁶; nello stesso periodo Martini decide di pubblicare su «Arte figurativa» solo la prima parte dell'intervento, con il titolo *Precedenti del Manierismo*, rinunciando di fatto a rendere nota, se non per un succinto accenno, l'ipotesi di far coincidere la personalità dell'anonimo con la fase tarda del Dei⁸⁷.

Il segno dei dubbi di Longhi sulla ricostruzione messa a punto dall'allievo si avverte anche nella scelta, pur non dichiarata, di non pubblicare le novità emerse dall'elaborato di laurea su «Paragone», prima che esse varchino l'oceano verso la rivista di Princeton, per il tramite di Middeldorf⁸⁸. Che il professore inoltre non creda alla faccenda Dei-Maestro di Griselda, del resto, è chiaro anche a dieci anni di distanza dalla discussione della tesi, nel 1964, quando trattando la serie di eroi ed eroine Piccolomini ricorda che i «modi prevalenti» dell'anonimo griseldiano sono

⁸⁴ Lettera di Martini a Longhi da Milano, [1956] (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

⁸⁵ Lettere da Firenze del 23 aprile e del 17 dicembre 1958 (AAM).

⁸⁶ MARTINI 1960 P37, p. 141 nota 31.

⁸⁷ MARTINI 1959 P22.

⁸⁸ Peralto Martini doveva averlo esplicitamente chiesto in una visita di inizio novembre del 1957 annunciata in una lettera da Milano del 7 ottobre precedente: «spero che Lei abbia un po' di tempo per ricevermi in quanto vorrei proporLe alcune cose per la rivista: il foglio di Pellegrino Tibaldi, la ricostruzione parziale di un dossale riminese, il primo tempo (1470-'80) di Bartolomeo della Gatta e Luca Signorelli - su questo argomento terrò una comunicazione all'Istituto Germanico quest'inverno - gli inizi di Bonnard - lievemente riveduto rispetto a quello che Lei già vide» (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

«umbro-signorelleschi e non senza rapporti con il geniale Bartolomeo Della Gatta; il quale però non può già credersene l'autore, non conoscendosi di lui, abate di San Clemente, altre pitture che sacre. Meglio sarà dunque pensare ad un creato del Signorelli e del Della Gatta fin dai tempi della Cappella Sistina, dove sembra di ravvisarlo in qualche brano nel fondo delle *Storie di Mosè*»⁸⁹.

Non si sa in quale chiave Martini avesse ripreso il problema, alla luce di queste reazioni, poco tempo prima della sua scomparsa, come annunciato in una lettera della primavera del 1965 al professore: «Da un po' ho ripreso il problema del Maestro di Griselda e quando l'avrò messo a registro senz'altro verrò a proporlo per "P"»⁹⁰.

⁸⁹ LONGHI 1964b, p. 25.

⁹⁰ Lettera di Martini a Longhi da Milano, [post 29 marzo 1965] (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

CAPITOLO 2

La Rai: radio e tv

Nel periodo del boom economico, tra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, non solo l'editoria, ma anche la televisione recepisce le opportunità aperte dalle crescenti esigenze culturali della popolazione. Dunque celebri collane come «I Maestri del Colore», di cui Alberto Martini è uno tra gli inventori, insieme a Roberto Longhi, Franco Russoli e Dino Fabbri, ma con lo stesso criterio anche rubriche e documentari rivolti al grande pubblico, sfruttando il canale privilegiato dei “mass-media”, radio e soprattutto televisione.

«Lo straordinario successo di mostre quali quelle di Mantegna, di Cima da Conegliano, del Morazzone, le accese polemiche suscitate dalla Biennale», come anche «le centinaia di concorsi di pittura e scultura, sono testimonianze del sempre più diffuso e appassionato interesse del pubblico alle vicende dell'arte in tutti i suoi aspetti», ricorda il «Radiocorriere», guida per eccellenza di radio e tv italiane, presentando il nuovo programma televisivo «Le tre arti» a ottobre del 1962¹.

Le trasmissioni sono rivolte al crescente numero di italiani telespettatori, nel dopoguerra affamati di sapere, nel tentativo di diffondere una cultura mai svilita nella qualità, ma di alto livello, grazie all'impegno di specialisti.

Come per le dispense in edicola, il giovane Martini non manca tra gli attori sulla scena di questo nuovo genere divulgativo, che lo vede impegnato nella realizzazione di servizi radio e tv per oltre un decennio, dai tempi della laurea con Longhi fino al 1965, quando la sua scomparsa interrompe progetti e collaborazioni in corso. I due mezzi di comunicazione erano all'epoca molto più connessi tra loro di quanto oggi possa sembrare; lo dimostra il caso de «L'Approdo»,

¹[Senza titolo] 1962a.

trasmissione radiofonica nata il 3 dicembre 1945², che a partire dal 1952 è affiancata dalla rivista «L'Approdo Letterario» e dal 1963 al 1972 da un omonimo programma televisivo³.

Sull'approccio alla comunicazione "di massa" in rapporto alla diffusione della storia dell'arte, derivato a Martini dal suo maestro, tra i primi protagonisti dell'avventura de «L'Approdo», conviene rileggere qualche stralcio del testo che Longhi approntò nel 1952 per il primo numero del periodico trimestrale, *Sinopia per l'arte figurativa*, in cui si mettono a fuoco «le difficoltà specialissime di chi scrive di arte per la radio»⁴:

«Nei giorni che si discuteva il piano generale dell'*Approdo* venne fuori, su un settimanale, la notizia che, per la parte mia, io avevo chiesto addirittura il rinforzo della televisione. Magari! Ma sarebbe stato troppo pretendere. Era invece soltanto un'allusione ottativa all'avvento di un'era tecnicamente più progredita, e in grado di alleviare talune difficoltà specialissime che mi premeva di giustificare ai colleghi [...]. Indigente, per ragioni di forza maggiore, è sempre la comunicazione o trasmissione ad altri dell'arte figurativa. E come non sarebbe? Cecchi o De Robertis, Valeri o Bacchelli, possono, all'"Approdo", leggere

² La trasmissione radiofonica terminerà nel 1977. Come ricorda nel 1963 Leone Piccioni (1925), storico redattore, «all'indomani della liberazione di Firenze, in un gruppo di amici, pur di tendenza ideologica e politica diversa, ma vicini per il clima letterario e di studi respirato intensamente, da più o meno tempo, a seconda dell'età, si pensava, subito, a dar vita ad una rivista letteraria. Una ne uscì, infatti, e nel primo numero aveva - nostro orgoglio - alcuni bellissimi cori inediti della *Terra Promessa* di Ungaretti: ne seguirono ad apparire tre o quattro fascicoli, poi il giovane finanziatore troppo da vicino poté temere il fallimento. Si chiamava "Campi Elisi". Adriano Seroni aveva da allora un titolo in serbo per una rivista che avrebbe voluto fare per suo conto [...]: era entrato a radio Firenze con l'arrivo degli alleati, e di lì a poco, organizzò un settimanale radiofonico fiorentino, che iniziò le sue puntuali trasmissioni proprio con quel titolo tenuto in serbo: "L'Approdo". [...] Dopo qualche tempo divenne direttore dell'"Approdo" [Giovanni] [Battista] Angioletti, ed il sottoscritto redattore insieme a Seroni. Angioletti [...] ebbe l'idea di dar vita ad un Comitato direttivo; ed ebbe l'adesione di [Riccardo] Bacchelli, [Nicola] Lisi, [Roberto] Longhi e [Diego] Valeri, ai quali si aggiunse successivamente, Gianfranco Contini» (PICCIONI 1963).

³ La rivista trimestrale «L'Approdo» (Edizioni Radio Italiana) subisce un'interruzione dal 1955 al 1957; alla ripresa dei lavori, nel 1958, assume il nome «L'Approdo Letterario». «Nell'estate del '61, muore Angioletti [...]: Carlo Betocchi, che era subentrato come redattore al posto di Seroni, dimessosi perché eletto in Parlamento, diviene il responsabile della rivista, senza che si costituisca nessun incarico direttoriale. Contini che si ritira dal Comitato viene sostituito da Carlo Bo» (PICCIONI 1963): per l'esordio sul piccolo schermo de «L'Approdo» si rimanda allo stesso articolo, pubblicato nell'occasione da Piccioni sul «Radiocorriere». Sulla vita della rubrica cfr. SFERRAZZA, VISCONTI 2001; ZANOLI 2003; DOLFI, PAPINI 2006; BALDINI, DOLFI, SPIGNOLI 2007.

⁴ ZANOLI 2003, p. 185.

direttamente un testo di Leopardi o di Ungaretti, di de Musset o di Turghéniev; ma io non posso leggere *direttamente* un testo di Piero della Francesca, o di Masaccio, o del Caravaggio, che non ho qui con me (altro che nella mia memoria ottica). Non posso dunque che tradurlo con mezzi di un'arte diversa, le parole. Ma, nella forzata assenza del testo originale, chi potrebbe controllare se la lettura è giusta? E quand'anche fosse, che altro riuscirà a trarne l'ascoltatore se non lo stimolo *mediato* ad andarsi a leggere finalmente, dove si trova, il testo originale? [...] Di tutto questo travaglio la brevissima rubrica dell'«Approdo», dovendo pur servirsi di parole, non potrà dare altro che una semplice traccia; la sola *sinopia*, [che non può mostrare] altro che poche tracce, in terra rossa, della composizione finita [...]; e ad essa, per forza maggiore, ci atterremo anche noi per la parte che ci tocca de l'«Approdo»⁵.

Anche nel caso di riprese filmiche destinate a documentari, Longhi aveva espresso le proprie direttive già nel 1950, quando si scagliava contro le storture di alcuni registi che «facevano inabissare indebitamente gli angeli di Fra Giovanni da Fiesole quasi fossero angeli ribelli, parlare le Marie come personaggi di Francis Jammes, o intersecavano di incongrui binari luminosi i dipinti del Rubens, per chiarirne, dicevano, l'andamento interno»:

«la necessità in questo campo di lasciare il fotogramma essenziale a friggere immobile per qualche secondo sullo schermo non può adeguarsi al ritmo particolare del cosiddetto “specifico filmico”, sicché i registi di documentari sull'arte dovranno provvedere a nuovi canoni di montaggio invece di sforzarsi all'impossibile; e quei canoni andranno verosimilmente cercati nella perfetta connivenza col parlato che, aderendo come un guanto all'immagine, o non ne lascerà avvertire la sosta, o, meglio, riuscirà ad imporla come necessità bruciante»⁶.

L'analisi delle trasmissioni di Martini ha presupposto un ampio lavoro di ricerca presso le Teche Rai, dove si trova digitalizzata parte delle produzioni della Radiotelevisione Italiana. Non è stato finora possibile rintracciare registrazioni sul fronte radiofonico e anche per la tv, solo in alcuni casi è stato possibile acquisire i filmati curati dallo studioso, mancanze a cui si è tentato di sopperire con altri strumenti⁷: di grande ausilio sono stati il «Radiocorriere», che ha offerto almeno l'indicazione dei titoli, talvolta degli autori, dell'orario e del canale di

⁵ LONGHI 1952b, pp. 137, 139.

⁶ LONGHI 1964a, p. 183. Sul rapporto di Longhi con la cultura cinematografica si veda UCCELLI 2008.

⁷ Il patrimonio Rai Teche è in via di digitalizzazione; è perciò possibile che in futuro si possa accedere a un maggior numero di filmati e registrazioni riguardanti Martini.

trasmissione del pezzo, e le notizie provenienti da alcuni quotidiani dell'epoca. Si è inoltre vagliato il materiale conservato nel fondo archivistico dello storico dell'arte, lettere e pagamenti dell'emittente in testa, trovando anche (in alcune occasioni fortunate) testi preparatori.

2.1. La collaborazione con «L'Approdo», 1954-1959

È sostanzialmente negli anni appena successivi all'università, nel lustro in cui rimane più stretto il rapporto con Roberto Longhi, che l'allievo collabora a «L'Approdo» radio e all'omonima rivista, composta in buona parte dei contenuti trasmessi dall'edizione radiofonica, integrati «con contributi poetici, narrativi, critici, [...] via via con una prevalenza dei testi inediti o tratti anche dagli altri programmi della RAI e dalla Televisione»⁸.

Se quanto passa in radio - «L'Approdo» va in onda il lunedì alle 19.30 sul Programma Nazionale - trova spazio sul periodico, è possibile che già tra aprile e giugno del 1954, a poca distanza dalla discussione della tesi, si potesse ascoltare per la sezione *Note e rassegne*, ultimo dei servizi della trasmissione diretta da Angioletti, un testo di Martini di recensione al volume *Galleria di scrittori d'arte*, pubblicato l'anno precedente da Ferruccio Ulivi⁹. Altrettanto varrebbe, tra luglio e settembre, per un pezzo sul libro di Roberto Longhi e Riccardo Bacchelli del 1953 *Teatro e immagini del Settecento italiano*¹⁰, ma sul «Radiocorriere» non si trova traccia negli annunci di quei mesi del nome di Alberto Martini.

Il primo lavoro sicuro del giovane per la rubrica radiofonica va in onda l'11 giugno 1956; lo si deduce dalla guida, che in quel giorno indica «*Note e rassegne* di A. Martini e M. Parenti»¹¹. La trasmissione è perduta e la collaborazione cade nel periodo (1955-1957) in cui «L'Approdo» cartaceo non è stampato; per similarità con altri casi, tuttavia, è probabile si tratti di recensioni di volumi e soprattutto di mostre allestite nel corso dell'anno: è questo principalmente il genere di interventi a cui il critico lavora per il programma.

Che il coinvolgimento dello studioso sia ancora legato al maestro è testimonianza anche un servizio di qualche mese seguente (1 ottobre), intitolato *Note sulla Biennale d'arte di Venezia*, frutto della collaborazione dello stesso Longhi, di Anna Banti, di Alessandro

⁸ PICCIONI 1963. Martini è citato tra i principali collaboratori de «L'Approdo» negli anni 1958-1959 da RAGGHIANI 1962, pp. 64, 66, che offre un bilancio dello spazio riservato alle arti nelle trasmissioni radiotelevisive della Rai tra 1958 e 1960.

⁹ MARTINI 1954 P2.

¹⁰ MARTINI 1954 P3.

¹¹ «Radiocorriere», XXXIII, fascicolo 24, 1956, p. 29; si veda anche la programmazione riportata su «StampaSera», 11 giugno 1956, p. 6.

Parronchi, di Carlo Volpe e di Martini¹². Non è stato possibile rintracciarne il testo completo, ma si può immaginare che i contributi di Alberto e di Volpe siano quelli citati in una lettera a Longhi del 1956:

«Seroni mi scrive di averLe mandato il mio pezzo su Moreni e quello di Volpe su Morlotti: conto molto in una Sua approvazione e in un Suo consenso a trasmetterli. Mi pare di essere stato molto più chiaro e controllato che non quello che Le feci leggere tempo fa: in obbedienza al Suo consiglio. Avevo quindi preparato il materiale per una seconda trasmissione dell'«Approdo» sulle partecipazioni straniere, ma Seroni mi scrive che è già troppo se ne andrà in onda una, e ha molte perplessità a riguardo della trasmissione dei pezzi di Morlotti e Moreni: il che mi ha gettato in un terribile stato di prostrazione e di avvillimento. Prima mi hanno chiesto di fare qualcosa, poi, in tutta tranquillità, dopo che io ho angosciosamente lavorato, mi dice che non si sa niente di preciso - mi dispiace non solo per me, ma anche per Volpe che ha steso un buon pezzo su Morlotti. Tanto più che lo stesso Volpe mi stava preparando una nota su Mondrian. Mi sento stranamente una creatura kafkiana che ogni giorno si dilata sempre più, ingrassa, si gonfia, si tende come un pullover e quando scoppia ci si accorge che è piena di rospi: quelli che gli hanno fatto ingoiare. Non sarà per questo che sto ingrassando?»¹³.

Tra le sue carte, Martini conservava sia il proprio brano dedicato a Mattia Moreni (1920-1999), artista che dai primi anni Cinquanta frequenta in Romagna¹⁴, sia la pagina dattiloscritta, con autografo manoscritto dell'amico bolognese, *La mostra di Piet Mondrian alla Biennale di Venezia*.

È possibile che la carenza documentaria non permetta di ricostruire un panorama completo delle collaborazioni di Martini a «L'Approdo», ma per trovare il successivo servizio firmato da lui si deve giungere al 3 giugno del 1957, quando presenta l'apertura al pubblico delle Gallerie Nazionali di Capodimonte¹⁵; un'impressione del testo, perduto, si può trarre dall'articolo pubblicato di lì a poco sullo stesso argomento sulla rivista «Il Veltro»¹⁶.

Segue una serie di recensioni a importanti mostre del periodo, che

¹² Cfr. «Radiocorriere», XXXIII, fascicolo 40, 1956, p. 29 e «StampaSera», 1 ottobre 1956, p. 6.

¹³ Lettera non datata, da far risalire al 1956 (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

¹⁴ Si tornerà sul loro rapporto nel paragrafo *Roberto Pagnani e Mattia Moreni*, all'interno dell'ultimo capitolo.

¹⁵ «Servizio particolare di A. Martini *Un nuovo museo a Capodimonte*»: cfr. «Radiocorriere», XXXIV, fascicolo 22, 1957, p. 30 e «StampaSera», 3 giugno 1957, p. 6.

¹⁶ MARTINI 1958 P4.

Martini visita quale inviato de «L'Approdo», come testimoniano alcune lettere scritte a Seroni rimaste negli archivi delle Teche Rai¹⁷. Il 19 agosto il giovane parla de *La mostra di affreschi staccati al Forte Belvedere in Firenze*, curata da Umberto Baldini e Luciano Berti¹⁸, una tra le numerose trasmissioni dell'epoca sull'esposizione, insieme a un pezzo radiofonico del programma «La Rassegna» (sezione «Arti figurative», a cura di Cesare Brandi)¹⁹ e a uno televisivo di Franco Russoli²⁰.

L'anno successivo non sarà invece di Martini il servizio per «L'Approdo» sulla *II Mostra di affreschi staccati*, nonostante in qualche modo contribuisca alla redazione del catalogo²¹. Al testo, che sarà trasmesso il 18 agosto 1958, lavorerà infatti Ugo Procacci, coinvolto in una curiosa conversazione, che lo studioso ravennate riporta al maestro Longhi in una lettera del 6 ottobre 1957²²:

«Un salmiano, a cui piacciono i giri di walzer con i Suoi allievi, mi trascrive la battuta di un dialogo tra Procacci e Salmi a mio riguardo:

S. Mi hanno detto che c'è un alunno di Longhi che si è occupato di Bartolomeo della Gatta.

P. Sì, lo onosco. Sai, è di quella scuola, purtroppo, ma mi pare un bravo giovine. Ci ha fatto anche una trasmissione, sai, sui hosi...

¹⁷ Si veda ad esempio una missiva da Ravenna del 20 marzo 1958, con cui Martini chiede l'invito per la mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* in Palazzo Reale a Milano (ATRAiFi, Corr. 58/22), o un'altra del 25 maggio successivo in cui domanda di presenziare alla Biennale a nome de «L'Approdo Letterario» (Corr. 58/65).

¹⁸ Si veda BALDINI, BERTI 1957. Sulla trasmissione cfr. «Radiocorriere», XXXIV, fascicolo 33, 1957, p. 30 e l'annuncio di «StampaSera», 19 agosto 1957, p. 8. Il testo del servizio è conservato in forma dattiloscritta nell'archivio dello studioso; ne ha recentemente riportato uno stralcio Claudio Spadoni, nel catalogo della mostra di affreschi strappati allestita al Museo d'Arte della città di Ravenna (SPADONI 2014, pp. 24-25).

¹⁹ *Gli «affreschi staccati» a Firenze*, lunedì 8 luglio 1957, ore 19.30, Terzo programma: si veda il «Radiocorriere», XXXIV, fascicolo 27, 1957, p. 30.

²⁰ *Gli affreschi staccati a Firenze*, trasmesso nel corso del servizio *Due mostre in Toscana* (a quello di Russoli, segue un pezzo di Gabriele Fantuzzi sull'*Arte sacra a Lucca*), 6 novembre 1957, ore 18.45, Canale Nazionale; si veda il «Radiocorriere», XXXIV, fascicolo 44, 1957, p. 37.

²¹ Martini fornisce i suoi «appunti gatteschi» ai curatori, che li riportano in catalogo (si veda BALDINI, BERTI 1958, pp. 7-11, nn. 13-14). Si veda a riguardo una lettera di Berti (Fiumetto, 15 agosto 1958, AAM): «Carissimo Martini, scusami se, impegnato fino ai capelli (ce n'ho ancora qualcuno...) nel catalogo degli affreschi [...], non ti ho finora risposto nulla al cortese espresso con appunti gatteschi [che] ho integralmente riportati nella mia scheda del *S. Rocco*, dato che erano di scrittura elegante e presentabilissima [...] Baldini ha invece riportato, per il *San Gerolamo* di Pistoia, solo sinteticamente la tua opinione».

²² *La seconda mostra degli affreschi staccati al Forte Belvedere*: si veda l'annuncio del «Radiocorriere», XXXV, fascicolo 33, 1958, p. 30. La missiva a Longhi, inviata da Ravenna, è conservata in FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi.

S. Che così?

P. I hosi, sai, a hoso, sai, a Belvedere.

S. Hmm! Digli allora che il primo a pubblicare il [*San Lorenzo* di] Bartolomeo della Gatta di Badia, fui io, cioè non lo pubblicai, ma ho nei miei appunti l'articolo già pronto che feci allora.

Sembrano delle divinità che discutono di un'anima: si salverà, non si salverà? E non sanno che è perduta».

Il 30 settembre successivo è la volta del programma che il giovane dedica a *La mostra di Jacopo da Bassano a Venezia*, ordinata da Pietro Zampetti in Palazzo Ducale tra giugno e ottobre del 1957, il cui dattiloscritto è rimasto tra le carte del suo archivio²³.

L'anno seguente stenderà un duplice servizio televisivo e radiofonico, quest'ultimo naturalmente per «L'Approdo», sulla rassegna veronese *Da Altichiero a Pisanello*, allestita tra agosto e ottobre al Museo di Castelvecchio²⁴. A testimonianza del documentario passato in tv alle 19.00 del 30 settembre 1958 sul Canale Nazionale²⁵, l'unico esistente (il Secondo Canale nascerà nel 1962), è una lettera del curatore, Licisco Magagnato: «Le dovevo scrivere da tempo per ringraziarla della trasmissione, che ho visto solo in parte perché sui programmi non era annunciata (era scritto - ore 19 - Museo di San Martino) per cui fino all'ultimo credetti che fosse stata rimandata»²⁶.

Il pezzo radiofonico è invece inserito nella puntata de «L'Approdo» del 27 ottobre, con il titolo *La Mostra di pittura a Verona: «Da Altichiero a Pisanello»*²⁷. Non è stato possibile rintracciarne il testo, che tuttavia non doveva discostarsi molto da quello del formato televisivo. «L'Approdo Letterario» non riporta la recensione, forse perché in quel numero già compare un articolo di Longhi sulla stessa esposizione²⁸.

²³ Cfr. «Radiocorriere», XXXIV, fascicolo 39, 1957, p. 30 e «StampaSera», 30 settembre 1957, p. 8. Sull'esposizione si veda il catalogo: ZAMPETTI 1957.

²⁴ Se ne veda il catalogo: MAGAGNATO 1958.

²⁵ «Radiocorriere», XXXV, fascicolo 39, 1958, p. 34.

²⁶ Lettera da Verona dell'11 ottobre 1958 (AAM). Il riferimento al Museo di San Martino rinvia a una rubrica che segue il programma «Arti e Scienze» (18.45), intitolata «Musei d'Italia» (19.00), quel giorno dedicata alla galleria napoletana: la trasmissione sulla mostra veronese non è reperibile negli archivi Rai e nella puntata di «Arti e Scienze» del 30 settembre non sembra comparire nulla su questo argomento: forse il documentario visto da Magagnato sostituì all'ultimo, nella programmazione, la rubrica «Musei d'Italia». Tra il materiale dell'archivio Martini se ne ritrova il testo dattiloscritto, corredato dell'elenco delle immagini messe in onda e dei secondi di trasmissione per ciascuna.

²⁷ Cfr. «Radiocorriere», XXXV, fascicolo 43, 1958, p. 30 e «StampaSera», 27 ottobre 1958, p. 6.

²⁸ LONGHI 1958b. Tuttavia, tra la scarsa documentazione cartacea riguardante Martini conservata presso le Teche Rai di Firenze, si contano alcune lettere scambiate con Adriano Seroni e Carlo Betocchi e in particolare una del 6 ottobre 1958, con cui lo studioso accompagna l'invio del contributo (ATRaiFi, Corr. 58/107).

Negli ultimi mesi del 1958, Martini prepara un contributo sulla rassegna in corso a Palazzo Reale a Milano, dedicata dall'amico Franco Russoli ad Amedeo Modigliani²⁹, che andrà in onda in ritardo il 5 gennaio 1959. Oltre al copione della puntata conservato presso le Teche fiorentine, tra le carte di Martini sono rimasti alcuni documenti a riguardo³⁰. Tra essi, una lettera di Carla Lonzi, da questo momento responsabile della ripristinata rubrica «Arti figurative» de «L'Approdo»³¹:

«Carissimo, Longhi mi à detto che avresti intenzione di fare per l'«Approdo» una recensione alla Mostra di Modigliani. Non ò niente in contrario (dico così perché come saprai adesso c'è una rubrica fissa per le Arti figurative, che tengo io; così per le collaborazioni extra bisogna che io sia avvertita in tempo in modo da non occuparsi in due dello stesso argomento): anzi parlandone con Betocchi questi mi à pregato di invitarti a mandare il pezzo per il 5 dicembre per essere trasmesso il 15. Non oltre 3 cartelle. Per cortesia dai un cenno di risposta a entrambi»³².

Valfrido Martini scriverà al figlio: «Ieri sera abbiamo sentito dall'«Approdo» il tuo pezzo su Modigliani che è stato molto bello»³³.

Non è chiaro, ma è possibile che non si abbiano ancora sufficienti informazioni in merito, perché Martini non continui a collaborare, a partire dal 1963, anche a «L'Approdo» televisivo, «settimanale di divulgazione e di discussione interamente dedicato alla letteratura e alle arti». Certo il giovane ha dimestichezza con il nuovo medium già dalla fine degli anni Cinquanta, quando realizza puntuali recensioni di alcune tra le maggiori manifestazioni veneziane del periodo, come *Disegni veneti in Polonia*, mostra ordinata nel 1958 presso la Fondazione

²⁹ Se ne veda il catalogo: RUSSOLI 1958.

³⁰ ATRaiFi, Copione 59/1, puntata n. 610, servizio di Martini alle cc. 15-22. Nell'archivio dello studioso si ritrova il pagamento dell'emittente (2 marzo 1959), di lire 20.000, «quanto a Lei spettante per la redazione di un testo inserito nella rubrica «L'Approdo» trasmessa dal Programma Nazionale il 5 gennaio u.s.»; vi è inoltre una missiva di Carlo Betocchi (26 novembre 1958), con la quale avvisa Martini dello slittamento della messa in onda del servizio. Sulla trasmissione cfr. «Radiocorriere», XXXVI, fascicolo 1, 1959, p. 30 e «StampaSera», 5 gennaio 1959, p. 6.

³¹ Alla fine del 1954 la rubrica, curata nei primi due anni di vita de «L'Approdo» cartaceo da Francesco Arcangeli, è interrotta e il critico non collaborerà più alla testata. Dopo la sospensione del periodico (1955-1957) la rassegna ricomparirà alla fine del 1958, gestita appunto dell'allieva di Longhi Carla Lonzi, che ne terrà le redini da sola per quasi cinque anni, per poi collaborare con Roberto Tassi. Altrettanto vale per la curatela della rubrica nella trasmissione radiofonica. Su Carla Lonzi, l'attività per «L'Approdo» e il successivo affiancamento di Roberto Tassi, si veda in ultimo IAMURRI 2016, in particolare le pp. 56-57, 69-73, 96.

³² Lettera da Firenze, 19 novembre 1958 (AAM). Come già detto, la trasmissione slitterà al principio del nuovo anno.

³³ Lettera da Ravenna, 6 gennaio 1959 (AAM).

Cini, trasferita poi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, e *La pittura del Seicento a Venezia*, allestita a Ca' Pesaro tra giugno e ottobre del 1959³⁴. Se non è stato finora possibile rintracciare i filmati negli archivi Rai, di entrambe sopravvivono i testi dattiloscritti, rinvenuti tra il materiale in possesso degli eredi Martini.

La prima trasmissione - ne resta il pagamento della Radiotelevisione Italiana - va in onda sul piccolo schermo mercoledì 29 ottobre 1958 alle ore 19.55³⁵; le due cartelle stese dal giovane erano state originariamente proposte a «L'Approdo» radio, come testimonia una lettera a Seroni del 22 ottobre 1958, a cui non si conserva risposta³⁶. Prima di dedicarsi a una rapida, ma precisa descrizione dei pezzi esposti nella rassegna, Martini sottolinea «l'appassionato entusiasmo» del curatore Giuseppe Fiocco, che in Polonia «è stato ripetutamente nel 1947 e nel 1956», e il precipuo valore della raccolta, per la gran parte inedita agli studi, che presenta in molti casi «interessanti problemi attribuzionistici, talora relativi ai massimi artisti della gloriosa civiltà veneta: “è un magico giardino inesplorato”, scrive nell'introduzione [del catalogo] il Fiocco, “in cui il nostro sguardo si tufferà avidamente, attratto dalle più eccitanti sorprese”».

Dal copione della seconda, che affianca su due colonne video e audio, si apprende che è trasmessa dagli studi milanesi dell'emittente alle ore 20.00 del 9 luglio 1959, per la regia di Elisa Quattrococo³⁷. Principale pregio dell'allestimento di Ca' Pesaro, riflette Martini nel testo del filmato televisivo, è l'intento «di superare l'isolamento in cui una critica idealista aveva astrattamente collocate le individualità artistiche, togliendole da ogni relazione con l'ambiente culturale, sociale e religioso in cui sono nate»: «su questa base e su queste premesse si svolge un'intervista con Pietro Zampetti», curatore, «sui criteri che hanno diretto l'organizzazione della mostra veneziana».

2.2. Nei primi anni Cinquanta, su altri fronti

Se è vero che l'esordio di Alberto Martini alla radio è legato a «L'Approdo», e ovviamente a Longhi, l'intraprendente allievo si muove da subito in autonomia in varie direzioni.

Nella prima metà degli anni Cinquanta infatti, lavora anche per

³⁴ Se ne vedano i cataloghi: MROZIŃSKA 1958 e MARIACHER, PILO, ZAMPETTI 1959.

³⁵ Cfr. «l'Unità», 29 ottobre 1958, p. 5 e il «Radiocorriere», XXXV, fascicolo 43, 1958, p. 37. La ricevuta del compenso è datata 14 gennaio 1959.

³⁶ ATRaiFi, Corr. 58/111.

³⁷ Cfr. «Radiocorriere», XXXVI, fascicolo 27, 1959, p. 40; «l'Unità», 9 luglio 1959, p. 5; «La Stampa», 9 luglio 1959, p. 4 e la sua *Cronaca televisiva*: U. BZ. 1959; «StampaSera» dello stesso giorno, p. 8. La trasmissione è ricordata nella tesi di laurea di Rebecca Romere, *In arte RAI: i documentari sulle arti figurative tra storia aziendale e divulgazione culturale (1953-1962)* (ROMERE 2013-2014, p. 238).

«La Rassegna» sul Terzo Programma e, nella sezione «Arti figurative», quell'anno a cura di Marziano Bernardi, trasmette lunedì 28 maggio 1956 un servizio sulla Pinacoteca di Ravenna, di cui a quel tempo ha iniziato a studiare le opere, per approntarne il primo catalogo moderno, che uscirà qualche anno più tardi³⁸. Già nel 1955, il 28 ottobre, i radioascoltatori avevano potuto sentire, se si dà credito a una nota manoscritta apposta sul verso del foglio, una sua recensione al *Serodine* di Longhi, trovata in una delle cartelle dell'archivio³⁹.

Ma ciò che è più notevole sono i colloqui che il giovane, neolaureato, riesce a registrare con due importanti artisti, naturalmente di *coté* longhiano, come Giorgio Morandi e Ottone Rosai.

Non vi è prova, a onor del vero, che il dattiloscritto *Conversazione con Giorgio Morandi*, conservato nel fondo documentario dello studioso, costituisca il testo di una potenziale trasmissione radiofonica, anche perché non è possibile risalire a una sua effettiva messa in onda; tuttavia il confronto con il successivo dialogo con Rosai, dichiaratamente preparato per la radio, invita a pensare a una simile destinazione⁴⁰.

Martini riformula qui vari colloqui avuti con il pittore nello studio di via Fondazza a Bologna, durante le frequenti visite all'artista: «talvolta, dopo averlo lasciato, mi infilavo in un bar a stendere qualche rapido appunto», avverte nella breve introduzione, «o annotavo i suoi discorsi mentre il treno mi riportava a casa. Da questi foglietti ricuciti alla meglio, è nata questa breve conversazione che, per essere trascrizione approssimativa di un originale ben più vivo, ha perso non poco della sua freschezza».

La ricostruzione, per brevi scambi di battute, è montata alternando riflessioni sull'antico e sul contemporaneo, un confronto tra Cinque e Novecento, tra il secolo di Michelangelo e quello di Picasso, tra vitalità manierista e pseudo-libertà moderna, che origina severi giudizi morandiani sugli astrattisti, i quali hanno «avvilto la pittura, portandola nella condizione più elementare, quella di accostare due colori e di suggerire spazi; mentre già l'oggetto crea spazio. E

³⁸ Cfr. «Radiocorriere», XXXIII, fascicolo 22, 1956, p. 29 e «StampaSera», 28 maggio 1956, p. 6. Il testo della trasmissione va verosimilmente identificato con un dattiloscritto ritrovato tra le carte di Martini lasciate nella casa di famiglia, intitolato *La Pinacoteca Civica di Ravenna*.

³⁹ Recensione a LONGHI 1954b. Non si hanno tuttavia ulteriori notizie in merito, né riscontri alla verifica del «Radiocorriere», a meno di non pensare che il contributo sia trasmesso sempre durante «La Rassegna», che quel giorno propone la rubrica «Bibliografia», in cui si annunciano però solo «Studi di stilistica e di critica letteraria».

⁴⁰ Lo scambio di battute tra Martini e il pittore bolognese non è datato, ma una collocazione attorno al 1954 si desume da alcuni eventi citati come contemporanei nel testo. Per i rapporti di Martini con l'artista, già alla metà degli anni Cinquanta, si rimanda nell'ultimo capitolo al paragrafo *Giorgio Morandi*, al termine del quale si trova trascritta la conversazione.

poiché», aggiunge, «dietro quelle loro sagome colorate, più o meno geometriche, non c'è un'immagine, la loro pittura diventa decorativa, addirittura ornamentale».

Mentre non sembra che questo primo contributo sia mai stato pubblicato, la *Conversazione con Rosai* compare a stampa su «Letteratura», in occasione della morte del pittore (1895-1957). La lunga premessa dichiara che la testimonianza risale all'anno precedente, nel corso di un incontro con Rosai, con lo scopo di realizzare un'intervista per la radio⁴¹.

«Il filobus mi aveva portato sino al Bar Fontana e di lì, lungo via San Leonardo, ero giunto al piccolo studio in cui, alto e silenzioso, vive e lavora Ottone Rosai. [...] Io ero andato da Rosai con l'intenzione di cavarne fuori il materiale per una conversazione radiofonica, per questo avevo apprestato il mio repertorio di domande, ordinato i foglietti, la penna pronta per annotare. Tutto inutile. I suoi umori, le sue impennate, riducevano a zero i miei piani, li infrangevano e senza volere, senza accorgermene, io seguivo la piena del suo parlare folto, sempre presente polemicamente, e partecipavo a quel suo sfogo accorato che poteva anche essere il mio, nutrito com'era da un'ansia di verità, di umana comprensione, di anticonformismo. E non tardò molto, naturalmente, a divenire uno sfogo a due voci».

Della trasmissione si ha notizia anche da una lettera dello stesso artista, risalente al primo luglio 1955, pubblicata nel suo epistolario:

«Caro Martini, la conversazione, che ho letta non appena avutala, va molto bene specie in tutta la parte dialogo. L'introduzione che è in dipendenza dal rito Radio va bene anch'essa in quanto so che non potrebb'essere fatta in modo diverso. Ci sono esigenze di cui non si può fare a meno. Circa eventuali sue visite può venire quando vuole ed ogni volta mi sarà gradito riceverla. [...] con molta stima mi creda il suo OttoRosai»⁴².

Anche in questo caso, non si trova traccia dell'annuncio del servizio sul «Radiocorriere», fatto che insinua qualche dubbio sulla sua reale messa in onda. Restano tuttavia rilevanti i rapporti che Martini riesce a instaurare con i due personaggi, e la volontà di tradurre per il pubblico della radio le riflessioni, in gran parte dedicate a fatti d'arte contemporanea, condivise in momenti privati, nella tranquillità dello studio fiorentino di Rosai o sotto i portici del centro di Bologna e in via Fondazza con Morandi; in questo momento Martini, da poco

⁴¹ MARTINI 1957 P1.

⁴² CORTI 1974, p. 653, n. 719.

lasciata l'università, insegue amicizie e relazioni che lo aiuteranno a intradarsi nella carriera storico-artistica.

Tra i documenti dell'archivio, si ritrova anche il dattiloscritto di un dialogo con il pittore e critico Lando Landini (1925-2015), non datato, su temi contemporanei, da contestualizzare nel clima delle polemiche degli anni Cinquanta tra realisti e astrattisti. Vi si auspica, sulla diversa posizione dei due interlocutori, confronto e comprensione tra il fronte dei cosiddetti ultimi naturalisti, cappello sotto cui Francesco Arcangeli nel 1954 riunisce Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Pompilio Mandelli, Vasco Bendini, Sergio Romiti e Sergio Vacchi⁴³, e il movimento realista, in cui secondo lo studioso ravennate, fatto salvo Renato Guttuso, «l'ideologia ha battuto la pittura».

Sebbene a partire dal 1958 per qualche anno Landini risieda e lavori a Milano, Alberto l'ha probabilmente conosciuto a Firenze, dove dal 1948 è stato allievo di Longhi: con lui si laurea due anni più tardi con una tesi dedicata a *Boccioni e il Futurismo* e successivamente collabora con «Paragone», pubblicando recensioni di mostre d'arte moderna e contemporanea⁴⁴.

Nonostante la complessità linguistica e l'argomento specialistico, la struttura del testo e la forma dialogica inducono a credere che potesse essere destinato alla radio, pur se anche in questo caso non sussista alcuna prova a riguardo. Resta dunque un'ipotesi senza contesto, né date di riferimento, anche se per le questioni affrontate, sfiorate anche nelle altre conversazioni, si può collocare l'intervento poco oltre la metà degli anni Cinquanta.

2.3. Due film, 1959-1960

Alla tv lo storico dell'arte giunge come curatore, dopo un lustro di esperienza con testi per la radio, verso la fine degli anni Cinquanta. Se già si è vista qualche recensione filmata di mostre tra il 1958 e il 1959, a cavaliere del decennio egli raggiunge il vertice della propria produzione autonoma per il piccolo schermo: non più soltanto singoli servizi per trasmissioni più ampie, ma due film-documentario compiuti, gli unici di cui, peraltro, sia stato possibile accedere ai filmati presso le Teche Rai.

Avventura televisiva di divulgazione ad ampio spettro, debitrice a modelli cinematografici quali, da un lato, l'impostazione purista dei

⁴³ Si veda il saggio di quell'anno con cui Arcangeli presenta su «Paragone» gli «ultimi naturalisti» (ARCANGELI 1954). Si avrà nuovamente occasione di ricordare, più approfonditamente nell'ultimo capitolo, che i pittori del gruppo sono legati a Martini da un solido rapporto di amicizia «proprio agli inizi della sua carriera di critico» e che diversi tra loro parteciperanno dopo la sua scomparsa all'asta Finarte del 3 maggio 1966, in sua memoria e a sostegno della famiglia.

⁴⁴ Notizie su Landini si leggono nel volume *Arte del Novecento a Pistoia* (SISI 2007).

cortometraggi realizzati da Longhi con il regista Umberto Barbaro (*Carpaccio* e *Caravaggio*, 1947-1948) e con Piero Portalupi (*Carrà*, girato a colori nel 1952); non immemore, dall'altro, dell'esperienza dei critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti, una ventina proiettati in occasioni mirate, per il loro carattere specialistico, tra 1948 e 1964⁴⁵.

Appena giunto a Milano, nel 1958, Martini lavora a uno scritto sull'amato Medardo Rosso, caldamente incoraggiato da Vincenzo Cappelletti direttore del «Veltro», interessato a pubblicarlo⁴⁶; il subentro del progetto per un pezzo televisivo sullo scultore, «spesso trascurato e negletto», frena la stesura del saggio, che rimane incompleto tra le carte del critico.

È da un'idea e dai testi dello storico dell'arte, che nasce dunque quello che resterà fino a oggi il primo e unico film su Medardo, forse la produzione Rai in cui lo studioso trova la più felice trasposizione del binomio cura scientifica-informata divulgazione. Diretto dal regista Eugenio Giacobino, con la collaborazione di Nando Forni per la fotografia, di Salvatore Nocita per il montaggio e la voce di Giorgio Gabrielli, *Lo scultore della luce Medardo Rosso* va in onda alle 20.00 del 17 giugno 1959⁴⁷.

Girata all'interno del Museo Rosso a Barzio in Valsassina, e a Milano, dove la moglie e la figlia di Francesco Rosso, scomparso nel 1954, «hanno messo a disposizione documenti e cimeli»⁴⁸, la sequenza filmica conta inoltre varie riprese eseguite su grandi stampe fotografiche in parte inedite, ancor oggi conservate dagli eredi di

⁴⁵ Si leggano le voci dedicate al film sull'arte e al critofilm da Paola Scremin nell'*Enciclopedia del Cinema* (SCREMIN 2003a e 2003b); un indice dei ventuno film di Ragghianti, con tutte le sceneggiature, è offerto in *I critofilm di Carlo L. Ragghianti* 2006. Roberto Longhi, intervistato da «Le Arti» nel 1958 sul rapporto tra tv e cultura nel nostro paese, illustra i «guai» della divulgazione televisiva a quel tempo: «in un paese di masse "sottocolte", come l'Italia, la specializzazione sta in proporzione inversa: pochi specialisti cioè e, perché troppo "élite", incapaci o sdegnosi di "divulgare". Sono costretto a dire [...] che, a mio parere, il livello più alto della Televisione è quell'offerta fin qui dai concorrenti per l'arte e per la musica della celebre rubrica di "Lascia o raddoppia?"» (LONGHI 1958a, p. 158).

⁴⁶ Martini nutre in questi anni una vera passione per l'artista. Nella sua raccolta d'arte moderna e contemporanea, numericamente modesta, giunge a possedere le cere del *Bambino ebreo* e del *Malato*, provenienti dalla raccolta del musicista Umberto Giordano, di cui nell'archivio Martini si conservano le fotografie. Sulle due sculture, oggi alla Nationalgalerie di Berlino (invv. NG 42-43/72), si veda MOLA, VIT- TUCCI 2009, pp. 353, 356, nn. III.10b, III.17b.

⁴⁷ Il documentario, la cui riproduzione è accessibile presso le Teche Rai (identificatore teca P59168/001, centro archiviazione Milano), ha la durata di ventidue minuti circa; è già stato citato nella bibliografia su Medardo raccolta da LISTA 2003, p. 430 e nella tesi di laurea di ROMERE 2013-2014, p. 235; è ricordato inoltre da RAG- GHIANI 1962, p. 66.

⁴⁸ È l'annuncio del «Radiocorriere», XXXVI, fascicolo 24, 1959, p. 37; cfr. anche «La Stampa», 17 giugno 1959, p. 4.

Martini, con le indicazioni circa i movimenti della macchina da presa su ciascuna immagine tracciate dal curatore in persona. Passeggiate sui *boulevards*, ricreate in studio con modelli dal vivo, si mescolano a immagini di disegni e sculture, alternate a vedute della capitale francese e di Milano, con le case sul Naviglio e le lezioni nelle aule dell'Accademia di Brera, dove Rosso si era formato. Alcune scene tratte da film d'epoca contribuiscono a ricreare l'ambientazione della Parigi di inizio secolo, con *soubrette* e cantanti nei locali dall'arredo liberty frequentati dagli artisti.

In questa occasione Martini mette in campo le conoscenze acquisite negli anni dell'università con Roberto Longhi: Ardengo Soffici, unico sul fronte della critica italiana che si impegnò a inizio secolo a far conoscere lo scultore «al suo paese distratto», e Carlo Carrà, «che più di ogni altro fu vicino all'artista negli ultimi anni della sua vita», sono chiamati a offrire le loro testimonianze, intervistati ciascuno nel proprio studio, sulla figura e sul ruolo di Medardo. La memoria di Carrà:

«Ricordare Medardo Rosso è per me un piacere e un dovere. La nostra profonda amicizia iniziò nel 1914, quando io e Soffici andammo a trovarlo nel suo studio a Parigi. [...] A Parigi era arrivato Rosso nel 1889 e aveva portato alcune opere fra le quali *Carne altrui*, *La Portinaia*, *La fusse grappa!* e qualche altra, che a Degas fecero una magnifica impressione, tanto che lo volle presentare al collezionista Rouart, al quale poi Rosso fece un magnifico ritratto di cui abbiamo degli esempi anche in Italia. In sostanza si può dire che Medardo Rosso è una grande figura della scultura italiana moderna e duole a noi amici che non sia ancora riconosciuto nel suo giusto valore».

«Quando nel 1900 andai a Parigi», interviene sua volta Soffici nel film,

«fra gli artisti che frequentavo e dei quali ero amico si parlava molto di Rosso come di un artista di grandissima importanza. Io non lo conoscevo personalmente e aspettai di vedere qualche cosa di lui. Infatti nel 1904, quando fu fatto il primo Salon d'Automne, Rosso aveva una sala intera per lui: lì conobbi la sua grandezza e l'importanza che poteva avere. [...] Rosso, che già da giovane a Milano si era fatto una personalità artistica abbastanza importante perché faceva parte del gruppo degli scapigliati, [arrivato a Parigi raggiunse] un'apertura mentale ed estetica straordinaria e superiore. [...] La sua personalità da quel momento [...] diventò una delle più importanti fra gli scultori e gli artisti in generale non solo d'Italia, ma d'Europa e rappresenta quello che si può ottenere di perfetto e di grandioso staccandosi anche dalle forme convenzionali e cercando nella realtà quel tanto di essenziale che fa l'arte superiore».

Oltre al copione dattiloscritto del documentario, con le indicazioni dei movimenti della cinepresa affiancate al parlato, si è conservata tra la corrispondenza una lettera del padre di Alberto, che si dice ansioso «di vedere il tuo film su Medardo Rosso, del quale la mamma», che è stata a Milano per partecipare a una puntata di «Lascia o raddoppia» e nell'occasione ha fatto visita al figlio, «dice che però tu non sei molto entusiasta»⁴⁹. Vi è infine una missiva di Roberto Pagnani del 18 giugno 1959: «Ho seguito ieri sera il tuo ottimo Medardo Rosso. L'ultima parte mi è parsa ancor più analitica e ben significativa. Bravo».

Il secondo film dello studioso - si è nel 1960 - è dedicato al contemporaneo Virgilio Guidi (1891-1984)⁵⁰. Di Martini sono soggetto e testi, della fotografia si occupa C. Pieraccioli, del montaggio Giancarlo Brandolini e della regia Pier Luigi Tognocchi. Al commento dello speaker sulla vita, le opere, l'evoluzione e il contesto storico in cui opera il pittore, con primi piani dei suoi dipinti più famosi, segue un'intervista a Guidi nello studio sotto le logge di Palazzo Ducale e in seguito nella sua abitazione veneziana, su studi compiuti, aneddoti della giovinezza, personalità che hanno seguito la sua carriera, mentre l'artista è impegnato a terminare una tela, espediente che rievoca la cultura del film processuale degli anni Cinquanta, interessato allo sviluppo temporale della creazione (Fig. 17)⁵¹.

Il documentario è trasmesso alle 19.45 di mercoledì 2 marzo 1960, e non nel 1958, come si trova inventariato presso le Teche Rai⁵².

Sono legate a questo film alcune immagini registrate sull'unica pellicola rimasta tra le cose dello storico dell'arte dopo la sua scomparsa, che mostra alcuni spezzoni scartati nel montaggio, dove il giovane figura con Guidi in gondola e, nelle logge di Palazzo Ducale, mentre finge di dipingere uno dei tipici paesaggi veneziani del pittore.

Un ritaglio di giornale non datato ritrovato nell'archivio, dal titolo *Le telecamere inquadrano Virgilio Guidi*, indica il filmato come la prima puntata di una nuova serie chiamata «Ritratti contemporanei»,

«ideata dal dott. [Luciano] Budigna, capo del servizio culturale, alquanto noto nell'ambiente veneziano. Si descriverà sommariamente

⁴⁹ Lettera da Ravenna, 17 febbraio 1959 (AAM).

⁵⁰ Il filmato, reperibile presso le Teche Rai (identificatore teca P60365/022, centro archiviazione Milano), ha la durata di ventisette minuti circa.

⁵¹ Si veda il «Radiocorriere», XXXVII, fascicolo 9, 1960, p. 43 e, nella stessa pagina, l'articolo sulla pittura di Guidi di GUASCO 1960. Cfr. «l'Unità», 2 marzo 1960, p. 7, «La Stampa» (p. 4) e «Stampasera» (p. 8) dello stesso giorno.

⁵² Doveva però essere almeno in progetto già a quell'epoca, se in una lettera al figlio del 29 settembre 1958, i genitori di Martini scrivono di sperare che sia nel servizio sulla mostra di Verona «che in quello su Guidi ti farai onore e ti metterai in vista per altre trasmissioni del genere. È inutile dirti di essere preciso e giudizioso nelle tue esposizioni perché ti sappiamo molto pignolo nei tuoi lavori» (AAM). Come trasmissione del 1960 è citato da RAGGHIANI 1962, pp. 67-68.

ma esaurientemente l'espressione degli artisti moderni. È, diciamo, la continuazione di "Dieci minuti con..." allungata e inaugurata da Guidi⁵³. La consulenza artistica è del prof. Martini di Ravenna, [che spiega] come si svolgerà il documentario. [...] Comincia con l'arrivo di Guidi in barchetta, assai in contrasto con la lussuosa gondola di De Pisis, e col suo sistemarsi nella loggia del Palazzo Ducale; sta facendo un quadro di S. Giorgio. Si passa, quindi, ad alcune vedute di Roma e di Terracina, l'ambiente dove il pittore è nato e si è formato. Ci saranno lievi interviste con i suoi amici e compagni: Cardarelli, Longhi, Bartoli, al caffè dove erano soliti riunirsi. Una veduta del Circeo ci ricollegherà con S. Giorgio, dato che Guidi vi trova molte affinità»⁵⁴.

I documentari afferenti alla raccolta «Ritratti contemporanei», che si ritrovano scorrendo le pagine del «Radiocorriere», vanno in onda negli anni 1958-1962 senza una cadenza regolare; non si spiega perciò l'indicazione del film di Martini su Guidi del 1960 come inaugurale della rassegna, a meno che esso non sia stato trasmesso più volte⁵⁵, come avviene almeno in un altro caso nella collana, che ospita episodi dedicati al pittore Gregorio Sciltian (sabato 6 settembre 1958, ore 22.30), allo scultore Pietro Canonica (lunedì 25 maggio 1959, 22.45), al tenore Tito Schipa (martedì 1 settembre 1959, 22.30), alla cantante e attrice Toti Dal Monte (sabato 6 settembre 1959, 21.55), al soprano Renata Tebaldi (giovedì 15 ottobre 1959, 21.55), ai baritoni Mariano Stabile (giovedì 21 gennaio 1960, 22.10) e Gino Bechi (sabato 6 settembre 1960, 22.10 e venerdì 9 febbraio 1962, 19.45), al «soldato e archeologo» israeliano Yigael Yadin (domenica 9 ottobre 1960, 22.35), al pilota Nino Farina (martedì 10 luglio 1962, 19.50) e al pittore Primo Conti (lunedì 15 ottobre 1962, 21.55), per la gran parte girati da Raffaello Pacini.

⁵³ «Dieci minuti con...» è una trasmissione che esordisce nella seconda metà degli anni Cinquanta: ogni puntata è dedicata a un personaggio, a mo' di intervista, sia esso un artista, un letterato, uno scrittore o comunque un uomo di spicco, del calibro, ad esempio, di Carlo Carrà (30 aprile 1956), di Umberto Saba (4 ottobre 1956), di Francesco Messina (21 novembre 1956), di Massimo Campigli (19 dicembre 1956), di Felice Carena (3 aprile 1957), di Ardengo Soffici (29 maggio 1957), di Domenico Cantatore (14 agosto 1957), di Riccardo Bacchelli (1 gennaio 1958), di Giorgio De Chirico (10 febbraio 1958) o di Giani Stuparich (19 ottobre 1958).

⁵⁴ M.A.S. [1960?]. Delle interviste citate, nel corso del filmato si contano in realtà solo gli interventi del pittore Amerigo Bartoli (1890-1971) e dello scrittore Manlio Dazzi (1891-1968); compagno invece soltanto i ritratti di alcuni frequentatori abituali, insieme a Guidi, del Caffè Aragno in via del Corso a Roma, rappresentati in un dipinto dello stesso Bartoli del 1930 (*Gli amici del caffè*, Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea): Emilio Cecchi, Vincenzo Cardarelli, Riccardo Bacchelli, Giuseppe Ungaretti, Roberto Longhi, Bruno Barilli.

⁵⁵ Non si è tuttavia rintracciato alcun riscontro sul «Radiocorriere» di una possibile trasmissione del documentario nel 1958.

2.4. «Le tre arti», 1962-1963

La rubrica culturale «Le tre arti. Rassegna di pittura, scultura e architettura» nasce il 16 ottobre 1962, prima puntata alle 19.15 sul Programma Nazionale, trasmessa dagli studi milanesi della Rai⁵⁶.

«Il pubblico si interessa sempre più alle vicende delle arti figurative. Lo dimostrano lo straordinario successo che ottengono le mostre di pittura e di scultura, l'affluenza costante nelle gallerie, lo stesso successo dei libri dedicati alla storia e ai problemi dell'arte. "Le tre arti" [...], di cui oggi si trasmette il primo numero, [...] è una rassegna di pittura, scultura e architettura, che si propone di illustrare [...] non tanto la cronaca degli avvenimenti artistici, quanto piuttosto, in modo particolarmente vivace e brillante, i loro riflessi sulla formazione del gusto e della cultura. A questo scopo, ogni trasmissione sarà articolata in diverse rubriche dedicate alla presentazione di raccolte e di opere poco note, ancorché significative, ai rapporti fra l'arte e la vita quotidiana, alle cosiddette arti minori, all'archeologia e all'antiquariato. [...] Essa è curata da un gruppo di critici e studiosi ed è presentata da un volto nuovo della TV, Paola Maino»⁵⁷.

Il programma va in onda ogni martedì alla stessa ora, per una durata complessiva variabile dai trenta ai quaranta minuti, dopo il telegiornale e la rassegna pubblicitaria *Gong*. Ne cura la regia Lyda Ripandelli, a cui si alternano Cesare Emilio Gaslini ed Enzo Convalli; Maria Paola Maino sarà in seguito sostituita da Rosanna Vaudetti.

Nel «gruppo di critici e studiosi» che tiene a battesimo «Le tre arti», Martini scrive i testi per servizi messi in onda nel corso di almeno dodici puntate tra novembre del 1962 e giugno dell'anno successivo, come documentano le ricevute di pagamento della Rai che il critico meticolosamente conserva, da cui risulta percepire 20.000 lire ciascuno. Non è chiaro il motivo per cui la collaborazione pare interrompersi, ma si può notare che a settembre del 1963 sul «Radiocorriere», è citato per la prima volta un gruppo di redazione della trasmissione, composto da Gabriele Fantuzzi, Emilio Garroni, Garibaldo Marussi⁵⁸, Giorgio Mascherpa e Marco Valsecchi⁵⁹. «Le tre arti» sembra proseguire fino a giugno del 1965⁶⁰.

⁵⁶ Si veda il «Radiocorriere», XXXIX, fascicolo 42, 1962, p. 28.

⁵⁷ [Senza titolo] 1962a e 1962b.

⁵⁸ A Garibaldo Marussi (1909-1973), alla sua agenzia Mercurio e alla rivista «Le Arti» da lui diretta, a cui anche Martini ha occasione di collaborare alla fine degli anni Cinquanta, si accennerà nel capitolo dedicato alla Fratelli Fabbri Editori.

⁵⁹ Si veda il «Radiocorriere» di martedì 18 settembre 1963 (XL, fascicolo 38, p. 28).

⁶⁰ O almeno ciò è quanto si evince dal «Radiocorriere» e dalla banca dati delle Te-

Non essendo specificato l'argomento delle singole puntate né sulla guida tv, né sulle bollette dei compensi, sono piuttosto scarse le tracce che si possono raccogliere circa i contenuti dei servizi curati da Martini con cadenza irregolare; si possono solo confrontare le date di trasmissione riportate sui pagamenti con i pochi filmati oggi reperibili negli archivi Rai, integrando le informazioni con qualche altra notizia tratta dai quotidiani del tempo.

Sembra così di capire che al giovane sia affidata una rubrica sulle arti arcaiche, tema quanto mai lontano dalla sua formazione. Tra un servizio sulla pittura e la ceramica cretese e uno sui bronzi del 1000 a.C., sui rilievi assiri, sull'arte del bronzo nell'Europa settentrionale e chissà quant'altro, gli sarà venuto utile ciò che aveva appreso durante la condirezione di «Capolavori nei Secoli. Enciclopedia di tutte le arti di tutti i popoli in tutti i tempi», primo impegno alla Fratelli Fabbri Editori insieme a Russoli: è proprio in questi anni infatti che Martini lavora alla redazione dei testi di vari autori, che compongono la collana, di cui rimangono le copie in apposite cartelle dell'archivio.

Si sa da "La Stampa" che il 6 novembre 1962 - puntata n. 4, l'esordio per lo storico dell'arte - «Le tre arti» si era aperto:

«con un dibattito sul tema "Antiquariato nella casa moderna". Alla discussione prenderanno parte gli architetti Pica, Tedeschi e Vietti e l'antiquario Bellini. Successivamente Emilio Garroni illustrerà il Museo Barracco di Roma; quindi Eros Bellinelli parlerà della mostra di Courbet, apertasi in questi giorni a Berna. Per "Storia dell'Arte", il critico Alberto Martini si soffermerà su "I rilievi assiri". Concluderà la trasmissione una intervista con i vincitori del Premio nazionale di pittura "Il nostro Po", svoltosi recentemente a Piacenza»⁶¹.

Se dei contenuti delle tre puntate successive (13, 20 e 27 novembre

che Rai, dove non si trovano però digitalizzate tutte le puntate della serie. Certo in quell'anno la trasmissione perde smalto, se si dà credito alle critiche apparse in *Cronaca televisiva* su "La Stampa" del 26 maggio, compilate dallo stesso commentatore che aveva visto nascere la rassegna tre anni prima: «Una raccomandazione a "Le tre arti": invece di dare un notiziario stipato all'inverosimile di mostre e di fuggevoli o confuse immagini di quadri, non sarebbe più utile e istruttivo, ad ogni puntata, proporre (come del resto è stato fatto in passato) temi riguardanti la storia dell'arte con illustrazione di determinati periodi e monografie di artisti?» (U. BZ. 1965c). Va forse ricercata tra le pieghe di questo giudizio non positivo la causa per cui la collaborazione di Martini al programma sembra concludersi nel 1963?

⁶¹ *Stasera alla tv* 1962. Per tutte le date de «Le tre arti» a cui è noto prenda parte Martini, si è compiuto uno spoglio della programmazione televisiva riportata su "l'Unità" e "La Stampa", ma solo in pochi casi la rassegna tv delle testate, *Controcanales* per la prima, *Stasera alla tv* per la seconda, riporta commenti estesi sulla trasmissione e sugli autori coinvolti, limitandosi generalmente a pubblicare l'annuncio della puntata, senza indicarne l'argomento.

1962) non si hanno indizi, la pagina della programmazione radio-tv de "l'Unità" del 4 dicembre chiarisce solo che quella sera Martini cura nuovamente un contributo su un argomento d'arte arcaica, non meglio specificato. Torna il buio per le puntate numero 10 del 18 dicembre 1962 e 13 del 22 gennaio 1963; "l'Unità" invece informa che il martedì della settimana seguente (29 gennaio, n. 14) «Le tre arti» mette in onda

«un servizio di Emilio Garroni su *L'Anti-Rinascimento* [...], Umberto Eco illustrerà quindi gli oggetti semoventi realizzati dai giovani del "Gruppo T" che fanno capo a Bruno Munari, che prenderà parte alla trasmissione. Successivamente, Gabriele Fantuzzi intervisterà il pittore Bruno Cassinari il quale parlerà della *Madonna* che sta nella chiesa di Metanopoli⁶². Dopo un servizio di Alberto Martini sulla pittura cretese, una delle forme d'arte più splendide della remota antichità, la trasmissione si concluderà con il notiziario riguardante le principali mostre d'arte attualmente allestite in Italia»⁶³.

Il 12 febbraio 1963 (puntata n. 16), il programma ospita

«una conversazione degli architetti Mario Tedeschi e Paolo Tilche sull'arredamento della città. Seguirà un documentario dedicato al pittore Francesco Galeotti, a cura di Pier Paolo Ruggerini. Sarà poi illustrata l'iniziativa della donazione di un terreno per l'erigenda Casa per artisti a S. Donato Milanese. Per la rubrica sulle arti arcaiche, sarà presentato un servizio di Alberto Martini sull'arte del bronzo nell'Europa Settentrionale»⁶⁴.

Nulla più si sa fino alla sera del 5 marzo seguente (n. 19)⁶⁵, quando si trasmette

«una conversazione di Emilio Garroni dedicata al materiale nell'arte contemporanea. Successivamente prenderanno la parola alcuni critici e mercanti d'arte (Marco Valsecchi, Guido Ballo, Garibaldo Marussi, Carlo Cardazzo, moderatore Gabriele Fantuzzi per discutere

⁶² Presso le Teche Rai, erroneamente datato 4 febbraio 1963, è conservato uno spezzone di circa quattro minuti, l'unico visibile appartenente a questa puntata, in cui lo «speaker presenta Bruno Cassinari, esponente della pittura e scultura italiana del dopoguerra i cui lavori son caratterizzati da deformazioni formali di ascendenza espressionista con riflessioni sulla strutturazione cubista. Intervista all'artista che descrive l'ispirazione per la realizzazione del suo dipinto *Madonna con gli angeli*».

⁶³ Il programma de «Le tre arti» 1963a.

⁶⁴ Il programma de «Le tre arti» 1963b.

⁶⁵ Non si hanno informazioni delle puntate 17 e 18, del 19 e 26 febbraio 1963, a cui lo storico dell'arte prende parte con vari servizi.

le caratteristiche, le finalità e la novità della formula del Premio di Pittura *Le Arti*. Lorenzo Guasco intervisterà poi alcuni giovani pittori torinesi, esponenti delle più diverse tendenze; essi sono Sergio Saroni (che ha recentemente vinto il Premio Ramazzotti), Francesco Tabusso, Giacomo Soffiantino, Antonio Carenza, Pietro Ruggeri. Per la rubrica dedicata all'arte antica, Alberto Martini presenterà un servizio sulla ceramica cretese»⁶⁶.

Resta da segnalare, per quanto i rapporti del critico con la trasmissione sembrano ormai conclusi (o non più documentati), che dal 12 maggio 1964 «Le tre arti» inizia a dedicare una serie di filmati «ai “grandi ritrattisti” nella storia della pittura. Il primo, uno dei più straordinari senza dubbio, è Antonello da Messina, di cui sarà mostrata la superba galleria di personaggi del Rinascimento»⁶⁷; è verosimile constatare nella novità, il desiderio di avvicinarsi in campo televisivo a esperienze come i contemporanei «Maestri del Colore».

2.5. Le «Storie di capolavori» per «Almanacco», 1965

Il parallelo con la tipologia di diffusione delle conoscenze promossa dai fratelli Fabbri sorge spontaneo anche nel caso di «Almanacco», «non un nuovo rotocalco televisivo», come si avverte il 7 febbraio 1963 al battesimo della trasmissione, che va in onda ogni settimana alle 21.00 sul Canale Nazionale⁶⁸: «il suo scopo non è quello di fare il punto sui fatti della settimana, di svolgere inchieste sui problemi suggeriti dall'attualità, né quello di presentare aspetti del costume o della cronaca quotidiana. È un programma di divulgazione culturale»⁶⁹.

⁶⁶ *Il programma de «Le tre arti»* 1963c; si veda a riguardo anche *Stasera alla tv* 1963 e l'annuncio della programmazione televisiva in «StampaSera», 5 marzo 1963, p. 11. Restano misteriosi anche i contenuti delle ultime due puntate a cui collabora lo studioso ravennate, la numero 24 del 16 aprile 1963 e la numero 33 del 18 giugno successivo.

⁶⁷ *I grandi ritrattisti* 1964.

⁶⁸ Alla nascita di «Almanacco», la cui stagione si estende per venticinque settimane, i curatori del programma sono Giuseppe Lisi e Giovanni Salvi (ma nel comitato di redazione vi sono anche Ginestra Amaldi per le scienze, Carlo Bo e Alfonso Gatto «per l'informazione culturale», Cataldo Cassano per la medicina, Gabriele de Rosa per la storia; si veda MILANO 1963); il primo anno la trasmissione va in onda il giovedì, mentre dal successivo occupa la serata di mercoledì. Nel 1964 come curatore resta il solo Lisi, mentre l'anno seguente subentrano Nicola Adelfi e Paolo Gonnelli (si veda MILANO 1965); il presentatore è sempre Giancarlo Sbragia e il regista Pier Paolo Ruggerini.

⁶⁹ MILANO 1963. L'esordio di «Almanacco» è legato a quello de «L'Approdo» televisivo: è Leone Piccioni a spiegare, in un articolo del 1963 apparso sul «Radiocorriere», come lo sbarco del celebre programma radiofonico sul piccolo schermo renda «necessaria una revisione nel senso [...] di maggior equilibrio» del palinsesto televisivo: «rubriche come *Arti e Scienze* (dopo 188 numeri bene accolti dal pubblico e dalla

«Una rubrica di divulgazione che in questi tempi di fortuna per le enciclopedie a dispense non si è dimostrata tra le meno fortunate, a giudicare dai pareri del pubblico quali risultano dalle inchieste del Servizio Opinioni RAI», osserva l'autore dell'articolo di presentazione della seconda stagione, apparso nel 1964 sul «Radiocorriere»; il filo conduttore nella scelta dei servizi è individuato nella «lotta dell'uomo per costruire la sua civiltà sulla terra, le condizioni ambientali nelle quali questa straordinaria avventura si è svolta»⁷⁰.

Nel 1965, il 13 gennaio, prende avvio la terza stagione di «Almanacco», «rubrica di storia, scienze e varia umanità», «enciclopedia popolare», che occupa la prima serata del mercoledì fino ad estate inoltrata⁷¹. Come già nei due anni precedenti, presenta Giancarlo Sbragia: «eguale sarà l'ambiente dal quale l'attore-presentatore parlerà per introdurre le varie parti della trasmissione: la solita cabina da comandante di vecchio bastimento, con polverose carte nautiche, bussole e sestanti».

«Quattro racconti, quattro storie alla volta. Che si parli di biologia, di storia patria, di arte o astronomia saranno sempre "racconti" [...]. Non importa se questi episodi sono di ieri o di mille anni fa; c'è sempre in essi un momento della storia di tutti noi, quando inventavamo la scrittura o scoprivamo l'America o tentavamo il volo nello spazio. Non è data organicamente questa storia. Una rubrica televisiva, che vuol essere piacevole, offrire uno spettacolo a milioni di telespettatori non può svolgere corsi organici e completi: [...] è una raccolta di spunti che stimolano alla riflessione».

All'interno del programma si promettono «una serie importante [...] dedicata al pianeta su quale viviamo», una collana «di servizi sulla medicina, [...] la storia della nostra civiltà. [...] L'anno scorso

critica) e come *Libri per tutti*, praticamente si fondono nella nuova iniziativa. La parte scientifica che era seguita da *Arti e Scienze* avrà un posto prevalente in una nuova trasmissione molto impegnativa dal titolo *Almanacco* che comincerà sollecitamente le sue edizioni settimanali» (PICCIONI 1963).

⁷⁰ MILANO 1964. Del resto anche «L'Approdo» televisivo drizza il timone sul carattere divulgativo del programma: «Il tono? Il più possibile piano ed esplicativo senza creare diaframmi di maggior difficoltà nella presa di contatto tra il grosso pubblico ed i problemi della letteratura e dell'arte, che devono essere di tutti, perché si riferiscono alla nostra stessa vita, ai sentimenti, alle storie del nostro tempo. [...] Un'operazione come quella che vorrebbe far stringere più diretti e larghi rapporti tra il nostro pubblico dei telespettatori e le cose della letteratura e dell'arte, varrebbe la pena che riuscisse, anche meglio che per il passato (perché già molte cose in tal senso la nostra televisione ha fatto e tutti i giorni fa)» (PICCIONI 1963). Il 9 marzo 1965, nella stringente attualità dell'argomento, «L'Approdo» stesso prepara una puntata sul tema «midcult: mezza cultura o cultura media?», «un servizio limpido ed esplicativo sulla non facile questione della cultura di massa»: alla discussione partecipano Gillo Dorfles, Umberto Eco e Alberto Moravia (si vedano U. BZ. 1965a e 1965b).

⁷¹ DRAGONE 1965a.

si parlò di egiziani, ittiti, sumeri e babilonesi. Quest'anno saranno di scena gli ebrei, greci, etruschi e romani [...]. Vedremo poi [...] la storia dell'evangelizzazione», con l'aggiunta dei «casi di coscienza» (avvenimenti e personaggi che hanno suscitato interesse o discussioni nella pubblica opinione): «questi, alcuni dei cento temi che» i redattori «impagineranno in "Almanacco", alternandoli con gli "intermezzi" sulle storie di grandi capolavori dell'arte di ogni tempo o con le letture della Divina Commedia»⁷².

«Storie di capolavori», questo il nome dell'intermezzo, non è perciò in scaletta tutte le settimane, ma si avvicenda, tra l'altro, con presentazioni dantesche, frequenti per via della celebrazione in quell'anno del settimo centenario dalla nascita dell'Alighieri. La serie di appuntamenti storico artistici è affidata alla cura di Alberto Martini, che per intrattenere il pubblico prepara diversi interventi - almeno sei quelli di cui si ha certezza -, dedicati ad alcuni tra i vertici dell'arte italiana dal Trecento al Cinquecento.

Non avendo rintracciato i filmati presso le Teche Rai e poiché il «Radiocorriere» non indica gli argomenti delle singole puntate, sono i quotidiani del tempo e pochi fogli di appunti dello studioso a guidare nella ricostruzione dei contributi per le «Storie di capolavori».

Angelo Dragone su "StampaSera" avverte che la prima puntata del 1965 si apre con un intermezzo dedicato alle «vicissitudini subite dalla celebre tela *La Gioconda* di Leonardo da Vinci», ma ne tace il curatore⁷³; il tema è tuttavia citato in un elenco di testi che Martini appronta per «Almanacco», conservato tra le sue carte.

Si conosce poi la data di trasmissione di un servizio su Piero della Francesca, in onda il 3 marzo; se l'annuncio nella pagina tv di "StampaSera" è piuttosto generico («il programma di stasera» conterrà «un intermezzo su Piero della Francesca, per le "Storie dei capolavori", a cura di Alberto Martini»⁷⁴), nell'archivio dello storico dell'arte si trova il testo manoscritto dell'intervento, che rivela, tra le opere del burgense, una scelta non scontata: il giovane commenta infatti lo smembrato polittico di Sant'Agostino, illustrando al pubblico l'ipotesi ricostruttiva elaborata dagli studi per il complesso, sparso in vari musei del mondo⁷⁵.

⁷² MILANO 1965.

⁷³ DRAGONE 1965a.

⁷⁴ Cfr. "StampaSera", 3 marzo 1965, p. 9 e *Stasera alla tv. Canzoni 1965*.

⁷⁵ Solo recentemente, tra il 12 febbraio e il 19 maggio 2013, per la prima volta è stata messa in scena alla Frick Collection di New York l'ipotetica ricostruzione del polittico, coinvolgendo sei pezzi di Piero della Francesca: il *Sant'Agostino* del Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona, il *San Giovanni Evangelista*, il *Santo agostiniano* (*San Leonardo?*), la *Santa Monica* e la *Crocifissione* della Frick Collection, la *Sant'Apollonia* della raccolta Kress della National Gallery of Art di Washington. Il *San Nicola da Tolentino* del Museo Poldi Pezzoli e l'*Arcangelo Michele* della National

Il 5 maggio successivo appare sul piccolo schermo «l'intermezzo sul quadro *La tempesta* del Giorgione», annunciato in *Stasera alla tv*⁷⁶; anche di questo servizio si possono leggere le quattro cartelle dattiloscritte stese da Martini per l'occasione. Non si sa invece nulla riguardo le date in cui il pubblico vede altre tre "storie", dedicate alla tragedia della sepoltura per Giulio II di Michelangelo, alla *Fanciulla con il liocorno* di Raffaello e alla tomba di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano⁷⁷. Se dei primi due si sono ritrovati i testi, è verosimile che quest'ultimo tema sia rimasto in forma di progetto per la prematura scomparsa del critico l'8 maggio di quello stesso anno.

2.6. I progetti

Se numerose sono le collaborazioni di Alberto Martini con la tv, ancor più nutrito è il numero dei progetti, che non hanno mai trovato attuazione o per cui il tempo è venuto a mancare, in quella primavera del 1965.

Ravennate d'origine, attorno al 1959 egli non può non pensare a una trasmissione dedicata all'arte musiva, dall'antico al contemporaneo, in occasione della *Mostra dei mosaici moderni* allestita quell'anno al Museo Nazionale⁷⁸. Doveva trattarsi di una collana di cinque registrazioni, ciascuna da un quarto d'ora circa (per 200 metri di pellicola), che avrebbe esordito nella prima serata, una volta introdotta la storia della tecnica, confrontando esempi ellenistici, romani, e paleocristiani. Si sarebbe poi concentrata sui mosaici ravennati di ascendenza bizantina (II puntata), senza tralasciare un tour tra Palermo, Monreale, Cefalù, Sant'Ambrogio a Milano e il battistero di Firenze (III); per poi passare a Venezia, Torcello e

Gallery di Londra non hanno varcato l'oceano; ha completato l'allestimento nella sala ovale della Frick la *Madonna e quattro angeli* del Clark Art Institut di Williamstown (si veda SILVER 2013). Non si dimentichi che tra i critofilm di Ragghianti si trova *Stile di Piero della Francesca* (1954), analizzato principalmente sulla scorta del dittico dei duchi di Urbino degli Uffizi, del *Polittico della Misericordia* del Museo Civico di Sansepolcro, della *Vergine con il Bambino e santi* Montefeltro della Pinacoteca di Brera e della *Flagellazione* della Galleria Nazionale delle Marche.

⁷⁶ *Stasera alla tv. La tragedia* 1965.

⁷⁷ È utile ricordare che, nel caso di Raffaello, Ragghianti aveva dedicato il primo critofilm nel 1948 alla *Deposizione* della Galleria Borghese; l'anno prima, era uscito il suo volume sulla stessa opera nella collana «Apologie dei capolavori dell'arte italiana riprodotti nelle misure originali» diretta da Pietro Maria Bardi (*La Deposizione* 1947). Sulla collana, di cui si pubblicano dal 1946 al 1949 solo quattro numeri che illustrano, oltre alla *Deposizione* del Sanzio, la *Primavera* di Botticelli (di Bardi), *L'amor sacro e l'amor profano* di Tiziano (di Giulio Carlo Argan) e *Pietà e Madonne di Giovanni Bellini* (di Fernanda Wittgens), con un breve testo introduttivo e tavole che presentano «il dipinto a colori, dodici particolari a colori e dodici in nero», si veda POZZOLI (in corso di stampa).

⁷⁸ Si veda VALSECCHI 1959.

Murano nel quarto filmato: avrebbe accompagnato gli spettatori, nei progetti del giovane, la voce di Sergio Bettini, «il maggiore studioso italiano dell'argomento, a proposito di mosaici veneti», intervistato nel corso della trasmissione⁷⁹.

Passando per Pietro Cavallini, Jacopo Torriti, Giotto, l'esperienza romana di fine Duecento e le opere rinascimentali di San Marco a Venezia, la serie sarebbe giunta infine a illustrare il mosaico moderno e la fiorentina scuola di Ravenna, nelle cui sale doveva aprirsi ogni singola puntata. In chiusura si sarebbe sentito Giuseppe Bovini, direttore del Museo Nazionale promotore della rassegna contemporanea, illustrare le opere realizzate per l'esposizione dai mosaicisti locali, su cartone di importanti artisti. Le ultime battute andavano dedicate al «recentissimo mosaico del pittore francese Mathieu», unico tra i partecipanti alla mostra ad aver eseguito l'opera, intitolata *Odoacre*, di persona «con grandi frammenti di smalti vetrosi, con un risultato affine a quello delle oreficerie barbariche». Del resto Martini aveva seguito la creazione di quella prima opera musiva informale da vicino, insieme all'amico Roberto Pagnani, che in quei giorni ospitava Georges Mathieu (1921-2012) nella propria villa e lo immortalava durante il lavoro, in rare fotografie oggi conservate nell'archivio del collezionista (Figg. 38-39)⁸⁰.

Alcuni anni più tardi, nel 1963, è la volta del progetto di una collana di documentari su vari temi, prodotti dalla società Brera Cinematografica: «Ritratto d'artista contemporaneo», «Saper vedere un'opera d'arte (pittura, scultura, architettura)», «I Musei (italiani e stranieri)», «Urbanistica: Le città (strutture varie)», «Periodi storici e stili (romanico, gotico, barocco, ecc.)», «Monografie»; «i documentari naturalmente saranno girati a 35 mm, a colori, riducibili poi a 16 e a 8 mm». L'elenco si trova allegato a una lettera di Vanina Ceresa,

⁷⁹ «Il commento», specifica Martini, «è realizzato attraverso il dialogo tra il curatore e il prof. Bettini».

⁸⁰ ArCGP. Gli altri artisti coinvolti nella *Mostra dei mosaici moderni* erano Afro, Birolli, Cagli, Campigli, Capogrossi, Cassinari, Chagall, Corpora, Deluigi, Gentilini, Guttuso, Mirko, Moreni, Paulucci, Reggiani, Saetti, Sandquist, Santomaso e Vedova. I mosaici esposti alla rassegna del 1959 sono oggi conservati nel chiostro del Museo d'Arte della città di Ravenna. In un appunto conservato in casa Pagnani, il collezionista annotava le sue impressioni sull'opera del francese: «Georges Mathieu ha generato con una nuova materia una nuova vivente espressione di Arte Musiva. Il materiale proiettato dal fuoco frenetico del suo lirismo è diventato mezzo unito al fine. I suoi "pezzi" si sono immediatamente attorcigliati attorno al resto della materia, diventando così natura, incuneati come serpi, polipi pieni di occhi e di vene, squilli di colore sul tono circostante, vetro che si apre scheggiato dalla luce che improvvisa si alza e si proietta snodandosi su tutto il canto dei suoni e delle vibrazioni che rilancia il suo gesto nell'aria - e tutto diventa esistenza lirica, misura del tempo, avvenimento, presenza. [...] Georges Mathieu ha creato una esplosiva opera vitale con mezzi nuovi generando il primo capolavoro del Nuovo Impero Bizantino».

funzionaria della casa di produzione, del 7 novembre 1963, con la quale invia a Martini «gli appunti della nostra prima riunione. Ci pensi e veda di allargarli in più possibile».

Non si conosce il motivo per cui il programma non sia andato in porto, ma dal piano di lavoro steso dallo studioso si intuisce l'importanza dei nomi che si prevedeva di coinvolgere: tra gli altri, quali autori dei testi oltre al curatore stesso, Giulio Carlo Argan, André Breton, Giuliano Briganti, Douglas Cooper, Cesare Gnudi, John Pope Hennessy, Le Corbusier, Jean Leymarie, Roberto Longhi, Alberto Moravia, Pier Luigi Nervi, Giovanni Paccagnini, Gio Ponti, Salvatore Quasimodo, Ernesto Rogers, Franco Russoli, Jean Paul Sartre, Emilio Tadini e Rudolf Wittkower.

Non è chiaro in quale anno il giovane avesse proposto alla Rai una serie di cinque documentari, «della durata approssimativa di 15 minuti, dedicati alle maggiori personalità dell'Impressionismo francese»:

«Si intende restituire e rendere viva la personalità di ogni singolo artista attraverso la descrizione dei luoghi in cui è vissuto, in cui si sono svolti i fatti più decisivi e importanti della sua vita: inoltre, si vuol recuperare e caratterizzare il clima del suo tempo attraverso il materiale fotografico che oggi rimane in grande quantità [...]. Si gioca a confronto tra la realtà dei luoghi che ha dipinto (la Parigi di oggi non differisce in molto dalla Parigi della seconda metà dell'Ottocento) e le opere stesse: e, ove sia possibile, si rintracciano e si ascoltano le testimonianze di quelle persone, famigliari e amici, che con l'artista hanno avuto rapporti e assidua frequentazione»⁸¹.

Un'operazione, del resto, che già Martini aveva compiuto nel film su Rosso, con Soffici e Carrà.

Anche per questo progetto, forse, sarà mancato il tempo, ma lo storico dell'arte aveva già preparato la «bozza di sceneggiatura del Renoir», che indicava la traccia a cui si sarebbero uniformate le altre puntate. Ne aveva stesi brevi compendi in alcune cartelle dattiloscritte che costituivano il prospetto da sottoporre all'emittente: la prima doveva essere dedicata a *L'occhio di Monet*, la seconda a *Il mondo aristocratico di Édouard Manet*, la terza a *Pissarro, Cézanne e il paesaggio provenzale*, poi *Renoir e i suoi amici*, per chiudere con *Degas, il solitario*. Ciascun filmato si sarebbe aperto, «a mo' di sigla», con «il brano della vendita all'asta dell'Hotel Druot, che bene dimostra il clamore e l'interesse che il mondo attuale tributa a quel movimento».

L'allievo di Longhi avrebbe voluto girare anche «sei programmi

⁸¹ «Nel caso particolare di Monet e di Renoir», specifica negli appunti ritrovati nell'archivio, «esistono anche brani di documentari girati negli ultimi anni della loro vita».

interamente filmati», da raccogliere in una collana intitolata *Dove il tempo si è fermato*, su edifici, castelli, palazzi o ville, dal 1300 al 1800. Si ritrovano fogli di annotazioni per il piano di lavoro tra le pagine della copia del catalogo della mostra *La casa italiana nei secoli* (Firenze, Palazzo Strozzi, maggio-novembre 1948) nella sua biblioteca, da cui probabilmente ha tratto ispirazione. Per ogni edificio considerato, uno rappresentativo per ciascun secolo dal XIV al XIX, si sarebbe evidenziato «il rapporto con il contesto, gli elementi esterni (giardino, parco, serre, ecc.), la progettazione (disegni, piante, modelletti, ecc.), interni di descrizione architettonica, interni di descrizione ambientale, interni di collezione (la galleria, la biblioteca, l'armeria, ecc.), interni di valore storico, descrizione dei costumi».

Per il Trecento lo studioso avrebbe selezionato il castello di Pandino, costruzione viscontea, o quello di Fenis in Valle d'Aosta, «edificato dagli Challant», con una predilezione per quest'ultimo, certamente più suggestivo; per il Quattrocento avrebbe scelto tra la villa di Poggio a Caiano e la rocca di Soncino, edificio sforzesco; per il secolo successivo tra villa Farnese a Caprarola, Palazzo Pitti e una villa palladiana. Nel Seicento ipotesi possibili erano il castello di Racconigi, «grande complesso architettonico di diverse epoche» e, tra gli esempi genovesi, villa Lo Zerbino, Palazzo Balbi-Durazzo o Palazzo Spinola. Per il Settecento il castello di caccia di Stupinigi di Juvarra, Palazzo Rezzonico «(1500-1700) - Venezia», il castello di Brignano d'Adda «(1600-1700) - proprietà del sig. Carminati», Palazzo Borromeo all'Isola Bella, che avrebbe preferito agli altri, «villa Belgioioso a Merate (1600-1700), villa Sommi Picenardi a Torre de' Picenardi, villa Bettoni - presso il Garda, villa di Marlia - Capannori in Lucchesia - proprietà co[n]ti Pecci Blunt»⁸².

Tra le carte di Alberto Martini vi sono poi numerosi appunti per una produzione televisiva intitolata *Inchiesta sulle arti*, una raccolta di filmati intesi a «gettare uno sguardo obbiettivo sulla situazione dibattuta delle arti (arti figurative, poesia e letteratura, teatro, musica, cinema) in Italia».

«Si vogliono presentare come un dialogo, inevitabilmente con qualche punta polemica, tra le varie tendenze che muovono e improntano il clima dell'attuale cultura; [...] il problema lo si esamina da angolazioni diverse: dalla parte degli artisti (Sciltian, De Chirico, Afro, Morlotti, Guttuso, Dova, Scanavino, Morandi, Soffici, Carrà), dei critici (Borgese, Russoli, Longhi, Venturi), dei collezionisti (Jesi, Mattioli, Frua), dei mercanti (Ghiringhelli, Russoli). [...] Ad inaugurazione della serie si potrebbe mettere in diretta, un incontro tra i curatori delle varie

⁸² Non si trova traccia dell'elenco dei possibili edifici ottocenteschi per il documentario sul XIX secolo.

sezioni i quali farebbero il punto sui problemi che l'inchiesta affronterà direttamente a contatto con i protagonisti di questa incerta avventura dell'arte contemporanea. [...] Le voci si spengono, ma il dialogo continua a caratterizzare il nostro tempo incerto ed inquieto alla ricerca della verità, che è sempre, artisticamente, una sola: irripetibile e singolare per ogni personalità».

Così egli riassume il progetto della collana in un foglio manoscritto non datato, dove dettaglia persino le domande da porre agli intervistati e i movimenti della macchina da presa durante i colloqui. Un'idea analoga è riflessa nel servizio *Una inchiesta sul mercato artistico*, trasmesso il 6 marzo 1962 (venti minuti circa, identificatore teca C1220) nel corso della 148ª puntata di «Arti e Scienze», a cura di Silvano Giannelli («critico d'arte per "Il Popolo", ed esperto di servizi d'arte per il telegiornale»⁸³). Al documentario partecipano, con un'impostazione simile al proposito di Martini, compresa l'alternanza di interventi di diversi operatori del mondo dell'arte, alcuni dei nomi indicati dal critico nei suoi appunti: per gli artisti Virgilio Guidi e Renato Guttuso; per i critici Umbro Apollonio, Fortunato Bellonzi, Franco Russoli, Marco Valsecchi e Duilio Morosini; per i mercanti Carlo Cardazzo, Enzo Pagani e Mario Penelope; per gli scrittori Mario Luzi, Guido Piovene, Giuseppe Ungaretti e Cesare Zavattini; per i collezionisti Peggy Guggenheim e altri; Roberto Longhi chiude il documentario con una lunga riflessione finale.

Merita infine riportare notizia di una singolare serie di quattro trasmissioni, d'argomento non strettamente artistico e aliena dai temi che Martini era solito trattare, intitolata *L'uomo e la macchina*: una riflessione sul rapporto complesso che l'essere umano instaura con gli strumenti di dominio della natura, forse generata dalla sempre maggiore automazione che negli anni Sessanta entra in maniera

⁸³ ZANOLI 2003, p. 188. La rubrica «Arti e Scienze», sottotitolata *Cronache di attualità*, è una trasmissione settimanale della durata di circa mezzora. Va in onda dal primo gennaio 1958 alla fine del 1962, iniziata e fino al 1961 curata da Leone Piccioni: gli argomenti trattati nel programma sono teatro, musica, archeologia, letteratura, scienze e arte; i titoli di testa si aprono sullo sfondo dell'affresco con *La Scuola di Atene* di Raffaello nelle stanze vaticane. Nel 1963, quando Piccioni prende parte all'avventura de «L'Approdo» in tv, ricorda che «le redazioni collaudate in *Arti e Scienze* e in *Libri per tutti* naturalmente collaboreranno all'*Approdo* televisivo, che sarà suddiviso in vari settori [...]. La parte delle arti figurative sarà seguita da Silvano Giannelli, quella dei libri da Luigi Silori, i dibattiti e le attualità culturali da Giulio Cattaneo, il teatro da Mario Cimnaghi, la musica dal maestro Guido Turchi. Presentatrice sarà una attrice di teatro culturalmente impegnata come Edmonda Aldini». «Chi ha seguito *Arti e Scienze* può» ben immaginare cosa il nuovo «Approdo» televisivo si proponga, «sebbene ci sia la speranza [...] di vedere i problemi più organicamente, grazie alla collaborazione diretta di Bacchelli, [...] Bo, Cecchi, Longhi, Ungaretti, ecc.» (PICCIONI 1963). Cfr. la nota 69.

preponderante nella vita della popolazione.

La prima puntata sarebbe stata dedicata alla storia dell'industria e della sua meccanizzazione; la seconda alla terra e ai sistemi creati per sfruttarne le potenzialità, anche grazie alla costruzione di grandi vie di comunicazione e a mezzi di trasporto sempre più efficaci, che non necessitano ormai di controllo intelligente, sfiorando il «trionfo della macchina sull'uomo (guida senza pilota)». Il filmato successivo avrebbe avuto come oggetto il mare e i tentativi di governarne la forza: «il remo, la vela, il motore sono le tappe di questa conquista, ricca di drammatiche ed epiche storie»; mentre l'ultimo documentario doveva naturalmente contemplare il cielo e i tentativi di volare, dalle macchine di Leonardo ai palloni aerostatici, dal volo di linea per gli spostamenti alle acrobazie: «ma gli aerei aumentano sempre più la velocità, non è più possibile nuotare nel cielo, che sembra divenuto troppo piccolo per la fantasia dell'uomo».

Sembra di leggervi parte dell'ansia che Enrico Castelnuovo coglieva nell'amico nell'ultimo periodo della sua vita, trascorso in giro per il mondo, su e giù da un aereo all'altro, a caccia di fotografie per i fascicoli Fabbri; si era ormai smorzata la frenesia di viaggiare e il desiderio di una sicura stabilità aveva fatto calare entusiasmo e fiducia in quelle macchine volanti, con cui fino ad allora, con grande serenità, aveva fatto la spola tra i vari continenti⁸⁴.

Per quanto non esistano riscontri documentari, vale la pena di segnalare, in chiusura, che la giornalista Piera Rolandi, scomparsa nel 2011, ricordava come nel 1965, a ridosso dell'incidente, insieme ad Alberto Martini stessero studiando l'edizione parallela di fascicoli monografici da vendere in edicola e di documentari televisivi, con cadenza settimanale, da dedicare al medesimo argomento per ciascuna puntata: una novità di metodo che il giovane intendeva probabilmente applicare, nei propri progetti, al tema storico artistico⁸⁵.

⁸⁴ «La notizia dell'incidente e della sua scomparsa è stata proprio un fulmine a ciel sereno. Ricordo perfettamente che mi aveva detto che a furia di saltare da un aereo all'altro per "I Maestri del Colore" aveva qualche timore, anzi si preoccupava della possibilità di un incidente aereo; quello che non poteva immaginare era quello più banale» (stralcio dall'intervista a Enrico Castelnuovo del 2012).

⁸⁵ Testimonianza di Piera Rolandi risalente al 2010.

CAPITOLO 3

Le riviste

3.1. «Arte figurativa antica e moderna», 1959-1960

«Ha inizio [...] con questo numero una nuova “Arte figurativa” diversa nella impostazione e nelle finalità. Una rivista dedicata allo studio e alla informazione dei fatti di attualità artistica nel mondo, che, unendo caratteri di serietà scientifica e di chiara divulgazione, vuol essere un utile strumento sia agli amatori d’arte sia al più vasto pubblico. Abbiamo costituito a questo scopo un comitato di redazione che conta già alcuni dei più importanti nomi della critica d’arte internazionale, ai quali altri si aggiungeranno prossimamente; questi nomi sono la garanzia della serietà dei nostri intenti».

Questa breve introduzione, nel numero di luglio-agosto del 1959, segna il cambio di passo alla direzione del bimestrale milanese «Arte figurativa antica e moderna» da Aurelio Caviggioli (1910-1970), che lo ha guidato dalla fondazione nel 1953, al ventottenne Alberto Martini¹.

È Franco Russoli, classe 1923, più grande di lui di qualche anno, il tramite per cui l’allievo di Longhi approda alla redazione di via Pancaldo 7: si può immaginare che gli editori del periodico lo abbiano interpellato, forse per offrirgli personalmente il ruolo, e che, oberato di impegni braidensi, Russoli abbia suggerito il nome del giovane amico². Del resto a quel tempo,

¹ «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, p. 20. Per alcune indicazioni su Caviggioli e la sua discutibile gestione della rivista: DAL POZZOLO 2015, pp. 87-88, 98.

² Lo si evince anche dal contratto stipulato con la Società Editrice Arte Figurativa s.r.l., che impegna Martini alla direzione della rivista: «Facciamo riferimento agli accordi intervenuti sotto gli auspici del Prof. Russoli, per confermarLe i termini di quanto convenuto. Ella presterà la Sua opera redazionale alla nostra rivista tenendo presenti la necessità di un non interrotto contatto con noi e le esigenze derivanti dalla data di pubblicazione della rivista (di regola la fine di ogni mese pari).

Alberto gli è «sempre tra i piedi in Pinacoteca» - è un ricordo di Arturo Carmassi -, quando non è indaffarato a scrivere i numerosissimi articoli con cui si mantiene, nei primi mesi dopo il trasferimento da Ravenna.

L'obiettivo del nuovo direttore di «Arte figurativa» è apertamente dichiarato nella presentazione: rifondare in senso scientifico la testata, che fino a quel momento ha seguito da vicino i gusti della Milano "bene", registrando i maggiori eventi legati al mondo delle mostre, delle aste e dell'antiquariato, ma anche le mode nell'arredo e la veste delle case lombarde di pregio. Martini e Russoli, che gestiscono insieme la rivista³, pensano a un target rivolto tanto allo specialista quanto all'amatore, agli addetti del settore e ai collezionisti; in questa chiave, l'attenzione dedicata al mercato artistico non va intesa come un fine, ma un mezzo, un ponte tra due mondi: commenti tecnici sulle opere, viste in commercio o nei musei, e segnalazioni⁴.

La rosa di nomi coinvolti nel comitato di redazione è elencata in apertura: Umbro Apollonio, Alessandro Bettagno e Giuseppe Pilo da Venezia, Giuliano Briganti da Roma, Estella Brunetti da Firenze⁵, Enrico Castelnuovo da Torino, Oreste Ferrari da Napoli, Ernesto Luca da Bologna, Emilio Tolaini da Pisa. I corrispondenti dall'estero sono Vicente Aguilera Cerni per la Spagna, Jan Białostocki per la Polonia⁶, Vitale Bloch per l'Olanda, Yvonne Brunhammer e Jean Albert Cartier per la Francia, Dennis Farr e Denys Sutton per Inghilterra, Edouard Hüttinger e Walter Schönenberger per la Svizzera, Myron Laskin per gli Stati Uniti⁷ e Erich Steingraber per la Germania⁸.

Ciò richiederà la Sua presenza in redazione, sia pure limitata a quattro pomeriggi settimanali. [...] Il compenso fissato per le Sue prestazioni è di L. 50.000 mensili, a datare dal primo luglio 1959» (AAM).

³ Si veda ad esempio una lettera di Russoli da Sori del 4 agosto 1959 (AAM): «Caro Alberto, domani ti mando i pezzetti. Emiliani mi dice che ti manderà l'articolo. Tutto quindi dovrebbe essere a posto. Perché non chiedi qualcosa a Testori? Stami bene, e tante care cose, Franco».

⁴ Bruno Toscano, da Spoleto, il 3 agosto 1959 gli scrive: «M'interessa molto ciò che mi dici sulla nuova rivista tua e di Russoli: vi faccio tutti i migliori auguri, e sono certo che sarà una nuova, valida forma a favore della "buona causa"...» (AAM).

⁵ Si conserva una lettera della studiosa a Martini da Trieste, 17 agosto 1959 (AAM): «Mentre saluto con piacere il sorgere di una nuova "Arte Figurativa", con criteri ed intenti così seri e completi, sono lieta di ringraziare te, che sei uno studioso e un organizzatore tanto acuto, per il gentile invito rivoltomi a far parte della Redazione, invito a cui aderisco molto volentieri».

⁶ Così Jan Białostocki a Russoli da Varsavia, 7 agosto 1959 (AAM): «Caro Russoli, [...] Sono molto onorato [dell'invito rivoltomi a collaborare alla] Rivista "Arte Figurativa" e nello stesso tempo sto scrivendo al dottore Martini. Non sono sicuro, tuttavia, se il materiale polacco sarà interessante abbastanza per ogni numero della rivista. D'altra parte non sono specialista d'arte contemporanea, e piuttosto vorrei limitare il mio lavoro al campo dell'arte antica. Aspetto il primo numero per saperne il carattere».

⁷ Myron Laskin a Martini, Londra, 20 luglio 1959 (AAM): «Caro Alberto, [...] mi fai l'onore di chiedermi d'essere corrispondente e naturalmente m'interessa molto. [...] L'offerta è molto gentile e la tua rivista sembra una idea molto interessante».

⁸ Dal numero di maggio-giugno del 1960 si aggiungerà, da Barcellona, Josè Milicua.

L'esperimento, è bene dirlo subito, almeno dal punto di vista degli editori e probabilmente delle vendite, non avrà successo. Ma negli otto numeri di «Arte figurativa» apparsi tra luglio del 1959 e ottobre del 1960, compariranno alcuni tra i nomi più significativi del panorama storico artistico del periodo, con l'apporto di molte giovani leve: ad esempio, Evelina Borea⁹ e Giovanni Previtali, Andrea Emiliani, Liliana Grassi, Marco Valsecchi o il fantomatico Alberto Alberti, che altri non è che Martini mascherato da uno pseudonimo, forse per non dare l'impressione di un numero eccessivo di articoli dello stesso direttore sulla rivista¹⁰.

La copertina del primo fascicolo della nuova serie di «Arte figurativa», il quarto del 1959, è intimamente legata agli interessi dell'attuale responsabile e riproduce l'immagine dell'*Apollo e Dafne* della Pinacoteca di Ravenna, di cui il giovane storico dell'arte ha da poco pubblicato il catalogo¹¹.

Il dipinto deve richiamare l'attenzione del lettore sulla mostra allora in corso a Ca' Pesaro, dov'è esposto, dedicata alla pittura del Seicento a Venezia¹²; sul tema si concentra la gran parte dei contributi del fascicolo, in onore alla manifestazione, che lo stesso studioso ravennate recensisce nella «Rassegna delle mostre»¹³. Tra gli articoli, si trovano le *Spigolature venete* di Alberto Martini, *Su Matteo Ponzone e Girolamo Pilotti* di Nicola Ivanoff, *Due schede per il Seicento Veneto* di Franco Russoli, *Nuovi contributi alla conoscenza del Seicento veneto* di Giuseppe Pilo; si aggiungono gli *Appunti sulla pittura bolognese del Seicento* di Andrea Emiliani¹⁴ e *Henri Moore scultore* di Edouard Hüttinger. Le rubriche che

⁹ Si veda la lettera della studiosa da Parigi del 10 agosto 1960 (AAM): «Caro Martini, poiché probabilmente non ti ricordi di me, mi ripresento: tua vecchia compagna di università dei bei tempi di Firenze, attualmente a Roma aiutante di Briganti; associata per la vita e per la morte al nome di Domenichino (e, spero, di Polidoro). Non ho altre referenze: ma conto tu voglia accogliermi egualmente sulla tua rivista, per esempio con una recensione sulla *Mostra dei Disegni francesi del XVII secolo* del Louvre [...] e poi con un articolo sui ritratti a matita di Annibale Carracci (inediti del Louvre)».

¹⁰ Si segnala inoltre che Carlo Volpe, a cui Martini ha probabilmente chiesto di entrare in redazione, gli scrive: «Apprendo con piacere che ti interessi di "Arti Figurative", e sono certo che, cambiando il manico e le intenzioni, muti affatto anche di tono e di serietà, non fosse che per la tua presenza. Grazie poi per l'invito, di cui ti assicuro che tengo conto» (lettera da Bologna, 23 settembre 1959, AAM).

¹¹ La tela che Martini crede opera di Sebastiano Mazzoni (1615-1685 circa) è oggi diversamente attribuita a Cecco Bravo (1601-1661); cfr. MARTINI 1959 V1, pp. 121-123, n. 77, MARTINI 1959 P23 e CERONI 2001, pp. 212, 272-273, n. 202.

¹² Se ne veda il catalogo: MARIACHER, PILO, ZAMPETTI 1959.

¹³ All'esposizione Martini aveva dedicato anche un documentario televisivo, trasmesso il 9 luglio 1959, per cui si rimanda al capitolo precedente.

¹⁴ L'articolo di Emiliani propone alcune riflessioni in chiusura alla mostra dei *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, da poco terminata all'Archiginnasio di Bologna (ARCANGELI, CALVESI, CAVALLI 1959). Si veda la lettera dello studioso a Martini del 24 luglio 1959 (AAM): «Mi congratulo molto per il "cast" che hai impiantato.

completano il numero, oltre a quella dedicata alle esposizioni, sono la «Rassegna dei premi», «Notizie dal mondo» (allestimenti e concorsi stranieri), «Mercato antiquario», che registra i risultati delle migliori aste, e «In giro per le gallerie», commentando le opere più interessanti disponibili sul territorio nazionale ed europeo:

«In giro per le gallerie, tra l'accavallarsi confuso di mobili, dipinti, sculture, oggetti curiosi, l'occhio del conoscitore può sempre estrarre documenti significanti del gusto e del costume dei secoli andati, e in taluni casi anche documenti inediti dei pensieri poetici di artisti che si conoscono principalmente attraverso le opere conservate in pinacoteche e musei pubblici. Contribuire alla integrazione di questa sempre parziale conoscenza, indicare e segnalare le opere di maggior livello qualitativo e di reale interesse per la storia dell'arte e del costume, sarà, d'ora in poi, il compito di questa nostra rassegna»¹⁵.

Vi fanno capolino molti pezzi significativi: basti ricordare che per la prima volta, su queste pagine, appare la tavola con l'*Augusto* della Agnew's Gallery di Londra, che Martini avvicina a Bernardino Fungai «in un momento di congiuntura con Girolamo di Benvenuto», pubblicata su «Paragone» cinque anni più tardi da Roberto Longhi come opera di quest'ultimo, senza citare l'allievo¹⁶; una coppia di paesaggi con figure e rovine di Giuseppe Zais (1709-1784), pescati dal mercante Celestini in via Sant'Andrea 11 a Milano; una *Buona ventura* di Pietro Paolini (1603-1681) in vendita alla Galleria Leger nella capitale inglese, oggi conservata alla City Art Gallery di Auckland¹⁷. Ancora la *Vestizione di Venere e Marte* di Cornelis van Haarlem (1562-1638) allora a Parigi, Galleria Aubry, composizione che mi pare ritrovarsi quasi identica, pur in controparte, nella tavola con lo stesso soggetto della Norton Simon Art Foundation di Pasadena (inv. M.2010.1.25.P) datata 1599, con misure simili (52×39 cm e 55,2×43,8 cm).

Questa rubrica è il frutto degli interessi e delle girovaghe ricerche del nuovo direttore, che non disdegna mai il rapporto con i mercanti italiani e stranieri; con alcuni di loro intrattiene fitte relazioni epistolari, che gli permettono di conoscere, per così dire in anteprima, i dipinti che transitano nelle gallerie.

Sono sicuro che la tua rivista farà del buono e servirà agli studi in modo agile e intelligente. Ma se questo numero è dedicato proprio al Seicento veneto, non ci faremo un po' la figura dei cugini poveri? Perdona l'espressione: non potremmo eventualmente attendere il successivo, a costo di [perdere] nell'attualità?».

¹⁵ MARTINI 1959 P15.

¹⁶ Si veda quanto già detto a riguardo alla nota 82 del capitolo dedicato agli studi di Martini per la tesi di laurea.

¹⁷ L'attribuzione si deve a Hermann Voss nel 1953; sull'opera, donata nel 1961 al museo di Auckland da Norman B. Spencer (inv. 1961/2), si veda la monografia di GIUSTI MACCARI 1987, p. 79.

La rivista dedicherà molta attenzione anche alle principali mostre mercato antiquarie, come la prima biennale internazionale in Palazzo Strozzi a Firenze nel 1959, o *Cinque secoli d'arredamento d'arte*, nel salone d'onore della XXXVIII Fiera di Milano (poi in Palazzo Ducale a Genova) nel 1960, di cui «Arte figurativa» editerà persino una versione del catalogo, con introduzione di Martini¹⁸.

A partire dal secondo numero si annunciano:

«alcune nuove rassegne, dedicate all'“arredamento”, alla “letteratura artistica”, alla attività dei Musei - nuovi acquisti e importanti restauri -, ai più interessanti ritrovamenti artistici in ogni paese del mondo: in particolare, inaugureremo una “piccola posta” con il pubblico degli abbonati e dei lettori allo scopo di soddisfare ad ogni quesito e ad ogni informazione desiderata. Inoltre la redazione è a disposizione dei collezionisti e degli “amatori” d'arte per consulenze gratuite: basterà inviare la fotografia dell'opera e, su quella base, sarà formulato un giudizio critico. Nei casi in cui le opere abbiano un particolare interesse, esse verranno pubblicate nell'apposita rassegna».

Le nuove rubriche, soprattutto quelle dedicate alle aste internazionali, alle mostre antiquarie e alla «Corrispondenza con i lettori», di fatto sostituiranno «In giro per le gallerie», e l'unica occasione di vedere pubblicate opere passate, magari in sordina, dalle botteghe degli antiquari resterà isolata nel primo fascicolo.

La pubblicazione che inaugura la serie gestita da Martini e Russoli provoca entusiasmi e critiche: in una sola uscita non può compiersi appieno la trasformazione del periodico, che pur accogliendo articoli di livello scientifico, non soddisfa alcuni tra i redattori. Dura ad esempio è la reazione di Umbro Apollonio, consegnata al direttore da una lettera dei primi di novembre del 1959:

«Caro Martini, mie diverse prolungate e ripetute assenze da Venezia mi hanno impedito di darti prima d'ora le mie impressioni sul numero di “Arte figurativa” che doveva inaugurare la nuova serie della rivista, e dichiaro subito che esso mi ha procurato quanto mai brucianti delusioni, sia perché è venuto meno alle aspettative così come mi erano state prospettate, sia perché di molti fatti importanti sono stato tenuto completamente all'oscuro. [...] Comunque, allo scopo di non guastare un'amicizia e di conservare la necessaria chiarezza di rapporti, espongo qui di seguito i miei rilievi. Mi fu detto che la rivista [...] sarebbe stata diretta da Franco Russoli con Martini capo redattore; che tra i redattori avrebbero figurato Bloch, Sutton, Huettinger, Steingraeber, Cerni, Cartier, Bettagno, Briganti, Jaffè, Emiliani. Invece [...] Russoli non figura nemmeno come redattore; nella

¹⁸ MARTINI 1960 P5, V2 e V3. «Arte figurativa» edita anche una versione del catalogo della biennale fiorentina, come numero speciale della rivista: *Prima Mostra* 1959.

redazione sono stati inclusi nomi nuovi, di cui alcuni a me del tutto ignoti e sui quali, ove ne fossi stato informato, avrei potuto almeno richiedere qualche notizia. [...] Quando si compone una redazione è regola comune far sapere ad ognuno quali saranno i suoi colleghi, e non lo si mette di fronte ad un fatto compiuto. Tanto più quando alcuni, già officiati, sono costretti a ritirarsi. [...] C'è poi da dire che la selezione italiana non è alla pari con la fama degli stranieri [...]. Nel testo introduttivo si dice che altri redattori si aggiungeranno: anche questo non è né simpatico, né corretto, e può lasciare molti dubbi. [...] Devo inoltre osservare che s'era parlato di fare una rivista tipo "L'Oeil", ma che di tutto questo non c'è nemmeno l'ombra, e nulla per di più lascia prevedere che ciò potrà avvenire in seguito. Intanto bisognava, come pure è costume normale, citare "Nuova Serie"; cambiare (se non titolo) copertina, impostazione, struttura: dare insomma una veste tipografica che facesse "sentire" il cambiamento o, per lo meno, il proposito di cambiare. Questo era necessario per ragioni note, apertamente e concordemente discusse: mentre il primo nuovo numero si lancia o quanto meno esce in coincidenza con la mostra fiorentina dell'antiquariato e si annunciano consulenze gratuite a favore dei collezionisti. In conclusione [...] devo constatare con rincrescimento che la rivista non è uscita con quell'impostazione che mi ero figurato in base ai brevi scambi di notizie avute e per la quale soltanto avrei potuto condividere una responsabilità redazionale. Le mie osservazioni non sono da considerarsi come un atto di sfiducia o, peggio, di disistima: esse sono dettate da considerazioni obiettive [...] cui non è estranea la mancata partecipazione di alcuni colleghi italiani. È appunto sulla base di simili rilievi che devo prevenirti come io mi veda costretto a riserarmi di rivedere la mia permanenza o meno nel comitato di redazione a seconda degli sviluppi che la rivista assumerà nel corso dell'anno presente»¹⁹.

Anche Sandro Bettagno condivide l'opinione negativa di Apollonio²⁰, mentre impressioni positive giungono allo studioso da diverse altre direzioni. Gli scrive Estella Brunetti:

«ti ringrazio molto per l'omaggio del primo numero di "Arti Figurative",

¹⁹ Lettera da Venezia, 3 novembre 1959 (AAM). Il nome di Russoli apparirà solo dal primo numero del 1960 e resterà nell'elenco del comitato di redazione fino alla fine del 1961.

²⁰ «Speravo di vederti a Venezia per dirti le mie impressioni dopo l'uscita del nuovo numero della rivista da te diretta. [...] Non ti nascondo che sono rimasto un po' sorpreso e per varie ragioni (e con me anche l'amico Apollonio). Non desidero proprio che questo diventi un argomento di difficoltà tra noi due: siamo sempre stati amici fin dall'epoca "bizantino-ravennate" e nulla deve cambiare questo stato di fatto. Faccio appello perciò alla nostra vecchia amicizia per pregarti di togliermi dal Comitato della rivista: credo che non ti sarà difficile. Naturalmente questo fatto non cambierà la mia buona intenzione di collaborare alla rivista: anzi sarà proprio determinante per questo scopo. E, come ti avevo promesso fin dall'inizio, mi adopererò affinché molti altri amici diano la loro collaborazione» (Bettagno a Martini da Venezia, 11 ottobre 1959, AAM).

proprio su un piano nuovo - poggia in gran parte sulla tua opera [...]. La tua idea di conciliare una rivista d'arte di studio con una rivista d'arte informativa e più propriamente per amatori, e di dare sviluppo congruo a tutte e due le parti è ottima, e non mancherà di fare della rivista qualcosa di molto serio e di molto utile, si da essere presente in due generi diversi di biblioteche»²¹.

O ancora Andrea Emiliani: «Caro Alberto, grazie di cuore e molti complimenti per la bella realizzazione: tanto editoriale che scientifica. Credo che il tuo lavoro sarà veramente utile a tutti»²². Vitale Bloch, il 14 luglio gli fa sapere che «il fascicolo della rivista» gli «pare molto riuscito (nessuna falsa attribuzione...). Se Le posso essere utile a Parigi sarò lieto. Quando avrò un po' di pace scriverò qualche cosa per "L'arte figurativa"»²³. Anche Joshua Taylor, docente alla University of Chicago, in visita a Milano, esprime un parere entusiasta: «Dear Dr. Martini [...] you are much to be congratulated on the transformation of Arte Figurativa. I [...] am very impressed with the range and quality of material you present» e aggiunge: «when I return to the States I must surely subscribe to it»²⁴.

In effetti l'esordio della nuova «Arte figurativa», che diversamente da quanto lamentato da Apollonio mostra qualche novità grafica, non prende, nella struttura, lunghe distanze rispetto alla direzione di Caviggioli, e solo una patina di superficie mostra somiglianze con «L'Oeil», il magazine francese creato pochi anni prima da Rosamond e Georges Bernier, con l'intento di seguire da vicino l'evoluzione dell'arte contemporanea: uno strumento vivo, composto di testi semplici destinati al grande pubblico e aperti a temi innovativi, come la decorazione d'interni o il design, che incontrano grande favore²⁵.

Le novità portate da Martini nel bimestrale milanese ricalcano piuttosto l'impostazione di «Sele arte», fondata nel 1951, uno dei modelli di riferimento in questi anni per le riviste di divulgazione artistica. È forse da lì, ad esempio, che il nuovo direttore mutua «Notizie dal mondo» e la rubrica della corrispondenza, che nel periodico di Carlo Ludovico Ragghianti ha però un carattere più ampio, in cui i lettori avanzano quesiti generali, legati anche alle novità degli studi, alle mostre in corso, ai generi artistici, alla qualità delle pubblicazioni e delle loro immagini, ai restauri di monumenti, opere d'arte e altro²⁶. Molto simile anche «mostre musei gallerie», che

²¹ Lettera da Firenze, 2 ottobre 1959 (AAM).

²² Lettera da Bologna, 24 settembre 1959 (AAM).

²³ Vitale Bloch a Martini, s.l., 14 luglio 1959 (AAM).

²⁴ Lettera da Milano, 26 giugno 1960 (AAM).

²⁵ Sul primo numero della rivista, nel 1955, apparvero un contributo sulla scuola di Fontainebleau, una visita al laboratorio di Alberto Giacometti e un'intervista al critico Daniel Henry Kahnweiler (1884-1979).

²⁶ Un altro riferimento molto vicino è «Il collezionismo domanda» della rivista

Martini spacchetta in tre sezioni distinte, segnalando singolarmente le esposizioni allestite nel bimestre, le acquisizioni dei musei e, come si è visto nel primo numero, qualche opera d'eccezione in vendita nelle gallerie, dall'antico al contemporaneo.

Poiché il giovane interviene a dirigere una testata già dotata di una pur breve storia e destinata a target preciso, che gli editori vogliono rispettare, le modifiche non giungono a toccare gli aspetti strutturali del prodotto e anche il formato (30×21 cm) rimane lo stesso degli anni precedenti. Tuttavia aumenta sensibilmente, fin quasi a raddoppiare, la consistenza dei fascicoli - ogni numero si aggira con Martini attorno al centinaio di pagine - e l'immagine che guadagna la copertina appare ora a tutto campo; la veste grafica ricalca nei titoli delle rubriche lo stile di «Sele arte», che invece non recava illustrazioni sul cartoncino leggero in tinta unita, ogni volta di colore differente, destinato a ricoprire il giornale.

L'esperienza da direttore procura allo studioso, già alla prima puntata, una brutta grana: nei *Nuovi contributi alla conoscenza del Seicento Veneto*, Giuseppe Pilo presenta un *Noli me tangere* su tavola di collezione privata olandese, segnalatogli da Giuseppe Fiocco, come opera di Pietro Liberi (1605-1687)²⁷; la pubblicazione del dipinto va ad aggiungersi al «nuovo contributo alla conoscenza del maestro», che qualche pagina prima Martini stesso illustra nelle sue *Spigolature venete*, presentando un'inedita *Allegoria del Tempo che svela la Verità*, vista mesi prima alla Galleria Monforte di Milano²⁸. Già il 26 settembre infatti, Fiocco gli fa sapere che il *Noli me tangere* era stato da lui periziato al privato proprietario (A. J. van Woerkom di Baarn) come Domenico Fetti (1589-1623): «questo nome non poteva essere mutato: 1°) perché il Pilo non ha mai visto il dipinto, 2°) perché la mia attribuzione riguarda un privato

«Arte Club» Garzanti, anch'essa debitrice di «Sele arte», su cui Martini a quei tempi pubblica qualche articolo. Si veda una lettera di Giuseppe Pilo da Venezia, che incalza l'amico sulle caratteristiche che intende dare al periodico: «Caro Alberto, [...] mi sarebbe stato gradito riprendere con te il discorso circa la Rivista, e la sua struttura. Ho avuto modo di parlarne nei giorni scorsi anche con Castelnuovo e ci siamo trovati d'accordo su molti punti. Poiché bisognerebbe discuterne assieme, non riterresti opportuna una riunione dei redattori italiani? [...] Mi sembra opportuno per non rimanere a lungo nel compromesso che il primo numero denuncia. Penso che si potrebbe utilmente tenere presente il modello del "Connoisseur". Ho visto che anche "Arte Club" ha una rubrica di *expertise*. Da noi come funziona? Ha successo finora? Si riuscirà, credi, a far qualcosa di meglio che in "A. C."? (perché quella loro rubrica, così come si presenta, mi ha un po' allarmato). Che carattere intendi dare alla rubrica bibliografica: solo libri o anche saggi di rivista; e con che criterio? Ma questi non sono che temi sparsi; che devono rientrare in un discorso più vasto. Non ti pare? Fatti vivo, dunque» (27 ottobre 1959, AAM).

²⁷ PILO 1959.

²⁸ Esiste un'altra versione di quest'ultima opera di Pietro Liberi (molto simile, ma priva del putto con la clessidra), di ubicazione ignota, documentata da un'immagine della Fototeca Zeri (FZ, inv. 117457); di nessuno dei due dipinti si conoscono le misure, ma Martini parla di una «grande tela».

e non doveva essere in nessun modo cambiata», protesta. «Ho scritto al Pilo che se sorgessero responsabilità per tutto questo, data la violazione del diritto privato, io terrei responsabile lui e anche la rivista»²⁹.

Martini avverte Pilo, che illumina l'amico sui retroscena della questione:

«Caro Alberto, [...] a Fiocco io avevo già risposto, avanti di ricevere la tua lettera. [...] Il prof. Fiocco (alla cui amicizia e simpatia sono il primo a tenere) non può negare che io gli ho chiesto il permesso di pubblicare la foto in questione come Liberi, senza equivoci, e di avermi in questo senso concesso di pubblicarla: senza di che, evidentemente, non l'avrei mai fatto. Egli ha purtroppo omesso di dirmi in quella circostanza di essersi impegnato con i proprietari sul nome di Fetti, credo per iscritto: cosa che mi è stata detta solo dopo avvenuta la pubblicazione, da Bettagno. Su queste circostanze [...] la mia lettera [a Fiocco] sorvola, al fine di rinunciare a qualsiasi punta polemica [...]. Ma a te avevo il dovere di dire le cose dall'a alla z. [...] Inutile precisare (ciò che tu stesso confermi) che non vi è ombra di dubbio circa l'esattezza dell'attribuzione (e ciò, credo, conta anche qualcosa). Può forse interessarti sapere che essa è condivisa (e lo sarebbe in qualunque sede le circostanze eventualmente lo richiedessero) dal Pallucchini e dal Longhi. [...] Tengo moltissimo all'amicizia di Fiocco, al quale sono legato da grande affetto e, per lui oltre che per voi, farò privatamente ogni cosa possa essergli utile in questa storia; a meno che non sia lui a preferire la via delle "frane"; ma non lo credo perché è troppo abile per farlo, dal momento che il torto è suo (in ogni senso)»³⁰.

Il giorno successivo, Pilo sembra aver già chiarito con il maestro: «ricevo ora un "predicazzo" da Fiocco che, evidentemente, chiude la faccenda con l'ultima parola, che, innegabilmente, gli spetta: un predicazzo rudemente paterno. Al quale non risponderò che con poche parole amorevoli»³¹.

Le lamentele di Fiocco probabilmente arrivano anche all'orecchio di Longhi, e il professore forse riprende l'allievo, che non ci sta e il 15 maggio 1959 risponde di essere «molto sorpreso della Sua lettera. Qualsiasi rilievo di carattere culturale mi è sempre estremamente gradito da Lei che è stato ed è il mio Maestro, ma non credo che si possa in alcun modo discutere la mia moralità di studioso: e credevo di essere stato abbastanza chiaro nello spiegarLe la vicenda di quel dipinto e di quell'attribuzione, per altro ovvia e facilissima»³².

L'incidente attributivo, per quanto risolto, interrompe di fatto i

²⁹ Lettera di Fiocco a Martini, Venezia, 26 settembre 1959 (AAM).

³⁰ Lettera da Venezia, 12 ottobre 1959 (AAM).

³¹ Giuseppe Pilo a Martini, Venezia, 13 ottobre 1959 (AAM).

³² FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi. Il dipinto (89x70 cm), di cui non so indicare l'attuale collocazione, è venduto a Londra all'asta Sotheby's del 27 marzo 1968 come Pietro Liberi (lotto n. 75).

rapporti tra Martini e Giuseppe Fiocco, che in quello stesso anno aveva patrocinato il suo tomo sulla Pinacoteca di Ravenna, nella serie dei «Cataloghi di raccolte d'arte» della Fondazione Cini. Da allora in poi l'allievo di Longhi, sul fronte veneto, si rivolgerà a Rodolfo Pallucchini, di una generazione più giovane, con cui stringerà rapporti assidui soprattutto per «I Maestri del Colore».

Nel numero di «Arte figurativa» di settembre-ottobre, a fare i conti, dalla redazione si sono tolti Bettagno, che si dimette per l'incompatibilità ravvisata "nel carattere spiccatamente antiquariale che la Rivista - a suo parere - tuttora avrebbe, con il suo incarico presso la Fondazione Cini, il cui fondatore è notoriamente fra i maggiori collezionisti italiani"³³, e Oreste Ferrari, mentre Apollonio rimane nonostante le rimostranze. Un bilancio tra riscontri positivi e negativi a caldo sulla prima uscita è riportato in una lettera di Martini a Longhi al principio di ottobre:

«Gentile professore, Le ho inviato, or sono alcune settimane, il primo numero della nuova serie di "Arte Figurativa", che da poco è stata affidata da un nuovo gruppo editoriale alle mie cure, unitamente a quelle del dr. Franco Russoli: ho lavorato con molta passione, ma è difficile rinnovare di colpo un ingranaggio storto e caotico. Siamo ancora lontani dal tipo di rivista che vogliamo realizzare, ma un primo passo è fatto ed ora ci attendono i prossimi, che speriamo sempre più certi e sicuri. Abbiamo avuto un certo consenso nell'ambiente degli studi: se non altro per aver reso utile qualcosa di inutile»³⁴.

Nel fascicolo, compaiono articoli di Angela Ottino Della Chiesa, Liliana Grassi, Denys Sutton, Alberto Martini, Wolfgang Wegner, Estella Brunetti, Marisa Volpi, Emilio Tadini, Erich Steingraber, Franco Russoli e si annunciano nelle puntate seguenti scritti di Guido Ballo, Alessandro Bettagno, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani, Oreste Ferrari, Guido Gregoriotti, Michel Laclotte, Luigi Mallè, Paolo Mezzanotte, Franco Russoli, Gianni Testori, Marco Valsecchi, Giulia Veronesi e Carlo Volpe³⁵.

Come annunciato, prende ora avvio la «Corrispondenza con i lettori», curata dallo stesso critico ravennate; di alcuni dei dipinti sottoposti al direttore nell'occasione si ritrovano le fotografie in una cartella del suo archivio. È il caso di una *Madonna con il Bambino e*

³³ Lo riferisce Pilo a Martini nella già citata lettera del 13 ottobre 1959.

³⁴ Lettera da Milano, 7 ottobre 1959 (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

³⁵ Evidentemente Martini, secondo il consiglio di Russoli, ha domandato un articolo a Giovanni Testori, che in prima battuta deve aver accettato; in seguito tuttavia non si trova alcun suo intervento sulla rivista. Non v'è traccia nemmeno dei contributi previsti ad opera di Guido Ballo, di Alessandro Bettagno, di Maurizio Calvesi, di Michel Laclotte, di Paolo Mezzanotte, di Giulia Veronesi e di Carlo Volpe.

san Giuseppe (73×61 cm) che assegna ad Altobello Melone (1490 circa-ante 1543), nota da un bianco e nero speditogli da un collezionista bresciano: è una versione poco differente da quella del Romanino conservata all'Ermitage; sarà pubblicata nel 1987 da Marco Tanzi, come opera di Francesco Prata da Caravaggio (1495 circa-1567)³⁶.

«Da Brescia un lettore ci scrive per sottoporre alla nostra attenzione questo singolare e bellissimo dipinto raffigurante una *Madonna col Bambino e san Giuseppe*. diciamo subito che si tratta di uno dei più alti capolavori di quell'ingegno estroso e bizzarro, fondamentalmente anticlassico, che fu il cremonese Altobello Melone, in un momento di stretta congiuntura con il Romanino, molto probabilmente nel terzo decennio del Cinquecento. [...] Ci riserviamo di tornare a parlare di questo dipinto e di altri dello stesso autore in un altro momento»³⁷.

E ci sarebbe tornato, se Longhi avesse accolto le sue offerte per «Paragone», presentate nella lettera del 7 ottobre 1959: «un breve saggio su "Pietro Antoniani: vedutista milanese a Napoli", alcuni inediti di Altobello e Romanino, un bellissimo Bonone e altre cose». «Alcuni mesi fa», comunica l'allievo il 17 dicembre seguente, «Le scrissi per proporle alcune cose che stavo studiando (Altobello, Romanino, Tempesta, Bellotto, Guardi, Antoniani) e di cui avevo rinvenuti alcuni inediti in collezioni private del bresciano: non avendo ricevuto risposta, penso che non Le interessino e di poter inviarli ad altre riviste»³⁸.

Tra gli Altobello e i Romanino che Martini vorrebbe illustrare su «Paragone», rientra verosimilmente anche un *Cristo morto tra la Madonna e san Giovanni*, passato all'asta da Sotheby's a Londra il 9 giugno 1955 (lotto 74) come Lazzaro Bastiani (1429-1512)³⁹ e dal 1960

³⁶ TANZI 1987, pp. 154-156, fig. 21 e nota 38. Già nel 1961 Maria Luisa Ferrari nega l'attribuzione ad Altobello (FERRARI 1961, tav. 26) e quattro anni più tardi il dipinto sarà esposto alla mostra su Romanino nel duomo vecchio di Brescia come opera del pittore cremonese con un punto di domanda (PANAZZA 1965, p. 162, n. 82, fig. 154). Il quadro è citato come copia dell'esemplare dell'Ermitage anche nella monografia di Alessandro Nova, che offre un elenco della bibliografia sull'opera compreso, per primo, Martini (NOVA 1994, p. 247, n. 35, fig. 70).

³⁷ MARTINI 1959 P27, p. 91.

³⁸ Le opere di Pietro Antoniani (1740 circa-1805) sono quattro vedute di Napoli, di cui Martini riceve le fotografie dall'antiquario olandese Louis van Wachem nel 1958: saranno infine illustrate nell'articolo che il giovane dedicherà al pittore su «Paragone» nel 1965 («Ricevo il tuo scritto sull'Antoniani», gli riferisce Longhi il 7 ottobre 1964: «Certo non si tratta di un grand'uomo, ma è pur degno di memoria e quanto ne dici è giusto e pertinente. Perciò lo si pubblicherà al più presto in "Paragone". Se hai altre cose pronte rammentati di noi»). Non mi risulta invece che lo studioso abbia mai pubblicato altrove né la *Madonna con il Bambino e san Giuseppe*, né altri pezzi degli autori elencati nella lettera al maestro del 17 dicembre 1959.

³⁹ Devo la segnalazione ad Antonio Mazzotta, che ha rintracciato la scheda del

conservato allo Yager Museum of Art di Oneonta (Hartwick College, New York), dove è tenuto per opera del Romano «until recently attributed to Giovanni Bellini», nome quest'ultimo a cui pensava anche Federico Zeri⁴⁰. Non so indicare il motivo per cui la tavola non compaia su «Arte figurativa», ma certo era nelle intenzioni di Alberto pubblicarla, a stare ai segni dell'ingombro tracciati a matita sul retro del bianco e nero che possedeva; lo avrebbe presentato come Romanino probabilmente con un punto di domanda⁴¹, attribuzione che non sconviene in toto alla composizione, meglio riconducibile, come ritiene Marco Tanzi, al notevole maestro, proprio tra Altobello e Romanino, che affrescò la *Deposizione tra i santi Rocco e Sebastiano* nella seconda cappella di destra della Pieve della Mitria a Nave nel bresciano.

Il Carlo Bonone (1569-1632) è invece un *Suonatore di violoncello* di proprietà dell'architetto E. M. di Milano, proveniente da Mantova, che Martini attribuisce sulla rivista, considerandolo «una delle più eccezionali riuscite poetiche» del pittore ferrarese, «nel periodo tardo della sua attività, già nel terzo decennio del Seicento, forse. [...] Anche questo dipinto ci riserviamo di illustrarlo più ampiamente in altro momento»⁴².

Nei fascicoli dei mesi seguenti compariranno copie bassanesche, quadri veneti, tele desunte da stampe carraccesche, un *San Paolo* (?) dubitativamente ascritto a Pier Francesco Mola (1612-1666), del dottor F. B. di Mantova, *La morte di Clorinda* di Alessandro Tiarini (1577-1668) o una caravaggesca *Incredulità di san Tommaso* napoletana, del signor B. C. di Milano; la contessa M. R. di Roma invia la riproduzione fotografica di un frammento di affresco del secondo Trecento, proveniente dalla cappella di un palazzo distrutto di Chieti, ritenuto di scuola senese⁴³. Ma sulle pagine della rubrica troveranno spazio anche, tra l'altro, una scultura barocca, più d'una importante zuccheriera in argento, una marina di raccolta modenese attribuita a Pieter Mulier (1637-1701, forse il *Tempesta della lettera a Longhi*), una *Madonna* del Sassoferrato (1609-1685) o un disegno della signora M. S. di Cagliari di soggetto agreste, proposto a Francesco Londonio (1723-1783)⁴⁴.

Scartabellando tra le fotografie dell'archivio di Alberto Martini, che non pubblica l'opera e non lascia traccia di sue riflessioni in merito, si incontra anche l'immagine di una composizione con *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, siglata con tre lettere incrociate «MVS», probabilmente spedita al direttore di «Arte figurativa» dall'ultima

dipinto tra le cartelle di Bastiani nella fototeca della National Gallery di Londra.

⁴⁰ Si vedano le fotografie in FZ, invv. 64786-64787.

⁴¹ È l'indicazione manoscritta che Martini appone al verso della fotografia; vi figura anche un altro nome, probabilmente una vecchia attribuzione, scritto da mano diversa da quella dello studioso e poi cancellato, che non è stato possibile decifrare.

⁴² MARTINI 1959 P27, p. 90.

⁴³ MARTINI 1960 P6, p. 73.

⁴⁴ MARTINI 1960 P8.

contessa d'Arco di nome Giovanna (1880-1973): la tela, che proviene dalla collezione del conte Annibale Chieppio (1563-1623), segretario di Stato del duca Vincenzo I Gonzaga e poi ministro di Francesco IV e dell'ex cardinale Ferdinando, va ricondotta all'esiguo catalogo del casalese Nicolò Musso (1585/90-1623/27)⁴⁵.

Sembra di capire dai documenti rimasti, che il giovane abbia spesso occasione di frequentare le case di vari collezionisti⁴⁶; non è detto perciò che di tutte le opere pubblicate nella «Corrispondenza con i lettori» gli siano realmente giunte le fotografie per posta, o che quantomeno non si sia poi recato, nei casi più interessanti, a prenderne visione di persona⁴⁷. Il pericolo di essere fraintesi allestendo una rubrica di *expertise* per i lettori è davvero concreto, se Luca Luciano Trevisan, bizzarro personaggio difficilmente collocabile tra passione amatoriale studi e mercato, gli scrive chiedendo di poter rendere noto un supposto «ritratto di Ser Piero da Vinci» (28×39 cm), eseguito dal figlio Leonardo con il maestro Verrocchio, di sua proprietà: «La incarico, se accetta, di fare la massima réclame a questa scoperta, e di procurarmi l'acquirente. Assegno a Lei il venti per cento sul totale prezzo ricavabile a titolo di prestazioni e di onorario»⁴⁸.

⁴⁵ Sul dipinto, conservato come scuola di Orazio Gentileschi presso il Museo di Palazzo d'Arco a Mantova (Sala di Diana, inv. 1199), residenza cittadina del Chieppio, si veda NURCHIS 2014; sul pittore restano fondamentali ROMANO 1971 e 1990, il catalogo della mostra *Da Musso a Guala* (ROMANO, SPANTIGATI 1999) e le pagine dedicate al pittore in ROMANO 1999.

⁴⁶ Si veda ad esempio l'appunto sulla pagina del 23 marzo di un'agenda del 1960: «dal conte Cormani in via Gesù 10 visto un bel paesaggio lungo di Andrea Locatelli».

⁴⁷ Peraltro, nel suo fondo documentario, non si conserva alcuna lettera di privati proprietari, che chiedano delucidazioni attributive sui dipinti poi effettivamente apparsi sulla rivista, anche se è possibile che le missive siano rimaste presso gli uffici della redazione in via Pancaldo. Tra le carte di Martini si trovano tuttavia alcune richieste, mi pare inascoltate, di collezionisti che, come Mario Ciccotti di Roma, si informano sulle «tariffe per un annuncio illustrato riguardante la mia raccolta di antichi vasi e tessuti» (16 ottobre 1959); o come il veneziano Luca Luciano Trevisan, «Accademico Onorario R. [dell']Accademia Internazionale del "Parnaso" e dell'Accademia "Phoenix"» - così recita la carta intestata -, che domanda «quale è l'onorario dovuto a Lei pel giudizio di autentica a redigere sopra Arte figurativa con riproduzione della fotografia». Egli desidera anche che nella pagina «Indirizzi da ricordare» sia introdotta «per tre o quattro volte consecutive» la sua inserzione: «anziano studioso d'Arte Antica vende parte della propria collezione di capolavori del Rinascimento a personalità competente, che acquistasse in proprio o per Musei e Gallerie, anche esteri. Prezzi ridotti di prima mano e di privato»: «sono pronto al pagamento e mi urge incominciare», specifica nella missiva da Venezia del 12 settembre 1960.

⁴⁸ Esaminata la fotografia dell'opera acclusa alla lettera del Trevisan del 24 luglio 1960 (AAM), Gianni Mazzoni non ha dubbi che si tratti di un falso risalente ai primi decenni del Novecento. Il Trevisan, autore di un volume su Giorgione con 586 tavole commentate (TREVISAN 1951), invia a Martini anche una strampalata relazione completa di fotografie, in cui sostiene di aver identificato le fattezze del padre di Leonardo da Vinci nella tavola di sua proprietà, sulla base di confronti con altre

Nel numero 5 del 1959 di «Arte figurativa», compare un annuncio di ampliamento, a partire dal fascicolo seguente, delle rassegne «di Archeologia, Numismatica e Medaglistica, Corrispondenza con i lettori, Mercato antiquario internazionale, mentre un importante articolo sull'arredamento dà avvio a una speciale rubrica dedicata all'ambientazione dei mobili antichi»⁴⁹.

Oltre allo sviluppo delle voci elencate, sulle pagine della rivista occasionalmente appaiono in seguito anche segnalazioni di opere o di raccolte private particolari, come nel caso di una tavola di collezione milanese (150×50 cm), presentata da Russoli nella rubrica «Schede» - una «schèdula che non tornerà inutile agli amici studiosi dell'ambiente pittorico dell'Italia centro-meridionale nella seconda metà del Quattrocento» -, una *Santa* «di artista non immune da influssi di Antoniazzo», con «una qualità più alta e sicura dei molti ripetitori di moduli umbri»: «ogni altra mia supposizione sarebbe adesso prematura e non giustificata. Valga intanto l'indicazione dell'inedito»⁵⁰.

Tra le «Schede», Martini compie invece un'aggiunta alla serie individuata da Longhi a Jan de Momper (1617-1684), rendendo noti tre *Paesaggi con figure* visti a Monaco «nel giro di pochi giorni», due alla Alte Pinakothek (inv. nn. 5436 e 5935), dove erano assegnati a Salvator Rosa, e uno in una casa privata⁵¹.

Vi trovano posto anche due pagine fitte di immagini, con una selezione di dipinti della collezione Bartolini di Firenze e della raccolta della «signora F. F. di Montebelluna (Treviso)». Della prima si riproducono «con piacere» diversi pezzi:

«perché esprimono tutti una alta qualità pittorica e perché sono stati autorevolmente indagati da studiosi illustri quali Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini ed Hermann Voss, che si possono annoverare tra i pochi veri conoscitori dell'epoca nostra. Ed è, *per exempla*, una scorsa su taluni degli episodi più notevoli della cultura artistica europea, dai primi del Quattrocento alla fine del Settecento. [...] Un complesso eccezionale, come raramente è dato vedere»⁵².

opere e specificamente con un personaggio dell'affresco sistino della *Consegna delle Chiavi*, su cui il ritratto è modulato. Superfluo dire che Martini ignora la segnalazione. Si rintraccia un'unica altra notizia sul collezionista, nel catalogo di un'asta romana del 1968, che mette in vendita «nei saloni dell'albergo Cavalieri Hilton, una parte della Pinacoteca del N.H. Luca Luciano Trevisan»; tra i lotti non figura il ritratto in questione (*Vendita all'asta* 1968).

⁴⁹ Si veda *Un arredamento di Mongiardino* 1959.

⁵⁰ RUSSOLI 1960.

⁵¹ MARTINI 1960 P38; cfr. LONGHI 1954c e 1959.

⁵² MARTINI 1959 P1. Le didascalie delle immagini recitano: «Manfredino di Castelnuovo Scivia: Madonna col Bambino tra i santi Ottavio e Nicola. Francesco Guardi: Fiori. Francesco Guardi: Fiori. Luca Baudo (?): Madonna col Bambino. Ridolfo del Ghirlandajo: Ritratto. Francisco Goya: Ritratto di gentiluomo. Jacobello del Fiore: Madonna

Della seconda, sette ritratti di una dama di fine Settecento,

«provenienti da una nobile famiglia d'Este: si tratta certamente di opere uscite dalle abili mani di un maestro veneto, educato nell'ambiente dei Longhi [...]. Più che per la storia dell'arte, questi dipinti hanno un interesse veramente eccezionale per la storia della moda e del costume [...]: non si conosce altro esempio di una serie di quadri dedicati ad una persona in *toilettes* diverse, intonate alla stagione dell'anno e all'ora del giorno».

Il fascicolo due della nuova serie di «Arte figurativa» sembra riscuotere maggiori consensi: «il II numero della rivista mi sembra ben riuscito, ed è senz'altro un miglioramento rispetto al primo. Sono sicuro che con la tua abilità e tenacia, riuscirai ad alzare di molto il vecchio tono della rivista», scrive il 14 dicembre 1959 Bettagno a Martini, che pare consapevole del progresso.

«Per uno di quegli inspiegabili disguidi che affliggono tutte le organizzazioni», comunica pochi giorni più tardi al maestro Longhi, «non Le è stato inviato il secondo numero della rivista: ieri me ne sono accorto, ieri ho provveduto a farlo spedire. Non è ancora “a fuoco”, naturalmente, ma già mi pare di aver fatto qualche passo rispetto al numero precedente»⁵³. Nei mesi successivi vi saranno ulteriori avanzamenti rilevati anche da Lamberto Vitali, prodigo di consigli all'amico direttore:

«Ho ricevuto [...] l'ultimo numero di “Arte figurativa”. Mi sembra che a poco a poco la rivista stia trovando il tono giusto, di divulgazione intelligente e divertente, dando un colpo al cerchio e uno alla botte. Certe cose non mi persuadono ancora [...] forse, varrebbe la pena di studiare [...] se adottare o no quello che fa di solito “Oeil” e che del resto io facevo venticinque anni fa in “Emporium”: mettere in fondo al testo di ogni articolo una bibliografia essenziale. Mi pare che ne varrebbe la pena. Altra questione: le recensioni. O si fanno recensendo tutto quello che di *importante* è stato pubblicato o non si fanno. Si potrebbe anche aggiungere regolarmente un elenco delle varie pubblicazioni uscite in

dell'Umiltà. Michele Marieschi: Paesaggio. Michele Marieschi: Paesaggio». Tra questi dipinti, si rintracciano, ad esempio, la *Madonna con il Bambino* di Jacobello del Fiore, segnalata nel 1991 in una raccolta privata di Pisa nella scheda della fotografia del dipinto della Fototeca Zeri (FZ, inv. 60918); il *Ritratto di Pier Soderini* di Ridolfo del Ghirlandajo, indicato da Zeri nel 1974 nella collezione Frascione a Firenze (FZ, inv. 82308). Del trittico firmato da Mafredino Bosilio nel 1495, in cui a fianco della Madonna vanno riconosciuti i santi Bovo e Nicola, irreperibile dagli anni Sessanta come rileva nel 1981 Carlenrica Spantigati (si legga la versione del testo con gli aggiornamenti: SPANTIGATI 1985, fig. 112), DALERBA 2011 ha indicato la provenienza dalla chiesa di San Bovo a Voghera; è curiosa la notazione di Zeri sul retro della vecchia foto del pezzo (170×180 cm), anteriore al restauro, che possedeva (FZ, inv. 59544): «viene da un oratorio di Bergamo».

⁵³ Lettera da Milano, 17 dicembre 1959 (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

Italia nel bimestre. Che ne pensi? Forse dirai, e non a torto, che ficco il naso in quello che non mi riguarda, ma qui in campagna sento più che mai bisogno di crearmi delle illusioni di lavoro»⁵⁴.

Anche lo storico dell'arte americano David Robbins Coffin, che il giovane ha conosciuto in qualità di direttore dell'«Art Bulletin» per la pubblicazione del saggio su Bartolomeo della Gatta, è positivamente colpito dai cambiamenti: «Here at Princeton we have been very impressed with what you are doing with Arte Figurativa; it has become an extremely interesting periodical»⁵⁵.

Martini investe attivamente nella trasformazione della pubblicazione bimestrale, affidandole, in una versione adattata a un pubblico non specialista, un articolo sul «protomanierismo» toscano nell'ultimo quarto del Quattrocento: un estratto dagli studi seguiti alla tesi di laurea, che faceva in origine da premessa alla proposta di identificazione del catalogo dell'anonimo Maestro di Griselda con l'ultima fase dell'attività pittorica di Piero d'Antonio Dei⁵⁶. Marisa Volpi, anch'essa allieva di Longhi, che si aggiunge al comitato di redazione al principio del 1960, commenta in una lettera spedita il 5 febbraio:

«Il tuo saggio *Precedenti del manierismo* mi ha interessato molto, finalmente un articolo che si legge di corsa (intendo su quell'ambiente). È un nostro pregiudizio non accostarsi con fiducia se non ai contributi "scientifici", con un terzo di pagine dedicate alle note ecc... Pregiudizio che ho superato rapidamente entrando nei tuoi argomenti: tuttavia un corredo filologico più ricco avrebbe servito a far tacere certe lingue (puoi immaginare a chi mi riferisco). A me comunque è piaciuto: e non capisco perché certe nostre idee e intelligenze si debbano tener gelosamente nascoste per pochi eletti, e non usarle anche per divulgare una modernità di giudizio storico in ambienti non specializzati»⁵⁷.

Il primo numero del nuovo anno è in gran parte dedicato alla celebre mostra *Italian art and Britain*, che nelle sale della Royal Academy di Londra, tra il 2 gennaio e il 6 marzo, illustra una panoramica della pittura italiana conservata nelle collezioni inglesi. Apre l'indice del fascicolo, tra i contributi principali, una lunga recensione di Denys Sutton (*Quattro secoli di connoisseurship*, pubblicata in italiano e in inglese)⁵⁸, seguita da un articolo dello

⁵⁴ Lettera da Castellare di Pescia, 8 maggio 1960 (AAM).

⁵⁵ Lettera da Princeton, 17 ottobre 1960 (AAM).

⁵⁶ Si veda quanto già detto nelle ultime pagine del primo capitolo, dedicato agli studi su Bartolomeo della Gatta.

⁵⁷ Marisa Volpi a Martini, Roma, 5 febbraio 1960 (AAM).

⁵⁸ SUTTON 1960. Si veda una lettera di Denys Sutton da Londra, 12 dicembre 1959 (AAM), a mostra ancora in allestimento: «As you suggest I will write an article on

stesso Martini su una “scoperta”, condivisa con Kenneth Clark proprio nelle sale dell’esposizione. I due critici individuano infatti la mano del giovane Leonardo nella *Madonna con il Bambino*, una tavola trasferita su tela proveniente dalla raccolta di John Ruskin (1819-1900), allora conservata alla Graves Art Gallery di Sheffield e oggi presso la National Gallery of Scotland di Edimburgo, tradizionalmente ascrivita alla bottega di Verrocchio: l’attribuzione vinciana, resa nota su «Arte figurativa», suscita grande eco sulla stampa nazionale ed estera, comprese radio e tv⁵⁹.

Nonostante l’ipotesi di Martini e Clark – che si tratti di un’opera di Leonardo su cartone del maestro Verrocchio – sia rifiutata dagli studi alcuni anni dopo, all’epoca la risonanza è tale che il Courtauld Institute e la Royal Academy, nella persona del segretario Humphrey Brooke, decidono di eseguire l’analisi ai raggi x del quadro. I risultati, che sembrano suffragare l’attribuzione, mostrando un disegno sottostante la pittura che richiama, in specie per l’architettura, altre opere leonardesche, sono esposti a fianco dell’opera durante gli ultimi tre giorni di *Italian art and Britain* e poi al Courtauld Institute⁶⁰.

Richard Seddon, direttore della Graves Art Gallery, il 5 maggio 1960 invita lo studioso italiano a tenere una conferenza sull’argomento al museo di Sheffield, mentre la sera precedente, dagli studi di Manchester, la BBC allestisce un programma, in onda alle 22.15, a cui partecipano Humphrey Brooke, Richard Seddon, Martini e Stephen Rees Jones, responsabile del laboratorio analisi del Courtauld⁶¹.

the exhibition and I think that one must have at least 15 plates. I just have been round the show with Denis Mahon and we thought of at least 25 pictures that were little known, but perhaps as many as that would be impossible. In any case, I shall write the article as soon as possible and send it to you with about 25 photographs». Per l’esposizione si veda il catalogo: *Italian art 1960*.

⁵⁹ MARTINI 1960 P20.

⁶⁰ «In 1960 Martini suggested [the painting] might have been executed by the young Leonardo da Vinci in Verrocchio’s workshop. His opinion was based largely on the extremely elaborate and carefully drawn perspective of the architectural background which he compared with Leonardo da Vinci’s drawing of the *Adoration of the Magi* in the Uffizi, Florence. Martini’s suggested attribution has attracted no fresh support, and it must be emphasised that there is no *prima facie* reason to suppose Verrocchio incapable of constructing the geometrical perspective of our picture. [...] Since our picture was cleaned [1973-1975], both [Federico] Zeri and [Everett] Fahy have independently suggested it might be an early work by Domenico Ghirlandaio [...] at the period around 1470 when he was apparently closely influenced by Verrocchio» (BRIGSTOCKE 1978, p. 189). Già Angela Ottino Della Chiesa, nella sezione *Altre opere riconducibili a Leonardo* del volume de «I Classici dell’arte» Rizzoli, pubblicato nel 1967, ricordava che la proposta di Martini riscosse «ampia risonanza da parte della stampa, ma [...] scarso seguito fra gli specialisti» (*L’opera completa di Leonardo pittore 1967*, p. 115, n. 125).

⁶¹ Sulla vicenda, gli eredi Martini conservano le missive di Brooke, Seddon e Rees Jones. Un’unica lettera di Alberto a quest’ultimo del 18 giugno 1960 si trova nel fa-

«Per la trasmissione televisiva, della durata di 10 minuti», racconta Alberto alla fidanzata rimasta a Milano, «avremo fatto almeno sei prove»:

«tutto il pomeriggio e la sera. È andata benissimo, ed io ho brevemente parlato in inglese: per fortuna che tu non mi potevi sentire. [...] La B.B.C. è straordinaria: non fanno che bere, tutti, e mangiare. Ogni dieci minuti si andava nella sala della Direzione e tutti bevevano: io mi sono riempito di *tonic water*, non potendo bere altro. Per fortuna, altrimenti sarei arrivato alla trasmissione completamente ubriaco: e non sarebbe stato serio per un famoso critico d'arte come me. [...] Inoltre, ho gentilmente concesso un'intervista alla Radio, improvvisando in inglese le risposte: che schifo è saltato fuori non so proprio. 'Sti ruffiani continuavano a dire che andava benissimo. [...] Ti lascio, adesso, e torno alla grande commedia, alla mia parte di famoso e illustre e eminente critico, scopritore del Leonardo»⁶².

Le reazioni di colleghi e conoscenti si affastellano nelle lettere di quei mesi: «Caro Alberto», gli scrive Andrea Emiliani il 6 marzo, «non ci si può più addormentare col giornale sulla faccia, che ci si ritrova col naso sul tuo nome e sulle tue diaboliche imprese. [...] Immagino che alla cosa darai il seguito che merita». Rodolfo Pallucchini, da Venezia, il 27 febbraio: «rallegramenti per la scoperta londinese! Io parto domani per Londra. Intanto tutti ne parlano. Bravo»; e, un mese dopo: «Ho visto alla Burlington Home la "Madonna" [...]: certo la Sua ipotesi è avvincente. Ma non mi ritengo un "competente" in materia... Come sa, io coltivo il campicello dei veneti: e non oso avventurarmi in altri terreni». Dennis Farr dalla capitale del Regno Unito, il 23 marzo: «May I congratulate you warmly on your Leonardo discovery. It was widely reported in the English newspapers, and "The Times" was gracious enough to call you "eminent". It is usually such a stuffy paper».

scicolo del dipinto alla National Gallery of Scotland; un ringraziamento particolare a Aidan Weston-Lewis per averne fornito copia: «La cosa più importante che debbo comunicarle è che Sir Kenneth Clark era completamente entusiasta della "Madonna" Ruskin, dopo aver visto le sue brillanti indagini ai raggi x e infrarossi: ed ora crede giusta in tutto la mia ipotesi e ritiene il quadro dipinto da Leonardo anche nella figura della Vergine e del Bambino. Per quanto riguarda la pubblicazione di tutto l'interessantissimo materiale ne parlerò tra breve con il Prof. Longhi, che non ho ancora avuto il tempo di andare a visitare a Firenze. Comunque le sarei molto grato se, non appena ha un po' di tempo, cominciasse a stendere l'articolo. Mi piacerebbe molto che lei scrivesse anche, per la mia rivista, l'articolo che insieme avevamo concordato sulle indagini scientifiche sui quadri». Sull'attribuzione del dipinto della collezione di John Ruskin, ancora oggi riferito a Verrocchio e bottega, si leggano le schede dell'opera nei cataloghi del museo di Edimburgo (ad esempio BRIGSTOCKE 1978, pp. 188-192) e BRIGSTOCKE 1981.

⁶² Lettera di Alberto Martini a Paola Salvioni da Sheffield, 5 maggio 1960, conservata presso gli eredi Martini.

La vicenda regala a Martini notevole visibilità e il compiacimento è forse eccessivo, tanto che di primo acchito Giovanni Previtali, incontrato proprio in questo periodo alla *Exposition Nicolas Poussin* al Louvre, non ha di lui un'impressione positiva: «ho fatto per l'occasione la conoscenza personale di un po' di storici dell'arte», comunica da Parigi il 14 maggio 1960 all'amico Fernando Tempesti:

«Gnudi, tipo di orso simpatico, Cavalli, quarantenne di pelo rosso, Martini, montatissimo, direttore di rivista, internazionalizzato, timido allo sbaraglio (credo sull'esempio milanese di Russoli, normalista mondano, anche Martini lo è, che ha conquistato la Galleria di Brera, cioè ne è diventato direttore, in età estremamente giovanile, il che non è poco); mi ha un po' istruito sull'ambiente storico artistico inglese nel quale, grazie alla faccenda del Verrocchio-Leonardo è introdottissimo»⁶³.

Le due annate di «Arte figurativa» guidate dall'allievo di Longhi, registrano a caldo osservazioni e approfondimenti sui principali eventi artistici del panorama italiano e straniero. Non può dunque mancare la Biennale di Venezia, giunta alla XXX edizione: sulla manifestazione, tra luglio e agosto, il direttore conduce un dibattito, partecipanti Dino Buzzati, «uno dei più noti e stimati scrittori italiani» che «porta il contributo della sua sensibilità fine e colta», Carlo Cardazzo, «collezionista e mercante d'arte», chiamato a mettere in luce «la complessità dei fattori economici relativi ad una vasta organizzazione», e Marco Valsecchi, «critico d'arte di molta competenza e ben addentro nei numerosi problemi critici e strutturali della Biennale», il quale «discute difende e critica i criteri organizzativi, di regolamento e di statuto di questa importante esposizione, considerandola nel quadro delle mostre nazionali e internazionali»⁶⁴. Come documentano alcune fotografie scattate nell'occasione, il dialogo si svolge nell'ufficio milanese del soprintendente Gian Alberto Dell'Acqua, che interviene in qualità di segretario generale della Biennale veneziana, incarico ricoperto dal 1957 al 1970: i convenuti seduti gli uni di fronte agli altri, l'immane sigaretta di Martini, il registratore sul tavolo, mentre sulla sinistra a parete si scorge il *Noli me tangere* di Vincenzo Catena (1480 circa-1531) della Pinacoteca di Brera (Fig. 18)⁶⁵.

Tra i nuovi temi introdotti nell'indice del bimestrale, trova posto anche un'idea che il giovane ha in testa da tempo, una rassegna di ville e dimore storiche, illustrate da articoli di specialisti, con un'ampia documentazione fotografica realizzata *ad hoc*. Medita probabilmente di metterne a punto anche una versione televisiva, che non andrà in

⁶³ Si veda GALANSINO 2013, pp. 54, 209.

⁶⁴ MARTINI 1960 P13.

⁶⁵ Reg. Cron. 594.

porto, come testimonia il prospetto, purtroppo privo di data, per la serie *Dove il tempo si è fermato*, su cui già si è detto nel capitolo precedente. La possibilità che la collana di trasmissioni non compiuta si trasformi in una rubrica per la rivista - o che, viceversa, gli esempi apparsi a stampa diano corpo al progetto per il piccolo schermo -, troverebbe qualche conforto nel fatto che uno degli articoli, il primo del 1960, dedicato da Guido Gregoriotti a *I "Tatti" di Bernard Berenson*, fosse stato nel 1959, in occasione della scomparsa dello studioso lituano-statunitense, oggetto di un documentario della Rai, curato dallo stesso autore (*Ricordo di Bernard Berenson*, regia di Eugenio Giacobino), che riflette la medesima impostazione del contributo su «Arte figurativa»⁶⁶.

Comunque sia, per il critico la rubrica è l'occasione di visitare luoghi privati non facilmente accessibili, accompagnando in molti casi il fotografo nelle campagne. Lo confermano, ad esempio, la ricca documentazione di immagini del castello di Malpaga e degli affreschi degli interni che riaffiora dal suo archivio, per lo studio curato di persona, o una lettera da Milano del 31 luglio 1959 di Nicolò Cicogna, proprietario di un «mirabile esempio di architettura manierista felicemente inserita nel paesaggio lombardo», il quale lo ringrazia per la piacevole colazione: «mi faccia sapere se viene a Bisuschio domenica»⁶⁷.

Si veda ancora un foglio di provini 6x6 cm rintracciato nell'archivio di Alfredo Loprieno⁶⁸, che documenta la visita a villa La Pietra di Firenze per il testo di Marcella Sonsis del 1960, dedicato al celebre giardino all'italiana che incornicia la residenza. Nelle fotografie compaiono il proprietario Harold Acton e Martini, mentre osservano le numerose sculture che arredano il parco, dal periodo romano all'Ottocento, o discorrono seduti sulla balaustra della terrazza (Fig. 19)⁶⁹. John Pope

⁶⁶ GREGORIOTTI 1960; è stato Antonio Mazzotta a rintracciare nelle Teche Rai il filmato, proiettato nel corso di un seminario sulla figura di Bernard Berenson tenuto da Giovanni Agosti all'Università di Milano nell'anno accademico 2010-2011. Il filmato è ricordato in RAGGHIANI 1962, p. 66.

⁶⁷ MARTINI 1959 P8 e P17.

⁶⁸ Come già detto nell'introduzione al volume, Loprieno (1935-1968) è il fotografo di fiducia di Martini. Si conoscono presso l'agenzia Mercurio di Garibaldo Marussi, che realizza le illustrazioni per il settimanale «Settimo giorno», su cui lo studioso scrive a partire dal 1959; entrambi inoltre collaborano alla rivista «Le Arti» dello stesso Marussi. Insieme giungeranno alla Fabbri, l'uno come fotografo di redazione, l'altro come direttore di collana, lavorando a stretto contatto fino al 1965. Un ringraziamento particolare alla moglie Carla Inzoli e al figlio Gilberto, per aver messo a disposizione il materiale del suo archivio (AAL).

⁶⁹ SONDIS 1960a. Anche Mina Gregori collabora alla rassegna sulle ville: «Non vedo l'ora di vedere articolo e foto. Quello di cui ti vorrei pregare è di mandarmi qualche foto da dare ai proprietari, che l'hanno chiesta. Quanto all'eventuale piano futuro dimmi che pensi di fare, quanti servizi, ecc. [...] Attendo disposizioni per prendere accordi con gli Acton e con i De Marinis e per cercare altri... obbiettivi» (Firenze, 5 aprile 1960, AAM). Che la Gregori svolga un ruolo di mediazione con i proprietari di dimore storiche toscane si comprende anche da una missiva di Harold Acton a Martini: «con piacere sono disposto

Hennessy, conservatore del dipartimento di architettura e scultura del Victoria and Albert Museum, si complimenterà per il servizio: «thank you so much for sending me the July-August number of *Arte Figurativa*. It is full of fascinating things. I was particularly glad to see the statues in the Acton garden properly illustrated at last»⁷⁰.

Oltre a Bisuschio, Malpaga, I Tatti e La Pietra, nei fascicoli presieduti da Martini appaiono reportage su villa Melzi a Bellagio, a cura di Liliana Grassi, e su villa I Cedri a Ripoli, anch'esso di Marcella Sonsis⁷¹. Come in tv, l'edificio va inquadrato «non solo dal punto di vista architettonico ma anche ambientale, nella decorazione pittorica, o sculturale, nell'arredamento e negli accessori vari»⁷².

Alla lista va aggiunto un saggio di David Coffin su villa d'Este a Tivoli, intitolato *The Este Garden of the Hesperides*, che non sarà infine pubblicato: se ne conserva il dattiloscritto tra le carte del direttore, insieme a una decina di foto per le illustrazioni e ad alcune lettere del professore di Princeton⁷³. «It is with regret that I learned that you had resigned as editor of *Arte Figurativa*», gli scrive a dicembre del 1960:

«Under your editorship *Arte Figurativa* had rapidly become a very attractive and outstanding art periodical, and I am very sorry that you will be unable to continue that work which showed such promise. Do not worry about that article which I sent to you. If you can use it in any way in the new periodical you mention may be sponsored by Sansoni I would be very honored, but if it is not suitable please do not feel that you must make any effort to see it published»⁷⁴.

A causa delle novità introdotte e dell'inedita veste, più scientifica, quello di Martini al vertice di «*Arte figurativa*» è un periodo breve e funestato da continue incomprensioni con gli editori, fomentate da difficoltà di ordine economico nei pagamenti delle collaborazioni.

a darle le fotografie di mobili e di interni che Lei desidera, ma non posso sapere quali Le interessano riguardo agli articoli; di conseguenza occorre che la Signorina De Gregori [*sic*] in persona ne faccia la scelta. La prego quindi di avvisare la signorina stessa perché fissi un appuntamento per venire qui alla villa La Pietra» (Firenze, 23 agosto 1960, AAM). Si è recentemente aggiunto alla bibliografia su villa La Pietra, dal 1994 sede italiana della New York University, sulle vicende della famiglia Acton e sulla formazione della collezione di opere d'arte, il libro di Dialta ALLIATA LENSI ORLANDI 2014.

⁷⁰ Lettera da Londra del 5 ottobre 1960 (AAM).

⁷¹ GRASSI 1959; SONSIS 1960b.

⁷² Dagli appunti di Martini per il progetto della serie filmata.

⁷³ «Dear Dr. Martini, I have finally been able to put together an essay based upon selections from my book on the villa d'Este at Tivoli [COFFIN 1960] as you suggested last spring. I do not know whether it is at all what you had in mind, and I hope that you will feel perfectly free not to publish it if it is not appropriate» (lettera da Princeton del 17 ottobre 1960, AAM).

⁷⁴ Lettera da Princeton del 7 dicembre 1960. Sul nuovo periodico citato si rimanda al prossimo paragrafo.

Dopo poco più di un anno, Alberto decide di sfilarsi dall'*impasse*, per rivolgersi a nuovi progetti; in apertura all'ultimo numero del 1960 si annuncia che a succedergli sarà chiamato «un comitato di redazione ristretto», che avrà il compito di rendere il periodico «un efficace strumento di orientamento nel campo dell'antiquariato, di guida nel mondo dell'arte antica e moderna, di utile consultazione per quanto concerne le espressioni più moderne d'arte decorativa, nella speranza di corrispondere più agilmente alle esigenze vive dei suoi lettori».

3.2. Il progetto di una rivista internazionale: «L'arte moderna»

«Ci sono molte novità sul lavoro», annuncia Martini in una lettera all'amico collezionista Roberto Pagnani, a novembre del 1960:

«da un paio di settimane ho dato le dimissioni da direttore di "Arte figurativa", in seguito a dissensi con gli editori che duravano da molto tempo. Nel frattempo sto lavorando moltissimo per preparare una nuova rivista internazionale di arte moderna (Ottocento-Novecento) che raccoglie un notevolissimo gruppo di studiosi americani [...], inglesi francesi italiani di tendenza simile alla mia. I finanziatori ci sono e conto di concludere presto»⁷⁵.

Le istanze che dovevano muovere il cambiamento di «Arte figurativa» si intensificano e confluiscono, dopo il congedo dalla redazione di via Pancaldo, nell'idea di fondare una nuova rivista internazionale, interamente dedicata all'arte moderna e contemporanea, che infine non andrà in porto, pur pianificata ormai nei dettagli.

In prima battuta, Martini e Russoli individuano come referenti principali del progetto, che resterà nelle loro intenzioni fino almeno al 1962, per il comitato direttivo: Giovanni Testori, Peter Selz, Joshua Taylor, Denys Sutton, Jean Leymarie, Douglas Cooper⁷⁶, Michele Ranchetti; anche il giovane Arturo Carlo Quintavalle è invitato nel gruppo redazionale, chiamato a collaborare con Luciano Caramel, anch'egli a quel tempo poco più che un ragazzo, molto stimato dallo studioso ravennate⁷⁷.

⁷⁵ Lettera da Milano, 20 novembre 1960 (ArCGP).

⁷⁶ In un secondo momento si penserà di escludere Cooper dal comitato direttivo, pur rimanendo nella lista dei collaboratori, per alcune riserve avanzate da Taylor e Selz: «Might I suggest that, regarding the English component of the Board, you might think of another prominent individual such as Roland Penrose or Lawrence Alloway instead of Douglas Cooper. Mr. Cooper, as you probably know, is not only a writer of extreme arrogance but also very much involved in the art business», suggerisce Peter Selz a Martini da New York, il 16 dicembre 1960 (AAM).

⁷⁷ «Ho riflettuto a lungo sulle proposte fattemi e che, sinceramente, mi lusingano»,

Nella minuta di una lettera inviata a Selz, conservatore del Museum of Modern Art di New York, tra la fine del 1960 e gli inizi del nuovo anno, Martini auspica l'esordio del periodico prima dei mesi estivi:

«Carissimo Peter Selz, Russoli ed io stiamo lavorando moltissimo per mettere a punto il programma per i primi numeri della nuova rivista e speriamo veramente che lei e Taylor accettiate di far parte del Comitato Direttivo. [...] Il primo numero uscirà con ogni probabilità il 1 giugno; non abbiamo ancora deciso il nome, ma io avevo proposto "new images", in omaggio alla Mostra da Lei realizzata⁷⁸. [...] Per i primi numeri stiamo raccogliendo materiale. Per i documenti forse avremo inediti del Dott. Kahnweiler, lettere di Boccioni e il suo taccuino del 1908, lettere di Medardo Rosso, Derain e altre cose. Per i saggi, avremo scritti su Medardo Rosso (con inediti, sculture e disegni)⁷⁹, su Romolo Romani, sui Nazareni e sui Puristi, su Sickert, sui simbolisti in Olanda, su Morlotti, Bacon, Giacometti, su Mellerio e la *Revue Blanche*. Nel primo numero, la Mostra del Mese sarà senz'altro sulla mostra del Futurismo al Museum of Modern Art [...]: chi può scrivere un bell'articolo a New York? Spero molto nella sua partecipazione nella Direzione della rivista: io rimango in attesa di Sua risposta e Lei, naturalmente, può invitare a collaborare studiosi di sua fiducia. Spero che la Daniel ci invierà l'articolo sui mobili dell'Art Nouveau. Nel primo numero sarebbe bene che ognuno dei Direttori avesse un articolo o un contributo: se usciamo il 1 giugno, avrò bisogno del materiale verso la metà di aprile»⁸⁰.

scrive Quintavalle a Martini da Parma, il 30 gennaio 1961: «si tratta di un posto magnifico, pieno di possibilità di lavoro e di aperture a nuove conoscenze, ma è anche un posto al quale si può giungere, credo, un poco più avanti con gli anni, con dietro di sé serie opere fatte, non così come sono io, veramente poco provveduto e, per l'arte antica, pieno di lacune (non discorro dell'arte moderna dove non potrei parlare neppure di... lacune). Non posso poi trasferirmi subito a Milano [...] ma mi è possibile, sempre che Voi lo riteniate utile, dare un aiuto parziale concreto, una collaborazione insomma non limitata all'articolo o alla recensione singola [...] penso che il contatto con un'esperienza così ricca e viva potrebbe darmi molto» (AAM). Le informazioni sul periodico internazionale riassunte in questo paragrafo sono collazionate da varie testimonianze epistolari e da alcuni fogli di appunti rintracciati nell'archivio di Martini, relativi a varie fasi del progetto mai realizzato, che talvolta paiono sovrapporsi, con cambiamenti intervenuti nel corso del lavoro.

⁷⁸ Si veda SELZ 1959.

⁷⁹ Dal confronto con alcuni fogli di appunti, si intuisce che Martini intende pubblicare un contributo dedicato a una serie di disegni inediti dello scultore, che ha visto a Barzio, al Museo Medardo Rosso, in occasione delle riprese per il documentario televisivo, di cui si è detto nel capitolo *La Rai: radio e tv*. Nell'archivio dello studioso si trovano molte fotografie di questi schizzi dell'artista, in parte utilizzate nella realizzazione del film.

⁸⁰ Minuta databile tra metà dicembre del 1960 e febbraio del 1961, conservata in AAM. L'«articolo sui mobili dell'Art Nouveau» si riferisce a un intervento richiesto a Greta Daniel, Associate Curator of Design del Moma, già per un fascicolo di «Arte figurativa» da dedicare interamente al Liberty; il testo sarebbe confluito in uno dei primi numeri della nuova rivista. Resta a riguardo, tra la corrispondenza di Marti-

Lungo è l'elenco dei collaboratori e degli artisti da coinvolgere e trattare, appuntato dal giovane in alcuni fogli rintracciati nelle sue carte. Per i primi, tra cui si registrano storici dell'arte e architetti, ma anche letterati, scrittori, storici, etnologi, antropologi, musicologi, musicisti, direttori d'orchestra, cineasti, fanno capolino i nomi di «Francesco Arcangeli, Carlo Volpe, Andrea Emiliani, Antonio Del Guercio, Roberto Longhi, Mina Gregori, Ferdinando Bologna, Enrico Castelnuovo, Luigi Carluccio, Marco Valsecchi, Renato Guttuso, Elio Vittorini, Pierpaolo Pasolini, Alberto Moravia, Italo Calvino, Guido Piovene, Federico Zeri, Ignazio Gardella, Ernesto Nathan Rogers, De Carl[?]o⁸¹, Vittorio Gregotti, Piero Melograni, Franco Monti, Ernesto De Martino, Roberto Leydi, Gianandrea Gavazzeni, Luigi Nono, Dennis Farr, Vitale Bloch, Denys Sutton, Peter Selz, Joshua Taylor», citati nell'ordine. Per i secondi: «Guttuso, Giacometti, Morlotti, Bacon, Sutherland, Armitage, de Staël, Ajmone, Richier, Gruber, Dubuffet, Matta, Ernst, Picasso, Klee, Ben Shahn, De Kooning, Levine, Evergood, Hopper, Orozco, Siqueiros, Pollock, Wols, Dova, Peverelli, Bergolli, Gianquinto, Calabria, Sughì, Vespignani, Trafeli, Perez, Romiti, Saroni, Ruggeri, Marino, Roszak, Paolozzi, Mirko, Negri, Cherchi, Cassinari, Treccani»⁸².

Prevista con periodicità bimestrale o trimestrale, organicamente dedicata all'arte moderna e contemporanea, architettura e musica comprese, la pubblicazione mira, nei progetti di Martini e Russoli, a mettere ordine nel convulso mondo della critica e a seguire da vicino mostre e novità proposte; si ipotizzano alcuni titoli: oltre a «New Images», «Figura», «Museo», «L'Arte Moderna» che pare il prescelto, «Il Frangente», «Cultura d'arte» o «Documenti e Commenti d'arte moderna».

«Sto attivamente lavorando per una nuova rivista di studi d'arte moderna, che condirigo, pubblicata da Feltrinelli», dichiarerà Alberto a Ulrich Middeldorf nell'estate del 1962: «è una rivista di formula nuova, in quanto tende a trasferire il metodo della storia dell'arte alle vicende dell'arte moderna: credo che potrà portare a molti chiarimenti

ni, una lettera della studiosa da New York del 23 settembre 1960.

⁸¹ L'accostamento ad altri architetti nella distinta stilata da Martini farebbe pensare a Giancarlo De Carlo (1919-2005), professionista ma anche docente universitario e critico.

⁸² Come si apprende dalla pagina del 17 aprile 1961 del suo diario parigino, anche Giovanni Previtali si dà da fare per il progetto di Alberto e Russoli, tentando di coinvolgere altri amici, come Ruggero Savinio, «cui ho proposto di scrivere qualcosa per la rivista di Martini; gli è piaciuta l'idea di un articolo su Balthus; se a Martini andasse (in fondo l'argomento è di attualità) sarebbe un bel colpo: due amici accontentati nello stesso tempo. E poi penso che si debba spingere ad impegnarsi tutti questi apatici colti e intelligenti (Scarpellini, Savinio, Calabrese), altrimenti si lascia il campo libero agli arrivisti come Maurizio Bonicatti, Enrico Crispolti, Marisa Volpi. Anche per l'arte contemporanea non è mica detto che le cose stiano come dicono loro... soltanto perché sono gli unici a parlare» (GALANSINO 2013, p. 223).

entro un argomento così confuso e caotico»⁸³.

Tra le «ragioni di una rivista», quattro fogli dattiloscritti preparatori a un'introduzione per il primo numero, i direttori illustrano «principi e finalità» dell'iniziativa:

«In Italia si pubblicano alcune riviste che si occupano anche di storia e di critica d'arte moderna, sia di carattere universitario o scientifico, sia di carattere divulgativo o variamente informativo. Ma sono riviste che non assumono a loro specifico fine la ricerca, lo studio, la discussione e la polemica, anche, sui fatti importanti dell'attività artistica internazionale dalla fine del 1800 ad oggi, e l'analisi storica e il pregiudizio estetico su di essi in rapporto con l'ambiente "culturale" in cui si sono verificati. Sono riviste in cui è dato trovare anche ottimi saggi casuali e dispersi, ma non un'organica e continuata indagine su tale argomento, che acquista sempre maggiore interesse per il pubblico più vasto. [...] Nostro proposito e impegno è invece di offrire uno strumento di esame storico e di critica libera, di ricerca metodologica e di confronto e dibattito ideologico. [...] Vogliamo dedicare ogni numero della Rivista ad un argomento che presenti attualità di poetica e di morale, indagandone le vere origini e portando elementi nuovi alla sua piena conoscenza [...]. Pubblicazioni di fonti, di documenti inediti, di opinioni critiche, di rassegne bibliografiche ragionate, si accompagneranno a interviste, inchieste, polemiche su quegli argomenti: la testimonianza storica sarà sempre in funzione dell'attualità critica. [...] Un altro fine, nient'affatto secondario, della rivista è quello di promuovere nuovi studi e ricerche sull'Ottocento e sul Novecento che dovrebbero gettare le basi per un diverso e più storico modo di valutare le vicende artistiche di questi due secoli, la cui interpretazione ristagna in una convenzionalità parentoria, in una manualistica schematicità».

L'assetto di ogni numero del periodico include: un editoriale, un intervento su «una grande mostra d'arte (attualità)», nella rubrica «La Mostra del Mese», e tre testi destinati a occupare la parte preponderante del fascicolo: «un articolo storico-moderno, ad esempio sulla storia della Biennale e dei suoi artisti premiati, la storia dei *Salons*, o su artisti poco studiati dell'Ottocento-Novecento»; «un saggio su un artista contemporaneo, con apparato informativo (notizia biografica, sua formazione artistica, ecc...) e parte critica»; infine un intervento dedicato a uno tra i «grandi critici d'arte e scrittori-critici dell'Otto-Novecento». Completano ciascuna uscita diverse rubriche, a cominciare dalla «Rassegna delle Mostre» d'arte moderna e contemporanea, redatta dai rispettivi referenti per le principali città (Londra: Dennis Farr, New York: Peter Selz, Parigi: Jean Albert Cartier, Milano: Alberto Martini, Zurigo:

⁸³ Lettera da Milano, 5 luglio 1962 (AKIF, Korrespondenz/Corrispondenza Heinrich Middeldorf).

Edouard Hüttinger...): «questa sezione, dedicata all'attualità artistica, deve essere curata con estremo rigore e tempestività, nonché vivacità e spregiudicatezza. In media possiamo dedicarvi 6 pagine».

Segue la «Rassegna di architettura», «in un certo senso il *pendant* delle mostre: commento alle più importanti costruzioni del mese e discussione di temi di attualità. Da affidarsi stabilmente ad una persona, orientata in una direzione razionalista. Forse Gregotti. 2 pagine»; poi le «Arti applicate», su cui i due direttori *in pectore* riflettono: «la civiltà moderna ha dedicato grande attenzione alle forme utili degli oggetti d'uso quotidiano: presentare quelli più interessanti e meno conformisti al gusto razionalista di tradizione Bauhaus. 1-2 pagine». Si procede con una segnalazione di «Documenti», «come lettere e appunti di artisti dell'Otto e Novecento, che abbiano un particolare interesse letterario o storico. S'illustra con le fotografie dell'artista o, quando non ci sono, con ritratti». La «Rassegna dei Musei» prende invece nota dei nuovi acquisti, delle donazioni e delle attività delle varie istituzioni.

Non manca «L'angolo del collezionista», composto di varie voci, riproposizione elaborata di quanto già sperimentato in «Arte figurativa». Da un lato le «Quotazioni»: con le «riproduzioni delle opere degli artisti contemporanei antichi e moderni» e i prezzi «che esse raggiungono alle maggiori aste»; «si discutono anche le ragioni delle quotazioni, che sappiamo spesso legate a grossi interessi mercantili che nulla hanno a che fare con l'importanza culturale dell'opera stessa. Si esamina inoltre l'orientamento del collezionismo internazionale nei riguardi dell'arte antica e moderna. 2 pagine». Poi una «raccolta di notizie che interessino il mondo artistico contemporaneo» (il «Notiziario»), la «Corrispondenza coi lettori», che questa volta non dispensa *expertise* gratuite, ma prevede un confronto «sui temi trattati, risposte a informazioni, etc...»; la «Letteratura artistica», che riporta indicazioni «sul contenuto del libro, ma anche la discussione sull'atteggiamento critico dell'autore: rassegna di tutto quanto viene pubblicato in libri e riviste sull'Otto e Novecento». Infine il «Calendario delle mostre», «aggiornatissimo e preciso, di tutte le più importanti esposizioni d'arte moderna e contemporanea nei maggiori centri artistici del mondo».

Precise indicazioni manoscritte rintracciate nell'archivio di Martini ci permettono di ricostruire il piano immaginato per l'indice del primo fascicolo, da far uscire il 1 giugno 1961, con una copertina disegnata da Giuseppe Ajmone⁸⁴: in apertura avremmo letto un editoriale sull'aspetto fiscale delle donazioni artistiche, probabilmente steso da Alberto o da Russoli. «La Mostra del mese» sarebbe stata,

⁸⁴ In un appunto di Martini si legge: «1 giugno titolo e copertina: Ajmone (prima copertina futurista)». Per i rapporti dello studioso con il pittore, già amico del suocero Alberto Salvioni, si veda l'ultimo capitolo del volume.

come già annunciato a Selz, quella sul Futurismo a New York⁸⁵; tra i documenti, avremmo visto riprodotto il «taccuino di Boccioni [del 1908], presentato da Guido Ballo», chiudendo con «originali contributi su Romolo Romani e su Antonio Sant'Elia». Sarebbe comparso anche, forse con lo stesso titolo, un parallelo del programma trasmesso sul piccolo schermo italiano nella seconda metà degli anni Cinquanta, «Dieci minuti con...», puntate monografiche ciascuna su un artista, un letterato, uno scrittore o comunque un personaggio di rilievo: sulle pagine del periodico il protagonista doveva essere, a stare agli appunti, Daniel Henry Kahnweiler, a cura di B. Crémieux⁸⁶.

Un elenco di «argomenti da svolgere nei prossimi numeri della rivista» conta:

«la Cultura d'arte in Italia agli inizi del secolo XX; l'Arte in Russia dal 1905 al 1925 (Arte e Rivoluzione); Arte e Industria; il problema della figurazione, oggi; l'arte moderna in Inghilterra (Bacon, Sutherland, Moore, ecc.); Alberto Giacometti (con interventi di Sartre, Genet); Naturalismo e Simbolismo Mitteleuropa (Corinth, Slevgot, Hodler, Amiet, Kubin, ecc.); la psicanalisi e il linguaggio artistico moderno; la satira nell'arte moderna; l'esotismo e il primitivismo nell'arte moderna; Metafisica».

Non è chiaro quale editore sostenga il progetto del bimestrale: da una lettera di David Coffin si intuisce una sponsorizzazione di Sansoni («I am very interested to learn that Sansoni may begin a new periodical in which you will participate»⁸⁷), ma nella missiva inviata a Pagnani il 20 novembre 1960 il giovane ravvenate scrive: «vi partecipa in piccola parte anche Feltrinelli. Ma è bene non dirlo»⁸⁸. Tuttavia, il 13 aprile 1961 Previtali annota nel proprio diario parigino un «appuntamento per pranzare insieme con [...] Alberto Martini con la moglie, in viaggio

⁸⁵ Si veda TAYLOR 1961.

⁸⁶ Non si sa se «Dieci minuti con...» fosse un caso isolato, o dovesse diventare nelle intenzioni di Martini un appuntamento fisso, in un altro foglio di appunti citato come «Entretiens». È verosimile che l'«intervistatore» fosse piuttosto Francis Crémieux (1920-2004), scrittore francese figlio del critico Benjamin Crémieux (1888-1944), con cui nel 1961 nasceva l'autobiografia di Kahnweiler *Mes galeries et mes peintres: entretiens avec Francis Crémieux* (KAHNWEILER 1961). Sulla trasmissione televisiva si legga la nota 53 del precedente capitolo.

⁸⁷ David Coffin a Martini, Princeton, 7 dicembre 1960 (AAM).

⁸⁸ Sulla questione qualche ulteriore indizio si può pescare in una missiva della neo-consorte Paola, mentre Martini è in viaggio per la Fabbri, il 21 novembre 1961: «Per la nuova rivista niente di nuovo. Ho incontrato Caramel in biblioteca e dice che presto dovrebbe essere pubblicata da Feltrinelli, ad ogni modo con [Vittorio] Olcese non si riesce a discutere di niente con precisione e Caramel e Quintavalle, che sono stipendiati con contratto fino ad agosto (lire 75.000 al mese) continuano a presentare a Ranchetti», dal 1955 al 1963 consulente editoriale di Gian Giacomo Feltrinelli, «tutto ciò che vogliono perché non sanno cosa altro fare».

di nozze a Parigi». Segnala che l'amico «andrà in America per conto della nuova rivista "L'Arte figurativa" che farà a Milano con Russoli per lo stesso editore, e nello stesso formato de "L'Architettura" di Zevi. Laura [Malvano] farà le corrispondenze da Parigi; tutto a meraviglia dunque»⁸⁹: il periodico fondato da Bruno Zevi nel 1955, è pubblicato in quegli anni dalla milanese Etas Kompass di Carlo Caracciolo, con cui Alberto è effettivamente in contatto a quel tempo.

Tra le note di Martini si trova anche un elenco di finanziatori, in molti casi difficili da identificare, con qualche cifra, citati in questo ordine: Guttuso, Olcese, Testori e Morlotti ciascuno 1.000.000 di lire; Pirelli 1.600.000; Bassetti 1.000.000, Brambilla 200.000; Riva e Milani 100.000; Pinzochero 200.000; Malabarba; Caminada; Mezzacane, Marchi, Bocchi, Cavallini, Bodrero 100.000 ciascuno; Piovene 200.000; Mostes; Falk; Usuelli; Gardella; Beldi; Visconti; Gavazzeni; Pietra; Murialdi; Mattioli R.; Borletti, Brustio e Mattioli G. contattati da Russoli; Locatelli; Franchetti; Olivetti; Marzotto; Sanguinetti; Magioretti; Guiducci; Bellora; Guzzi⁹⁰.

Scorrere la corrispondenza tra l'allievo di Longhi e gli studiosi coinvolti nell'impresa permette di chiarire anche alcuni aspetti organizzativi, economici, d'impostazione, pratici e talvolta anche "politici". Ad esempio Denys Sutton, in visita a Milano con la moglie nell'ottobre del 1960, non ha il tempo che spera per parlare della nuova rivista con Martini e gli scrive:

«We were very sorry not to see you again [...]. As you know we go to Rome [...] this afternoon. Obviously your new Rivista will prove a very exciting venture. But it is one that has many problems - especing as it may have a polemical tone, as it should do. From my point of view, I am quite happy to help in many way that I can. Nevertheless before my name appears on it, or connected with it, I should like to know more about the "Comitato". For instance, I gathered that Guttuso was aware of the scheme. Is he to be connected with it difficulty? I ask because his political affiliations

⁸⁹ GALANSINO 2013, p. 222: è evidente che Previtali confonde il titolo della rivista.

⁹⁰ È facile riconoscere Renato Guttuso, Vittorio Olcese, Giovanni Testori, Ennio Morlotti: per i loro rapporti con Martini si rimanda all'ultimo capitolo. Con Pirelli si intendono gli industriali della gomma, come con Falk i proprietari delle acciaierie, con Olivetti i produttori di macchine da scrivere e da calcolo, con Bassetti, Marzotto e Bellora i tessili, con Riva la famiglia poi proprietaria dell'Ilva, con Sanguinetti l'editore di via Hoepli a Milano, con Borletti la famiglia di industriali dediti della meccanica di precisione, mecenati, proprietari di una grande villa progettata nel 1928 da Emilio Lancia e Gio Ponti in via San Vittore 40 nel capoluogo lombardo. Si identificano ancora Guido Piovene, che Alberto incontra qualche volta nella villa di Guttuso a Velate, l'architetto Ignazio Gardella, il collezionista milanese Gianni Mattioli, il direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni, il giornalista e scrittore Italo Pietra e Raffaele Mattioli, dirigente d'azienda ed economista, finanziatore di riviste, istituzioni, case editrici e imprese culturali. Milani che mette a disposizione 100.000 lire potrebbe essere lo scultore e pittore milanese Umberto o l'artista, scrittrice e giornalista savonese Milena.

are very different from my own; and whereas I agree with a “Concetto” of *cospiratività* I do not adhere to that of political or social realism, as currently understood. Moreover, whereas I saw no objection in Dr Bloch being a member of the Comitato of Arte Figurativa, here might be problems if he were to be on that of the new Rivista - owing to his being an art dealer. The scope of the new one is evidently more important»⁹¹.

Il 20 febbraio del nuovo anno Peter Selz, da New York, ringrazia il giovane

«for your letter outlining the new, still untitled magazine. It looks as if it will be a very good undertaking, and I am certainly happy to be on the directing committee. [...] I am pleased to tell you that Greta Daniel has agreed to do the article on Art Nouveau furniture by the end of March. It was difficult, however, to get her agreement for a fee of \$50 and I must tell you that I think it essential to raise the author's honorarium to at least \$100 per article in order to get the best possible contributors. This seems necessary also for purposes of competition with American magazine»⁹².

Joshua Taylor, insieme a Selz il principale referente americano, suggerisce soluzioni a varie questioni materiali, dalla lingua alla distribuzione di un prodotto a diffusione internazionale:

«My dear Martini: [...] Peter Selz and I have spoken several times of the proposed magazine [...]. Your ideas for it all seem admirable to me and I shall be glad to do anything for you I can. As to the language, why not follow the procedure of the *Gazette des Beaux Arts*? For sale in America there are two possibilities: send sample copies to major libraries, and prepare a brochure for wider distribution. You might check with Wittenborn in New York to see if he could help in marketing. [...] Meanwhile I shall contact a couple of young scholars who have been studying some interesting works, and see if I can get some lively articles from them»⁹³.

È marzo inoltrato quando si ipotizza di chiamare la rivista «L'arte moderna», nome che incontra il gradimento di Peter Selz: «I am delighted [...], that you shall be in New York in the middle of April and I am very much looking forward to seeing you again and to discussing all kinds of things with you at the time»⁹⁴. Let me say now that I think

⁹¹ Lettera da Milano, [tra il 21 e il 23 ottobre 1960] (AAM).

⁹² Lettera da New York, 20 febbraio 1961 (AAM).

⁹³ Lettera da Chicago, 28 febbraio 1961 (AAM). La «*Gazette des Beaux Arts*», diretta dal 1928 da Georges Wildenstein, costretto nel 1941 a emigrare negli Stati Uniti, è pubblicata sia in francese che in inglese a partire dal 1948 e fino alla chiusura nel 2002. La Wittenborn Art Books, casa editrice fondata nel 1941 da George Wittenborn a New York, è considerato il *book store* di carattere artistico più importante d'America.

⁹⁴ L'incontro con Peter Selz a New York, che Martini raggiunge in una delle tappe

L'Arte Moderna is an excellent name for our magazine»⁹⁵. Un titolo che seguirà la storia della pubblicazione.

Da poco la strada di Martini ha incrociato quella di Dino Fabbri, sempre insieme a Russoli, e il suo impegno d'ora in poi è monopolizzato dall'editore per l'impresa dei fascicoli; è così che, ai due studiosi amici, viene meno il tempo per portare avanti il piano di lavoro del periodico internazionale.

Tuttavia le sollecitazioni, specie dal canto fiorentino, non tardano: «Non ti pare, per esempio, che sarebbe ora che Fabbri (che ha i mezzi tecnici ed il direttore) si mettesse a fare una rivista settimanale (o quindicinale) di storia dell'arte? In tal caso non gli mancherebbe l'appoggio di noi "longhiani" e anche di altri amici in gamba sparsi per il mondo», gli ricorda Giovanni Previtali il 7 settembre 1963⁹⁶. E forse l'idea del bimestrale, mai sopita, torna in pista, se a un anno di distanza l'ex allievo scrive a Longhi: «Pur tra molte e pensabili difficoltà stiamo lavorando a perfezionare il progetto della rivista d'arte contemporanea [...]: quando saremo in una fase più avanzata, e meno indefinita, mi farò vivo per sottoporla al Suo giudizio del quale, come sempre, approfitteremo»⁹⁷.

Nel programma messo in cantiere alla Fabbri è certo prevista una precisa attenzione agli eventi artistici delle principali città, almeno d'Europa. Ne è testimone anche un fotografo della casa editrice, Roberto Esposito:

«Poco prima che succedesse l'incidente, Alberto era a Parigi e, mentre lo stavo riportando alla Gare de Lyon con la macchina, mi aveva detto: "Stiamo progettando di creare una pubblicazione mensile. Guardati intorno e trova una sistemazione perché abbiamo pensato che tu rimarrai a Parigi, per fare servizi fotografici di eventi artistici ed esposizioni della capitale francese". Credo si trattasse di una rivista, nessuno poi me ne ha più parlato».

Resta da chiedersi se, dopo la morte di Martini, il modello non sia in parte trasformato e non abbia assunto la forma - più familiare ai Fabbri - della serie a fascicoli, dando origine a una collana che con il mancato periodico internazionale condivide anche il titolo «L'arte moderna», edita tra il 1967 e il 1969 in centoventinove dispense, sotto la direzione di Franco Russoli⁹⁸.

americane del viaggio per la ricerca iconografica delle collane Fabbri Editori, avviene più tardi del previsto, alla metà di ottobre.

⁹⁵ Peter Selz a Martini da New York, 21 marzo 1961 (AAM).

⁹⁶ «Mi piacerebbe molto sentire da te cosa state progettando per la rivista», aggiunge l'11 ottobre successivo, da Firenze, annunciando all'amico una prossima visita milanese (AAM).

⁹⁷ La lettera, non datata, è spedita al maestro prima del 7 ottobre 1964 (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

⁹⁸ Se ne riparerà nel paragrafo *Le imprese incompiute, 1965-1969*, nel prossimo capitolo.

CAPITOLO 4

La Fratelli Fabbri Editori.

I fascicoli e la «rivoluzione del colore»

«I tre fratelli Fabbri [...] si trovavano, appena finita la guerra, ancora sui banchi dell'Università: Giovanni studiava medicina, Dino giurisprudenza. Fu Giovanni a suggerire a Dino: "Per me che studio medicina, l'avvenire può essere più o meno roseo, però un avvenire c'è. Ma tu cosa vuoi fare con la tua laurea in legge?". Dino aveva una gran passione per la pittura (suo padre era un amatore di opere d'arte). Aveva conosciuto Lionello Venturi, ma quando incontrò Roberto Longhi fu la folgorazione. Pensava di cambiare facoltà e iscriversi alla scuola di Longhi. "Si vede, - conclude [Dino] - che nel nostro cuore sonnacchiava già una vocazione di imprenditori". Era il '47, e i tre fratelli Fabbri diventarono editori scolastici»¹.

¹ BIANCHI 1964. Giovanni (1920), Dino (1922-2001) e Rino (1927-2012) sono i nomi dei tre fratelli Fabbri. Se il primo, che vive in Svizzera con la seconda moglie Irit Elstein, è stato fino a poco tempo fa ancora attivo sul piano dell'editoria (si vedano FERRARI 2006 e MESSINA 2010), Rino è mancato in Sud America, dove si era trasferito da molti anni (si veda MESSINA 2012), mentre Dino, gravemente provato dalla sclerosi amiotrofica, è scomparso nel 2001 nella sua casa di Miami (cfr. BROGI 2001a e 2001b, HAVER 2001, PALIERI 2001, RIGHETTI 2001). Per le informazioni sulle pubblicazioni Fabbri è indispensabile il regesto del catalogo storico della casa editrice dal 1948 al 1973, compilato da Giacinto Andriani in *La Fabbri dei fratelli Fabbri* (CAROTTI, ANDRIANI 2010), tenendo conto della bibliografia precedente citata nei saggi d'apertura. Nel 2011 è stato pubblicato anche un piccolo volume-intervista di Sergio Marchi a Giovanni Fabbri, *L'uomo che faceva i libri*, una storia raccontata da un'unica voce, che nel pur promettente indice dei nomi dimentica il ruolo svolto da alcuni personaggi chiave nella storia dell'editoria a dispense e dell'azienda, come storici dell'arte, redattori e fotografi, compreso Alberto Martini (MARCHI, FABBRI 2011).

Se in seguito ai Fabbri Editori «arride il successo», è perché la novità da loro introdotta è di portata rivoluzionaria. L'idea che attuano dopo la scolastica, offrire al pubblico opere importanti distribuite a dispense nelle edicole, consente agli italiani, negli anni del boom economico, di avere accesso ai prezzi modici delle singole "rate" al mondo della cultura, mai svilita nella qualità pur nei grandi numeri, ad alto livello². «È il Dopoguerra, la gente ha voglia di sapere, ma tanti non hanno avuto il tempo di andare a scuola. [...] I Fabbri insegnano agli italiani di tutto»³.

«L'attività delle case editrici nel settore delle dispense cominciava a consolidarsi secondo una chiara visione strategica già nei primi anni Cinquanta [...], ma assumeva una fisionomia fortemente caratterizzata solo agli inizi degli anni Sessanta. Si deve ai Fratelli Fabbri il merito della svolta. Con il loro ingresso sul mercato, le dispense uscivano da una fase pionieristica e aprivano un periodo nuovo, estremamente fecondo sul piano della produzione e delle vendite. Opere come "Capolavori nei Secoli" (1961), "L'Enciclopedia della donna" (1962), "La Divina Commedia" e "I Maestri del Colore" (1963), "Casa e cucina" (1964), oltre a garantire una posizione incontrastata di leader alla Fabbri che le pubblicava, determinavano effetti trascinanti per tutto il settore. Le dispense - diffuse su vasta scala - rendevano infatti disponibile anche ai meno abbienti una serie di opere enciclopediche scelte e confezionate con intelligenza, realizzate con dignità e con un apparato iconografico di qualità, destinate a un pubblico molto

² Sull'innovativa operazione compiuta dai Fabbri al principio degli anni Sessanta si veda il capitolo *Alla ricerca di nuovi mercati: dalle dispense ai tascabili*, in CADIOLI, VIGNI 2004, pp. 113-119. BIANCHI 1964: «I fascicoli che affollano settimanalmente le edicole rappresentano il fenomeno del momento: sono le tessere a basso prezzo di mosaici importanti e costosi. [...] "Girando per il mondo, - [racconta] Dino Fabbri, - ci siamo accorti che la gente mangiava *pocket-books* come noi mangiamo panini. Si trattava di applicare il sistema alla mentalità italiana. Da noi il libro è una cosa seria, che resta in casa. Bisognava quindi offrire al pubblico un libro vero, dandogli la possibilità di acquistarlo al prezzo di un *pocket*. Così è nata l'idea...».

³ BROGI 2001b. «Il mercato del libro degli anni Cinquanta, nella penisola, era quello in cui si affermavano editori in carne e ossa, [...] sopravvissuti in più casi alla guerra attraverso mille traversie: il conte Valentino Bompiani e Giulio Einaudi, per esempio. Personaggi di livello intellettuale elevato, a volte elevatissimo e cosmopolita. E con un fiuto di mercato con cui annusavano possibili nuovi target. Ma sempre, comunque, in rapporto con una *élite*. I "fratelli Fabbri" - e qui fu la loro fortuna - su quel tavolo verde puntarono un'altra carta: le masse. [...] L'Italia che si appassionava agli atleti dell'erudizione in *Lascia o raddoppia* e in *Rischiatutto*, il paese dove finalmente tutti i ragazzini "dovevano" andare a scuola fino a 14 anni, e che si preparava a chiedere per gli adulti le 150 ore, nei suoi tinelli avrebbe elevato piccoli monumenti ai "fratelli Fabbri editori"» (PALIERI 2001, p. 27). «Quelle dispense furono uno strumento culturale importante anche e soprattutto per il Sud [...]. In molte case le copertine di quelle opere venivano incorniciate e con ingenuo entusiasmo trasformate in quadri» (RIGHETTI 2001).

eterogeneo, ma accomunato da un forte bisogno di cultura, sollecitato dalla possibilità di crearsi un patrimonio socialmente gratificante, secondo i nuovi modelli di consumo che andavano affermandosi. La comodità del canale utilizzato (l'edicola) e i massicci investimenti pubblicitari facevano il resto»⁴.

«Gli arrise il successo. Si allargarono a poco a poco». Nel 1958 «nacque l'opera a dispense "Conoscere", che fu la prova del nove di quella loro intuizione di editori di dispense settimanali». Poco più tardi «si aggiunse l'antico amore per le arti figurative: nacquero "Capolavori nei Secoli" e "I Maestri del Colore". Dopo "Conoscere" le più alte tirature sono quelle della "Bibbia" e dei "Maestri del Colore"»⁵.

Secondo le parole degli stessi Fabbri, «il cosiddetto "boom editoriale"» del tempo

«non è dovuto né al caso né al battage pubblicitario. In Italia si erano venute creando quelle stesse condizioni alle quali altri paesi erano pervenuti anni prima: più tempo libero, maggior disponibilità di denaro, minor assillo da preoccupazioni materiali sono le premesse indispensabili perché un popolo civile e intelligente (il nostro lo è particolarmente) possa dedicarsi a interessi e a piaceri intellettuali. Il diffondersi dei mezzi di informazione audiovisivi e principalmente della televisione, ha preparato e stimolato tale fenomeno in modo certamente grande. Si trattava perciò di dare al pubblico ciò che desiderava e di soddisfare i suoi desideri evidentemente molto precisi dal momento che ha dimostrato, nell'acquisto delle diverse pubblicazioni, di essere alquanto selettivo»⁶.

⁴ CADIOLI, VIGINI 2004, pp. 113-114.

⁵ BIANCHI 1964. In un articolo apparso su "l'Unità", Renato Pallavicini ricorda: «L'aumento della mia paghetta settimanale fu merito dei Fratelli Fabbri: 350 lire in più, tante quante ne servivano per comprarmi «I Maestri del Colore», [...] una delle migliori pubblicazioni a dispense edite sotto quel marchio, che portò i capolavori della pittura di tutti i tempi in molte case degli italiani, compresa la mia. [...] "Libri a metro", ironizzava qualcuno (anche a sinistra) che disdegnava la cultura di massa; anche perché furono fabbricate librerie *ad hoc* per contenere quel diluvio di volumi, mobili brianzoli venduti a rate e per corrispondenza. [...] Fu una guerra di carta, giocata a suon d'investimenti miliardari [...]. Una crescita esponenziale di uscite che poco a poco si avvittò, inflazionando le offerte, deprimendo le richieste e segnando la fine di una stagione d'oro» (PALLAVICINI 2001).

⁶ TEDESCHI 1964. Secondo il fotografo Piero Baguzzi, «l'importanza della Fabbri nel mondo dell'economia è stata riconosciuta molto tempo dopo; a quell'epoca, quando andavano alla Buchmesse di Francoforte, ai Fabbri ridevano un po' dietro: nessuno aveva capito che avevano inventato (se non inventato, adattato) qualcosa di nuovo nel campo dell'editoria, la vendita a fascicoli con una produzione tutta interna. In casa facevano tutto: le fotografie, la stampa, la carta, la redazione era tutta interna. C'era un mare di gente che lavorava alla Fabbri: in particolare erano numerose le ragazze che facevano le ricerche iconografiche», le quali andavano in

L'iniziativa dei tre fratelli, «moschettieri della cultura per tutti»⁷, si inserisce e nello stesso tempo sprona la delicata questione della divulgazione, in quel momento attualissima. Lo storico dell'arte Sergio Bettini, nel 1965, ne scrive a Martini:

«La divulgazione è, secondo me - che credo che le culture di élite abbiano fatto il loro tempo - un impegno fondamentale nella nostra epoca: ne sono anzi, direi, il problema numero uno, come provano del resto gli infiniti dibattiti su tale argomento, arrivati a colmare anche le pagine culturali dei quotidiani a grande diffusione. Sicché sembrerebbe superfluo parlarne: se non si presentasse, appunto, il vero problema del "come" divulgare. Trovare, qui, la giusta misura, è molto difficile: si rischia sempre di restare, per così dire, al disopra, cioè in un campo troppo specialistico; oppure di scendere al disotto: vale a dire, di non divulgare affatto, e di limitarsi a ripetere ciò che la "masscult" già conosce, confermandola così nella sua posizione "massificata". [...] Mi sembra che l'indirizzo generale dei Fabbri si sia posto in una dimensione di difficile equilibrio»⁸.

Alberto Martini vive in Fabbri il periodo aureo della casa editrice, un lustro che giunge all'apice nel 1965 con la costruzione del nuovo, grandioso edificio di via Mecenate, in cui si trasferisce da via Abbadesse⁹. «Stiamo costruendo una sede più grande», confessa soddisfatto Dino Fabbri, «ministro della politica estera di questa famiglia Kennedy editoriale», in un'intervista di Pietro Bianchi per «Il

avanscoperta e fornivano al fotografo indicazioni, più o meno originali e inedite a seconda della loro bravura, sui luoghi dove avrebbero potuto trovare pezzi da fotografare, consoni al tema della collana.

⁷ RIGHETTI 2001.

⁸ Lettera di Sergio Bettini a Martini, Padova, 9 febbraio 1965 (AAM).

⁹ Nel novembre del 1965 è Aldo Moro a inaugurare la nuova sede della Fabbri. Documentano la cerimonia, che si apre con la lettura dei telegrammi augurali del presidente della Repubblica Giuseppe Saragat e di papa Paolo VI, alcuni cinegiornali, tra cui «Caleidoscopio Ciac» dell'11 novembre 1965 (C1726) e «Panorama Cinematografico» di dicembre (pc005), consultabili sul sito internet dell'Archivio Storico dell'Istituto Luce. La Fratelli Fabbri Editori era nata il 17 gennaio 1947, a sostituzione della prima esperienza editoriale di Giovanni e Dino (Rino entrerà nell'impresa solo nel 1955), la ESI (Edizioni Stampe Internazionali, dal 1945); l'industria delle dispense raggiunge il top della produzione nella prima metà degli anni Sessanta, divenendo in seguito un'azienda troppo articolata per una gestione familiare: tra la metà del 1970 e il 1971 i tre fratelli vendono il 53% della società all'Istituto Finanziario Industriale di Giovanni Agnelli e nel 1972 il 21% all'americana Gulf and Western (sulla cessione della casa editrice: MUZI FALCONI 1975 e ARMANNI 2010). «Era la metà degli anni Sessanta. I tre fiutarono il declino e, da bravi giocatori, si allontanarono dal tavolo verde: nel 1971 "fratelli Fabbri editori" diventò un marchio dietro il quale non ci sarebbero stati più i tre fratelli [...] in carne, ossa, e completo principe di Galles» (PALIERI 2001, p. 27). Nel 1990 la Fabbri Editori entra a far parte del gruppo Rizzoli-Corriere della Sera; dal 2016 appartiene al gruppo Mondadori.

Giorno” nel 1964: «Qui non ci stiamo più. Nel frattempo sta sorgendo un altro stabilimento a Sora in Ciociaria, forse l'avrà già visto sulla rivista “Fortune”, che ci ha dedicato un articolo»¹⁰.

Dei tre fratelli, Dino «è stato il più scintillante, il più dotato di charme, di voglia di vivere, di spavalderia», si racconta. «La sua immagine di imprenditore d'avanguardia si mescolò a quella di personaggio mondano, aureolato da quei bagliori di lusso totale che negli anni Cinquanta facevano catalogare i ricchi e potenti come “jet set”»; nel periodo di assoluta fortuna «viveva in modo principesco. Case ovunque, una meravigliosa a Parigi, e poi a Megève, a Londra. [...] Nella sede di via Mecenate alle pareti» erano appese «foto con dediche di Gronchi [da una visita del 1961], Andreotti, Moro e Fanfani, ma sul tetto una piscina»¹¹. Enrico Castelnuovo lo descriveva come uno «strano personaggio piuttosto gaudente, un po' spaccone, ma intelligente, furbo, smaliziato: una via di mezzo tra un coiffeur d'alta moda e un uomo politico messicano con i baffi leggerissimi, sempre accompagnato da una serie di donne spettacolose»¹².

Il progetto della Cartiera del sole a Sora, che permette agli editori milanesi di essere autonomi anche sul fronte della materia prima, è il motivo per cui i Fabbri sono invitati nel novembre del 1962 a un tavolo italo americano sul Mezzogiorno con il ministro Giulio Pastore, iniziativa di una casa editrice statunitense «per far conoscere nel mondo i problemi dell'Italia meridionale e quanto si sta facendo per la loro soluzione»¹³. A testimonianza del successo di quegli anni, non mancano numerosi riconoscimenti: il 13 dicembre 1962 i fratelli ricevono medaglie d'oro a Palazzo Marino, tra i benemeriti della cultura del capoluogo lombardo, alla presenza del presidente della Repubblica Antonio Segni¹⁴; il 4 dicembre 1964 sono premiati a Milano con “la chiave del successo per la loro attività nel settore grafico e editoriale»¹⁵; l'anno successivo ottengono a Roma in Campidoglio il «Mercurio d'oro»¹⁶.

¹⁰ BIANCHI 1964.

¹¹ RIGHETTI 2001.

¹² Dall'intervista a Castelnuovo del 2012, a cui già altrove, nei vari capitoli, si è fatto ricorso.

¹³ Si veda il filmato del cinegiornale «Cronache dal mondo» del 28 novembre 1962 (CM356, ASIL).

¹⁴ Si vedano a riguardo le «Cronache dal mondo» (CM358) e «La Settimana Incom» (02304) del 13 dicembre 1962 (ASIL).

¹⁵ «La chiave del successo» è un riconoscimento annuale assegnato a Milano a partire dal 1950, che come simbolo ha una spilla a forma di chiave. Si vedano le «Cronache dal mondo» (CM452) e «La Settimana Incom» (02530) del 4 dicembre 1964 (ASIL), che mostrano i reparti produttivi con gli operai al lavoro sulle sessantasei macchine da stampa *offset*, in grado di stampare settemila fogli l'ora, «riunite in un complesso che è il più grande d'Europa».

¹⁶ Si veda la puntata di «Ieri oggi domani» (Z0324, ASIL).

«I Fabbri erano così. Se credevano nel talento di qualcuno lo mettevano all'opera senza esitazioni»¹⁷: è agli esordi degli anni Sessanta, nella congiunzione con gli interessi artistici di parte longhiana di Dino, il «d'Artagnan dell'editoria» e «della cultura di massa»¹⁸, che entra in gioco la figura di Alberto Martini, probabilmente suggerito dal maestro all'editore, che lo aveva conosciuto - è lui stesso a scriverlo a Paola dopo la scomparsa del marito - «da ragazzo quando frequentava l'università»¹⁹.

La storia di Martini alla Fabbri ha inizio ufficiale il primo aprile 1961²⁰. Ed è subito in viaggio. Una grande occasione per il giovane, che, in qualità di condirettore, è incaricato di seguire la ricerca iconografica per la serie «Capolavori nei Secoli», un'«enciclopedia di tutte le arti di tutti i popoli in tutti i tempi», che abbraccia non solo pittura, ma anche scultura, architettura, miniatura, cesello, oreficeria, ceramica, arte dei mobili e dell'intaglio, degli arazzi, dei tappeti e del vetro²¹. Con

¹⁷ Sulle esperienze di alcuni giovani studiosi attivi alla Fabbri anche dopo il 1965, ben esemplificate dal caso di Alvar González-Palacios, si veda SABBETTI 2007, pp. 85-86: «Era stato Dino Fabbri, che lo aveva conosciuto nel 1965 nell'*entourage* di Longhi, ad affidare al giovane cubano una massa di iniziative editoriali, quasi tutte incentrate sulle cosiddette arti minori. [...] Palacios aveva afferrato l'occasione che lo aveva messo in grado di girare l'Europa, assoldando illustri autori e dirigendo vaste campagne fotografiche. [...] I Fabbri erano così. Se credevano nel talento di qualcuno lo mettevano all'opera senza esitazioni. Formarono in tal modo squadre di giovanissime iconografe e bravissimi fotografi d'arte. Erano capaci di mandare una ragazza della Brianza, che dopo le magistrali o il liceo linguistico prendeva l'autobus ogni mattina per arrivare puntuale in casa editrice, a fare ricerche nei musei e nelle biblioteche di Parigi o a Londra per mesi e mesi, accompagnata da uno o più fotografi, anch'essi agli inizi». L'esperienza di González-Palacios e le possibilità offertegli dai Fabbri appaiono molto simili a quelle avute da Martini. Palacios ricorda che ad averlo «incoraggiato, con fraterna assistenza, allo studio delle arti decorative in un'epoca in cui quelle discipline erano ancora guardate in Italia con una diffidenza piena di sussiego da parte del mondo accademico in carica» era stata Renata Negri, assistente di Martini e poi responsabile del settore arte Fabbri; «volle in seguito proporre il mio nome per una collana che poi interamente potei redigere: il suo appoggio, i suoi commenti [...] mi furono, e mi sono, enormemente proficui» (GONZÁLEZ-PALACIOS 1972).

¹⁸ RIGHETTI 2001.

¹⁹ Lettera di Dino Fabbri a Paola Martini da Milano, [giugno 1965] (AAM). «Mi ricordo che dai Fabbri Alberto era considerato una grande speranza... Era il periodo degli studi con Longhi e Alberto naturalmente era andato da Fabbri grazie a lui», ricorda Detlef Heikamp. Anche Roberto Esposito, fotografo della casa editrice, racconta che «Alberto era molto stimato in Fabbri (tra lui e Dino c'era una bella armonia), anche perché era stato allievo di Longhi, da cui si diceva fosse molto considerato».

²⁰ Nonostante nei mesi precedenti fosse già alle prese con gli spostamenti per le fotografie Fabbri (almeno dal dicembre 1960), l'assunzione di Martini in questa data si deduce dal prospetto di liquidazione, calcolato dall'ufficio sindacale dell'Associazione Lombarda dei Giornalisti dopo la sua morte. Forse il termine «assunzione» è improprio se, come ricorda la moglie Paola, lo studioso restò sempre un collaboratore esterno.

²¹ Va quantomeno considerata la vicinanza tra il progetto dei «Capolavori nei Secoli», pur incentrato unicamente sull'arte, e la precedente esperienza De Agostini «Il Milione», pubblicata a fascicoli dal 1959, a cui Martini collabora redigendo di-

l'apporto tecnico del fotografo Alfredo Loprieno gira tre continenti, realizzando scatti di prima mano *ad hoc*; una nota in introduzione a ogni volume della collana ricorda che «tutte le fotografie pubblicate, ad eccezione di quelle recanti in calce il nome dell'agenzia, sono state eseguite appositamente dai fotografi della Fratelli Fabbri Editori»²².

Negli obiettivi della casa editrice il reperimento delle immagini riveste un'importanza fondamentale, come sottolineano i tre fratelli:

«Il libro d'arte è certamente tra i più impegnativi per l'editore; esso infatti, se deve essere pregevole, costa un lavoro indicibile per la creazione della documentazione prima, e poi per l'ottenimento di una fedele riproduzione a stampa. Potremmo scrivere un libro, interessante e divertente come un romanzo di avventure, su quanto è stato fatto ed è accaduto per fotografare le opere sparse in tutto il mondo, e riprodotte poi in "Capolavori nei Secoli", nei "Maestri del Colore", nella "Sacra Bibbia" e nella "Divina Commedia". Senza dubbio il pubblico del libro d'arte è un pubblico che ha molte esigenze (e francamente non intendiamo dargli torto). D'altro canto, per noi, grande è la soddisfazione quando si arriva a scovare e a fotografare opere d'arte tanto pregevoli quanto raramente riprodotte, o addirittura del tutto inedite; e indicibile è l'emozione che si prova quando si riesce finalmente a vederle riprodotte con assoluta fedeltà sul primo foglio che è uscito dalla macchina da stampa»²³.

Del resto, per inquadrare correttamente l'attività dei Fabbri nel campo della riproduzione a colori, bisogna tener presente la situazione del mondo della fotografia al principio degli anni Sessanta, che conviene farsi raccontare, risalendo direttamente alla fonte, da alcuni fotografi impegnati a quel tempo sulle collane artistiche della casa editrice²⁴. Tra loro, Piero Baguzzi, Bruno Balestrini, Mario Cassetta, Roberto Esposito, Alfredo Loprieno, Romano Vada e Guido Zaglio (gli

versi testi (MARTINI 1959 V2, V3, V4), «la più grande e completa enciclopedia geografica del panorama editoriale italiano, ordinata monograficamente per Continenti e poi per Paesi»: sulla collana si veda il capitolo *La svolta del Milione. L'idea, gli uomini, il progetto*, in *Storia dell'Istituto* 2003, pp. 75-80; dirige la sezione arte del «Milione» Marco Valsecchi.

²² Sulle caratteristiche della serie CAROTTI, ANDRIANI 2010, p. 119, n. 564.

²³ TEDESCHI 1964.

²⁴ I ricordi raccolti presso fotografi e redattrici della Fabbri dell'epoca, che si leggeranno nel corso del capitolo, vogliono rappresentare, a cinquant'anni di distanza, il punto di vista di chi si è fattivamente trovato a lavorare nelle stanze della casa editrice, al fianco di Alberto Martini, alla realizzazione dei fascicoli. Le informazioni qui riportate sulle modalità operative dell'azienda milanese integrano i saggi di Carlo Carotti *Lavoro e produzione editoriale, pubblicità compresa* (in particolare il paragrafo *La Fabbri: da bottega artigiana a industria editoriale*: CAROTTI 2010, pp. 40-45) e di Giovanni Fabbri *Necessità e creatività* (FABBRI 2010).

ultimi quattro erano specializzati sull'arte), mentre Carlo Bevilacqua rimase sempre un freelance (Fig. 20)²⁵.

Baguzzi, entrato in via Abbadesse nel 1963, così ricostruisce le condizioni di lavoro in quegli anni:

«Perché la Fabbri aveva dei fotografi? Perché a quell'epoca non esistevano le agenzie per il colore: negli anni Sessanta erano pochissimi che fotografavano e facevano le diapositive a colori (alla Fabbri per lo sviluppo c'era Ernesto Aquilini, un esterno di Varese che lavorava solo per noi, riportando il materiale in azienda in giornata). Se cercavi una fotografia la dovevi chiedere al museo, che ti mandava un bianco e nero: ma il successo della Fabbri era il colore, che richiedeva qualità e per fare la qualità c'era tutta una serie di regole, tecniche, capacità... anche di improvvisazione. Il materiale fotografico per il colore non si trovava, non esisteva... Le agenzie erano Anderson o Alinari, che avevano il bianco e nero fotografato prima della guerra: fotografato correttamente, poco interpretato, ma c'era. I Fabbri avevano bisogno di un fotografo 360 giorni all'anno, per cui a loro conveniva assumerlo. Ci pagavano bene, davano degli stipendi buoni e molte agevolazioni. Ci fornivano l'attrezzatura, quando avevi bisogno di qualcosa te lo comperavano, non c'erano problemi; hanno sempre lavorato sulla qualità. A un certo punto eravamo 20/25 fotografi, tra quelli fissi e chi andava e veniva. La libertà con cui potevamo muoverci nei musei europei era unica: tutti conoscevano la Fabbri. A Cracovia, quando fotografai la *Dama con l'ermellino*, il direttore del museo, che era un esperto di Antonello da Messina, tirò fuori il fascicolo dei "Maestri del Colore", dicendo che era il più reale, in termini di riproduzione, di tutti i libri che erano stati realizzati sull'artista, anche molto più costosi. Allora, quando ti presentavi con il nome dei Fabbri, non c'era nessuno che ti rifiutasse dei permessi; al Louvre cominciarono anche a essere stufi, perché mandavano tre fotografi fissi tutti i martedì. La qualità soprattutto. La novità anche: nei documenti, nei monumenti, piuttosto che nelle sculture, erano delle fotografie fresche, che adesso sono comunque invecchiate, ma dopo cinquant'anni»²⁶.

²⁵ Tra i fotografi, le testimonianze dirette provengono dalle voci di Piero Baguzzi e di Roberto Esposito, registrate in due colloqui-intervista rispettivamente a febbraio del 2012 nell'abitazione milanese di Baguzzi e in aprile dello stesso anno a casa di Paola Martini. Di Carlo Bevilacqua, Esposito ricorda «che nel gruppo dei fotografi della Fabbri fosse sempre rimasto un freelance: era molto bravo, ma a Dino non piaceva, perché non si faceva gestire, voleva gestirsi da sé; talvolta rifiutava anche alcuni lavori. Dino voleva qualcuno da poter comandare». Sull'attività di Bevilacqua, che sarebbe poi divenuto direttore del Centro Iconografico De Agostini, anch'egli prematuramente scomparso nel 1974, si rimanda al volume dedicato alla storia della casa editrice novarese (*Storia dell'Istituto* 2003, pp. 100-101).

²⁶ Lo studioso dell'opera di Antonello da Messina, direttore del Czartoryski Muzeum di Cracovia, dove è conservata la *Dama con l'ermellino* di Leonardo, era verosimilmente Marek Rostworowski (1921-1996).

La scelta dei fotografi, valutazione delicata e importante, è operata da Dino in prima persona: «mi hanno chiamato alla Fabbri tramite Loprieno, con cui avevo lavorato nell'agenzia Mercurio di Garibaldo Marussi», ricorda Roberto Esposito.

«Era il principio del 1962: Alfredo e Alberto erano appena tornati dal viaggio negli Stati Uniti e in Giappone. Alfredo mi disse: “C'è anche Martini che lavora per la Fabbri, fatti vedere perché hanno bisogno di fotografi e di professionisti che hanno una formazione sull'immagine d'arte come te non ce ne sono”. Mi aveva anche avvertito: “Pagano 130.000 lire al mese” (io in agenzia ne prendevo 60.000), “ma a me ne danno 200.000”; all'incontro con Dino Fabbri avevo chiesto 250.000 lire. Del resto nel gruppo iniziale che lavorava alle collane artistiche, tranne Alfredo, gli altri non avevano mai fatto fotografie d'arte; venivano dagli studi, o talvolta nemmeno (Zaglio era un archivist), noi invece avevamo già l'esperienza per muoverci, acquisita da Marussi. Quel giorno ricordo che Alberto mi disse: “Ma come? Vuoi tutti quei soldi che non li prendo neanche io...”»²⁷.

Le possibilità economiche del resto in casa Fabbri non mancano:

«Dino mi aveva detto: “Guardi, qui siamo in una gran confusione, abbiamo dei grossi problemi, l'unica cosa che non manca sono i soldi”. Quando viaggiavo per Marussi, soldi non ce n'erano mai: era sempre in rosso in banca, ti diceva: “dieci giorni in Germania. Ti do 4000 lire al giorno per mangiare, 3000 lire per eventuali taxi o extra, il biglietto di andata e ritorno. Ciao, vai”; era un rischio: se sgarravi anche solo di poco andavi a fare il lavapiatti... Perciò quando Dino mi disse così mi pareva un sogno. I Fabbri erano nel caos (erano le prime fotografie a colori che nascevano) perché con la pubblicità di “Capolavori nei Secoli” annunciavano cinquemila fotografie a colori, ma queste fotografie non le aveva nessuno, nemmeno i musei: tutti gli archivi avevano solo i 13×18 cm in bianco e nero. Quando questi

²⁷ «Marussi, che era un critico d'arte, tendeva ad occuparsi della sua rivista “Le Arti”, che era ciò che gli interessava, ma per sopravvivere aveva l'agenzia fotografica Mercurio che realizzava servizi di cronaca, foto di mostre nelle gallerie (in quegli anni c'era un grande fervore nel mondo dell'arte a Milano, forse più che a Parigi), ecc. Iniziavamo allora a fare il colore, perché fino a quel momento era tutto in bianco e nero (tra le riviste, solo “L'Illustrazione italiana” e “Settimo giorno” usavano il colore, e per i libri d'arte soltanto Skira). Nonostante i tentativi di Marussi, nessuno dei fotografi di Mercurio voleva muoversi: in quegli anni per questo mestiere non era usuale spostarsi in trasferta. Allora si era rivolto a me, che ero giovanissimo: così ho iniziato a lavorare viaggiando, come ho sempre fatto in seguito; non mi sono mai piaciuti gli studi», racconta Esposito. «Con Garibaldo si partiva al mese di giugno e si tornava a ottobre, fotografando per tutta l'Europa: lui mi è servito per conoscere funzionari e direttori di molti musei, facilitandomi nei permessi anche in seguito».

disperati hanno fatto il lancio delle cinquemila fotografie a colori, non ne avevano neanche una! Inoltre volevano la perfezione: ti facevano fare per una sola fotografia quattrocento chilometri»²⁸.

Per soddisfare le esigenze della casa editrice, i fotografi sono quasi sempre in movimento:

«Dalla trasferta, spedivamo tutto a Milano per lo sviluppo, quindi viaggiavamo senza conoscere i risultati degli scatti, che si potevano vedere solo quando tornavamo, dopo mesi (a volte oggi rifletto sui rischi che correavamo, ma all'epoca ero un po' più incosciente): se si fosse rotto qualcosa o la foto non fosse venuta bene non avremmo potuto accorgercene che al ritorno, magari a migliaia di chilometri di distanza»²⁹.

«Al rientro, si consegnavano le ultime immagini e le esaminava Dino Fabbri in persona. I primi anni, in via Abbadesse, c'era una vetrata che divideva la sua scrivania dallo spazio in cui stavamo noi. Quando arrivavi con le foto, lui le guardava tutte, non ce n'era una che lasciasse passare: se gli piacevano le osservava piano, se andava troppo forte voleva dire che non era molto soddisfatto ed eravamo tutti lì ansiosi di vedere cos'era; e quella era solo l'ultima parte che tu avevi portato, perché nel corso della trasferta ne avevi spedite di cose... E ci si dava tutti del lei»³⁰.

Dino, come sostiene Giovanni Fabbri,

«curava le collane d'arte fin nei minimi particolari, soprattutto la fedeltà delle riproduzioni, e non si procedeva alla stampa fino a quando lui non fosse stato d'accordo sulla qualità [delle immagini]. Una volta, ad esempio, la genialità di mio fratello risolse un [...] problema che rischiava di non farci svolgere un lavoro completo. Era con i fotografi al museo del Louvre per fotografare i quadri di Rubens [...]. A quei tempi si potevano avere i permessi senza troppa difficoltà, non era come oggi che si diventa matti e bisogna pagare cifre folli. Non riuscivano a illuminare i quadri nel modo corretto. La luce rifletteva sempre come in uno specchio e non c'era verso di ottenere il risultato voluto. A un certo punto, a Dino venne un'idea: fece ricoprire il pavimento di carta patinata e poi dirigere i fasci di luce dei riflettori su questa. I dipinti così si illuminarono con la luce diffusa della carta e le foto riuscirono perfette»³¹.

²⁸ Dal colloquio-intervista con Roberto Esposito dell'aprile 2012.

²⁹ Testimonianza di Roberto Esposito.

³⁰ Dal colloquio-intervista con Piero Baguzzi del febbraio 2012.

³¹ MARCHI, FABBRI 2011, p. 51. Giovanni Fabbri così ricorda suo fratello: «Era un artista nato [...] geniale, molto colto, soprattutto nel campo dell'arte, dotato di particolare sensibilità estetica. Il suo contributo ai risultati della casa editrice non è stato inferiore al mio. E non sono soltanto io a pensarla così: godeva infatti della stima del fa-

4.1. I viaggi per le ricerche iconografiche e il «formato pinacoteca», 1960-1962

È in questo clima di devozione alla fedeltà dell'immagine a colori, che Martini lavora, per le prime collane artistiche (i «Capolavori nei Secoli» e «I Maestri del Colore»), al reperimento delle illustrazioni che costituiranno l'apparato iconografico dei fascicoli. Su commissione della casa editrice, intraprende dalla fine del 1960 diversi viaggi per musei e collezioni in Europa, America e una parte dell'Asia - a pennello cade la definizione di Enrico Castelnuovo «globetrotter» -, dove incontra funzionari e direttori di musei, per ottenere i permessi necessari al lavoro del fotografo Loprieno.

Come recita la lettera d'accompagnamento per le tappe americane e asiatiche del 14 ottobre 1961, che si ritrova nell'archivio dello studioso,

«the bearer of this letter dr. Alberto Martini, one of the directors of our big encyclopedia of art in ten volumes which we are now publishing, is charged by us to direct a photographic campaign in art Museums of the United States, Japan, India and Formosa. This encyclopedia will offer a background of all the arts of all countries and will contain a vast and complete photographic documentation in colour (approx. 5000 photographs). Dr. Martini's journey in countries we mentioned before, will last about two months. During this period any of his travelling and living expenses (including naturally expenses to Mr. Martini's work), will be on our complete charge».

Se Loprieno è il fotografo delle tappe principali, ad affiancare il giovane in altri viaggi più brevi vi sono anche Guido Zaglio o Carlo Bevilacqua. Per il critico è una grande esperienza formativa; per la casa editrice un notevole arricchimento: alla metà degli anni Sessanta possiede un archivio iconografico di enormi dimensioni.

«Allora, rispetto all'era odierna del digitale, la nostra vita come fotografi era molto dura», ricorda Piero Baguzzi, inquadrando le

moso critico d'arte Roberto Longhi e dell'altrettanto famoso critico d'arte Federico Zeri, dei quali era amico. [...] Sempre accompagnato da una irripetibile generosità, [...] spendeva cifre cospicue in regali, pranzi, vini strepitosi e mai nessuno fu più liberale di lui con camerieri e inservienti di ogni tipo. [...] Eppure non mangiava quasi niente, beveva ancor meno, attento alla linea. [...] Dopo aver "regalato" l'arte per cento lire a tutti gli italiani del boom economico, egli stesso collezionista d'arte, decise di donare un meraviglioso dipinto di Camillo Procaccini al Louvre e una grandiosa veduta di piazza San Marco alla Fondazione Longhi» (ivi, pp. 39-41). Il grande Procaccini oggi al Louvre (264×171 cm, inv. R. F, 2000-92), dove è segnalato come dono della terza moglie di Dino, l'americana Wendy Anderson, risalente al 2000, è un dipinto allegorico con *La Pace che caccia la Guerra* databile attorno al 1620, opera di Giulio Cesare e non di Camillo. Sulla donazione del Canaletto: GREGORI 2007, p. 21.

caratteristiche del lavoro durante le trasferte:

«avevamo le luci da portare, i cavalletti che tenevano su le luci, il cavalletto della macchina fotografica, la macchina fotografica stessa, che era sempre una grande macchina perché il formato era, quando io sono entrato alla Fabbri, 20×25 cm, poi avevano ridotto al 13×18 cm. Per fare le diapositive 13×18 cm ci volevano gli *chassis* 13×18 cm, le pellicole 13×18 cm... non c'erano i polaroid... Uno di noi partiva, stava tre mesi in viaggio, le fotografie ogni tanto faceva un pacco, le spediva... non vedevamo mai ciò che avevamo prodotto, quindi era sempre un'angoscia. Il fotografo ambulante, come eravamo noi, aveva tutto in cinque, sei, sette valigie di materiale, che cercava sempre di ridurre il più possibile, perché le borse andavano portate su per le scale, bisognava andare nei posti più impensati... Per illuminare un quadro c'era bisogno della luce e la corrente era una questione importante: non doveva avere troppi sbalzi di voltaggio, altrimenti la lampada cambiava la temperatura di colore. Perciò giravamo con un trasformatore, che era piccolo, ma pesava trenta chili... Anche Loprieno e Martini in viaggio dovevano portarsi il più possibile il ridotto. Nelle trasferte del 1961 per i "Capolavori nei Secoli", dovevano comperare molto sul posto, ma in America si trovava il materiale fotografico, in India non si trovava niente. In particolare, per "I Maestri del Colore", i problemi erano: lavorare di notte, perché non si poteva mescolare la luce del giorno a quella artificiale, che significava trovare qualcuno che fosse disponibile a tenere aperto il museo; c'erano dei diritti da pagare (ma quelli sono diventati onerosi solo negli anni a venire), dovevi avere una certa attrezzatura e se avevi dieci quadri da fotografare, uno a cinquanta metri e uno a trecento, dovevi prendere le tue valigie e spostarle... erano delle faticate. Dove si potevano chiudere le finestre era un sogno perché si lavorava anche di giorno. C'erano delle mattine in cui entravo al Louvre alle nove e uscivo la sera alle sei, senza essermi mai seduto un momento, senza aver fatto pipì, senza aver bevuto niente né aver mangiato, perché eri obbligato a stare lì davanti con le tue cose per non abbandonarle: ovviamente passava della gente, quelli che mettevano la cera, quelli che pulivano... era il giorno di chiusura, il martedì famoso in Francia e il lunedì in Italia».

Naturalmente, non per tutte le opere da fotografare si affrontano specifici viaggi, ma si approfitta del fotografo di redazione in quel momento in loco per altre campagne:

«io sono entrato alla Fabbri nel 1963 e ho lavorato a "I Maestri del Colore"; talvolta anche occasionalmente, quando mi trovo per altre finalità in posti dove erano conservate opere da illustrare: se ero a Madrid e c'era bisogno di fotografare due quadri al Prado ci andavo e così via. Poi ho lavorato alla "Storia della musica", a "I grandi musicisti",

ma nel frattempo facevo anche qualche cosa d'altro: avevo fotografato molti degli oggetti per "Elite" o, ad esempio, i Klimt a Vienna per "I Maestri del Colore", perché mi trovavo lì»³².

Martini e Loprieno si imbarcano su un aereo per Parigi il 7 dicembre 1960, dove fanno scalo in direzione Londra; il 9 stanno già fotografando al Victoria and Albert Museum. I giorni successivi sono occupati da incessanti tour in varie gallerie della capitale britannica: «lavoro moltissimo e alla sera sono molto stanco: ho la nausea di musei, di argenti, smalti, ceramiche, gioielli, sculture. Fotografie e fotografie: sempre», confida alla fidanzata Paola l'11 successivo. «Quasi non abbiamo tempo per uscire dai maledetti musei. Il lampo del flash elettronico l'ho sempre negli occhi come un'allucinazione».

Ma il primo spostamento è breve e di lì a poco rientrano a Milano³³.

Si riparte circa due mesi dopo, il 23 febbraio 1961, quando il solo Martini raggiunge la capitale francese per pochi giorni, forse per prendere accordi, ritornandovi poi in marzo-aprile con Loprieno; da lì raggiungono in seguito Basilea e Zurigo, per compiere altri scatti.

Non è dato sapere in che momento, ma certo lo storico dell'arte, prima degli spostamenti internazionali, ha fatto eseguire le fotografie necessarie in diversi musei italiani, come si apprende da una lettera della neoconsorte del 23 ottobre 1961, in cui gli riferisce di aver consegnato «alcuni libretti di appunti tuoi con elenchi di pezzi fotografati a Roma, Napoli, Parigi, alla Signorina Negri che ne aveva bisogno». Paola gli scrive perché nel frattempo, il 13 ottobre, lo studioso è partito per New York, dove arriva dopo tre giorni di viaggio, accolto dall'amico Peter Selz³⁴. «Avrei dovuto seguire mio marito nella tappa americana», racconta:

«Alberto mi offriva questa opportunità, ma il mio carattere già allora

³² Dall'intervista a Piero Baguzzi, già citata.

³³ Le tappe dei viaggi sono documentate da molte fotografie conservate, in parte tra le carte di Martini, in parte nell'archivio di Loprieno presso gli eredi (AAL): sono provini e negativi di scatti eseguiti dal fotografo e dallo stesso studioso, che in Giappone acquista una macchina Asahi Pentax, consegnando poi all'amico le proprie pellicole per lo sviluppo; immortalano paesaggi, usi e costumi dei luoghi visitati dai due, nel poco tempo libero che hanno a disposizione. Oltre a queste immagini, grande utilità nella ricostruzione degli spostamenti rivestono le lettere, che il critico invia alla moglie quasi giornalmente, descrivendo con precisione ogni incontro, impegno o impressione, preziosa fonte scritta mancante per le tappe europee, dove Paola accompagna il marito negli spostamenti.

³⁴ «Ho visto Peter Selz e sono stato un po' con lui: tra l'altro abbiamo mangiato insieme al Museo ed è un miracolo se sono sopravvissuto a quella porcheria» (lettera alla moglie Paola da New York, 19 ottobre 1961). Russoli scrive a Martini il 25 da Milano: «Caro Alberto, goditi New York e Brooklyn e Long Island, e tutto quanto. Fai risorgere lo spirito Fitzgerald! Qua, nebbia, raffreddore, catarro, e cartelle di scritti inutili e poco redditizi. [...] Saluta Taylor, Barr, Selz, Mc Cray, Frankfurter [...], tutti quanti» (AAM).

ribelle mi aveva portato a rinunciare al viaggio: il comportamento del consolato americano di allora, tra i postumi del maccartismo e in piena Guerra Fredda, mi aveva indignata. Per rilasciare un visto turistico troppe domande e troppi formulari da riempire, anche il tuo pensiero politico era messo sotto accusa: per Russoli era più facile, anche se iscritto al PCI era comunque direttore a Brera. Di lui ricordo il *savoir faire* e un bel sorriso accattivante, la sua parlata con accento toscano; era un uomo pubblico, mentre Alberto a quei tempi era abbastanza riservato, ma penso che presto sarebbe arrivato anche lui, in fondo amava avere riconoscimenti e non nego che fosse piuttosto ambizioso».

Se il 26 ottobre Martini è ancora al lavoro nella metropoli - «ti scrivo da un Museo mentre Alfredino sta fotografando» (Fig. 21) -, il 27 si muove verso Washington, dove è ospite di Alan Fern, «Curator of Fine Prints» della Library of Congress (in seguito direttore della National Portrait Gallery di Washington). È una sosta breve, occasione per salutare l'amico e prendere il volo, sabato 28, per San Francisco, ultima tappa del soggiorno statunitense; durante i trasferimenti si occupa di fissare gli appuntamenti, ottenere i permessi e organizzare l'attività di Loprieno.

Poco dopo parte alla volta di Honolulu (Figg. 22-23), diretto alla locale Academy of Arts:

«Credevo scherzassero quando in aereo, lasciando la bellissima San Francisco come una fantasmagoria di luci, mi hanno dato in omaggio una crema contro il sole: qui ci saranno trenta gradi di caldo e non so proprio come vestirmi. Ieri sera all'arrivo mi hanno messo una ghirlanda di fiori e sono poi andato all'albergo, proprio sulla spiaggia: nel mare, rischiarato dai riflettori, moltissimi ragazzi facevano il bagno. Sembra di essere in una grande fiera, dove tutti sono matti, vestiti nei modi più incredibili e inimmaginabili. Honolulu sembra Ischia, ma all'americana. [...] Ogni mezz'ora il tempo cambia: pioggia e sole, sole e pioggia, ma sempre caldissimo [...]. Le hawaiane, poi, non esistono, qui ci sono soltanto le nonnine americane in cerca disperata di una avventura. [...] Sul mare ci sono le canoe, che volano portate dalle onde, e gli straordinari e incredibili *surfriders*, coi quali si fanno circa cento metri a grande velocità stando in piedi o in ginocchio, colla sola spinta dell'onda (io purtroppo non ho avuto il tempo di provarli). [...] Penso che sarebbe molto bello fare il giro delle isole perché dove sono io è proprio la zona più turisticamente sfruttata e, come tale, piuttosto anonima. Anche l'interno dicono che è bello: ma di tutto questo io non ho tempo di fare niente»³⁵.

La permanenza alle Hawaii è stringata e sabato 4 novembre Martini

³⁵ Lettera alla moglie da Honolulu, 30 ottobre 1961.

è già a Tokyo (Figg. 24-25):

«è una grande città, caotica, con l'aspetto di una fiera: gli uomini sono tante formiche colorate, agitate, dimenantesi. Ma Tokyo non è il Giappone, che credo troverò a Kyoto e a Nara. Che cosa straordinaria sono quei donnini colle loro vesti fiorite, dai piccoli passettini e dai profondi inchini: sono piccolissime e brutte, secondo i nostri canoni di bellezza, ma hanno una grazia incantevole. Sembrano marionette di una fantastica burattinata»³⁶.

In Giappone la situazione inizia a complicarsi:

«Vi sono enormi difficoltà [...]. Oggi ero nervosissimo [...]. Mi stancano tutte le preoccupazioni per il lavoro, gli incontri con le persone che non ti capiscono, la loro imperscrutabilità e apatia. [...] Non so ancora quanto tempo rimarrò in Giappone, ma appena mi riesce di organizzare il lavoro per Alfredo non rimango ad aspettarlo. [...] Questo è un paese veramente strano e particolare, molto difficile per un occidentale. Qui tutte le porte si aprono, tutti si inchinano, tutti ti sorridono, ma non riesci a vedere un volto vero, non hai vera gentilezza, non combini niente. [...] La pazienza è la qualità tipica dei giapponesi. Ma non è la nostra. Io mi prendo delle grandi arrabbiate a stare ad aspettare i loro permessi senza poter far niente»³⁷.

Solo il 10 novembre, infatti, eseguono i primi scatti e la seconda autorizzazione è per il 16.

A causa di lungaggini e difficoltà nell'ottenere i permessi ministeriali nella capitale, poiché il loro tempo è denaro dei Fabbri, nell'attesa si recano a fotografare gli esterni in varie località:

«Domenica sono stato a Nikko, che è il centro turistico più famoso del Giappone, ma sono rimasto un po' deluso: l'unica cosa che veramente entusiasma è l'armonia e la semplicità delle case da tè, mentre le costruzioni più fastose sono di un gusto decorativo eccessivo e sovraccarico. [...] Lontano da Tokyo il Giappone è più bello: Nara è una cittadina tranquilla e affascinante con i suoi bellissimi templi, Kyoto lo è altrettanto e paesisticamente è forse più suggestiva, cosparsa di giardini e di alberi dai colori straordinari. Ma, purtroppo, io non ho il tempo di vedere quasi niente, costretto a vedere gente per ottenere permessi e così via»³⁸.

³⁶ Lettera alla moglie da Tokyo, 5 novembre 1961.

³⁷ Lettere alla moglie da Tokyo del 7 e 9 novembre 1961 e da Nara del 12 successivo.

³⁸ Lettere alla moglie da Tokyo del 21 e 27 novembre 1961.

Nella capitale il lavoro «comincia a ingranare» verso l'ultima decina del mese, «ma lentamente»: «ne ho piene le scatole di questi giapponesi [...] con il sorriso più giocondo del mondo ti dicono che non ti danno il permesso e non c'è niente da fare: comunque qualche cosa di utile si combina e il lavoro procede»³⁹. Il giovane non ama particolarmente il luogo, né i suoi abitanti, che non comprende, troppo distanti dal suo fare occidentale: «questi giapponesi sono veramente dei crucchi rompiballe e morti di fame», confida alla moglie, «Tokyo è un grande mercato con pochi clienti e spessissimo per la strada mi fermano per offrirmi qualcosa. Io rispondo regolarmente "correre, correre" e li mando in malora [...]. Ma sono realmente molto poveri: troppi in un piccolo spazio e con una terra avara»⁴⁰.

Quando iniziano a sorgere i primi ostacoli, il ritmo dell'attività dei compagni di viaggio si organizza in modo che il critico preceda il fotografo per procurarsi i permessi con i funzionari statali o i direttori dei musei, mentre il secondo segue da presso compiendo gli scatti; questo fa sì che da allora in poi, sia qui, che nelle successive tappe indiane, i due si trovino spesso in località differenti: «per non perdere tempo io partirò prima di Alfredo verso la fine del mese, [...] cercherò di accelerare i tempi [...]: debbo solo scegliere il materiale e fissare degli appuntamenti per il pirata», soprannome di Loprieno⁴¹.

«Domani mattina», scrive a Paola il 24 novembre, «parto per Kyoto, dove mi fermerò alcuni giorni, poi ritorno a Tokyo per sistemare i permessi e organizzare il lavoro [...], quindi parto per Formosa: il 2 dicembre. Poi, di corsa, andrò a Calcutta - New Delhi - Bombay e, infine, pieno di gioia [...], a Roma» (Fig. 26).

Sull'isola di Taiwan, visitando di passaggio la capitale Taipei, entrambi soggiornano alcuni giorni a Taichung: «oggi ho incontrato un discendente di Confucio, il direttore del Museo [National Palace Museum], ma non so ancora se mi concederà il permesso: non parla inglese, ma per fortuna mi aiuta il direttore dell'USIS», lo United States Information Service. Probabilmente da solo, il 7 Martini fa scalo a Hong Kong, l'8 si imbarca per Bangkok e il 9 arriva a Calcutta:

«A Formosa c'era un clima autunnale, a Hong Kong era primavera, a Bangkok estate. Tutti erano in camicia e i bambinini nudi, belli biotti. Sono paesi veramente poveri, ma in Thai c'è un grande entusiasmo e una vera gioia di vivere. Sono stato in un albergo orrendo e squallido, ma comunque uno dei migliori della città e con piscina [...]. Ora sono a Calcutta e, venendo dall'aeroporto, ho visto lo spettacolo più incredibile e agghiacciante della mia vita, il volto inumano della povertà e della miseria, senza speranza.

³⁹ Lettere alla moglie da Tokyo del 18 e 27 novembre 1961.

⁴⁰ Lettera alla moglie da Tokyo, 18 novembre 1961.

⁴¹ Lettera alla moglie da Nara del 12 e da Tokyo del 21 novembre 1961.

Centinaia di persone avvolte di stracci che dormono ai bordi della strada, larve umane, relitti. Non c'è sorriso: solo occhi profondi, spauriti, prostrati, vinti. Uno spettacolo che prende allo stomaco, con violenza: ed è una situazione che non si può risolvere altro che lentamente. Vivono con un pugno di riso e qualche verdura: molti non hanno mai mangiato carne. Ci si vergogna di essere ben vestiti, ci si vergogna di quello che si spende. Gli indiani sono rassegnati, accettano la loro condizione, le loro proteste sono mute. Per quanto riguarda il lavoro sembra facile ottenere i permessi: difficile sarà per i fotografi andare da un centro all'altro, senza conoscere una parola della lingua e con i mezzi di trasporto veramente poco efficienti. [...] Alla dogana mi hanno perquisito come un gangster ed ero furente. [...] Nonostante la miseria, c'è molta dignità negli indiani e un sentimento di vero rispetto per i valori intellettuali e morali. È un popolo aperto e profondamente gentile, interessato a tutti i problemi moderni»⁴².

L'India è l'ultima tappa: lo studioso atterra a Roma il 16 dicembre.

Questo lungo viaggio è preceduto nell'estate del 1961, tra giugno e luglio, da un tour europeo, in cui Alberto è accompagnato dalla moglie Paola e sempre da Alfredo Loprieno; un giro per pinacoteche e monumenti, questa volta in macchina, per trasportare le attrezzature del fotografo: Monaco, Hannover, Amburgo, diversi castelli della valle del Reno, Stoccolma, Göteborg e Copenhagen, le tappe documentate (Figg. 27-28). Tutti questi spostamenti, inconsueti per un giovane storico dell'arte al principio degli anni Sessanta, certamente rafforzano carattere e autostima di Martini: Enrico Castelnuovo ricordava che l'amico,

«da studente, era nello stesso tempo ambizioso, abbastanza isolato, non aveva un carattere particolarmente aperto; e non si sentiva certo sufficientemente riconosciuto. Quando l'ho rivisto poi ai tempi in cui si occupava dei "Maestri del Colore" ho trovato tutta un'altra persona: evidentemente si sentiva realizzato, o perlomeno in un momento di realizzazione; era diventato estremamente più libero, cordiale, ecc. La fiducia che gli era stata data e le capacità che aveva dimostrato lo avevano veramente mutato. Avendo come storico dell'arte e come allievo di Longhi delle vaste conoscenze, effettivamente ha mobilitato per "I Maestri del Colore" persone di prim'ordine»⁴³.

La serie di trasferte del resto è molto estesa, tanto da far esclamare a Renato Guttuso: «Anch'io avrei molte cose da dirti - e molte ne vorrei ascoltare da te, dai tuoi strabilianti viaggi. Spero che troveremo il modo di vederci presto»⁴⁴; anche Franco Russoli, rievocando

⁴² Lettera alla moglie da Calcutta, 10 dicembre 1961.

⁴³ Dalla già citata intervista a Castelnuovo del 2012.

⁴⁴ Lettera di Guttuso a Martini da Velate, 25 gennaio 1962 (AAM).

malinconicamente la figura del collega scomparso, rammenterà «quante piccole e grandi scoperte, in musei e collezioni di ogni parte del mondo, mi aveva rivelato, al ritorno dei suoi viaggi!»⁴⁵.

Se queste sono le premesse della ricerca iconografica, anche il lavoro redazionale che segue, in particolare per i «Capolavori nei Secoli», centoquarantotto fascicoli da rilegare in dieci volumi, assorbe molto tempo; è laborioso assemblare in maniera organica e uniformare, nella qualità e nel tono, un complesso di informazioni tanto ampio e differenziato, seppure i fascicoli della serie, che Martini dirige insieme a Russoli, si accorpino poi in tomi per periodo, ciascuno a cura di un singolo autore, scelto dai due responsabili⁴⁶. La supervisione è in buona parte fatica del giovane allievo di Longhi, che nel suo archivio conserva una gran messe di materiale dattiloscritto, con sue annotazioni. Del resto, ricordano Piero Baguzzi e il capo grafico della Fabbri Luciano Raimondi,

«Russoli era un consulente esterno tenuto in grande considerazione, anche perché era un po' il delfino di Gian Alberto Dell'Acqua, che allora era veramente il ras dell'arte a Milano. Ma l'uomo della Fabbri era Alberto Martini. Era tramite per l'ambiente di Brera; ma anche più di Brera e dell'Italia, perché Alberto aveva degli agganci estesi, era un nome che spendevi bene in un museo, che dava una certa garanzia... Anche se è vero che "I Maestri del Colore" agli inizi erano stati un po' criticati, avevano detto che le opere erano troppo poche, che non avevano calcolato quello che ti davano col prezzo... era stato un po' osteggiato, un po' deriso...»⁴⁷.

«Russoli, l'uomo di rappresentanza della casa editrice, aveva troppi impegni: la soprintendenza, l'Accademia di Brera, aveva messo su (ma era già il 1975) il Fai con Giulia Maria Crespi, già proprietaria del "Corriere della Sera", e altri... era sempre da rincorrere, perché lui quando c'era la televisione: "uh... devo andare"; quando c'era il Politecnico a Milano doveva insegnare (era piena l'aula magna quando c'era lui)... prendeva più stipendi, mica uno... Alberto era esattamente un'altra cosa, si era preso a cuore il lavoro; era tranquillo, buono, molto schivo, riservato, non aveva voglia di mostrarsi, neanche alla televisione, diverso da Russoli, che era sempre in prima fila, o dalla Renata che era un po' più arrivista»⁴⁸.

⁴⁵ RUSSOLI 1965b.

⁴⁶ Oltre al lavoro di direzione della collana, Martini scrive personalmente i testi per i fascicoli, in uscita settimanale al sabato per 250 lire l'uno, raccolti poi (corredati di indici) nel IV volume *Dall'arte carolingia al Gotico*, nel VI *Il Rinascimento e il Manierismo*, nel X *L'Ottocento* e nel XII *Correnti contemporanee*, quest'ultimo curato insieme a Russoli (MARTINI 1963 V2, V3 e 1964 VI, V2).

⁴⁷ Dal colloquio-intervista con Piero Baguzzi.

⁴⁸ Raimondi, classe 1932, è un uomo brillante, di un'ironia pungente ma sempre

Renata Negri, che inizia la sua carriera in Fabbri tra il personale dell'ufficio ricerche iconografiche, è l'assistente di Martini in queste imprese; dopo il 1965 sarà lei, al di là del contributo critico di Russoli, a occuparsi della gestione materiale delle collane artistiche⁴⁹.

«Donna notevolissima, di polso, capace, intelligente», a dire di Enrico Castelnuovo; nel 1972, Alvar González-Palacios ricorda su «Arte illustrata» che con la Negri, «assieme ad Alberto Martini, scomparso anch'egli giovanissimo qualche anno fa, e ad un piccolo gruppo di studiosi e di consulenti, si riuscì lentamente a fare conoscere ad un pubblico vastissimo nomi, fatti e idee che prima erano privilegio di pochi». Conviene rammentare che ciò che Renata Negri «ha pubblicato è solo un vago riflesso delle sue doti, ché il suo tempo era dedicato soprattutto [...] ad una costante revisione (e spesso completamento)», operazione che agli inizi ha impegnato probabilmente anche lo stesso Martini, «di quello che scrivevano amici, collaboratori, storici dai nomi più noti del suo, ma talvolta meno intelligenti e meno informati di lei. La sua opera resta intarsiata nel complesso disegno di un grandioso mosaico»⁵⁰.

Il primo fascicolo dei «Capolavori nei Secoli» è presentato al pubblico, prima ancora che il condirettore torni dai suoi viaggi: il 19 novembre 1961 «nella sala del Grechetto della Biblioteca civica di Palazzo Sormani, in corso di porta Vittoria 6», nel pomeriggio, quando si inaugura

«una nuova pubblicazione dei fratelli Fabbri dedicata alle arti figurative. L'opera, che si intitola "Capolavori nei Secoli" e raccoglie un grandissimo numero di riproduzioni, alcune delle quali inedite, intende essere un'enciclopedia universale dell'arte. Alla cerimonia [...] partecipano il sottosegretario alla presidenza del Consiglio onorevole Giraud, il provveditore agli studi Antonio Marzullo, l'onorevole Achille Marazza, il dottor Giuseppe Padellaro, capo dell'Ufficio del libro, l'onorevole Luigi Meda, vice-sindaco di Milano e assessore alla Pubblica Istruzione»⁵¹.

smorzata, al giusto limite, dai molti «questo non glielo posso dire». Come capo grafico, dirigeva un gruppo di quattro collaboratori: «Giacchetti, Bruno Berto, Doglio, Domenico Masotti: il primo nucleo dei moschettieri, come li chiamavo io». Ho registrato l'intervista da cui è tratto lo stralcio, a marzo del 2012, nella sua casa di campagna a Badia Polesine.

⁴⁹ Attingo nuovamente ai ricordi di Piero Baguzzi: «Renata Negri, nata, sposata e sepolta ad Altare, era assistente di Martini e poi è diventata assistente di Dino Fabbri; non è mai stata promossa, però era lei che faceva tutto dopo la morte di Alberto, appoggiata da Russoli. Ha anche scritto tanto ed era lei che praticamente mandava avanti tutto il settore dell'arte». «Che momento tragico la loro morte: in pochi anni Alberto (1965), Alfredo Loprieno (1968), Renata nel 1972, a trentotto anni, e infine Franco Russoli nel 1977, sembrava che le cose non dovessero andare avanti», ricorda Luciano Raimondi.

⁵⁰ GONZÁLEZ-PALACIOS 1972.

⁵¹ *Una enciclopedia illustrata* 1961.

L'evento è registrato da diversi quotidiani, tra cui il "Corriere d'informazione" e "La Stampa", ma non mancano anche le cineprese, che realizzano diversi servizi sulla manifestazione trasmessi nel corso di vari cinegiornali⁵².

«I viaggi di Alfredo insieme ad Alberto sono stati un po' un caso degli inizi», ricorda Roberto Esposito,

«poi tutto doveva essere più rapido: si aspettava che gli autori scrivessero i testi, poi ai fotografi veniva fornito un elenco di immagini da scattare e si partiva da soli, salvo incontrare Alberto durante le tappe: Martini e, fuori dall'arte, il personale dell'ufficio ricerche iconografiche avevano tutto un altro giro da fare per prendere contatti. In teoria, si sarebbe dovuto scrivere al museo, chiedere il permesso e un appuntamento per andare a fare magari una sola fotografia; in realtà non si poteva fare, perché richiedeva troppo tempo: c'erano all'incirca tre mesi di vantaggio sull'uscita del fascicolo, insufficienti per una prassi così lunga».

All'inizio Dino Fabbri fa proprio il pensiero espresso da Roberto Longhi, per cui «sarà lecito soggiungere che la presenza del critico potrà affiancarsi utilmente al fotocolorista. Si risparmieranno» in tal modo «molti "fotocolors" inutili o devianti, si eviteranno quelle decurtazioni casuali e assurde dei "totali" che, troppo spesso, cadono sotto la ferula o la forbice del maledetto "campo grafico" che imperversa soprattutto a Milano, dove», ironizza, «non dubito già si meditino libri quinquangoli o trapezoidi»⁵³. In seguito, quando le esigenze editoriali si fanno davvero pressanti, l'intervento dello studioso nel corso della campagna fotografica è surrogato da una serie di indicazioni scritte, elaborate dal direttore di collana e dai suoi collaboratori, fornite al fotografo prima della partenza per la trasferta⁵⁴. Dopo il 1962 gli spostamenti di Martini si fanno dunque meno sistematici, pur sempre frequenti e mirati a coordinare i lavori.

Sull'onda del successo dei «Capolavori», probabilmente già a fine 1961, nasce il progetto dei «Maestri del Colore», duecentottantasei fascicoli a 350 lire l'uno, editi tra il 1963 e il 1969⁵⁵. Non avendo indizi

⁵² Cfr. *ibidem* e *Un avvenimento d'arte* 1961; inoltre «Caleidoscopio Ciac» del 23 novembre 1961 (C1370, ASIL), «La Settimana Incom» del 25 successivo (02151) e il servizio di «Orizzonte cinematografico» datato 1961 (OC283).

⁵³ LONGHI 1964a, p. 183.

⁵⁴ «Se Martini o Russoli venivano a Parigi, dove io sono stato molto tempo a lavorare», ricorda Esposito nell'intervista più volte citata, «andavo a prenderli e li accompagnavo in giro, anche perché le loro conoscenze mi erano utili; mi presentavano molta gente in musei e gallerie, così, quando mi mandavano gli elenchi di fotografie da eseguire, se avevo qualche difficoltà, mi rivolgevo alle persone che mi avevano fatto conoscere».

⁵⁵ Per le caratteristiche editoriali della collana CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 129-133, n. 674. Condirettore della serie, accanto al direttore responsabile Dino Fabbri, è

per stabilire con precisione chi, tra Dino Fabbri, Franco Russoli, Martini o Roberto Longhi, abbia avuto l'idea di questa serie⁵⁶, va ipotizzato un lavoro d'équipe, certo stimolato dall'ingente successo dei «Capolavori nei Secoli» e forse indotto da pur diverse esperienze precedenti, italiane e straniere.

Nella biblioteca di Martini si conservano, ad esempio, alcuni numeri della raccolta tascabile tedesca Reclam-Verlag (Stuttgart, edita a partire dal 1957), legata a pittori e scultori moderni, o, restando nel territorio nazionale, diverse piccole monografie della «Serie Arte Garzanti» (dal 1954), prodotti editoriali assai più limitati per qualità delle immagini, oltre che per formato⁵⁷. Tra i libri dello studioso si ritrova anche *La cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani a Padova*, curato da Giuseppe Fiocco per la collana di Amilcare Pizzi dedicata alla figlia Silvana, di cui forse si sarà servito per il primo numero de «I Maestri del Colore»⁵⁸. I fascicoli Fabbri, rispetto a questi esempi, rovesciano il rapporto testo-immagine: pur presentando saggi di rilievo per mano di storici dell'arte di provata serietà di studi, le fotografie, selezionate dall'autore e legate allo svolgersi del testo, la fanno da padrone, anche per l'innovativa qualità e la riproduzione a piena pagina; l'eccezionale fedeltà dell'illustrazione all'opera concorre al grande successo del prodotto: Giovanni Fabbri ricorda di aver venduto «oltre mezzo miliardo di dispense [...] con "I

Alberto Martini fino al fascicolo numero 98, quando subentra Franco Russoli, portando a termine il lavoro dell'amico scomparso. È riedita a cura di Russoli nel 1976, 1000 lire a dispensa, una selezione di centodieci fascicoli (i «Cento Maestri del Colore»); cambiate le mode, la prima uscita è dedicata non più a Mantegna, ma a Botticelli (cfr. BONI, DONAGGIO 1976 e G. C. 1976). Una terza edizione della collana compare in edicola nel 1991, con il primo numero dedicato a Tiziano.

⁵⁶ Si ricordi che Longhi, già nel 1944, auspicava di «arrivare un giorno a scrivere per disteso il racconto dell'arte italiana a centomila copie per l'editore Salani» (LONGHI 1944, p. 129).

⁵⁷ «La Serie Arte [...] nasce dall'adesione di Garzanti ad un accordo internazionale cui hanno preso parte l'editore d'arte Abrams di New York e Amsterdam, il Pocket Book e alcuni dei maggiori editori europei» (dalla presentazione riportata in ogni volume della raccolta). Alla collana lavorano studiosi che in seguito prenderanno parte alle imprese Fabbri, come Umbro Apollonio, Anna Banti, Franco Russoli o Marco Valsecchi, quest'ultimo infine costretto da un precedente vincolo contrattuale con De Agostini, a rinunciare all'offerta di un fascicolo dei «Maestri del Colore». Tra i precedenti della collana Fabbri, è opportuno citare anche la raccolta Bompiani «Apologie dei capolavori dell'arte italiana riprodotti nelle misure originali», ideata da Pietro Maria Bardi (si veda *La Rai: radio e tv*, nota 77).

⁵⁸ FIOCCO 1947. Il volume, che appartiene a una serie di monografie assai differenti, più costose e complesse rispetto agli agili fascicoli Fabbri, pubblica «l'unica documentazione a colori dei celebri affreschi del Mantegna» prima dei bombardamenti («Collezione Silvana. Monumenti della civiltà pittorica italiana», «i più fedeli documenti a colori della nostra pittura dal X al XX sec.»). Riflette su un'altra serie, la collana dei «Quaderni d'arte» Tumminelli, e su alcune ulteriori esperienze nate negli anni Quaranta la postfazione di Massimo Ferretti alla riedizione delle *Tarsie* di Arcangeli (si veda il paragrafo *Collane d'arte in tempi difficili*. ARCANGELI 2014, pp. 129-141).

Maestri del Colore”, che è forse il capolavoro editoriale di mio fratello Dino», oltre sessanta milioni solo in Italia⁵⁹.

Considerati questi possibili, recenti modelli, il confronto più stringente per i «Maestri» Fabbri si instaura tuttavia con una serie più antica, che porta lo stesso nome in lingua tedesca: i «Meister der Farbe» (1904-1914) della casa editrice Ernst Arthur Seemann⁶⁰, dedicati all’arte europea di quegli anni («Europäische Kunst der Gegenwart»), stampati nel nostro paese dall’Istituto Italiano d’Arti Grafiche di Bergamo di Paolo Gaffuri, dal 1905 al 1914⁶¹. Si tratta di veri e propri fascicoli di grande formato, rilegati a filo, che contengono, oltre ad alcune pagine di testo, sei tavole con immagini delle opere montate su cartoncino; al costo piuttosto elevato per l’epoca di 3 marchi l’uno, con cadenza mensile (24 marchi per un abbonamento di dodici numeri; in Italia lire 3,25 l’uno, 2,50 in abbonamento ai venti fascicoli di ciascuna serie). Era possibile ottenerne una versione rilegata in dodici volumi con copertine rigide, contenenti settanta tavole ognuno, tanto che le singole puntate presentano numerazione progressiva delle pagine.

Naturalmente i «Maestri» dell’Istituto Italiano d’Arti Grafiche, alquanto costosi, non si vendevano in edicola, ma si potevano acquistare in abbonamento o singolarmente, «presso i principali Librai del Regno» o inviando «Cartolina-Vaglia» alla casa editrice di Bergamo.

A dispetto delle notevoli somiglianze con «I Maestri del Colore», di questa raccolta non v’è alcun esemplare nella dotazione libraria di Martini e non si trova alcun riferimento di confronto tra le sue carte; resta da chiedersi se Longhi conoscesse la collana, se proprio a questa si riferisse nell’editoriale del 1952 *Pittura-Colore-Storia e una domanda*, parlando delle «tavole a colori che si venivano pubblicando a inizio secolo a Dresda dagli editori Römmler e Jonas; coi quali, infatti, l’Istituto d’Arti Grafiche di Bergamo, [...] stipulerà presto accordi per l’edizione italiana della stessa serie», e se avesse da lì mutuato e suggerito il titolo della fortunata iniziativa editoriale all’amico Fabbri e all’allievo condirettore.

L’Istituto di Gaffuri ne aveva peraltro promossa un’ampia campagna pubblicitaria sulle pagine di «Emporium»: il 13 giugno 1905, sulla

⁵⁹ MARCHI, FABBRI 2011, p. 61.

⁶⁰ Nonostante il nome della casa editrice fosse rimasto il medesimo, a Ernst Arthur Seemann (1829-1904) nel 1899 era subentrato il figlio Artur Seemann (1861-1925).

⁶¹ La collana, per cui si rimanda a FERGONZI 2014, è un’impresa tradotta in diverse lingue: oltre che a Lipsia da Seemann e a Bergamo da Gaffuri, è pubblicata a Parigi da Laurens, a Stoccolma da Ljus, a Mosca da Grossmann & Knöbel, a Budapest da Franklin-Társulat, a Leida da Sijthoff e a Londra da Grevel & C°. Si consultino inoltre gli studi di Daniele Torcellini sull’argomento, approfonditi nella tesi di dottorato (TORCELLINI 2013-2014) e in alcuni articoli sulla storia della riproduzione fotografica a colori delle opere d’arte nell’editoria periodica tra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento, compresa la serie Seemann-Arti Grafiche (in particolare TORCELLINI 2009, 2010, 2011a, 2011b, 2012).

rivista pubblicata dalle stesse Arti Grafiche, era apparso l'annuncio della prima serie di venti fascicoli, la cui uscita era incoraggiata «dal successo oltremodo lusinghiero, ottenuto» da un'impresa precedente, i «Cento Maestri», «scelta collezione di quadri dei maggiori artisti dell'ora attuale, riprodotti in modo da dare mirabilmente l'impressione cromatica degli originali»⁶²: «inizierà, col prossimo mese, una pubblicazione di simile carattere e con scopi eguali, dal titolo I Maestri del Colore», avvertiva il periodico, «accrescendo il numero delle tavole di ciascun fascicolo da cinque a sei ed avendo cura che alle riproduzioni a colori di opere di pittori stranieri vadano unite quelle di opere degli odierni pittori italiani più caratteristici e significativi»⁶³.

Alla base di queste collane stava l'adozione di una tecnica innovativa, la tricromia, cavalcata da Seemann con successo commerciale:

«Da tempo era sentita nelle arti figurative la necessità di poter ottenere la riproduzione precisa degli oggetti nella loro realtà, non solamente di chiaroscuri e di contorni, ma eziandio dei colori; e di poterla ottenere in condizioni di prezzo che ne permettessero una larga diffusione. A questo intento una pleiade di dotti e di pratici, gareggiando da parecchi anni con studi e sperimenti per ottenere la fotografia a colori, riuscirono a perfezionare un sistema detto della *tricromia*, i cui prodotti di una perfezione ormai assoluta nulla lasciano invidiare agli originali. [...] La tricromia è la verità, è l'originale stesso, riprodotto nella sua fattura, con le sue tinte, quali ebbe a sceglierle, a combinarle, quali coscientemente le volle, per un precisato effetto estetico l'autore, o quali le rese quell'altro pittore meraviglioso ch'è il tempo»⁶⁴.

L'insieme si configura come «una esposizione internazionale in formato libro», intento ripreso dalla Fabbri cinquant'anni più tardi.

Grazie alle ricerche di Flavio Fergonzi, si sa che nel 1908, stante un patrimonio di più di quattromila tricromie d'arte antica e moderna, Seemann aveva prodotto un catalogo di tavole sciolte a colori, in vendita a un marco l'una, e trenta illustrazioni di grande formato,

⁶² Si tratta di una collezione di immagini a colori che l'editore Seemann aveva pubblicato a Lipsia a partire dal 1902, col titolo «Hundert Meister der Gegenwart in farbiger Wiedergabe», venti fascicoli mensili di cinque riproduzioni ciascuno, di volta in volta dedicati alle scuole locali di pittura tedesca dell'Ottocento e della contemporaneità (Monaco, Berlino, Karlsruhe, Dresda, Düsseldorf, Stoccarda), con un unico sfioramento su Vienna.

⁶³ Dalla pubblicità comparsa su «Emporium», XXI, 126, 1905, p. s.n. Come ricorda FERGONZI 2014, Seemann si avvaleva dei clichés approntati dalla stamperia artistica Römmler & Jonas di Dresda; nell'editoriale del 1952 citato, Longhi ricordava inoltre che tali tavole «per noi, erano il pane quotidiano» (LONGHI 1952a, p. 46).

⁶⁴ Dalla pubblicità dei «Cento Maestri» comparsa su «Emporium», XIX, 109, 1904, p. s.n.

tra le quali l'unico italiano era Giovanni Segantini con il suo *Frutto dell'amore* del museo di Lipsia. Le stampe erano offerte con la possibilità di dotarsi di cornici, in pieno stile Liberty, in cui inserirle: un'operazione simile a quella proposta dai fratelli Fabbri con mobili e reggilibri, ma soprattutto con le quarte di copertina dei «Capolavori nei Secoli», ciascuna con l'immagine di un quadro a piena pagina, da staccare e riunire in un contenitore intitolato *146 dipinti dal Medioevo a oggi*: «si formerà la "Galleria dei capolavori"», si legge nella presentazione, «ossia una serie di riproduzioni delle più grandi opere della pittura attraverso i tempi da raccogliere o incorniciare»⁶⁵.

Conviene ricordare che lo stesso nome dei fascicoli del 1905 sarà nuovamente adottato dalle Arti Grafiche, oltre vent'anni più tardi, per «I Grandi Maestri del Colore»: cinquanta numeri (anch'essi nel formato da 36 cm, rilegati a spago) editi a partire dal 1933, sempre in coedizione con Seemann, venduti a 20 lire fino al 1936 compreso, in aumento fino a 40 lire al termine della pubblicazione⁶⁶.

Ciascun numero, stampato su cartoncino leggero, risulta composto da ventisei pagine: sei di testo introduttivo con la biografia del pittore e l'analisi della sua opera, un indice delle illustrazioni che precede le otto tavole a colori - con le immagini, stampate su carta patinata, incollate sul supporto -, ognuna accompagnata da una scheda di commento: uno schema non lontano da quello in seguito utilizzato dai Fabbri. «I Grandi Maestri del Colore» si aprivano in quel momento anche a pittori antichi, costituendo in tal modo il diretto antefatto della collana guidata da Martini. Tra gli autori dei testi, storici dell'arte e critici quali Lamberto Vitali, Achille Locatelli Milesi, Giuseppe De Logu, Giorgio Nicodemi o Enrico Somarè, ma anche l'artista bergamasco Severino Bellotti; come sarà poi nella raccolta Fabbri, il primo numero è dedicato a Mantegna, curato da Guido Edoardo Mottini, scelta in questo caso verosimilmente legata all'idealizzazione fascista del pittore, solo due anni prima, operata dal regime di Mussolini in occasione del V centenario dalla nascita nel 1931.

Di questa serie, comunque lontana dall'ampliamento divulgativo che investirà l'impresa degli anni Sessanta, si ritrova un solo esemplare tra i libri di Alberto Martini⁶⁷, ma è difficile credere che una simile

⁶⁵ Anche l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche produrrà nel 1960 i «Capolavori della pittura»: «dodici tavole [che] riproducono con la massima fedeltà altrettanti capolavori della pittura [antica, moderna e] contemporanea. Sono stampe in rotocalco nel formato di 50x60 cm, con un largo margine bianco; [...] possono essere facilmente incorniciate per adornare le pareti delle case delle persone di gusto» (dalla pubblicità stampata su «Emporium», CXXXI, 785, 1960, p. s.n.).

⁶⁶ La cadenza quindicinale dichiarata non sarà rispettata che nei primi anni, diradandosi in seguito al 1935; con successive ristampe i fascicoli usciranno fino al 1944.

⁶⁷ BELLOTTI 1944.

collana, anch'essa reclamizzata su «Emporium», non avesse attirato l'attenzione di Roberto Longhi e, di riflesso, dell'allievo.

Altrettanto vale per altre due pubblicazioni, che si inseriscono nella vasta produzione periodica di argomento artistico dell'Istituto bergamasco: «I grandi cicli artistici» editi dal 1943 al 1949 e una nuova serie di «Maestri del Colore», tra il 1957 e il 1960 circa. In quest'ultimo caso si tratta di «volumetti in vendita nelle Librerie» a 800 lire, 35×25 cm di formato, contenenti tredici «meravigliose tavole a colori stampate su carta patinata extra, rimontate su elegante cartoncino nuvolato e accompagnate da breve testo illustrativo. Legatura in broccatura, sovracoperta in pergamino»; dalla pubblicità su «Emporium», pare di capire che non si fosse andati oltre la quindicina di titoli in tre anni. Nella rosa di artisti oggetto delle monografie, compaiono autori già affrontati nelle collezioni precedenti, ma anche alcune novità, tra cui Modigliani, Renoir, Giotto, Piero della Francesca, Duccio di Buoninsegna, Francesco Guardi o Toulouse-Lautrec.

Come sarà per «L'Arte racconta» Fabbri vent'anni dopo, «I grandi cicli artistici» si concentrano invece su singoli monumenti: sono «fascicoli di grande formato», dichiara l'inserzione su «Emporium» nel 1943, «con accuratissimo testo critico e note bibliografiche e con 40 tavole in rotocalco stampate da un solo lato», le cui pagine si accrescono in numero fino a farne veri e propri volumi «in rilegatura di lusso, flessibile, in tutta tela, con impressione in oro e sovraccoperta a colori»⁶⁸, offerti a prezzi assai variabili, di anno in anno, a seconda dei titoli, da 40 fino a 1500 lire. Tra loro anche *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser* di Rodolfo Pallucchini (8 pagine di introduzione, 40 tavole), che in seguito avrebbe rifiutato di curare una dispensa sullo stesso tema, secondo numero della collana Fabbri, poi affidato a Terisio Pignatti⁶⁹.

Al di là di queste proposte di confronto con possibili modelli precedenti, quel che è certo è che l'esperienza de «I Maestri del Colore» nasce nel clima longhiano degli anni fiorentini, un momento in cui si volge lo sguardo in due direzioni precise: la divulgazione da un lato e la riproduzione a colori delle opere d'arte dall'altro. In questa visione rientrava del resto anche l'impulso indotto dal maestro, già diversi anni prima, nell'allievo americano John Clark, che insieme al

⁶⁸ «Emporium», CI, 601-603, 1945, p. s.n.

⁶⁹ Se ne dirà nuovamente più avanti nel capitolo (si veda la nota 181). Con la pubblicazione su Veronese a Maser (PALLUCCHINI 1943) «la collezione "I grandi cicli artistici" inizia una nuova serie, con più elegante confezione, maggiore ampiezza di testi, migliorata presentazione delle grandi tavole in rotocalco» («Emporium», XCVIII, 584, 1943, p. s.n.). Per la serie Pallucchini, che dirige varie collane della casa editrice bergamasca come «I grandi artisti italiani» o «Disegnatori ed incisori italiani», cura anche il volume su *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla villa Valmarana di Vicenza* (52 pagine di testo, 135 tavole: PALLUCCHINI 1945; si veda «Emporium», CI, 601-603, 1945, pp. s.n.).

fotografo Mario Ronchetti aveva creato nel 1953 La Scala, pioniera tra le agenzie di fotocolor: «Io mi vanto di aver fondato, o di aver almeno stimolato alcuni giovani a creare una casa di fotoriproduzioni di opere d'arte a colori. Quei giovani foto coloristi sono oggi fra i primi nel mondo»⁷⁰.

«Longhi aveva più d'una volta insistito, a lezione o parlando con gli studenti, sul problema dell'importanza di arrivare ad avere delle buone riproduzioni a colori. Ci fu un risveglio tra i suoi allievi e almeno due o tre presero molto sul serio quello che lui diceva; da un lato Alberto Martini, che ritengo sia stato segnalato a Dino Fabbri da Longhi, dall'altro John Clark, un americano della Georgia che era venuto in Italia e si era fermato a Firenze per studiare storia dell'arte. Era anche dotato di una certa vocazione da imprenditore industriale: uno dei nostri compagni amici, Mario Ronchetti, che fotografava, fu spinto da lui su quella strada... e così, nello stesso periodo in cui nacquero "I Maestri del Colore", o meglio un po' prima, prese corpo la ditta Scala; nacque in maniera estremamente traballante dal punto di vista economico; si basava tutto sul fatto che da una parte ci fosse John Clark che era capace di presentare il progetto e dall'altra un fotografo a cui si cercava di dare lavoro spingendolo a migliorare la tecnica. La Scala da un lato e "I Maestri del Colore" dall'altro, in una dimensione completamente diversa, sono entrambi conseguenze di questo stimolo venuto da Longhi»⁷¹.

⁷⁰ ZANOLI 2003, p. 189. Sintetici cenni alla storia della casa di fotoriproduzioni sono offerti oggi dalla stessa agenzia, nella presentazione sul proprio sito internet: «SCALA Istituto Fotografico Editoriale S.a.S. nasce a Firenze nel 1953, fondato da due giovani studenti di storia dell'arte con la passione per la fotografia, John Clark e Mario Ronchetti, incoraggiati e sostenuti dal loro celebre professore Roberto Longhi. Quando ancora persisteva la tendenza ad attribuire maggiore importanza alla resa dei valori plastici, considerando il colore un elemento quasi accessorio, l'idea innovativa di Longhi fu invece quella di fotografare professionalmente le opere d'arte, inclusa l'architettura, per la prima volta a colori, e mettere tali immagini a disposizione del mondo editoriale per favorire lo studio delle opere d'arte. La società trovò nella commercializzazione editoriale i mezzi necessari per provvedere alla copertura delle spese per le campagne fotografiche. A questo intento era strettamente connessa la scelta, allora pionieristica, di lavorare esclusivamente su pellicola a colori e di produrre diapositive di grande formato (fotocolor 13x18 e 20x25 cm) valide per la riproduzione a stampa. Per tenere sotto controllo le possibili alterazioni del colore, furono adottati accorgimenti quali l'impiego della scala colore e della scala dei grigi (Kodak Color Control Patches), targhette che, poste accanto all'opera da fotografare, costituiscono un riferimento cromatico standardizzato per valutare la variazione dei colori nel tempo. [...] È proprio in riferimento all'adozione sistematica della scala colore che la società sceglie la propria denominazione». Si leggano inoltre CLARK 2002 e il paragrafo dedicato all'agenzia in TORCELLINI 2010, pp. 376-378.

⁷¹ Dall'intervista a Enrico Castelnuovo del 2012, già citata.

Roberto Longhi supporta da subito l'esperienza de «I Maestri del Colore»; Anna Zanoli ricorda un intervento del maestro nel 1963 in una puntata de «L'Approdo» ormai sbarcato in tv, di cui sollecitava la troupe «solo per avvenimenti davvero eccezionali, [...] per sostenere con la sua autorevolezza», pur senza citarla direttamente,

«un'impresa editoriale del tutto nuova, a diffusione relevantissima. L'uscita in edicola di una collana di dispense monografiche dedicate ai protagonisti della pittura nella storia dell'arte europea, illustrate a colori. Erano "I Maestri del Colore" a cui collaborarono per i testi molti allievi di Longhi (e anch'io, presentata dal direttore de "L'Approdo"). In questo intervento Longhi anticipò il suo parere favorevole sulla "rivoluzione cromatica dell'editoria d'arte", in attesa dell'apparizione anche del "video cromatico"»⁷².

Un anno dopo, pubblicando su «Paragone» il testo del documentario su *Carpaccio* (1947, regia di Umberto Barbaro), Longhi riconoscerà che «nel campo delle pubblicazioni d'arte, la riproduzione a colori, nell'ultimo decennio, ha progredito straordinariamente». Di conseguenza, «gli storici e i professori non storcono più il naso dinnanzi alle quadricromie, gli allievi non mormorano, anzi si rallegrano di seguire, quando è decente, il commento alle diapositive, finalmente, a colori», rilevando che «l'antitesi della situazione attuale» è da cogliere nella gara che si svolge

«fra la produzione di lusso e di inconfutabile efficienza tecnica [...], ma fruibile solo dagli *happy few*; e i tentativi violenti, ma pure accettabili, di giovanissimi editori milanesi (Fabbri) per distribuire il pan degli angeli agli *happy many*. Vedo che, avviandosi al termine l'impresa

⁷² ZANOLI 2003, p. 189. «Nell'intervento televisivo a sostegno della "diffusione dell'opera d'arte nei colori propri" [Longhi] replica a chi sostiene il primato del bianco e nero, che: "tutte le fotografie della stessa opera, in bianco e nero, sono tutte diverse" e che "il fotocolor invece ha fatto negli ultimi anni dei progressi enormi...". [...] "Sono perciò convinto che i libri d'arte fra pochi anni saranno completamente a colori, che noi insegnanti faremo lezione con diapositive esclusivamente a colori. Perché io ben ricordo l'avvilimento che ci prende quando a voler parlare anche del colore di un'opera d'arte, diciamo: 'c'è un verde che si accorda squisitamente col blu accanto...', queste sono forme apparentemente di estetismo che possono avere una validità quando anche la riproduzione mostra i colori di cui vogliamo parlare". La puntata de «L'Approdo» rievocata dalla studiosa, visibile nella raccolta di interventi televisivi longhiani sul sito internet di Umberto Cantone (07' 40"-12' 06"), è nuovamente citata da Simone Facchinetti nella voce dedicata a Roberto Longhi, nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (FACCHINETTI 2005, p. 675). Già nel 1958, in un'intervista per «Le Arti», Longhi ricordava, nel caso della televisione, «il grave limite tecnico dell'assenza del colore (già in uso ampiamente nell'editoria artistica)» (LONGHI 1958a, p. 157)

“Capolavori nei Secoli”, dove mi pare particolarmente apprezzabile la decisione di riprodurre a colori anche le architetture e le sculture, che un pregiudizio accademico ancora diffuso pensa si possano accomodare del vecchio bianco e nero, gli stessi editori hanno lanciato, su scala gigantesca, la nuova serie dei “Maestri del Colore”; e la scelta dei “nominativi” critici per i vari testi introduttivi mi dà bene a sperare. Ogni cosa, s’intende, è perfezionabile ma a patto di cominciarla senza il tremore reverenziale del *principiis obsta*, buono per non far nulla. Staremo a vedere»⁷³.

Enrico Castelnuovo raccontava come «in quegli anni, Longhi più di una volta avesse insistito sulla situazione di Cenerentola della storia dell’arte; vale a dire che gli italiani - una certa classe - conosceva Dante, Petrarca, Boccaccio, mentre al di là di Giotto o Tiziano non si andava: c’era una certa opacità, sordità, nella ricezione». Certo Martini non solo aveva recepito, ma anche fatto proprio il portato longhiano: «l’idea della divulgazione era vista da Alberto come un fatto capitale: far capire agli italiani la storia dell’arte», ricordava lo studioso torinese; «non credo ci sia stato da parte sua», nel momento dell’approdo alla Fabbri, «un abbandono della ricerca scientifica per ragioni di guadagno, ma penso che avesse immedesimato questo problema. Nel suo passaggio alla divulgazione, a parte il desiderio di esprimersi e di avere un’udienza, un peso diversi, c’era anche un aspetto etico».

Secondo Peter Riedl, «Alberto, anche nella produzione divulgativa degli anni della Fabbri, ha sempre mantenuto una grande serietà: non era un divulgatore come se ne conoscono oggi, ma con responsabilità scientifica; del resto era un allievo di Longhi». È un aspetto sottolineato anche da Franco Russoli, nella commemorazione dell’amico scomparso sulla rivista «Le Arti», a giugno del 1965:

«Mi è particolarmente caro e triste ricordare come avessi trovato in lui quel senso generoso e nuovo della cultura intesa come progresso ed esigenza per ogni umana civiltà, come patrimonio di tutti, come elemento essenziale del rapporto in ogni forma di attività sociale: una cultura operante, nata da un atteggiamento di severa coscienza del lavoro e di collaborazione impegnata e umile: non come privilegio da “torre d’avorio”... Alberto Martini era lieto del suo lavoro, lo amava e ci preparava molte altre iniziative, su questa strada di sereno impegno negli studi e nella più seria divulgazione della storia e dei valori dell’arte. Continuare la sua opera non sarà mai come averlo compagno di lavoro e di vita»⁷⁴.

⁷³ LONGHI 1964a, p. 182; cfr. UCCELLI 2008.

⁷⁴ RUSSOLI 1965a; cfr. anche RUSSOLI 1965b. Si ricordino anche le parole di Roberto Longhi nel necrologio dell’allievo pubblicato su «Paragone»: «dal ’63 [...] il Martini

Sulla nascita dei «Maestri del Colore», in questo clima di cui Longhi è artefice e protagonista, restano da vagliare i dati materiali, realizzativi; ne offre testimonianza uno tra gli attori principali di quell'invenzione, Luciano Raimondi, in casa editrice solo «Rai», capo grafico Fabbri dal principio degli anni Sessanta, che descrive la genesi della collana come un lavoro di gruppo, nato da uno stimolo longhiano:

«L'idea iniziale era un pensiero di Longhi. Poi, inventarli e realizzarli era stata un'opera d'insieme: Dino, Alberto, Russoli, io, ci si confrontava, si litigava, sempre per il meglio, ma lì erano tutti longhiani; anche Dino, che era collezionista e aveva bisogno dei consigli di Longhi. L'idea di fondo era quella di fare una pinacoteca; di prendere i quadri migliori da tutti i musei e metterli lì, come se fossero veri, tanto che molte persone incominciavano le copertine e le attaccavano alle pareti come fossero quadri. E allora dovevano essere grandi, ti ci dovevi tuffare dentro, dovevi perderti dentro un'immagine, sentire tutta l'emozione dell'opera vera come se ti trovassi proprio nel museo. Questa è stata la differenza, la grande innovazione tra i "Capolavori nei Secoli" e "I Maestri del Colore": abbiamo aumentato il formato (da 31 a 36 cm) e le immagini si sono potute stampare grandi, enormi; sfogliarne le pagine doveva essere per la gente comune come andare al museo. Un libro era una faccenda costosa e si avevano dei limiti di spazio, di ampiezza, così che le immagini finivano per essere piccole. Ma se lo si spezzettava e si pubblicavano solo sedici pagine per volta, allora ci si poteva allargare»⁷⁵.

Lo si potrebbe definire, suggerisce Raimondi, un «formato pinacoteca».

La chiave del successo insiste anche su un presupposto tecnico, la cosiddetta «rivoluzione del colore». «Avevo riflettuto sul fatto che i pittori nei loro dipinti non usassero quasi mai il nero puro, il nero tubetto per intenderci», riferisce il grafico, «ma sempre mescolato ad altri colori e comunque poco in proporzione all'opera. Per stampare in colore si usava la quadricromia: giallo, rosso, blu e nero; io pensai allora di abbassare la quantità del nero in favore del blu: e venne fuori il miracolo... Qui c'è l'anima!»: il confronto tra le immagini Fabbri e le illustrazioni precedenti, pur di monografie prestigiose come quelle prodotte da Albert Skira, è lampante.

La scelta delle copertine assume un'importanza fondamentale. Sempre Raimondi:

«io facevo due o tre versioni, poi andavamo in un'edicola di viale Zara io, un altro grafico e Dino e le posizionavamo in mezzo ai vari giornali.

attese principalmente a curare i "Maestri del Colore" che, nonostante il formato necessariamente ampio, possono, anche per la bontà dei testi e per il prezzo, accessibilissimo, considerarsi dei veri "livre de poche"» (LONGHI 1965).

⁷⁵ Dall'intervista del 2012 a Luciano Raimondi, già citata.

E si stava lì a qualche distanza a vedere su quale si posasse l'occhio della gente che comprava il giornale; ed era quella che veniva scelta. Dino mi aveva fatto chiamare alla Fabbri nel 1960, quando lavoravo per Del Duca (a Milano e a Parigi) e "Grand Hotel" e i suoi collaterali vendevano cinque milioni di copie tra edizione italiana e francese: alla Fabbri volevano pubblicare il massimo della qualità, ma poi dovevano anche vendere, bisognava pensare anche al fattore economico, e io avevo imparato bene come andava confezionata graficamente una cosa che si vende»⁷⁶.

D'altro canto anche gli autori coinvolti nell'impresa, i nomi più importanti soprattutto, hanno esigenze ben precise in merito alla qualità delle riproduzioni. In special modo Rodolfo Pallucchini, che, ad ogni uscita, commenta le varie tavole dei «Maestri del Colore».

«Nel complesso i due fascicoli su Tiziano mi sono piaciuti. Anche per essi (avendo una conoscenza diretta degli originali) è il caso di dire: "a buoni fotocolors corrispondono buone illustrazioni". Non mi so capacitare che frittata sia uscita fuori dalla *Deposizione* del Louvre, il cui registro cromatico è ben diverso. Ottime quelle della Nat[ional] Gallery di Londra e del Prado: pure buone la VIII, XI, XII, XIII, XVI del fascicolo primo: la IV, V, IX e XII del secondo. Pessima l'*Allegoria* della Marciana e mediocre l'*Annunciazione* di S. Salvador. Ma di quale fotografo vi siete serviti? Penso ad ogni modo che nel complesso i fascicoli diano il senso dello sviluppo del colore di Tiziano. Le sarò grato se vorrà sollecitare l'invio dei fascicoli in omaggio. All'Istituto padovano si lavora in pieno per i Fratelli Fabbri...»⁷⁷.

Martini si impegna del resto, tra vari ostacoli, in una costante ricerca delle migliori immagini possibili, tentando di mediare con i desideri degli studiosi, come nel caso di Giovanni Previtali, timoroso sull'esito del doppio fascicolo dedicato a Giotto:

«Caro Previtali, eccomi a scriverti per illustrarti la situazione Giotto. Per le 15 opere illustrate nel I fascicolo, eccoti l'elenco definitivo, al quale sono giunto dopo numerosissime difficoltà di ordine pratico (mancate autorizzazioni, foto riuscite non bene, ecc...).

1) *Madonna col Bambino*. Fi[renze]. San Giorgio alla Costa

⁷⁶ Si tratta di Cino Del Duca (1899-1967), editore di numerosi fotoromanzi e di stampa d'evasione di grande successo, tra cui i settimanali «Nous Deux» per la Francia e «Grand Hotel» per l'Italia (dal 1946); nel 1956 fondò inoltre il quotidiano «Il Giorno».

⁷⁷ Rodolfo Pallucchini a Martini, Venezia, 10 febbraio 1965 (AAM). La missiva appartiene a un gruppo di diciassette lettere dello storico dell'arte sui «Maestri del Colore», conservate nell'archivio di Alberto Martini.

- 2) *Crocefisso*. Fi[renze]. Santa Maria Novella
- 3) *Isacco respinge Esaù* (part. Isacco, Esaù, Rachele). Assisi [San Francesco]
- 4) *Il presepio di Greccio*. Assisi [San Francesco]
- 5) *La morte del cav. di Celano* (part. di sinistra, orizzontale). Assisi [San Francesco]
- 6) *L'accertamento delle stimmate* (totale, in quanto non teneva il particolare). Assisi [San Francesco]
- 7) *Innocenzo III approva la regola di san Francesco*. Assisi [San Francesco]
- 8) *Madonna di Ognissanti*. Fi[renze]. Uffizi
- 9) *L'annuncio a sant'Anna* - totale. Padova [cappella degli Scrovegni]
- 10) *La preghiera per il fiorire delle verghe* (tagliato il gruppo sulla sinistra). Padova [cappella degli Scrovegni]
- 11) *Presentazione di Gesù al Tempio* (tot.). Padova [cappella degli Scrovegni]
- 12) *Pianto sul Cristo morto* (part. della scena principale). Padova [cappella degli Scrovegni]
- 13) *Gesù appare alla Maddalena* (part. soldati addormentati). Padova [cappella degli Scrovegni]
- 14) *Gioacchino tra i pastori*. Padova [cappella degli Scrovegni]
- 15) *I diavoli scacciati da Arezzo* (part. della città entro le mura - in copertina). Assisi [San Francesco]

Mi sembra una buona documentazione, nell'insieme, in ogni caso la migliore possibile con il materiale che siamo riusciti faticosamente a mettere insieme. Ti prego di farmi avere il titolo di ciascuna parte.

Per quanto riguarda il II fascicolo, ecco la situazione:

- 1) *Giudizio Universale* (part. donatore che presenta la cappella). Padova [cappella degli Scrovegni]
- 2) *Giudizio Universale* (part. ritratti nella schiera dei beati). Padova [cappella degli Scrovegni]
- 3) *Crocefisso*. Rimini [Tempio Malatestiano] (abbiamo anche il *Crocefisso* di Padova [Musei Civici agli Eremitani])
- 4) Non abbiamo il *S. Pietro e Matteo* della cappella della Maddalena [Assisi, San Francesco], ma abbiamo i tondi della volta con Marta-Lazzaro-Maddalena, e ancora *La presentazione al Tempio* e *Gesù tra i dottori*. Mi sembra meglio mettere una delle figure nei tondi.
- 5) *Ultima Cena*. Monaco [Alte Pinakothek]
- 6) *Crocefisso*. Monaco [Alte Pinakothek] (abbiamo anche, che è molto più bella, la *Presentazione* di Boston [Isabella Stewart Gardner Museum])
- 7) *Madonna col Bambino in trono* (centro polittico). Bologna [Pinacoteca Nazionale]
- 8) *Funerali di san Francesco* - totale. S. Croce. Firenze (dopo il restauro)
- 9) *San Francesco riceve le stimmate*. S. Croce. Firenze (prima del restauro) totale
- 10) *Apparizione al capitolo di Arles*. S. Croce. Firenze (particolare testa del

frate, gruppo di sinistra, dal capo reclinato appoggiato alla mano)

11) *Madonna col Bambino*. Washington. Nat[ional] Gallery (collezione Kress)

12) *Santo Stefano*. Firenze. [Museo] Horne

13) *Gesù benedicente in trono* (centro polittico Stefaneschi). Roma. [Pinacoteca] Vaticana

14) *Crocefissione*. Strasburgo [Musée des Beaux-Arts]

15) Potrei mettere, in coperta, un particolare della *Ascensione* di Padova [cappella degli Scrovegni], poiché il totale è brutto nel fotocolor

Fammi sapere qualcosa al più presto, per favore, perché la catena di montaggio è spietata e non consente lunghe riflessioni. [...] a presto, caro Giovanni, e buon lavoro

P.S. Ti prego di farmi avere, appena ti è possibile, le didascalie del primo fascicolo. Cerca di rispettare le lunghezze, altrimenti si deve tagliare»⁷⁸.

Una recensione alla «Serie Arte Garzanti», già alla metà degli anni Cinquanta, è per il critico ravennate l'occasione di riflettere sull'importanza della specializzazione degli autori in questo genere di pubblicazioni:

«Una delle dimensioni più caratteristiche della cultura moderna è certamente offerta dall'oscillazione pendolare tra i due termini, solo apparentemente antinomici, di puntigliosa specializzazione e di informata divulgazione: [...] un'opera che sia veramente divulgativa, che riesca, cioè, a spogliare un risultato critico della complicata veste scientifica, per rivelarlo nella sua essenziale nudità, non può venire che da uno specialista, il quale, nel momento stesso in cui semplifica la sua particolare conoscenza, attua una sintesi culturalmente operante su di un più vasto pubblico, senza che ne scapiti la verità filologica, condizione interna e sottintesa, ma sempre presente nel dare al piano e semplice discorso un timbro di puntualità e di rigore critico. Questa elementare proposizione, che dovrebbe dirigere tutte le collane di divulgazione artistica, sembra invece lettera morta per molti dei direttori responsabili di queste utili imprese editoriali, tanto che i singoli [testi] vengono spesso affidati alle abilissime penne di letterati o poeti o giornalisti, che del problema non hanno, nei migliori dei casi, che una conoscenza superficiale e dilettantesca. Ma per fortuna la bella Serie Arte dell'editore Garzanti, condotta da quel sensibile e penetrante critico che è Marco Valsecchi, ha

⁷⁸ Martini a Previtali, Milano, [tra il 27 gennaio e il 7 aprile 1964] (AGP). Previtali sarà nel complesso soddisfatto del doppio numero: «Ho visto il Giotto I e non mi lamento, anche se Assisi poteva venire meglio. Colpa forse dei fotocolors un po' invecchiati», scrive il 7 aprile 1964; e ancora, il 18 seguente: «del Giotto sono abbastanza contento, malgrado il parere di quel crumiro professore napoletano... Come se anche un credente non potesse parlare del *mito* cristiano; mi pare che un libro con un titolo del genere lo abbia scritto perfino [Piero] Bargellini!» (AAM).

saputo evitare questo scoglio, riuscendo sempre a reclutare i migliori degli specialisti che offre la nostra cultura [...]. La formula, inedita al pubblico italiano, che regge e guida questa piacevole e nutrita collezione di Garzanti, [...] è particolarmente felice e azzeccata: un formato tascabile, un breve e puntuale testo critico introduttivo, quasi sempre spaziato da riproduzioni di disegni e incisioni, una ventina e passa di tavole in bianco e nero, alcuni cenni biografici e una sommaria bibliografia [...], una pregevole veste editoriale e, fatto sorprendente e socialmente significativo, un equo e accostabilissimo prezzo di vendita. Con tutto questo si capisce come il successo meritatamente arrida a questa collana»⁷⁹.

È perciò chiaro che Martini, a dieci anni di distanza, non può accettare nelle collane che ora dirige, specie per dispense di rilievo come quella su Mantegna, autori che non siano specialisti del settore; è il caso di Emanuele Pirella, a quel tempo non ancora affacciato al mondo della pubblicità, in cui avrebbe tagliato grandi traguardi: Pirella era un giovane «laureato in letteratura, anzi credo in filologia», ricorda Carlo Quintavalle che all'epoca ne suggerisce il nome, «ma aveva forti interessi per le immagini, tanto è vero che finirà per fare il pubblicitario; credo che Alberto abbia deciso poi per uno storico dell'arte in senso proprio»⁸⁰.

In realtà il condirettore riserva per sé l'apertura della raccolta sui pittori con il numero su Mantegna, che, come già anticipato, eredita il recente consenso di pubblico, per la prima volta davvero popolare, dell'esposizione allestita nel 1961 in Palazzo Ducale a Mantova, da Giovanni Paccagnini⁸¹. In quell'anno, del resto, sulla rivista «Pirelli» appare una lunga recensione di Martini alla «stringata e bellissima» manifestazione e già nel 1960, su «Settimo giorno», egli segnalava «la veneziana Biennale, centro d'incontro dell'arte moderna di tutto il mondo, e la mostra di Andrea Mantegna, che si sta attivamente organizzando a Mantova», come «due fatti che soli sono sufficienti a dare un tono all'attività artistica italiana e a porla innanzi a qualsiasi altro Paese europeo»⁸².

⁷⁹ Dattiloscritto rimasto verosimilmente inedito, conservato tra le carte di Alberto Martini nella casa della famiglia a Ravenna.

⁸⁰ Testimonianza di Quintavalle stralciata da un messaggio di posta elettronica trasmesso a febbraio del 2011. Pirella, fondatore dell'agenzia Lowe Pirella, sarà pubblicitario di fama, ma anche giornalista e autore di satira, in coppia con il disegnatore Tullio Pericoli.

⁸¹ Si veda PACCAGNINI 1961. Si ricordino in merito la recensione, non positiva, di Longhi su «Paragone» (LONGHI 1962) e le pagine dedicate alla manifestazione da Alberto Arbasino nelle versioni Feltrinelli (ARBASINO 1963, pp. 362-364), Einaudi (ARBASINO 1976, pp. 453-457) e poi Adelphi dei *Fratelli d'Italia* (ARBASINO 1993, pp. 949-955); sulla mostra del 1961, con una rassegna ragionata delle reazioni suscitate all'epoca dall'esposizione, si rimanda ad AGOSTI 2006.

⁸² MARTINI 1961 P4 e 1960 P31, p. 42.

Tuttavia, come ha notato Giovanni Agosti, che colloca il fascicolo inaugurale della serie «tra le onde lunghe del mutato statuto di Mantegna all'indomani della mostra mantovana», nel testo di Martini «si avverte una difficoltà di comprensione»: il giovane studioso coglie

«le ambiguità tra passioni neoclassiche e struggimenti romantici ma le opere della maturità dell'artista continuano a sembrargli indigeste ("la sua invenzione ristagna in uno sterile quanto forbito accademismo"). Ho l'impressione che la scelta di cominciare da Mantegna un periplo tanto straordinario, che - da Elsheimer a Bacon - continua ancora oggi a stupire, sia stata imposta dai Fratelli Fabbri»⁸³.

Comunque sia, il 28 settembre 1963, del primo numero dei «Maestri» sul pittore dei Gonzaga sono richieste in edicola più di trecentocinquantamila copie, a fronte delle centoventimila stampate dai Fabbri, prevedendo di venderne la metà⁸⁴; quando dopo più di cinque anni la serie si conclude, si distribuiscono ancora centomila fascicoli a settimana.

Pur con tutte le premesse di serietà e la copertura longhiana, «I Maestri del Colore» ottengono su "l'Unità" un'accoglienza un poco polemica, proprio da parte di uno tra i principali collaboratori. Il 10 maggio 1964, infatti, Giovanni Previtali, in un articolo intitolato «*I Maestri del Colore*». *Nelle edicole pittori di tutti i tempi*, pur non mettendo in dubbio l'impegno profuso nella raccolta e l'importanza dei risvolti socialmente utili, fa presente l'ingente operazione economica che sta alle spalle dell'iniziativa.

«Da qualche tempo è divenuto argomento obbligato di conversazione, negli ambienti "intellettuali" tra il salotto e la redazione editoriale, il fenomeno della diffusione enorme che hanno acquistato opere come i "Capolavori nei Secoli" o i "Maestri del Colore", la "Bibbia" o la "Divina Commedia", vendute a dispense nelle edicole: si parla di tirature sulle 250 mila copie, di fronte alle tradizionali 3 o 5 mila. È un argomento di cui si discorre per lo più con atteggiamento supercilioso, con tono sprezzante ed aria affettata di disgusto; si grida all'industrializzazione della cultura, all'alienazione degli intellettuali, alla truffa. Che poi gli accusati principali siano i Fratelli Fabbri non è che una conseguenza diretta del maggior successo che arride questi "parvenus" i quali, con l'uso di mezzi tecnici superiori ed uno spirito d'iniziativa, appunto, da nuovi arrivati, vanno rapidamente sbaragliando il campo dei pur numerosi concorrenti. Associarsi al coro dei ploranti rigettando la

⁸³ AGOSTI 2006, pp. 29-30.

⁸⁴ In edicola «Mantegna batteva le cover girl dei rotocalchi, vendeva più di molti settimanali» (T. L. 1976).

“colpa” di questa volgarizzazione della cultura sul “neocapitalismo” sarebbe forse facile, ma non farebbe molta luce sulla sostanza del problema. Non è la forma divulgativa della vendita a dispense nelle edicole che può essere presa a moralistico bersaglio per una polemica di comodo. [...] Bisognerà pur avere il coraggio di dire che i “Maestri del Colore”, grazie ad una direzione culturale sufficientemente aggiornata (Alberto Martini) ed ai mezzi tecnici che rendono possibile l’esecuzione di riproduzioni a colori fra le migliori oggi reperibili, rispecchiano abbastanza fedelmente il miglior livello della nostra attuale cultura storico-artistica. [...] L’osservazione casomai che si potrebbe fare a molti degli estensori di questi pur ottimi testi è un’altra: e cioè quella di non aver coscienza abbastanza chiara dei problemi che implica, appunto, il semplice fatto di dover parlare a 200.000 persone anziché alle solite tre o quattrocento. Resta però, a nostro modo di vedere, già un fatto positivo che questi “specialisti” abbiano sentito il bisogno di allargare il discorso; rendendosi conto, se non altro, che il salvataggio della nostra tradizione di civiltà figurativa e, in definitiva, dello stesso nostro patrimonio artistico, passa necessariamente per il ponte dell’asino della formazione di una opinione pubblica qualificata anche in questo settore in cui la scuola fa così poco e, in genere, così male. [...] Non saranno certo le “dispense” né alcun altra consimile iniziativa ad educare all’arte i 50 milioni di italiani, ma bisogna ugualmente riconoscere che, nella situazione attuale, esse costituiscono un fatto abbastanza positivo. Né, del resto, quando diciamo che i “Maestri del Colore” sono al livello della migliore cultura storico-artistica italiana, intendiamo affatto assolverli, sul piano del metodo, da ogni critica. [...] A questo punto della mia difesa della cultura di massa dei “Maestri del Colore” e simili sento però già pervenire, da un’altra direzione, critiche diverse: “E la speculazione dei Fratelli Fabbri, i loro scandalosi profitti, il loro sfruttare gli autori da un lato e i lettori dall’altro, il loro esoso (neo) capitalismo?”. Confesso il mio imbarazzo: non so proprio cosa rispondere. Da un lato, avendo comprato molti libri in vita mia, devo confessarmi colpevole di avere contribuito ad arricchire molti altri (paleo) capitalisti: Laterza, Einaudi, Mondadori, Feltrinelli... Dall’altro non posso che augurarmi che le forze di opposizione siano presto in grado di metter su una struttura editoriale tale che permetta di vendere nelle edicole, a prezzo più basso, testi meglio orientati e meglio illustrati. Intanto mi limito a segnalare il caso, per competenza, al Ministero delle Finanze. So bene che, data la situazione, è più che probabile che i Fratelli Fabbri sappiano come fare ad aggirare le difficoltà fiscali, ma la questione, allora, diventa squisitamente politica, e non riguarda più davvero solo loro, e nemmeno la questione, tutto compreso marginale, della vendita delle “dispense” nelle edicole!»⁸⁵.

⁸⁵ PREVITALI 1964.

Il 16 maggio, Previtali spiega le ragioni del testo all'amico, che ne ha avuto notizia durante un soggiorno ad Amburgo e da lì gli scrive, ironizzando: «Ho saputo che sull'Unità mi hai dato sufficiente per la collana, ma vedrò l'articolo al ritorno: so soltanto che i Fabbri erano del tutto sorpresi dei tuoi interessi fiscali e ventilavano l'idea di assumerti come consulente»⁸⁶.

«Quanto all'articolo su "l'Unità" spero che non ti arrabbierai troppo. Per capirlo veramente (malgrado la elementarità) bisogna sapere che esce da una riunione di partito in cui, come puoi ben immaginare, i F.lli Fabbri furono abbastanza strapazzati (e difesi da me e Del Guercio). Tieni inoltre presente che, nel mio lessico critico, dire che una direzione editoriale è "sufficientemente aggiornata" non significa affatto "dare sufficiente", ma qualcosa di più (di seguito, infatti, affermo - se ben ricordo - che la collana del "Maestri del Colore" è al livello della nostra migliore cultura storico artistica). Anche i miei interessi fiscali erano richiesti dalla sede e dal contesto del discorso. Quando un sistema funziona come funziona il nostro - questo in sostanza volevo dire - è inutile gridare allo scandalo se qualcuno, meglio inserito, ci fa su più quattrini di qualcun'altro; l'importante è trovare il modo di toglierglieli, questi quattrini. Come vedi, è un concetto elementare, ma non così chiaro come potrebbe sembrare»⁸⁷.

Alberto del resto comprende le intenzioni: «mi sono reso perfettamente conto di quanto c'era dietro e della buona volontà che vi hai messo: l'importante, d'altronde, è che se ne parli»⁸⁸.

È probabile che Martini compia talvolta un'operazione di semplificazione dei testi, per adattare i contenuti e lo stile al livello divulgativo dell'iniziativa editoriale, specie nei casi di scritti da tradurre dalla lingua originale. È quello che in qualche modo lamenta Andreas Grote, in una lettera del 1963:

«ti mando il mio "Pieter Bruegel", che è venuto un po' di più di 10 cartelle, comunque fra traduzione e macellerie tipo Fabbri le ridurrete alla misura giusta. Me ne lavo le mani; vorrei subito una tua verifica per mio scarico. [...] Nei tuoi confronti garantisco una mia collaborazione anche riguardante le didascalie, ecc. Rileggendo il testo del contratto ti devo dire che mi vengono i brividi, e ti garantisco che uno che si [mettesse] dietro col tribunale potrebbe provare l'inattendibilità di

⁸⁶ Martini a Previtali, Amburgo, [tra il 10 e il 16 maggio 1964] (AGP). Sulla figura di Previtali e i suoi rapporti con i fratelli Fabbri, che a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta lo assolderanno in qualità di consulente per le pubblicazioni del settore artistico, si rimanda a GALANSINO 2013.

⁸⁷ Previtali a Martini, Firenze, 16 maggio 1964 (AAM)

⁸⁸ Martini a Previtali, Milano, [tra il 2 e il 14 giugno 1964] (AGP).

queste manovre legali. Nello stesso momento potresti inviare un elenco di temi liberi per un mio trattamento. Ne ho preso gusto»⁸⁹.

D'altro canto le monografie vendute in edicola sono destinate a un pubblico di non specialisti e vanno rese in modo semplice e immediatamente comprensibile: «per quanto nuovo a questo genere di lavoro cercherò di essere di una chiarezza cristallina», assicura Previtali al collega, «ciò, del resto, fa già parte della mia "poetica"»⁹⁰.

È probabilmente il condirettore stesso a pensare, in questa chiave, di dotare l'elenco delle tavole di ciascun volume di brevi didascalie di commento, capaci da sole di riassumere le informazioni principali sull'opera dell'artista, al lettore che non avesse affrontato per intero il saggio introduttivo. L'elenco delle illustrazioni (e delle riproduzioni in bianco e nero che accompagnano il testo) è peraltro la prima traccia che Martini richiede a ogni autore, prima ancora di definire i contorni dello scritto; da un lato per ordinare il lavoro dei fotografi e dall'altro per avere chiara da subito la fisionomia del numero. Se, come pare di intuire dalle lettere conservate nell'archivio, non sempre gli studiosi approntano le didascalie, forse è proprio lui a stendere le sintetiche note a riguardo.

Ammettendo che l'idea della collana possa essere frutto della mente di Longhi, è invece verosimilmente l'allievo a inventare in concreto la struttura generale dei fascicoli: indica il tono del testo, da spartire tra biografia e analisi dell'opera dell'artista; ne calibra il rapporto con le immagini, illustrazioni a colori e in bianco e nero - tra le quali, dove possibile, inserisce anche i disegni -; concorda i dipinti da riprodurre e organizza di conseguenza le campagne fotografiche; predispone, come già detto, la pagina con l'elenco delle tavole commentate.

Roberto Esposito ricorda:

«Quelli che lavoravano effettivamente per le collane, i nostri punti di riferimento, erano Martini e la Negri, sua assistente; era brava, molto in gamba, intelligente, una che si impegnava. Quando arrivavi dalla trasferta il gruppo di lavoro che ti aspettava era: Dino, Raimondi, Alberto e la Negri. Russoli lo si vedeva molto meno; in partenza era il nome di punta da spendere, quello scritto in grande, essendo direttore di Brera; ma chi agiva erano Alberto e poi Renata. Il gruppo di lavoro era gestito da Dino e dai suoi collaboratori. Giovanni era quello che era arrivato a Milano, aveva messo in piedi la scolastica e aveva inventato "Conoscere", ma noi con lui non parlavamo mai, il nostro direttore era Dino. Spesso si lamentava: "Qua tutti dicono che io sono in giro a divertirmi. È vero che possiedo un jet, ma in una settimana ho fatto il

⁸⁹ Grote a Martini, Firenze, 27 maggio 1963 (AAM).

⁹⁰ Previtali a Martini, Firenze, 5 giugno 1963 (AAM).

giro del mondo e ho venduto le mie raccolte in tutti i paesi". A Buenos Aires "I Maestri del Colore" li distribuivano gli strilloni per strada».

Racconta Simonetta Rasponi, redattrice del settore arte Fabbri dal 1964:

«Russoli era più brillante, mondano, mentre Martini era un uomo molto serio, più severo, più contenuto: io avevo vent'anni, facevo ancora l'università, quindi per me era come un professore. Era una personalità molto autorevole; si sentiva la scuola di Longhi nelle sue scelte, nell'impostazione, anche se questo l'ho capito nel corso degli anni perché allora ero solo una giovane studentessa: nel prosieguo dei miei studi ho poi rammentato certe vicende, certe sottigliezze, da cui si coglieva benissimo che la scuola era quella. Mi ricordo perfettamente la precisione, la puntualità, il rigore con cui lavorava, con cui seguiva le cose; ti dava sicurezza»⁹¹.

La collega Giovanna Chiti:

«Ai tempi di via Abbadesse, a lavorare sulle pubblicazioni fatte dalla Negri e da Martini, c'erano due redazioni d'arte, nel complesso forse una decina di persone, tutte donne, premute nella stessa stanza. Quella prima sede era un edificio tipo appartamento, con locali più piccoli; oltre alle due stanze delle redazioni, c'era quella d'angolo dove stavano Martini, la Negri e Dora Vis, qualcosa più di una redattrice, la persona che lavorava più vicino a loro due. Martini era una persona seria che ci dava le indicazioni corrette, ma con noi redattrici non aveva un rapporto umano e personale, come invece con la Negri e forse con la Vis. Lui arrivava in casa editrice solo per poche ore due volte la settimana a dare le direttive, mentre la Negri, sua assistente, che era in Fabbri tutti i giorni come noi, portava avanti le sue disposizioni. Martini insieme a Renata Negri dirigeva "I Maestri del Colore", per cui a noi della redazione arrivava il fascicolo quando era già stato concepito e selezionato da loro. Da loro partiva la scelta delle immagini e naturalmente del testo, fatto fare in esterno da qualche critico; passava poi da grafico e impaginatore. A questo punto c'era la *maquette* che Raimondi aveva confezionato: a noi giungevano i testi già composti in modo tale da poter essere collocati all'interno della pagina. Alla redazione spettava di rivedere gli scritti da tutti i punti di vista, uniformarli (citazioni dei musei, ortografia, ecc.), controllare se c'erano degli errori, segnalando le correzioni da fare, tutto manualmente; noi leggevamo dei libri interi per riscontrarli, però era un sistema molto preciso con scarso margine di errore (lavoravamo in due: una leggeva e l'altra riscontrava).

Oltre alle redazioni interne, esistevano anche ricercatori che lavoravano

⁹¹ Testimonianza raccolta telefonicamente nell'aprile 2012.

in esterno, per individuare le immagini da fotografare per illustrare i fascicoli; questo succedeva soprattutto per gli altri settori, perché per le pubblicazioni d'arte si facevano campagne fotografiche apposite e alla redazione arrivavano i testi già provvisti di immagini. Spesso, felicissime, ci portavamo a casa gli "stamponi", le prove di stampa dei vari dipinti, ce li litigavamo e a volte li appendevamo in redazione. C'era poi del personale, sempre delle ragazze, addetto all'ordinamento dell'archivio, che era sistemato in maniera molto precisa. Il clima di lavoro era una meraviglia finché siamo rimasti in via Abbadesse, c'era una grande possibilità di rapporti umani, che nessuno ostacolava purché si facesse il lavoro. In via Mecenate poi è cambiato tutto, anche per l'enormità delle dimensioni che la struttura organizzativa andava assumendo: non si lavorava più in singoli uffici, tutte le redazioni erano nello stesso stanzone, separate solo da alti scaffali, molto più rumore, confusione; i Fabbri stessi ci controllavano molto di più. C'era stato un salto di industrializzazione del prodotto editoriale in quel trasloco»⁹².

Sia i «Capolavori nei Secoli» che «I Maestri del Colore» hanno goduto di numerose traduzioni all'estero, con ristampe in Argentina, Brasile, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Grecia, Gran Bretagna, Israele, Olanda, Svezia, Turchia, Jugoslavia. «Abbiamo voluto far scendere la cultura dal suo piedistallo accademico, metterla alla portata di tutti. E la esportiamo anche», spiega Dino Fabbri in un'intervista per "Il Giorno" nel 1964: «dappertutto, nel mondo occidentale, si incontrano i nostri fascicoli nelle lingue del luogo, tradotti e riscritti secondo le esigenze della cultura locale. Ciò che permette un abbassamento dei prezzi nei riguardi del pubblico italiano»⁹³.

In Francia i «Capolavori» ricevono una presentazione d'eccezione, come documenta l'annuncio apparso all'epoca sul «Radiocorriere»: al Palais de Chaillot, al cospetto di quattromila ospiti e molte personalità, tra cui l'ambasciatore italiano in Francia, il Ministro delle Informazioni

⁹² Testimonianza di Giovanna Chiti, redattrice negli anni 1963-1967, intervistata a maggio del 2012 a casa di Paola Martini. Prima di giungere in Fabbri aveva discusso con Longhi una tesi sulla miniatura bolognese del Trecento. «Io sono andata via dalla Fabbri perché Longhi mi aveva mandato a Bergamo da Mauro Pellicoli, che voleva fare un libro sui suoi restauri; ci sono stata nove mesi, in cui ho raccolto materiale e informazioni per stendere delle schede sui singoli lavori. Poi non so cosa sia successo tra Pellicoli e Longhi, so solo che una mattina il restauratore si è alzato e ha detto "io il libro non lo faccio più" e mi ha liquidata; da quel momento in poi ho insegnato a scuola». Si deve a RINALDI 2014, che rileva il nome di Giovanna Chiti da un lettera di Longhi (pp. 19-20 e nota 21), la ricostruzione della vicenda del volume mai realizzato (a cui la Chiti doveva lavorare in collaborazione con Antonio Boschetto), indagando il rapporto tra Longhi e Pellicoli, con i documenti epistolari e le registrazioni dell'epoca.

⁹³ BIANCHI 1964. Si veda l'appendice *La Fabbri all'estero*, in CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 483-488.

francese, Jean Cocteau, e altri «numerossissimi rappresentanti della cultura e dell'arte», le case editrici associate Fratelli Fabbri e Hachette presentano ufficialmente l'edizione

«“Chefs-d'oeuvre de l'art”, versione francese di “Capolavori nei Secoli”, creata [...] in Italia dai Fratelli Fabbri Editori, [...] già in corso di pubblicazione in altri paesi stranieri. Eleganza mondana e aristocrazia intellettuale si sono date la mano nei saloni dello storico palazzo, addobbati per l'occasione con enormi fasci di fiori; una schiera di graziosissime hostess in divisa azzurra erano incaricate di fare omaggio agli ospiti del primo numero della rivista. Madrine eccezionali della serata la giovane figlia di Picasso, Paloma e l'ultima nipote del pittore Cézanne. “Capolavori nei Secoli” ha così avuto un'accoglienza degna da una città che vanta grande autorità e competenza in materia d'arte e di pubblicazioni d'arte e questo apporto dell'editoria italiana a quella francese ha sancito i cordiali e fruttuosi rapporti tra Italia e Francia»⁹⁴.

Sulla geografia degli autori mobilitati da Martini si tornerà a breve, tra qualche pagina, dopo aver introdotto alcuni altri dati riguardanti la febbrile attività del giovane allievo di Longhi per i Fabbri.

4.2. Non solo fascicoli. «Pittura in Europa»: un libro d'arte contemporanea, 1963

In questi stessi anni Alberto Martini si impegna anche nella redazione de *L'Ottocento e il Novecento* per «Pittura in Europa». In questo caso, non si tratta di una collana a fascicoli, ma di una serie di cinque volumi compiuti, edita tra il 1959 e il 1963, in cui il giovane critico non sembra responsabile dell'intera raccolta, ma solo della stesura del proprio tomo⁹⁵.

Il libro riscuote giudizi positivi tra gli studiosi. Primo tra tutti il maestro Longhi, che pur fa all'allievo qualche ironico appunto sull'apparato iconografico:

«Non so se ti ho detto che il tuo volume sull'arte moderna mi è nel complesso piaciuto, anche a parte la quantità di lavoro e d'informazione raccolta. Unico guajo la pochezza (anzi paucità) del materiale illustrativo. Dovresti dire a Fabbri di farti allestire un album di stessa misura del volume, con tavole “plurime” dove tutti gli autori

⁹⁴ *Presentazione a Parigi* 1963. Si veda anche il testo apparso nell'occasione su “La Stampa” (*La presentazione a Parigi* 1963) e i filmati dei cinegiornali «La Settimana Incom» del 29 marzo 1963 (02350, ASIL), dove compare anche Alberto Martini al fianco di Dino Fabbri e di Franco Russoli, «Caleidoscopio Ciac» (C1510) e «Cronache dal mondo» (CM 374) dell'aprile 1963.

⁹⁵ MARTINI 1963 V6; sulle caratteristiche della serie CAROTTI, ANDRIANI 2010, p. 111, n. 463.

citati abbiano almeno una-due illustrazioni. Sarebbe un repertorio grafico utilissimo giacché tu citi più pittori - otto o novecento, quanti sono? - che non abbia tutto il resto della storia dell'arte, anche ad escludere Altamira, Cromagnon e Lascaux»⁹⁶.

Del resto, anche nel settore moderno e contemporaneo, Martini è annoverato nell'opinione corrente tra gli specialisti più seri, tanto che Rodolfo Pallucchini, dopo averlo ringraziato per l'invio del volume, il 2 novembre 1964 gli domanda: «Lei intende dare la docenza in arte contemporanea? Me lo dica che la nostra facoltà possa richiedere la sessione di docenza in tale materia»⁹⁷.

Il 16 maggio 1964, Giovanni Previtali gli riferisce di aver ricevuto il libro, «di cui ti ringrazio di cuore, lo ho annusato un po' in fretta e passato subito ad Anna Maria Mura, la quale ci sta già lavorando su per "Paragone"; poi spero di leggermelo con la calma che merita. Del Guercio quando è venuto qui me ne ha parlato con grande favore, e credo che abbia intenzione di scriverne su "Rinascita" (se non lo farà lui ci penserò io)». Non si è rintracciata sul periodico alcuna recensione, ma il giudizio positivo dello storico dell'arte romano emerge chiaro in una lettera di una decina di giorni successiva:

«Caro Martini, ho avuto il tuo volume, e ho cominciato a guardarlo; bisogna leggerlo con attenzione, e mi accingo a farlo; la cosa che subito balza agli occhi è che ti sei ben messo (e da parte tua non poteva essere diverso) nella linea - scarsa per ora, ma credo destinata a dare i migliori frutti - dell'applicazione alle questioni dell'arte moderna degli stessi concetti storico-filologici che le migliori scuole scientifiche applicano alle cose dell'arte antica: che non significa rinuncia al senso militante o d'intervento che sempre foderà le cose moderne o contemporanee, ma solo passar finalmente al di là d'una pubblicistica abusivamente

⁹⁶ Longhi a Martini, Firenze, 18 aprile 1964 (AAM). Anche nel necrologio dell'allievo che Longhi pubblica su «Paragone», è ricordato «il suo *Ottocento e Novecento in Europa*, che nonostante la scarsità del corredo illustrativo, offre un testo ricchissimo d'informazione, giusto di tono, e tale da mostrare con che bontà di scelta il giovane critico sapesse orientarsi nella selva intricatissima dell'arte contemporanea» (LONGHI 1965).

⁹⁷ Paola ricorda inoltre che, nell'ultimo periodo di vita del marito, gli fosse stato offerto un periodo di insegnamento di Storia dell'arte contemporanea presso un'università americana. Dal canto dell'arte antica, Luigi Mallè vorrebbe invece che il giovane studioso partecipasse alla selezione per un incarico da conservatore ai Musei Civici di Torino: «se tu avessi intenzione di concorrere ne avrei piacere. Abbiamo molto bisogno di concorrenti ben preparati e seri, giunti già ad una maturità, che diano fiducia insomma, mentre temo che si presentino parecchie persone non troppo coscienti di quello che dovrebbero fare. Ed è per questo che conoscendo la tua preparazione e la tua serietà ti invio il bando dove potrai vedere le condizioni fatte agli aspiranti» (lettera da Torino, 19 febbraio 1959, AAM).

dilatata alla quantità e non alla qualità del libro. Per questa ragione avevo salutato bene (e tu l'hai fatto, anche, su "Paragone") il libro di Golding. Certo, il tuo lavoro è più grosso e arduo, la materia tua è enorme; e, ti ripeto, non l'ho letto ancora, ma già vedo alcune cose che vengono fuori bene (l'assetto che tu dai ai diversi filoni di sviluppo, assetto che mi pare nuovo ed equilibrato, più obiettivo, più vero, rispetto alla solita letteratura sull'argomento). Insomma, quel che vedo finora m'interessa molto, e gli do consenso. Per la recensione, penso che non correrò troppo sui tempi, preferisco far una cosa seria qualche settimana dopo, che un pezzullo generico subito. Mi dici d'un pare simpatico di Longhi, posso confermartene la sincerità, poiché a me anche disse cose simpatiche, e positive sul libro»⁹⁸.

Nell'opera di carattere generale, che per necessità concentra «in spazio forzatamente ristretto la rassegna di un lungo periodo storico», il critico ha l'occasione di mettere in luce le proprie conoscenze, approfondite in anni di studio, ma anche di frequentazione di musei e atelier di artisti, su due secoli, l'Otto e il Novecento, che sono forse i suoi più amati in questi anni. Come sottolineerà Anna Maria Mura su «Paragone», «la formula adottata da Martini è [...] più vicina al saggio che al manuale»; «opta per un discorso continuo [...] che si vale di una organica ossatura interpretativa»: prendendo «le mosse dal primo Ottocento[...] presenta una storia non in funzione esclusiva dell'ultima avanguardia», evitando il rischio ricorrente «dell'interpretazione sotto l'unico riflesso dell'attualità».

«E questo proprio perché risente felicemente di una conoscenza aggiornatissima della non troppo ricca, ma pure esistente, bibliografia seria sull'argomento. Da sottolineare infatti la sorprendente densità e proprietà di informazione; particolarmente per il periodo che [...] segna la storia delle origini dell'arte contemporanea, dove non manca di essere citato alcun nome o episodio che vi abbia diritto di cittadinanza. Da Natanson all'Armory Show, da Walden a Jarry»⁹⁹.

Non più «un atto di libertà e di liberazione», come invece indicava Anna Maria Brizio nel 1962, rifacendo la prefazione alla terza edizione

⁹⁸ Del Guercio a Martini, Roma, 26 maggio 1964 (AAM). Per l'articolo dedicato al volume di John Golding sulla storia del cubismo si veda MARTINI 1964 P1. Il 21 gennaio 1965 (lettera da Roma, AAM), Del Guercio si scusa con Martini per non aver ancora pubblicato la recensione su «Rinascita», schiacciato dalla «pressione quotidiana delle cose che ti travolgono», ma gli segnala «un Ben Shahn recente degli Editori Riuniti, con una breve mia prefazione nella quale citavo il tuo libro nel contesto di certi sforzi più validi della critica per una revisione della storia dell'arte moderna» (DEL GUERCIO 1964).

⁹⁹ MURA 1964, pp. 52-53.

del suo *Ottocento Novecento*, ultimo tomo dell'enciclopedia *Storia universale dell'arte* U.T.E.T.¹⁰⁰; il volume di Martini non si presenta, come nel 1939 al primo apparire del testo della Brizio in anni di regime, quale questione di rottura, preparato com'è anche dai *pocket* sull'arte contemporanea di cui si è avuta occasione di indicare qualche esempio. Resta tuttavia un fatto editoriale rilevante l'allestire una sorta di manuale dedicato all'arte contemporanea con una ricostruzione dei fatti, come già per la Brizio, non «enciclopedicamente asettica, anzi criticamente orientata in una direzione ben precisa», per quanto lontana dall'asse venturiano della studiosa¹⁰¹.

L'ossatura del libro della Brizio, retta nelle prime due edizioni (1939, 1944) su una visione rigorosamente crociana e venturiana, che conferiva la palma di vera arte all'«espressione autentica della sensibilità dell'artista», autonoma rispetto ad «ogni intrusione esterna», a indicare la chiave interpretativa del percorso dell'arte moderna nella «soggettivazione del sentire e scavo in profondità dentro l'uomo», andava cogliendo nella terza, ora in due tomi, «una connessione ben più intricata, e più umana, con la vita e il lavoro d'ogni giorno», sospinta per le esperienze pittoriche più recenti, in consonanza di prospettive, sui binari arcangeliani dell'informale e dell'ultimo naturalismo¹⁰². Visione a cui Martini poteva più facilmente accostarsi, nella sua concezione dell'arte intimamente connessa alla realtà, profondamente influenzata dal dato quotidiano e dai suoi panorami, come si avrà occasione di approfondire nel prossimo capitolo.

Se l'ultima versione del testo della storica dell'arte piemontese, dal 1957 docente all'Università di Milano, è illustrato da trenta tavole a colori e quasi seicento figure inserite nel testo, il volume di Martini in «Pittura in Europa» conta solo centoventi immagini intercalate nelle pagine dello scritto, stampate in quadricromia su carta e incollate sul foglio di cartoncino leggero del volume.

Una lamentela, quella relativa alla carenza dell'apparato iconografico, espressa oltre che dal maestro Longhi, anche da Joshua Taylor, introdotta da una missiva di Carlo Quintavalle del 13 luglio 1964, che di ritorno da Chicago scrive all'amico: «Taylor mi ha fatto vedere il tuo librone sull'arte dell'800-900, una bella fatica! Beh, complimenti».

«It is an ambitious and audacious undertaking, covering so much happening in so little space, but you have balanced the picture well. I am certain we could pick a quarrel or two on individual points, but

¹⁰⁰ Sul volume di Anna Maria Brizio (BRIZIO 1939) e le sue tre edizioni si veda LEONARDI 2011.

¹⁰¹ LEONARDI 2011, p. 536.

¹⁰² Ivi, pp. 539, 546.

it would be a dull book indeed were we not able to. It is written with spirit and judgment - two qualities not always linked - and it is one of the few books that looks at the European scene from an other than partisan viewpoint. The one drawback, of course, is also I suppose a virtue: while all the reproduction are in color - and most quite good - you were limited to a minimum. I should like to see your text with a fuller visual display, especially for those artists less familiar to the public»¹⁰³.

4.3. «L'Arte racconta» e Skira, 1965

Una serie di fotografie conservate nell'archivio di Martini documenta l'accordo stretto dai fratelli Fabbri a febbraio del 1965 con Albert Skira, patrono dell'omonima casa editrice elvetica, per la pubblicazione della collana «L'Arte racconta» (Fig. 29): quarantotto fascicoli editi tra il 1965 e il 1966, con cadenza quindicinale, da raccogliere in sei custodie¹⁰⁴. «Era scritto che, un giorno o l'altro, Skira e noi dovessimo incontrarci», afferma Dino Fabbri in un'intervista rilasciata al «Corriere della Sera» il 14 marzo 1965.

«L'incontro a cui allude è, in effetti, una combinazione editoriale: la più importante, forse, che mai sia stata realizzata nel campo dell'editoria d'arte e avvenimento destinato comunque ad avere profonde ripercussioni sul mercato del libro d'amatore non solo italiano, ma mondiale. [...] Albert Skira, l'editore ginevrino, ha incontrato, il 10 marzo, all'Hotel Principe di Savoia, i rappresentanti della più qualificata stampa italiana, convenuti al cocktail assieme ad artisti, organizzatori di cultura, esponenti del mondo economico. Skira ha [...] parlato con entusiasmo dell'accordo che oggi pone lui - stampatore e uomo di gusto eccezionale - a contatto con un grande e modernissimo complesso editoriale com'è quello dei fratelli Fabbri nella realizzazione di opere che non avranno più un pubblico ristretto da élite, ma saranno accessibili a chiunque»¹⁰⁵.

¹⁰³ Taylor a Martini, Chicago, 19 ottobre 1964 (AAM).

¹⁰⁴ Sulle caratteristiche della serie, sottotitolata «Le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi»: CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 308-309, n. 2549.

¹⁰⁵ A. C. 1965. Alcune delle fotografie conservate nel fondo Martini compaiono al tempo su vari quotidiani che rendono la notizia: oltre al «Corriere della Sera», «Il Giorno» (*La firma dell'accordo* 1965) e «La Stampa» (*Novità editoriali* 1965). Valfrido Martini, domenica 28 febbraio 1965, scrive al figlio: «giovedì sera ti abbiamo visto alla televisione in occasione dell'accordo fra i fratelli Fabbri e Skira e ci è sembrato che tu avessi un aspetto buono»; si vedano anche i cinegiornali «Ieri oggi domani» del marzo 1965 (Z0312, ASIL), «Caleidoscopio Ciac» dell'11 del mese (C1693) e un servizio della puntata de «L'Approdo» televisivo del 16 marzo 1965, reperibile presso le Teche Rai, in cui Albert Skira auspica che l'accordo metta fine alle differenze tra «libri di lusso», «che non devono più esistere», e «libri popolari: per gli uni e per gli

«Ogni numero de "L'Arte racconta" è dedicato» non più al lavoro di un singolo artista come nei «Maestri del Colore», ma «ad un gruppo di opere cui fa da denominatore comune l'ambiente che le ospita e il tempo in cui furono espresse». Le riproduzioni «sono, bisogna riconoscerlo, di una fedeltà che muove all'ammirazione. Ciò che, d'altronde, non stupisce chi, avendo conoscenza delle cose dell'editoria, sa quanta cura i Fabbri annettano a questo aspetto, essenzialissimo, della loro produzione»¹⁰⁶.

Per la casa milanese si tratta di una coedizione di grande rilevanza, diretta anche in questo caso dall'ormai collaudato Martini, che personalmente cura il fascicolo numero 3 sugli affreschi di Masolino a Castiglione Olona¹⁰⁷: «non più tardi di pochi giorni fa», avvisa sempre il "Corriere",

«a Castiglione Olona, una mezza dozzina di tecnici hanno trascorso ore e ore confrontando fotocolor e relative fotolito con gli originali di Masolino da Panicale, segno indubbio di una serietà editoriale che ci piace di rilevare in un'epoca che conosce non poche approssimazioni. A ciò si aggiunga l'intervento di una personalità come quella dello Skira, che ai processi di stampa ha dedicato una vita intera e ora ritrova come una seconda giovinezza in questa felice intesa che lo conduce a lavorare - lui ch'ebbe fama di isolato suo malgrado - in un complesso industriale nel quale assai bene si conciliano le esigenze delle grandi tirature con la assoluta fedeltà alle tele dei grandi maestri»¹⁰⁸.

L'incontro con la Fabbri risolve infatti l'annoso «dramma» dell'editore ginevrino, quello che Dino Fabbri definisce «l'incomprensione del pubblico verso il libro d'arte modernamente inteso», di cui riconosce che Skira «è stato, si può dire, l'inventore».

«Il dramma di dover servire un pubblico ristretto, lui che nel suo straordinario slancio umano cerca il contatto con tutti, anche coi più umili. Il suo primo libro [*Le Metamorfosi di Ovidio*, 1931, illustrato da Pablo Picasso], si ricordi, ebbe due soli acquirenti [...], gli altri - anche i più

altri la qualità dev'essere uguale e tale da permettere la conoscenza e la diffusione delle opere d'arte in larghi strati di pubblico. È quanto cercheremo di ottenere con la collaborazione dei miei amici Fabbri» (identificatore teca C5022, centro archiviazione di Roma). Alcune indicazioni utili sulla produzione di Skira negli anni precedenti, a partire dalla fondazione della casa editrice nel 1928, si leggono in TORCELLINI 2010, pp. 373-376.

¹⁰⁶ A. C. 1965.

¹⁰⁷ Martini è condirettore della serie, accanto al direttore responsabile Dino Fabbri, fino al numero 13; dopo la sua morte, come per «I Maestri del Colore», subentra Franco Russoli.

¹⁰⁸ A. C. 1965.

recenti - non uscirono da qualche migliaio di copie, per i limiti imposti nel procedimento tipografico. Oggi che la combinazione con la nostra Casa editrice gli mette a disposizione i più moderni impianti che si possano immaginare, Skira è felice; tanto felice che ha rivendicato - lui, coeditore - la qualifica di direttore artistico. [...] Una combinazione, la nostra, nella quale lui, Skira, porta la sua esperienza e il suo prestigio di editore d'arte e noi la nostra esperienza di opere a grande diffusione, pur nel loro elevato prestigio, la nostra potenzialità industriale e la nostra rete di vendita, che non sono seconde a nessuno [...]: come per Skira l'accordo rappresenta il coronamento di una vita spesa al servizio della cultura [...], per noi costituisce una svolta fondamentale, un capitolo suggestivo del compito che ci siamo assunto: portare la cultura [...] alla portata di tutti: dell'uomo di raffinata educazione come dell'uomo di strada, in un programma che è di elevamento e di progresso insieme»¹⁰⁹.

Albert Skira, di cui Martini aveva già ricordato meriti e limiti in uno scritto del 1955,

«è riuscito a imporre l'uso delle tavole a colori. Acquisto certamente importante per la divulgazione dell'opera d'arte, che ora viene data in una approssimazione che più si accosta all'originale, grazie anche al maggior perfezionamento raggiunto dalla tecnica della riproduzione a colori, in cui le edizioni Skira hanno dato alcune delle prove più soddisfacenti. Ma a questo punto indubbiamente positivo [...] si hanno poi da affiancare altre osservazioni che ne vengono limitando l'impegno culturale: ed è il timbro un tantino mondano che punta [più sul] "piacevole" che sul "significante". È evidente che siffatte edizioni si rivolgano, piuttosto che ad un pubblico attento - che tuttavia può farsene conto -, alla clientela svagata e frettolosa che batte le vie internazionali delle mode culturali, ogni anno nuove ed imprevedute. Il prezzo alquanto elevato, anche se imposto dalla finezza e dalla eleganza della veste, non può non avere un riflesso sociale negativo, impedendo a troppi di potersene accostare»¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Un contributo generale e un contributo particolare alla conoscenza della pittura gotica*, recensione a DUPONT, GNUDI 1954 e a PACCAGNINI 1955, probabilmente rimasta inedita (AAM). Su Skira, si confronti anche quanto già aveva indicato LONGHI 1952a, auspicando che la riproduzione delle opere esclusivamente a colori, destinata a divenire «fra dieci o vent'anni [...] la consuetudine editoriale di tutto il mondo», non restasse «riservata soltanto ai libri "di lusso"» ma fosse «estesa anche alla produzione corrente, "di massa", per dire così» (p. 46). Parole riportate, un decennio più tardi, in un editoriale del «Burlington Magazine» intitolato *Colour Reproductions*, che si esprime favorevolmente all'utilizzo delle riproduzioni a colori nell'editoria d'arte, registrando l'attualità del dibattito sull'argomento e i progressi nel campo (*Colour Reproductions* 1963, p. 47).

Parole queste che documentano la spiccata attenzione divulgativa dell'allievo di Longhi, già diversi anni prima di approdare in Fabbri.

Riguardo alla qualità delle immagini per «L'Arte racconta», Roberto Esposito ricorda che, al momento della coedizione con Skira,

«Io svizzero aveva i suoi fotografi perché loro, bene o male, avevano iniziato prima di noi a lavorare con il colore. Era arrivato all'incontro in macchina (aveva una Bentley); voleva far fare le fotografie ai suoi fotografi. Dino allora mi aveva fatto chiamare e aveva insistito con Skira che io fossi il migliore sulla piazza: non tanto perché ci teneva che le fotografie le facessi io, quanto perché sarebbero poi diventate nostre e non loro. Io ero piuttosto spaventato dell'aspettativa che aveva creato e quando Skira se n'era andato avevo detto a Dino: "dottore, non so neanche che cosa devo andare a fotografare..."; lui aveva risposto: "non si preoccupi: lei è il migliore al mondo". Il primo lavoro che mi hanno mandato a fare erano le immagini del Palazzo dei Papi di Avignone: stanze piccole, grande difficoltà, mi dicevo: "da dove comincio ora? dove mi metto? dove metto le luci?". Però poi ne ero venuto a capo: era una sfida, ma mi piaceva, era il mio lavoro. Finito il servizio avevo spedito le fotografie a Milano; Skira aveva mandato i suoi fotolittisti ad Avignone, foto alla mano, a controllare i colori. Dino mi chiamò e disse: "è stato contento ed è stato zitto, del resto gliel'avevo detto che lei era molto meglio di tutti i suoi fotografi"; sì, però abbiamo rischiato parecchio, ci è andata bene. Quando iniziammo quella collana un giorno arrivai in azienda e mi dissero che Guido Zaglio era a Padova in difficoltà nel fotografare la cappella degli Scrovegni; lui e Romano Vada, portati in Fabbri da Renata Negri, non erano specializzati sull'arte: uno era un archivist, l'altro era abituato a lavorare in studio, non all'esterno, perciò per entrambi fotografare i cicli non era facile. Dino allora mi aveva spedito in soccorso di Guido, che da Padova mandava a dire che non si poteva fare niente in quelle condizioni: era stata ingaggiata la Dalmine per fare i ponteggi e non era semplice scegliere la posizione migliore per fotografare le diverse scene, indicare agli operai dove sistemare queste strutture enormi che poi non si potevano spostare, i pali di sicurezza entravano nel campo visivo e gli addetti non intendevano toglierli a nessun costo. Era molto complesso fotografare così, perciò ero andato a comprare una chiave inglese, con cui smontavamo quello che impediva di fotografare quando gli operai erano assenti, per poi rimontarlo di nuovo. Al ritorno avevo detto a Dino: "dottore, se pubblichiamo questa collana, non si può pensare di fotografare ogni ciclo con questi ponteggi pesantissimi: primo perché è difficilissimo fornire i disegni a priori, poi perché non è possibile tenere bloccati i ponteggi per un mese o più impedendo l'accesso ai turisti". Avevo proposto di comprare un ponteggio nostro con le ruote che si potesse muovere, da spostare la sera (noi entravamo a lavorare in questi luoghi verso le cinque quando non

c'era più gente) per riaprire la struttura al pubblico la mattina. Allora Dino aveva fatto acquistare uno di questi ponteggi con un camioncino 1100 Fiat: era stata fatta una cassa di legno enorme, orribile, per contenerlo; avevano assunto dei ragazzi che guidassero, seguendo noi fotografi che li precedevamo in macchina; si arrivava sul luogo e si cominciava a montare. In quel modo potevamo essere indipendenti, pur con fatiche, perché bisognava calcolare dove mettersi, posizionare le luci, lavorare in alto era più difficile, era un continuo salire e scendere. Dopo ore e ore di lavoro riuscivi a fare due fotografie al giorno»¹¹¹.

4.4. Le imprese incompiute, 1965-1969

Nel 1965 i Fabbri, all'apice del successo, hanno ormai aperto una strada che ha modificato le abitudini degli italiani, se anche un articolo sull'invenzione degli «Oscar» Mondadori (e il conseguente innalzamento delle vendite di libri nel nostro paese) riconosce che «il successo del miracolo librario esplosivo con tanta violenza [...] si chiama edicola. [...] Del resto non avevamo già avuto l'esempio dei fratelli Fabbri? Bastava procedere nella stessa scia».

«[In Italia la libreria non è] ancora un luogo dove tutti [sappiano] entrare con disinvoltura. Per l'uomo di cultura aggirarsi fra quei banchi, lasciar correre lo sguardo sulle copertine, sfogliare delicatamente un libro dopo l'altro costituisce uno dei piaceri più sottili. Ma per gli altri? Per gli operai, per gli artigiani, per molti impiegati il solo pensiero di affrontare quei commessi serissimi, di storpiare un nome straniero - come si pronuncia Hemingway? - basta a creare una barriera insuperabile. E poi le librerie esistono solo nelle grandi città, nei paesi non ci sono. Conclusione: la stragrande maggioranza degli italiani non può o non se la sente di entrarci»¹¹².

Il fenomeno edicola mette in imbarazzo gli editori storici - «noi editori moderni rischiamo di rimanere schiacciati fra la necessità di mantener fede alla tradizione di serietà di “tempi lunghi” della vecchia editoria e il bisogno urgente di industrializzarci, di adottare mentalità e ritmi da fabbricanti di dentifrici», dichiarerà dal canto suo Livio Garzanti -; ma non i Fabbri, che sulla scelta della «produzione

¹¹¹ Lo stralcio attinge nuovamente al colloquio-intervista con Roberto Esposito. Come già annunciato, si dirà degli studiosi coinvolti nella redazione dei testi per i fascicoli della collana, nel paragrafo «*I Maestri del Colore*», «*L'Arte racconta*». Martini e una geografia degli autori.

¹¹² TUMIATI 1965. La prima apparizione in edicola della serie degli «Oscar» Mondadori, con *l'Addio alle armi* di Ernest Hemingway, risale al 27 aprile 1965, subito seguita da altre collane economiche Garzanti («Garzanti per tutti»), Longanesi, poi Mursia, Dall'Oglio e Casini.

industriale di larghissima scala» non hanno dubbi:

«Io dimostro in modo lampante la loro nuovissima sede, un avveniristico palazzone di nove piani alla periferia di Milano fra le cui pareti prende corpo il più clamoroso fenomeno editoriale di questo dopoguerra: le dispense Fabbri. Qui non val neppure la pena di far domande sulla situazione economica dell'editoria. Basta lasciar scivolare lo sguardo su queste pareti di vetro color "occhiale da sole", su questi costoloni di ottone, sulle centurie di impiegate, sulle sale macchina che ricordano gli scenari di James Bond per comprendere come le dispense - che pur si dice abbiano avvertito la concorrenza dei tascabili - siano ancora in fase di boom. Ma l'aspetto più impressionante della nuova sede sono i magazzini, immensi capannoni in cui le dispense pronte ad essere spedite si ammucchiano in gigantesche piramidi di fronte alle quali gli operai in tuta sembrano formiche. È di moda, fra gli intellettuali, ostentar qualche sufficienza quando si parla dei fratelli Fabbri. Ma tale atteggiamento [...] nasce dall'ignoranza di quanto questa casa editrice è venuta facendo negli ultimi anni. Per me poche cose rappresentano le trasformazioni avvenute in Italia meglio delle montagne di "Divine Commedie", di "Maestri del Colore", di bibbie, di enciclopedie mediche e giuridiche ammassate in questi sterminati magazzini»¹¹³.

A metà del decennio, l'ultima pubblicazione a cui Martini si dedica per la casa editrice è «Mensili d'arte», che farà la sua comparsa in edicola solo tra il 1967 e il 1970. Per questa raccolta, il giovane appronta i testi di tre dei quaranta volumi (*L'Impressionismo* n. 5, *Cezanne e il Postimpressionismo* n. 11 in collaborazione con Renata Negri, *Picasso e il Cubismo* n. 15). Vi lavora verosimilmente nel periodo che conclude la sua vicenda terrena: forse, proprio per il venir meno della sua figura di organizzatore, i primi volumi escono solo due anni più tardi¹¹⁴.

Nel resoconto dell'attività di Alberto Martini alla Fabbri non si possono tuttavia tacere anche le collane di cui, secondo le testimonianze rimaste, l'allievo di Longhi aveva già concepito l'impianto o a cui aveva iniziato a lavorare.

È il caso ad esempio della serie «I Maestri della Scultura»¹¹⁵, come dimostra una lettera di Rodolfo Pallucchini del novembre 1964:

«Mi fa piacere sentire che sta maturando il progetto della serie architetti a colore; sarà veramente un'altra grossa novità che avrà un successo grandioso. Come Le ho scritto, Le sarei grato se volesse riservarmi (per me ed il gruppo dei miei collaboratori) Palladio,

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Sulle caratteristiche della serie CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 410-411.

¹¹⁵ Ivi, pp. 163-165, n. 950.

Sansovino, Sanmicheli, Longhena: potrebbe aggiungere Falconetto, Coducci ed i Lombardo e Giorgio Massari. Per la serie degli scultori mi interPELLI per il Vittoria ed il Canova»¹¹⁶.

Certo nel gennaio 1965 il piano di lavoro non è ancora in atto, ma è già ben presente nella mente del critico, che scrive a Evelina Borea e a Giovanni Previtali: «per ora noi facciamo solo pittura, ma già da tempo avevamo preventivato di continuare i Maestri del Colore, con la scultura e l'architettura: se ne riparlerà a tempo opportuno»¹¹⁷.

Il momento giusto arriva negli ultimi mesi dell'anno successivo, quando l'uscita della collana è accolta da "l'Unità" (*Grandi novità nel campo editoriale. È apparsa in edicola la prima monografia della serie «I Maestri della Scultura»*) con un atteggiamento diverso rispetto al 1964 con «I Maestri del Colore»: il successo dei capitalisti Fabbri e la loro attività divulgativa in edicola sono ormai sdoganati.

«È proprio di questi giorni [...] "I Maestri della Scultura", opera che per scrupolosità di ricerca, stile dei testi, ricchezza delle illustrazioni, e complessiva dignità di espressione bene si affianca a quei "Maestri del Colore" assurti ormai nel mondo a valore classico della materia [...]: la carta, la stampa, la scelta delle illustrazioni sono perfettamente consone a quello che è l'indirizzo dei Fabbri: il più alto livello qualitativo al più basso costo unitario [...] un vero gioiello bibliografico. [...] La scelta degli artisti cui sono dedicate le varie dispense corrisponde ad un indirizzo non conformistico, con un alternarsi di nomi famosi e di contemporanei. [...] Un'opera preziosa per l'amatore, per lo studioso e per chiunque voglia arricchire la sua cultura e la sua biblioteca»¹¹⁸.

D'altro canto il quotidiano, attento al tema della produzione a fascicoli, già il 1 giugno 1965 riflette su *Novità e limiti di un importante fenomeno della cultura di massa. Il libro d'arte cede alla dispensa*:

«un discorso sulle dispense di carattere artistico deve iniziare dal boom del libro d'arte di qualche anno addietro. Fu un fenomeno singolare, con aspetti tipicamente italiani. Sull'onda della dilatazione economica, la grande editoria gettò sul mercato decine di bellissimi testi illustrati dedicati all'arte figurativa. [...] A sfogliarli però, nel cercare di definirne un valore, appariva chiaro che essi erano lo strumento di un calcolo economico più che quello di una coordinata operazione culturale. I testi, quasi sempre frettolosamente tradotti da opere straniere,

¹¹⁶ Pallucchini a Martini, Venezia, 26 novembre 1964 (AAM).

¹¹⁷ Alberto Martini a Evelina Borea e a Giovanni Previtali, Milano, [tra il 21 e il 28 gennaio 1965] (AGP).

¹¹⁸ *Grandi novità nel campo editoriale* 1966a; lo stesso intervento appare anche sull'edizione serale de "La Stampa" (*Grandi novità nel campo editoriale* 1966b).

apparivano scarsi e approssimativi, mentre gran parte dello spazio era dedicata alle illustrazioni, immense e splendide (ma molti critici protestavano poiché esse tendevano a “tradire” l’originale), impresse con i più evoluti accorgimenti tecnici. Un foglio di cellophane finale, e il libro era trasformato in regalo natalizio atto ad infondere, dall’alto dello scaffale, timorosa riverenza agli amici di famiglia. Un passo avanti rispetto ai falsi dorsali venduti a un tanto al metro, ma non certo nella direzione esatta. [...] È al termine di questa esperienza, sull’onda di un’espansione economica che si preoccupava di trovare nuovi canali per arrivare a saturare ogni potenziale area di assorbimento, che prese avvio la grande “operazione dispense”. La dispensa non è una cosa nuova, lo sappiamo bene, ma certamente nuovo è il rilievo assunto recentemente dal fenomeno in Italia. [...] È bene fare ora qualche nome. Il primo ovviamente è quello dei fratelli Fabbri, i “re” delle pubblicazioni a puntate, che si rivolgono al pubblico con le tecniche di vendita più moderne. Un grande battage pubblicitario, il prodotto a portata di tutti, lustro, lucente. Malgrado i molti nemici, non indietreggiano. Una settimana dopo l’altra sfornano sul mercato una massa di pubblicazioni che coprono, in modo abilmente calcolato, il grande arco degli interessi popolari. In particolare il settanta per cento delle dispense a carattere artistico pubblicate in Italia esce dalla tipografia dei Fabbri, raccolto in tre titoli: “Capolavori nei Secoli”, “I Maestri del Colore”, “L’Arte racconta”. [...] I Fabbri affidarono la direzione della vasta opera [...] a Franco Russoli, uno dei più noti studiosi italiani della materia, e ad Alberto Martini, giovane critico di grande valore scomparso di recente in un tragico incidente [...]. Malgrado i suoi limiti la dispensa d’arte, bene o male, ha spezzato un monopolio culturale vecchio di secoli; milioni di persone hanno potuto allargare l’orizzonte degli studi scolastici o hanno scoperto una nuova dimensione delle cose. In definitiva, un prodotto della “civiltà dei consumi” che si ritorcerà irreversibilmente contro di essa»¹¹⁹.

Il direttore de «I Maestri della Scultura», apparso in edicola tra il 1966 e il 1968 circa, è Dino Fabbri, condirettore Franco Russoli e assistente Renata Negri¹²⁰. La serie riguardante l’architettura non è mai stata realizzata.

Nel 1964, Martini attende anche a un manuale per i licei, intitolato *Storia dell’arte*, ideato a stretto contatto con l’autore principale Francesco Negri Arnoldi, a cui aveva commissionato la stesura di gran parte dei testi. Nonostante il nome dello studioso ravennate

¹¹⁹ NATALI 1965.

¹²⁰ CAROTTI, ANDRIANI 2010, p. 165, ricorda che «la datazione compare sui fascicoli solo a partire dal n. 101 (c1966). I fascicoli 111 e 112 [della copia della collana conservata nella biblioteca storica della casa editrice] riportano anche c1969, probabilmente riferita ad una seconda uscita, non reperita».

non faccia capolino nel colophon, restano a testimonianza del suo impegno numerose lettere riguardanti la progettazione dell'opera con Negri Arnoldi, con Mina Bacci, con Giovanni Previtali e con altri, tra cui Maria Grazia Ciardi Dupré e Peter Riedl, che per mancanza di tempo declinano la proposta di collaborazione. La *Storia dell'arte*, in tre volumi illustrati in bianco e nero e colore, esce nel 1968 nella versione in tomi e nel 1969 a dispense: sessantatre fascicoli settimanali di trentadue pagine ciascuno; se ne realizza anche una tiratura particolare per la scuola, nel 1968¹²¹.

Francesco Negri Arnoldi, inframmezzando un affettuoso ricordo di Martini «persona garbata e spiritosa, piena di iniziative, che venivano raccolte ed elaborate, anche con la preziosa collaborazione di Franco Russoli, e condotte in porto, per la casa editrice dei fratelli Fabbri, tramite la carissima Renata Negri, anche lei prematuramente scomparsa», racconta che:

«l'impresa nacque proprio in accordo, forse addirittura su suggerimento di Alberto Martini. La vicenda si svolse così. La Fratelli Fabbri, sotto la stessa direzione di Martini, mise in cantiere una vera e propria storia dell'arte, trattata per epoche, e cioè "Capolavori nei Secoli", da distribuire in edicola in fascicoli settimanali. L'idea successiva, nata simultaneamente in me e in Martini, fu quella di sfruttare l'immenso prezioso patrimonio di fotocolor accumulato dalla Fabbri con "I Maestri del Colore" e "Capolavori nei Secoli" (patrimonio successivamente e sciaguratamente mandato in malora, con immenso danno economico e culturale) per raccogliere i fascicoli settimanali in tre grossi volumi, i cui testi vennero affidati, a me per il periodo dall'antichità al Cinquecento, a Mina Bacci per il Sei e Settecento, a Giorgio Falcidia e a Bruno Toscano per l'Otto e Novecento. Nacque così, con una introduzione di Giovanni Previtali, il "Manuale" di Storia dell'Arte, che ebbe grande successo (il primo interamente a colori), e che, dopo numerose riedizioni e ristampe, totale rifacimento da parte mia dei testi degli altri autori, e dopo passaggi da un editore all'altro, è oggi ancora in uso nei licei e nelle università, distribuito dalla RCS Scuola. Dunque, anche se il manuale nacque dopo la morte di Martini, l'origine reca la sua impronta di dinamico e intelligente promotore di iniziative culturali»¹²².

¹²¹ Si veda CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 203-204, n. 1333.

¹²² Testimonianza di Francesco Negri Arnoldi, stralciata da un lungo ricordo inviato per posta elettronica il 22 marzo 2011. Le fotografie della Fabbri, oltre trecentomila pezzi, sono conservate nell'archivio iconografico della casa editrice, oggi patrimonio del gruppo Mondadori, indistintamente per i diversi ambiti, con una numerazione che consente di rintracciare le singole immagini per soggetto della fotografia o autore dell'opera ritratta. Sarebbe auspicabile una ricognizione dello stato di conservazione del materiale, se come raccontano Piero Baguzzi e altri: «delle fotografie

Scomparso Martini, Previtali svolge una parte attiva nella progettazione del manuale, come si avverte in alcune missive risalenti al principio del 1967¹²³. «Pare che Dino Fabbri sia sensibilizzatissimo su questa maledetta *Storia dell'Arte* e la vuole a tutti i costi», scrive a Negri Arnoldi:

«Loro, d'altra parte, hanno scoperto adesso che è troppo lunga e non c'è abbastanza "analisi estetica". Io naturalmente ho fatto presente che la novità dell'impostazione era in gran parte proprio nella eliminazione delle solite paginate di chiacchiere ecc. e che Martini aveva esplicitamente voluto un'impostazione di questo tipo. Ma fatto sta, Martini adesso non c'è più, e ci sono loro che dicono che è troppo lunga e priva di analisi estetica... Per farla breve ti telefoneranno per esporre anche a te il loro punto di vista. Poi spediranno di nuovo a me il testo, a cominciare dagli egiziani in poi. Io ti segnerò accanto dei suggerimenti in questo senso:

- a) rifusione nel corso dell'esposizione storica di gran parte dell'introduzione (loro dicono che i ragazzi le introduzioni non le leggono);
- b) accentuazione di alcune figure principalissime (e opere d'arte

dell'archivio è stata realizzata un'inutile digitalizzazione in bassa risoluzione, il lavoro è stato fatto in gran parte male e le agenzie hanno replicato molte immagini. Nel frattempo molti fotocolor si sono rovinati diventando rossi; a un certo punto l'Alinari aveva messo a punto delle tecniche di restauro e si era proposta di restaurare le fotografie dell'archivio Fabbri... figuriamoci, era come dare armi al tuo nemico. Quando sono arrivati gli Agnelli la fototeca è stata gestita molto male, è diventata una specie di purgatorio della casa editrice: invece di considerarla un grande patrimonio l'avevano fatta diventare un peso». Maria Grazia Pellizzone, che dal 1963 al 1978 ha lavorato in Fabbri nell'ufficio deputato al reperimento fotografico insieme a Franca Del Greco (addetta alla richiesta di permessi per i fotografi) e a Cesarina Brigada (assistenza tecnica: acquisto pellicole, riparazione macchine, ecc.), sotto la direzione di Odilla Marini, riferisce che molte foto compromesse sono state rigenerate, ma la digitalizzazione è partita in netto ritardo, un processo probabilmente organizzato in maniera non ottimale, anche per conflitti interni tra gli archivi del gruppo editoriale. Dalle informazioni che ho potuto rintracciare, solo nel 1978 la casa editrice ha organizzato un servizio di vendita delle fotografie. Risale a quell'anno infatti un cinegiornale («Notizie cinematografiche», N0494, ASIL) che documenta l'organizzazione nelle sale del Castello Sforzesco della mostra *Arte, cultura, uomini, attraverso le immagini della Fabbri Editori*, con il patrocinio del Comune di Milano, rassegna con cui l'azienda presentava, nella persona dell'amministratore delegato Giorgio Manina, la nascita del «photo service» Fabbri, «in grado di fornire un patrimonio vastissimo di oltre 300.000 fotocolor». Nel filmato si intravede un catalogo *Photo service Fabbri Editori* che non è stato possibile rintracciare. È probabile che la vendita delle immagini non sia stata gestita in modo oculato, se gli introiti del servizio non hanno indotto in seguito i dirigenti della casa editrice a realizzare una buona campagna di digitalizzazione.

¹²³ Tre missive tra Previtali, Bruno Toscano e Francesco Negri Arnoldi, riguardanti la *Storia dell'arte*, sono pubblicate da GALANSINO 2013, p. 284, n. 6.

“essenziali”) poiché prendano maggior rilievo;

c) inserimento a questo fine, lungo tutto l’arco dell’opera, di alcune particolareggiate analisi stilistiche di singole opere (verrebbero come delle tavole fuori testo).

Adesso intanto ti mando il *Gotico Internazionale*; e tu fammi avere il *Quattrocento*».

È lo stesso Negri Arnoldi, del resto, a sollecitare l’intervento di Previtali, che in questi anni è consulente della casa editrice:

«Mi ha telefonato la [funzionaria dell’Ufficio Editoriale Fabbri] Calvi per dirmi che siccome i volumi della Storia dell’Arte, per l’abbondanza del testo e numero di illustrazioni, raggiungeranno una notevole mole (circa 700 pagine), se non era il caso di dividere ciascun volume in due: parte testo (in carta uso mano), parte illustrata (in carta patinata). Io ho fatto presente che in tal modo tradivamo il criterio stesso d’impostazione dell’opera e mi sono adoprato a farle intendere tutte le ragioni per cui non è possibile adoprare tale divisione. Non sembrandomi molto convinta le scriverò ancora in proposito. Non sarebbe male tuttavia che intervenissi anche tu nella questione e all’uopo facessi valere la tua indiscussa autorità presso l’editore stesso (logicamente se convieni con me sull’utilità delle figure inserite nel testo). Per quanto riguarda il lavoro ancora da fare vorrei conoscere le ultime decisioni della dissidente Bacci. Ti manderò presto altro materiale da revisionare, ma tu intanto finisci il *Tardogotico*».

Una questione differente, tra le pubblicazioni progettate, si pone per «L’Arte racconta. I grandi cicli decorativi», realizzata e distribuita in edicola nel 1965 in seguito alla scomparsa di Martini, da non confondere con «L’Arte racconta. Le grandi imprese decorative nell’arte di tutti i tempi»¹²⁴. Come d’abitudine in Fabbri, i testi dei quarantotto fascicoli de «L’Arte racconta» iniziata sotto la direzione dell’allievo di Longhi sono utilizzati per comporre un’opera diversa, in questo caso rilegata in sei volumi con scansione cronologica, aggiungendo un’introduzione per ogni periodo storico; i condirettori della raccolta sono Giovanni Previtali e Franco Russoli.

È possibile che il critico ravennate avesse inoltre già concepito, ma è solo una supposizione, «L’arte moderna», una collezione uscita tra il 1967 e il 1969, troppo aderente ai suoi interessi per credere che non abbia risentito delle sue idee, se non della sua collaborazione¹²⁵. Si potrebbe pensare che il progetto per la rivista di carattere internazionale, che Martini e Russoli hanno in mente di dedicare a

¹²⁴ Si veda CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 308-309, nn. 2548-2549.

¹²⁵ Ivi, pp. 170-174, n. 1015.

Otto e Novecento dal principio del decennio - del resto tra 1963 e 1964 sia Longhi che Previtali suggeriscono a Martini di preparare con gli editori milanesi un quindicinale di storia dell'arte -, si converta dopo la morte del giovane nella forma più usuale ai Fabbri della raccolta di fascicoli, a cui cede anche il titolo, come accennato al termine del capitolo precedente. È naturalmente Russoli il direttore della serie, centoventinove fascicoli settimanali di quaranta pagine ciascuno, disponibili anche nella versione rilegata in quattordici volumi; assistente, come sempre, Renata Negri.

Infine si ricorda «Elite. Storia Universale dell'arte» del 1966: Martini è citato tra gli autori, poiché vi sono ridotti, a cura di Francesco Abbate, i testi apparsi anni prima in «Capolavori nei Secoli». L'elenco dei collaboratori ricalca dunque quello della prima collana: Maurizio Bonicatti, Raffaello Causa, Alberto Martini, Franco Mazzini, Franco Monti, Renata Negri, Terisio Pignatti, Franco Russoli¹²⁶.

4.5. «I Maestri del Colore», «L'Arte racconta». Martini e una geografia degli autori

Anche in seguito al recente trasloco da via Mecenate a via Rizzoli (2010), che ha rimescolato le collocazioni, non sembra affiorare documentazione riguardante la Fabbri nel lustro 1960-1965 all'interno degli archivi RCS, il gruppo editoriale che nel 1990, dopo vari passaggi societari, ha assunto il controllo del marchio fondato dai tre fratelli, dal 2016 parte dell'universo Mondadori.

Del resto, fotografi e redattori dell'azienda in quegli anni ricordano che le comunicazioni tra gli uffici e le relazioni stese nel corso delle riunioni non sono mai state archiviate. Non vi si sarebbe comunque trovato, per via della frequentazione quotidiana, un carteggio tra Martini, Russoli e Dino Fabbri.

Gran parte della corrispondenza con gli specialisti interpellati per le due serie più importanti («I Maestri del Colore» e «L'Arte racconta»), d'altra parte, è raccolta nel fondo di Alberto Martini e altra se ne potrebbe forse rintracciare a un vaglio sistematico delle carte di Franco Russoli¹²⁷. Presso la casa editrice, si sarebbero potute conservare le risposte alle lettere inviate ai diversi studiosi da Renata Negri.

Con il materiale disponibile, talvolta interrogando direttamente la memoria dei protagonisti, si è tentato di comporre qui una geografia degli autori delle due collane fino al 1965, da Nord a Sud Italia, indicando per ciascuno i legami con Martini. L'elenco comprende

¹²⁶ Ivi, p. 158, n. 913.

¹²⁷ Come già ricordato, allo studio dell'archivio di Franco Russoli è dedicata la tesi di dottorato, in corso all'Università Ca' Foscari di Venezia, di Erica Bernardi, di cui si vedano su Russoli gli articoli BERNARDI 2012 e 2012-2014.

i nomi dei responsabili dei fascicoli da lui diretti fino al numero 98, con l'aggiunta dei casi in cui si abbia prova di un suo diretto coinvolgimento nella scelta delle persone o degli argomenti¹²⁸.

Dove possibile, si indicano gli estremi anagrafici dei vari collaboratori, in prevalenza nati a pochi anni di distanza da Alberto Martini, segnalando le occasioni in cui gli stessi storici dell'arte abbiano suggerito la partecipazione di altri professionisti, che, per ogni fascicolo, ricevono un compenso di 100.000 lire, mentre lo stipendio del direttore di collana, oltre alle singole curatele retribuite a parte, è di 200.000 lire al mese.

Si prova, in sostanza, a dare forma a una mappa delle estese conoscenze di un giovane critico negli anni Sessanta, ma anche dei rapporti di forza che muovono le dinamiche della disciplina nell'Italia del tempo. Un panorama che si estende da Udine a Napoli, ignorando le isole, con alcune puntate all'estero, guidate principalmente da appoggi e amicizie di Martini.

Emergono alcuni epicentri di elaborazione e distribuzione dei temi delle dispense, nuclei di smistamento degli argomenti tramite relazioni dirette, intorno a personaggi chiave. Se, ad esempio, nel Veneto è Pallucchini a far lavorare la sua «équipe», a Bologna un ruolo più morbido è svolto da Volpe; a Firenze i rapporti con Longhi sono mediati da Previtali, che suggerisce all'amico diversi nomi, ponendo anche vincoli e deviando talvolta le sue decisioni, secondo criteri della più fedele osservanza longhiana, in accordo a un principio di qualità.

Va considerata con attenzione la portata della presenza di Longhi dietro la rosa di pittori trattati nella serie, tenendo al contempo presente il lavoro di mediazione dell'allievo con gli studiosi chiamati a contribuire, spesso giovani con idee nuove¹²⁹. In questo senso valga la testimonianza di Anna Ottani Cavina:

«prima di accettare la voce Guercino, con la spavalderia della giovinezza, io mi ero permessa di rifiutare Annibale Carracci, ecc. Volevo uscire dai bolognesi che invece qui a Bologna erano per tutti il pasto di ordinanza. Sapendo che dietro all'Indice magnifico dei Fratelli Fabbri (un indice che ha rigenerato la storia dell'arte molto prima dei manuali), c'era

¹²⁸ Le informazioni sono tratte per lo più dalle lettere scambiate tra gli autori e Martini - ritracciate nell'archivio del critico ravennate e, dove possibile, in quelli dei corrispondenti -, senza escludere la possibilità che parte delle missive si sia perduta, o che con alcune persone più vicine siano stati stretti accordi di persona o telefonici, non documentati da testimonianze epistolari.

¹²⁹ «La casa editrice», ricorda Giovanni Fabbri, «in quegli anni dette lavoro a centinaia di storici dell'arte (preferendo, ovviamente, gli allievi di Longhi) che vennero pagati per migliaia e migliaia di fogli scritti, accompagnati da summi biografici e da rimandi alle pubblicazioni indispensabili» (MARCHI, FABBRI 2011, p. 45).

Roberto Longhi, io proposi un fascicolo su Gentileschi che allora naturalmente fu bocciato perché non abbastanza conosciuto. Nei Fratelli Fabbri entravano però Maso di Banco (con un risalto quasi pari a Giotto!) e Elsheimer (a fianco di Caravaggio), insomma tutto quello che ancora nei manuali non c'era. Così trattai con Alberto: avrei fatto Guercino (e poi anche *Il barocco*), ma lui mi avrebbe fatto fare Georges de La Tour (che poi uscì ed ebbe in Italia quella divulgazione a largo spettro che ancora non aveva in Francia, dove alla prima mostra di La Tour al Louvre del 1972 venne esposto il mio fascicolo dei Fratelli Fabbri, come prova di un'Italia più attenta alle scoperte segnalate a suo tempo da Sterling e Longhi...)»¹³⁰.

Fatte salve originali proposte da parte di alcuni autori - la presenza di molti veneti è indotta, ad esempio, dalle insistenze di Pallucchini, che sciorina a Martini elenchi di pittori di cui «non potrete fare a meno, per equità storica» -, la selezione degli artisti «oculatamente degerarchizzante»¹³¹ deve tanto alla supervisione di Longhi sull'indice, quanto alle predilezioni di due condirettori, a formare un universo costellato di modelli non scontati e nuovi interessi, con nomi spesso considerati di second'ordine nel canone del tempo. Non è semplice distinguere le scelte di uno e dell'altro, né per gli argomenti, né per gli studiosi coinvolti: comune è la pianificazione generale della collana e condivise molte tra le conoscenze di Martini e Russoli, intimi amici, dato che non aiuta a discernere i contatti allacciati da ciascuno¹³².

Se alcuni titoli erano già stati sdoganati da raccolte precedenti, come quelle dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche¹³³, direttore Martini

¹³⁰ La testimonianza della studiosa è tratta da un lungo ricordo trasmesso per posta elettronica a gennaio del 2012. La dispensa su Gentileschi, n. 83 della collana, sarà poi realizzata, come vedremo, da Marco Rosci.

¹³¹ FACCHINETTI 2005, p. 675.

¹³² «Alberto Martini», annuncia un foglio sciolto firmato da Russoli e dai fratelli Fabbri inserito nel numero 98 delle monografie sugli artisti, «che sin dall'inizio de "I Maestri del Colore" e de "L'Arte racconta" aveva dedicato la sua appassionata competenza alla impostazione e alla direzione delle due Collane, contribuendo nella più larga misura al [loro] successo internazionale, è tragicamente scomparso il 9 [in realtà 8] maggio 1965 all'età di 34 anni. Abbiamo voluto che il suo nome figurasse sui fascicoli sino a questo numero, perché essi erano effettivamente opera sua, da lui preparati e coordinati. Oggi, nel proseguire il lavoro sulle indicazioni generali che Martini aveva tracciato, desideriamo che i lettori sappiano che nel corso futuro di tutta l'opera la presenza del nostro Amico e collaboratore sarà sempre evidente e determinante, perché Egli aveva con noi discusso e deciso il piano generale delle due Collane, offrendo illuminanti suggerimenti e direttive fondamentali. E il nostro lavoro sarà così anche un omaggio continuo alla memoria dello studioso» (FRATELLI FABBRI, RUSSOLI 1965).

¹³³ Si ricordi che l'ultima serie dei «Maestri del Colore» delle Arti Grafiche (1957-1960) comprende già, ad esempio, Modigliani, Duccio di Buoninsegna, Francesco Guardi o Toulouse-Lautrec.

dai «Maestri del Colore» Fabbri, «“la più grande collana d’arte del mondo”, che allargava finalmente il canone della storia dell’arte, in senso geografico e cronologico»¹³⁴, si esclude Filippino Lippi, pur assai apprezzato dalla cerchia longhiana, ma in compenso si fa posto al Bramantino, ad Andrea del Castagno, a Giovanni da Milano, al Sassetta, a Cima da Conegliano, come anche a Rogier van der Weyden, a Konrad Witz, a Grünewald o a Stephan Lochner. Si propongono i Lorenzetti a Enzo Carli e Holbein a Hans Werner Grohn, ma si disertano Pinturicchio, Verrocchio, Berruguete, Lorenzo Costa o Appiani¹³⁵. Tra Otto e Novecento, non manca invece all’appello, fatta eccezione per Jean Frédéric Bazille e per Berthe Morisot, nemmeno un impressionista.

Assenti Severini, Balla o Dalí, fanno capolino De Pisis, Léger, de Staël e Vlaminck, scomparsi da pochi anni. Tra i pittori viventi si annoverano Carrà, Morandi, Mirò, Kokoschka, Max Ernst, De Chirico, Siqueiros, Chagall, Duchamp; non mancano Giacometti e Bacon, al tempo in piena attività creativa, presenze da motivare indagando tra le passioni contemporanee più sentite dal critico di Ravenna. Un fascicolo è dedicato anche a Graham Sutherland, un interesse condiviso con Russoli: è lui, probabilmente, a favorire l’ambito incontro di Alberto con l’artista, nella casa di Sutherland in Provenza, poco prima della scomparsa dello storico dell’arte.

Più scontata appare la scelta dei doppi numeri, che affrontano Raffaello, Giotto, Picasso, Tiziano e Caravaggio; vanno segnalate invece le coppie 202-203 sulla miniatura medievale, a cura di Carlo Bertelli, 207-208 sulla pittura romanica in Francia (di Marc Thibout), 217-218 sui paesaggisti nordici italianizzanti del XVII secolo (di Malcom R. Waddingham), 224-225 sugli affreschi gotici lombardi (di

¹³⁴ AGOSTI 2006, p. 29.

¹³⁵ Nonostante l’attenzione posta nell’indice dei «Maestri del Colore» ad artisti di minor fama, non trova spazio nella serie un numero su Bartolomeo della Gatta, che raccolga gli studi di Martini intrapresi nella tesi di laurea, e non pare sia mai stato considerato nel progetto. Certo il giovane avrebbe dovuto appianare qualche divergenza con il maestro Longhi sulla ricostruzione del ridotto catalogo del pittore, ma l’idea di una pubblicazione sull’artista in una collana divulgativa gli aveva comunque attraversato la mente qualche anno prima, quando Paola Della Pergola e Luigi Grassi lo avevano invitato a collaborare alla raccolta di monografie «Vita e opere dei grandi maestri», indicando gli argomenti di suo interesse: tra le proposte del giovane, Piero della Francesca è già assegnato ad André Chastel, mentre «tanto Pietro da Rimini quanto Bartolomeo della Gatta non sono da escludere, ma poiché la Collana è rivolta ad un pubblico non specialistico, bisognerà attendere che sia in un certo senso “preparato” a un volume su artisti meno noti - cosa che del resto anche noi desideriamo proporre e se Lei non avesse eccessiva fretta si potrebbe riparlare di ciò dopo la pubblicazione dei primi volumi» (si vedano le lettere di Paola Della Pergola e Luigi Grassi a Martini da Roma del 25 novembre 1960 e del 19 gennaio 1961, AAM). Non sembra che tra i volumi della «Collana d’arte» del Club del libro prenda poi corpo alcuno dei titoli citati nella missiva.

Costanza Segre Montel) e 243-244 sul Gotico internazionale in Francia e nei Paesi Bassi (di Enrico Castelnuovo): ma questi casi, ormai a fine serie, sono preparati dalla lunga disamina precedente.

Dopo il 1965, sembra ancor più ampliarsi la varietà dell'antologia: sotto la guida di Russoli entrano nella raccolta Vitale da Bologna, Benozzo Gozzoli, Maso di Banco, Bernardino Luini, Gregorio De Ferrari, il Baciccio, Luca di Leida, Andrej Rubljov, Albrecht Altdorfer, Quentin Metsijs, ma anche Chaïm Soutine, ad opera di Renata Negri, James Ensor o José Clemente Orozco. Raggiunta la seconda centinaia, e poi sistematicamente dal numero 250 (gli otto fascicoli finali, dal 279 al 286, costituiscono l'insieme degli indici: numerico, analitico, cronologico generale, cronologico per paese), il pubblico ha ormai equipaggiamento sufficiente ad affrontare alcuni temi specifici per affondi, abbandonando il criterio monografico per autore e offrendo un cappello introduttivo per ogni nodo artistico affrontato nelle dispense della collana¹³⁶: si istruiscono così i lettori sulla pittura romanica in Italia e in Francia, sulla pittura bizantina, sul Gotico internazionale in Italia, in Boemia, nei paesi tedeschi, in Francia, nei Paesi Bassi o in Spagna, sulla pittura riminese e bolognese del Trecento, sulla quella tardogotica veneta e toscana, sui paesaggisti olandesi del XVII secolo, sui seguaci di Caravaggio a Napoli e nei Paesi Bassi; si riflette su *Prospettiva italiana e microcosmo fiammingo*, sulla situazione artistica dell'Europa all'aprirsi del Cinquecento, su Classicismo e Manierismo, sulla pittura del Settecento in Francia e in Inghilterra, sul passaggio dal Surrealismo alle correnti più recenti o sulle avanguardie.

Rapportandosi costantemente alle manifestazioni più significative, nella serie Fabbri non mancano alcuni artisti messi in luce dalle mostre di quegli anni. Ad esempio, la scelta del numero su Carlo Crivelli, uscito per la penna di Guido Perocco nel 1964, è un debito da saldare nei confronti dell'esposizione ordinata da Pietro Zampetti in Palazzo Ducale a Venezia, aperta in contemporanea al Mantegna di Paccagnini a Mantova; il quaderno su Jacopo da Bassano gode del buon esito della monografica del 1957, nella stessa sede in laguna; si

¹³⁶ Dopo le prime duecento uscite, «accogliendo numerose richieste, la serie de «I Maestri del Colore» viene [...] continuata con altri 78 numeri», più gli otto fascicoli dell'indice, «allo scopo di dare le monografie su artisti e scuole, nonché i testi necessari per poter formare, modificando l'ordine delle 200 monografie già uscite e inserendo opportunamente le 78 successive, una monumentale storia della pittura, la più completa ed esauriente che sia mai stata realizzata», recita un comunicato inserito nel fascicolo numero 200: «la nuova serie comprenderà 50 numeri monografici e 28 numeri contenenti, oltre alle illustrazioni, un testo che darà un quadro completo della storia della pittura. I 278 fascicoli (e gli indici) verranno ordinati in 28 raccoglitori: il primo numero di ciascuna raccolta sarà appunto costituito da uno dei 28 numeri contenenti il testo che abbraccerà il periodo artistico al quale le monografie di ciascun raccoglitore si riferiscono. L'opera risulterà così ordinata in 28 volumi secondo un criterio storico».

mette in cantiere anche, su suggerimento di Pallucchini, un Guardi da far uscire a ridosso della manifestazione organizzata sempre da Zampetti a Palazzo Grassi nel 1965¹³⁷.

Anche la presenza di Bartolomeo Montagna si chiarisce, come si vedrà, alla luce del progetto di una mostra sul pittore, da allestire a Vicenza per settembre del 1964, infine mai realizzata. Il fascicolo su Romanino, con testo introduttivo di Elvira Cassa Salvi, giunge in edicola in prossimità dell'esposizione curata da Gaetano Panazza nel duomo vecchio a Brescia nel 1965, peraltro pubblicizzata con opuscoli informativi inseriti all'interno delle dispense apparse in quei mesi in edicola¹³⁸.

Un'antologia di opere di Gaudenzio, fascicolo poi affidato al ticinese Piero Bianconi, si era vista qualche anno prima al Museo Borgogna a Vercelli (1956): Martini ne aveva stesa una recensione per «Letteratura», sottolineando come la rivalutazione dei testi figurativi piemontesi e lombardi fosse «merito precipuo di Roberto Longhi e di tutti gli studiosi locali, dal Viale alla Gabrielli e alla Brizio, fino alla nutrita ed agguerrita schiera di giovani» così elencati: «la Gregori, la Griseri, la Cipriani, il Mallè e, *last not least*, Giovanni Testori, indagatore appassionato ed attento, scrittore e critico veramente temperamentale»¹³⁹.

Bonnard e Vuillard entrano nel florilegio supportati dalle panoramiche apparecchiate da Franco Russoli a Milano alla Permanente nel 1955 e in Palazzo Reale nel 1959, ma sono, come si avrà nuovamente occasione di ricordare, una passione comune su cui si innesta l'amicizia tra il direttore di Brera e il giovane ravennate¹⁴⁰. Non si dimentichi, inoltre, che la rassegna su Modigliani del 1958 in Palazzo Reale esita una delle dispense più pubblicizzate su giornali e quotidiani¹⁴¹.

Il doppio fascicolo su Caravaggio, di Raffaello Causa, non può non annodarsi nella memoria ai fili dell'esposizione longhiana milanese del

¹³⁷ Si vedano i cataloghi: ZAMPETTI 1961 (con la già citata recensione di LONGHI 1962), 1957 e 1965.

¹³⁸ L'opuscolo pubblicitario così recita: «La mostra presenta al pubblico e agli studiosi una vastissima documentazione dell'attività del Maestro. L'esposizione dei dipinti e dei disegni del Romanino è completata da un panorama delle opere degli artisti a lui più vicini quali Boccaccio Boccaccino, Altobello Melone, il Moretto giovane, Callisto Piazza e Lattanzio Gambara. La mostra rimane aperta sino al 30 settembre p.v.». Sulla manifestazione si veda il catalogo: PANAZZA 1965.

¹³⁹ MARTINI 1956 Pl, p. 125; per l'esposizione: *Mostra di Gaudenzio* 1956.

¹⁴⁰ Si vedano i cataloghi delle esposizioni: RUSSOLI 1955 e 1959.

¹⁴¹ Ci sarà ancora modo di riflettere sul fatto che le tre principali pubblicità ideate dai grafici della Fabbri, per la propaganda dei «Maestri del Colore» su quotidiani e riviste, recano le effigi stilizzate dei ritratti di Antonello, Van Gogh e Modigliani. Su quest'ultimo, si veda il catalogo della mostra curata da Russoli in Palazzo Reale: RUSSOLI 1958.

1951, mentre la presenza di Ceruti e Fra Galgario (di Filippo Maria Ferro) - e prima di Moretto, Romanino, Savoldo e Moroni - rimpolpa la schiera de *I pittori della realtà in Lombardia* nell'indice¹⁴². Anche il quaderno dedicato a Giuseppe Maria Crespi da Anna Matteucci, novantaduesima uscita, non è certo immemore della presentazione offerta da Longhi più di quindici anni prima a Bologna e a Milano, con catalogo a cura di Arcangeli e Gnudi¹⁴³. Carpaccio, che l'autore Terisio Pignatti dichiara nel saggio essere «oggi [...] addirittura divenuto un "bestseller" della editoria artistica», deve verosimilmente l'accesso al podio tra i primi esemplari della collana, al numero 3, alla contemporanea monografica predisposta in Palazzo Ducale a Venezia da Zampetti tra giugno e ottobre del 1963, senza naturalmente dimenticare il precedente della pellicola di Longhi e Barbaro del 1947, già citato¹⁴⁴.

Ricorderemo ancora quanto le scelte dei «Maestri del Colore» siano aggiornate sulla bibliografia corrente, ma non si dimentichino anche le tesi di laurea - *in primis* quelle affidate da Longhi -, come il *Lorenzo Monaco* di Bellosi o il *Pisanello* di Anna Zanoli.

La presenza di autori della cerchia longhiana, praticamente nulla per altre imprese Fabbri come «Pittura in Europa», è concentrata nei «Maestri del Colore», certo la serie più gradita al maestro, mentre in certa misura si diluisce ne «L'Arte racconta».

Le collane prendono corpo con una rapidità sorprendente; i tempi per la composizione dei fascicoli sono strettissimi: il lavoro degli studiosi incaricati dei testi è stringato e serrata la fase redazionale, a ricordare che ci si trova in un'Italia prolifica e laboriosa, in pieno boom economico.

Bruno Zanardi scrive che «I Maestri del Colore» compongono

«una storia dell'arte dell'Occidente ben documentata, ma anche innovativa, perché aperta ai fatti territoriali minori [...] non limitata alla sola Italia, ma estesa all'intera Europa, compreso l'Est, alla cui stesura partecipano tutti i giovani e forse migliori storici dell'arte di quel momento, italiani e non [...]. Dando inoltre il via, quella fortunatissima impresa editoriale, a una messe di iniziative simili, edite variamente, ma mai con la stessa tenuta critica, tantomeno con lo stesso successo di acquirenti, tutte insieme però operando una vasta e capillarmente diffusa nel Paese opera di divulgazione della storia dell'arte. Quella che farà dire a [Giovanni] Urbani nel 1972 [...]: "Al tempo della nostra generazione [...] le tesi di laurea consistevano nello studio monografico di un artista. [...] E sono gli stessi studi che oggi si trovano nei chioschi dei giornali. Se i nostri Maestri avessero capito che per fare quel tipo

¹⁴² Si vedano *Mostra del Caravaggio* 1951; CIPRIANI, TESTORI 1953.

¹⁴³ ARCANGELI, GNUDI 1948.

¹⁴⁴ Si veda il catalogo dell'esposizione: ZAMPETTI 1963.

di storia dell'arte un giorno sarebbe bastato un bravo segretario di redazione e quattro o cinque signorine efficienti, forse ci avrebbero fatto pensare alla storia dell'arte in un altro modo"¹⁴⁵.

Piemonte

Le commissioni piemontesi non spaziano oltre il capoluogo.

A Torino risiede Luigi Carluccio (1911-1981), che per «I Maestri del Colore», condirettore Russoli, scriverà il testo per *Graham Sutherland* (n. 120). In origine, tuttavia, Martini aveva offerto al collega la monografia su Seurat, che in seguito - non se ne conosce il motivo - passa a Carla Lonzi: «grazie per la proposta Seurat, che mi entusiasma», gli aveva risposto il critico nativo di Calimera, torinese d'adozione, al principio del 1964: «Cosa devo fare per accettare in pratica?», gli chiede¹⁴⁶.

Non è dato sapere se l'assegnazione del numero su Sutherland risalga a Martini o poi a Russoli, come pare più probabile, immaginando che il giovane avrebbe riservato per sé la presentazione di un artista molto amato. A testimonianza del rapporto di stima, se non d'amicizia, tra il ravennate e Carluccio, restano le parole che quest'ultimo gli dedica, dopo la scomparsa, in apertura al catalogo della mostra *Mitologie del Nostro Tempo*: «in memoria di Alberto Martini, che resta vivo, tra noi e le cose che amiamo, testimone, appunto, delle cose che è possibile amare»¹⁴⁷.

All'ombra della Mole, nonostante inizialmente rinunci per mancanza di tempo, Enrico Castelnuovo (1929-2014), molte volte chiamato come testimone nelle pagine di questo volume, imbastirà numerosi fascicoli.

«Caro Alberto, mi dispiace di essere rimasto per tanto tempo silenzioso, e ancor più di farmi vivo con un rifiuto. Il lungo silenzio è stato dovuto a una lunga meditazione. Alla fine mi sono reso conto che non sarebbe giusto promettervi cose che non so quando e se potrò fare. Ho tante cose al fuoco e sono purtroppo così lento che per onestà devo risponder di no. Mi dispiace perché l'iniziativa dei "Maestri del Colore" è giusta e ben condotta [...]. So poi che la divulgazione è una cosa seria e non deve essere fatta con la mano sinistra»¹⁴⁸.

Condirettore ormai Russoli, usciranno in edicola i suoi *Jean Fouquet* (n. 168), *Matteo Giovannetti e la cultura mediterranea* (n. 216), *Il gotico internazionale nei paesi tedeschi* (n. 235), *Il gotico internazionale in Francia*

¹⁴⁵ Dall'introduzione di Bruno Zanardi alla raccolta di scritti sul contemporaneo di Giovanni Urbani (URBANI 2012, p. 64).

¹⁴⁶ Carluccio a Martini, Torino, 11 gennaio 1964 (AAM).

¹⁴⁷ CARLUCCIO 1965, p. s.n.

¹⁴⁸ Lettera di Castelnuovo da Torino, 11 maggio 1964 (AAM).

e nei *Paesi Bassi I-II* (nn. 243-244), *Il gotico internazionale in Europa* (n. 254), *Prospettiva italiana e microcosmo fiammingo* (n. 259), *L'Europa all'aprirsi del Cinquecento* (n. 262) e *La pittura del Settecento in Italia* (n. 268)¹⁴⁹. Per «L'Arte racconta» aveva invece già concordato con Martini il numero su *Matteo Giovannetti al Palazzo dei Papi ad Avignone* (n. 36) e forse anche *Le vetrate della cattedrale di Chartres* (n. 48): «Caro Alberto, grazie della tua lettera e della fiducia che riponi in me malgrado le delusioni», gli scrive, «farei volentieri Simone ad Assisi e volentierissimo Matteo ad Avignone; dipende dal tempo»¹⁵⁰. La dispensa su Simone Martini ad Assisi sarà invece affidata a Ferdinando Bologna.

Infine, è Carlo Volpe a suggerire all'amico condirettore il nome di Laura Malvano (1931-2010), nel *post scriptum* a una lettera di aprile del 1964: «Ti ricordi, per le nuove assegnazioni, della Laura Malvano, e della Anna Ottani?»¹⁵¹. Segue uno scambio di corrispondenza con la studiosa torinese, che concorda con lo storico dell'arte *Camille Pissarro* (n. 70) e *Gustave Courbet* (n. 129)¹⁵².

Lombardia

A Milano lavora uno tra i nuclei più folti di autori, compresi naturalmente i curatori della collana. Lo stesso Martini, infatti, scrive i testi di ben undici «Maestri» e, come già ricordato, del numero 3 de «L'Arte racconta», dedicato a *Masolino a Castiglione Olona*.

Da alcuni fogli di appunti conservati, si comprende che il giovane, sulle prime, pensa di assegnare il Mantegna (n. 1) a Giovanni Paccagnini (1910-1977), curatore della celebre monografica mantovana del 1961, per poi decidere di aprire personalmente la collana, sulla scia del successo dell'esposizione e, forse, fornire agli altri studiosi un modello cui genericamente conformarsi. Al direttore di Palazzo Ducale sarà richiesta invece, ormai sotto la guida

¹⁴⁹ Il fascicolo su Fouquet, insieme a uno sui fratelli Limbourg, doveva essere in prima battuta destinato a Michel Laclotte, classe 1929.

¹⁵⁰ Lettera da Torino, 22 marzo 1964 (AAM). Da poco Castelnuovo aveva pubblicato per Einaudi il volume *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV* (CASTELNUOVO 1962); scegliere di coinvolgere nelle collane artistiche autori che avessero già approfondito e pubblicato su singoli temi significava anche ottimizzare i tempi: partendo da un lavoro di ricerca già compiuto, essi erano chiamati a ridurre i loro studi in forma più agile nei fascicoli divulgativi.

¹⁵¹ Volpe a Martini, Bologna, 17 aprile 1964 (AAM). È dedicata alla Malvano una raccolta di saggi pubblicati nel diciottesimo volume dei «Cahiers d'études italiennes», con una selezione di suoi scritti e l'elenco della bibliografia della studiosa, da leggersi insieme al contemporaneo tomo curato da Françoise Py (BECELLONI, NEPPI 2014; PY 2014).

¹⁵² Inizialmente Martini sperava di affidare il primo fascicolo all'amico Alan Fern, classe 1930, e il secondo a Giovanni Testori (1923-1993). Le lettere della Malvano a Martini, da Parigi, datano al 28 dicembre 1964, al 16 marzo e al 20 aprile 1965.

di Russoli, la dispensa che illustra *La Camera degli Sposi* (n. 26) per «L'Arte racconta», originariamente proposta da Martini a Rodolfo Pallucchini, già troppo impegnato nella redazione del duplice fascicolo su Tiziano per «I Maestri del Colore» e incline a dedicarsi soprattutto a opere e pittori attivi esclusivamente in area veneta.

Per le amicizie instaurate con i due artisti, il condirettore desidera occuparsi anche dei numeri su Morandi (n. 38) e su Giacometti (n. 79), cui accenneremo nel prossimo capitolo. Tra i temi prediletti, vi è poi Picasso, per cui riserva per sé una doppia uscita (nn. 56-57), in prima istanza destinata a Russoli, che dieci anni prima aveva ordinato l'esposizione sullo spagnolo in Palazzo Reale¹⁵³: Arturo Carmassi, amico di entrambi, ricordava che «Alberto fu sfiorato dall'esperienza di allestimento della mostra; fu per lui uno shock che lo avvicinò a Picasso, amore che non avrebbe altrimenti sentito per via della formazione longhiana». All'inverso, il ravennate avrebbe dovuto firmare il saggio per il fascicolo su Bonnard, che aveva già approntato, come testimoniano il contratto datato 31 luglio 1964, la ricevuta dell'acconto del 31 agosto e il manoscritto, ritrovati nell'archivio¹⁵⁴.

Martini scrive inoltre i testi per *Renoir* (n. 4), *Van Gogh* (n. 6), *Gauguin* (n. 14), *Delacroix* (n. 25), *Monet* (n. 30) e *Vermeer* (n. 54). Da alcuni elenchi ritrovati tra le sue carte si apprende che il critico intendeva stendere di persona anche il testo per il *Cézanne*, che uscirà poi in posizione 186, a cura di Nello Ponente (1925-1981); il *De Chirico* (n. 194), ad opera della moglie del pittore Isabella Pakszwer Far (1909-1990); il *Klee* (n. 175) di Werner Haftmann (1912-1999); il *de Staël* (n. 199) di Denys Sutton (1917-1992); il *Mirò* (n. 136) di Roland Penrose (1900-1984). La puntata su Vermeer doveva invece da principio essere riservata a Vitale Bloch (1900-1975), insieme a quelle su Georges de La Tour e su Frans Hals.

Renata Negri (1934-1972), oltre a continuare il lavoro di coordinamento della raccolta dopo il 1965, seguendo le direttive di Franco Russoli, realizza le monografie su *Goya* (n. 2), *Toulouse-Lautrec* (n. 18), *Utrillo* (n. 34), *Soutine* (n. 146), *Redon* (n. 197) e *Chagall* (n. 201) per «I Maestri del Colore»; *La cappella di Teodolinda a Monza* (n. 8) per «L'Arte racconta».

Russoli dal canto suo, oberato di impegni, si rivolge solo ad argomenti che interessano da vicino i propri studi: *Modigliani* (n. 9 de «I Maestri del Colore»), *Bonnard* (n. 142) e *Vuillard* (n. 170), oggetto di alcune mostre ordinate dal direttore di Brera a Milano dalla metà degli anni Cinquanta¹⁵⁵.

Alla cerchia dei più stretti amici di Martini appartengono anche

¹⁵³ Si veda RUSSOLI 1953.

¹⁵⁴ La dispensa uscirà invece ad opera di Russoli, numero 142. Come già sottolineato, la pittura di Bonnard è una delle passioni condivise dai due amici.

¹⁵⁵ Si vedano i cataloghi: RUSSOLI 1958, 1955 e 1959.

Guido Ballo (1914-2010), che per i «Maestri» realizza il *Boccioni* (n. 147)¹⁵⁶, Emilio Tadini (1927-2002), che cura il *Léger* (n. 31), e Massimo Carrà (1922-2006), responsabile del *De Pisis* (n. 39) e del *Vlaminck* (n. 96) - condirettore Russoli, scriverà i testi per le dispense dedicate a *Fontanesi* (n. 122) e a *Derain* (n. 231)¹⁵⁷; anche per «L'Arte racconta», dopo il 1965, Carrà si occuperà dell'uscita dedicata a *Gli affreschi del Signorelli a Orvieto* (n. 28). «Caro Alberto, ho visto il De Pisis. Mi sembra venuto bene: forse solamente un paio di tavole danno un po' troppo nel giallo», recita l'unica sua lettera rintracciata nell'archivio dello storico dell'arte, datata 9 luglio 1964¹⁵⁸.

Nel capoluogo lombardo lavora anche Antonio Frova (1914-2007), prossimo a queste date all'incarico a Parma, in qualità di direttore del Museo Archeologico Nazionale. Compone il saggio per *La Villa dei Misteri a Pompei*, numero di apertura della serie dei cicli artistici, ma ragionevolmente deve la commissione più alle proprie competenze specialistiche, che a una diretta conoscenza con Martini, di cui non rimangono tracce nell'archivio¹⁵⁹.

Non vi sono indizi di contatti nemmeno con l'assistente di Anna Maria Brizio all'ateneo milanese, il novarese Marco Rosci (1928), artefice del numero 83 su *Orazio Gentileschi*, tema la cui presenza nel «magnifico indice» della collana è suggerita, come lei stessa ricorda, da Anna Ottani (1939); Martini aveva inizialmente destinato il pittore caravaggesco ad Andrea Emiliani (1931).

Certo tramite Russoli, il giovane avrà conosciuto Raffaele De Grada (1916-2010), a cui si deve il *Fattori* (n. 75)¹⁶⁰, come anche Stella Matalon (1907-1987), funzionaria della soprintendenza braidense, che redige il volume 58 su *Foppa* e, più avanti, il 219 su *Michelino da Besozzo e l'ouvrage de Lombardie*.

Nel resto della regione lombarda, rimane un unico altro centro da citare, Brescia, dove a Elvira Cassa Salvi (classe 1918) è affidato il numero

¹⁵⁶ Nella corrispondenza dell'archivio Martini non è conservato alcun documento epistolare con Guido Ballo, che lo studioso conosce personalmente e frequenta - sarà lui a favorire l'ingresso della moglie Paola all'Accademia di Brera. Il numero su Boccioni è destinato inizialmente a Joshua Taylor, che infine non partecipa ai lavori della collana; Federica Rovati mi segnala la presenza, tra le tavole del fascicolo, di un vistoso falso (tav. XII).

¹⁵⁷ In un primo tempo Martini vorrebbe affidare il fascicolo su Derain a Denys Sutton e quello su Vlaminck a Jean Leymarie.

¹⁵⁸ La corrispondenza tra i due è scarsa anche perché, tra lo studioso e Massimo Carrà, corre una profonda amicizia: «anche se io ero molto piccolo», racconta il figlio Luca, «serbo un vivo ricordo delle assidue frequentazioni serali di Alberto Martini nella nostra casa di via Crocefisso a Milano, fino alla sua scomparsa nel tragico incidente. Era un carissimo amico dei miei genitori».

¹⁵⁹ Sull'archeologo: CAVALIERI MANASSE, LUSUARDI SIENA, ROFFIA 2013.

¹⁶⁰ Come si apprende da alcuni elenchi conservati nell'archivio, inizialmente Martini pensa di assegnare il fascicolo a Enrico Piceni (1901-1986).

95 dei «Maestri», dedicato a *Romanino*, uscito in corrispondenza dell'esposizione ordinata da Gaetano Panazza¹⁶¹, e, con Russoli, il 145 *Moretto* e il 230 *Butinone e Zenale*; non si hanno tuttavia testimonianze archivistiche di contatti con Martini.

Veneto

In Veneto, le assegnazioni si concentrano a Padova, dove dalla metà degli anni Cinquanta insegnano, l'uno accanto all'altro, i due eredi di Giuseppe Fiocco: il milanese Rodolfo Pallucchini (1908-1989), ordinario di Storia dell'arte moderna, e Sergio Bettini (1905-1986), nativo di Quistello in provincia di Mantova, che detiene la cattedra di Storia dell'arte medievale¹⁶².

La parte del leone, per le raccolte Fabbri, spetta al primo tra i due. Se personalmente Pallucchini redige i testi per il doppio numero di *Tiziano* (nn. 66-67), per *Guardi* (n. 104)¹⁶³, *Sebastiano del Piombo* (n. 158) e, più tardi, per *Paolo Veneziano e il suo tempo* (n. 241), lo storico dell'arte propone a Martini molti autori, generalmente suoi allievi, finendo per esercitare una sorta di sorveglianza sull'intera produzione inerente la pittura veneta:

«Lei sa che io ho accettato di buon grado di collaborare alla collana Fabbri, anche per permettere al gruppo dei miei allievi e collaboratori di avere la possibilità di “pubblicare”. D'altra parte Lei sa che i fascicoli

¹⁶¹ Si veda il catalogo: PANAZZA 1965.

¹⁶² Si è già ricordato che i rapporti di Martini con Giuseppe Fiocco si incrinano alla fine degli anni Cinquanta per un incidente attributivo occorso su «Arte figurativa»; non è un caso dunque che Fiocco, nonostante la presenza di alcuni suoi allievi, non prenda parte al cantiere Fabbri. Del resto il magistero di Pallucchini e Bettini rappresenta certo, rispetto all'anziano maestro, una dimensione nuova e moderna per la disciplina, forse più compatibile con le modalità divulgative delle collane.

¹⁶³ Il condirettore originariamente ipotizza di affidare i due *Tiziano* a Gian Alberto Dell'Acqua (1909-2004) e a Terisio Pignatti, insieme al *Tiepolo*, il *Guardi*. L'uscita di quest'ultima dispensa è prevista a ridosso della mostra allestita a Palazzo Grassi da Pietro Zampetti (ZAMPETTI 1965), come si intuisce da una comunicazione di Pallucchini dell'8 aprile 1965: «Certo mi piacerebbe scrivere dei *Guardi* in occasione della prossima stagione... [...] bisognerebbe poter approfittare del fatto degli arrivi di opere di Antonio e Francesco per una revisione a fondo del problema: altrimenti si rischia di mettere fuori un fascicolo e pentirsene un mese dopo. Penso che sia anche nel Vostro interesse: non Le pare? Io potrei impegnarmi di consegnare il testo dentro il 15 giugno (la mostra apre il 5) naturalmente indicando già da prima un certo numero di opere da riprendere a colori. Uscendo anche dopo un mese Voi potreste arrivare con un fascicolo in un certo senso “definitivo”. Ma ci sono altre questioni: un fascicolo o due? “Francesco *Guardi*” o “I fratelli *Guardi*”? Tutto ciò, come Lei comprende, è molto importante. Se il *Guardi* andasse a posto, bisognerebbe rimandare più avanti il *Sebastiano [del Piombo]*, che, come Le ho scritto, ho piacere di fare» (AAM).

curati dai miei allievi recano il mio “visto”: cioè ne seguò la stesura e la scelta del materiale illustrativo. Quindi Le sarei molto grato se mi volesse indicare il gruppo di artisti che Lei pensa possano essere affidati al mio “gruppo di lavoro”»¹⁶⁴.

«L’impresa dei “Maestri del Colore” era ben degna di essere appoggiata», ribadirà a posteriori il 10 gennaio 1965,

«d’altra parte essa permette a molti giovani studiosi di affermare (se ne hanno) le loro qualità su grandi problemi. E Lei sa quanto ci tengo a far lavorare la mia “équipe”. [...] Intanto all’Istituto padovano si lavora in pieno per i Fratelli Fabbri... Scusi la mia insistenza: ma Lei sa come sono un “patito” dei veneti: poiché il cammino dei Maestri del colore è certo molto lungo, non si dimentichi di esaminare la possibilità di inserire il Pordenone, il Maffei, lo Strozzi, Sebastiano Ricci e perché no un Bordon... Sono tutti maestri che a colori rendono moltissimo»¹⁶⁵.

«Per il fascicolo su Palma il Vecchio [n. 64] avrei da proporLe il mio allievo dr. Alessandro Ballarin», classe 1937, «che si occupa a fondo di primo Cinquecento veneto»¹⁶⁶; oltre a questo, tra i «Maestri», allo studioso sarà assegnato il *Savoldo* (n. 116).

Anche Francesco Cessi gravita nell’orbita di Pallucchini, che il 9 aprile 1965 comunica al condirettore:

«da una collezione privata trevigiana son venuti fuori 5 bellissimi pastelli di Rosalba Carriera, di alta qualità ed intatti: un Cristo e quattro figure femminili allegoriche. Anche il Cessi, che Vi prepara il fascicolo per i “Maestri del Colore” [n. 97], è rimasto entusiasta. Penso che sarebbe bene pubblicarne due a colori, anche per dare varietà al fascicolo. Il proprietario attuale sembra disposto a farli riprodurre»¹⁶⁷.

Giorgio Faggin (1939) lavora invece ai numeri 72 *Van Eyck* e 91 *Van*

¹⁶⁴ Pallucchini a Martini, Venezia, 2 novembre 1964 (AAM).

¹⁶⁵ Il 23 marzo successivo torna nuovamente sull’argomento: «Dopo l’uscita del Lorenzo Monaco penso che non potrete fare a meno, per equità storica (mi perdoni il mio amore per i veneti) di un Giambono, di un Pordenone, di un Bordone, di uno Schiavone e anche di un Bonifacio, né tantomeno di un Maffei o di uno Strozzi (per il quale la persona più adatta è sempre la signorina Matteucci di Bologna, assistente del Bottari). Mi permetta anche di farLe osservare che un fascicolo tutto dedicato ad Antonio Vivarini [che sarà poi realizzato da Francesca Flores d’Arcais] può riuscire monotono: io vedrei sempre meglio uno dedicato a tutti e tre i Vivarini» (AAM).

¹⁶⁶ Pallucchini a Martini, Venezia, 20 marzo 1964 (AAM). Per il fascicolo su Palma, il condirettore aveva inizialmente pensato a Mina Gregori.

¹⁶⁷ Alle prime battute dei lavori, Martini ritiene di affidare la dispensa a Terisio Pignatti. Tra le tavole della monografia Fabbri non compaiono gli inediti citati da Pallucchini.

der Goes; condirettore Russoli, si occuperà anche di *Memlinc* (n. 121), *Petrus Christus* (n. 185), *Il manierismo di Haarlem* (n. 205) e *Classicismo e realismo nel Nord* (n. 263). Francesca Flores d'Arcais (1935) cura il fascicolo 151 *Antonio Vivarini* e, per «L'Arte racconta», il numero 17 che illustra *L'oratorio di San Giorgio a Padova*¹⁶⁸. Camillo Semenzato (1922-2000) è incaricato del *Tiepolo* (n. 37), mentre Franca Zava Boccazzi (1920-2009) del *Veronese* (n. 44)¹⁶⁹ e del *Cima da Conegliano* (n. 88); poi, con Russoli, del *Tommaso da Modena* (n. 193) e de *La pittura tardogotica veneta* (n. 232). A Maria Cionini Visani (1931-1976), allieva di Fiocco, poi specializzata con Pallucchini, è assegnato il saggio per il *Piazzetta* (n. 98)¹⁷⁰.

La stessa moglie del maestro, Anna Tositti Pallucchini (1909-1973), è indaffarata per le raccolte Fabbri: per «I Maestri del Colore» mette in cantiere *El Greco* (n. 42), per i cicli *Tintoretto alla Scuola di San Rocco* (n. 10).

Partecipa ai lavori per la casa editrice dei tre fratelli anche Lionello Puppi (1931), che per i «Maestri» si impegna per il *Montagna* (n. 55) - «E non è il caso di buttar fuori un Montagna in concomitanza della mostra vicentina che si aprirà in settembre?» aveva suggerito Pallucchini¹⁷¹ -, per il *Dosso Dossi* (n. 78), per l'*Ercole de Roberti* (n. 132)

¹⁶⁸ Per un sintetico profilo della storica dell'arte, formatasi con Sergio Bettini, si rimanda alla presentazione e alla nota introduttiva alla miscelanea di studi in suo onore: ALBERTINI OTTOLENGHI, ROSSI 2010.

¹⁶⁹ «La mia assistente Zava Boccazzi mi ha fatto leggere la lettera a proposito delle illustrazioni del Veronese. Ho l'impressione francamente che sarà difficile cavar fuori un buon fascicolo utilizzando il materiale che già avete. È più facile la scelta per maestri il cui catalogo è limitato. Ma per i veneziani del "500", quelli che come Paolo o Tintoretto hanno un catalogo 600-700 opere, la scelta è difficilissima, anche perché deve tener conto di tutti i registri espressivi del pittore. Come si fa per esempio per Paolo a tentare di visualizzare il suo "curriculum" senza dare uno dei pezzi fulgidi giovanili di Palazzo Ducale? Badi nelle sale del Consiglio dei X difficoltà non ce ne sono affatto. E come si fa a non riprodurre l'ultimo capolavoro, la pala di S. Pantalon o quella di S. Corona di Vicenza? E sarebbe anche grave che non si riproducesse a colori il *Martirio di s. Giorgio* di S. Giorgio in Braida, opera di conservazione perfetta e mai riprodotto a colori prima d'ora. La scelta delle illustrazioni del Tintoretto era abbastanza banale: perché volete ripetere la stessa cosa per il Veronese? Sono sicuro che Lei si renderà conto di tale situazione», scrive Pallucchini a Martini da Venezia il 9 marzo 1964 (AAM). Sulla Zava Boccazzi si veda il ricordo di PAVANELLO 2009.

¹⁷⁰ Inizialmente Martini aveva pensato ad Alessandro Bettagno (1919-2004). Tranne Faggini, del cui coinvolgimento Pallucchini si rallegra con Martini il 9 marzo 1964, tutti i nomi fin qui citati tra gli studenti dell'ateneo padovano sono indicati in una lettera di Pallucchini al condirettore del 4 dicembre 1964, di riepilogo della situazione dei fascicoli assegnati: «La ringrazio per il credito accordato all'équipe del mio Istituto. Ecco, come eravamo intesi, i nominativi per il gruppo nuovo di Maestri del colore» (AAM).

¹⁷¹ Pallucchini a Martini da Venezia, 20 marzo 1964 (AAM). La mostra su Bartolomeo Montagna a Vicenza, preventivata per settembre del 1964, non sarà mai realizzata, come mi indica Laura De Zuani. Puppi aveva pubblicato due anni prima per Neri Pozza una monografia sull'artista (PUPPI 1962), su cui si veda anche la

e, alla fine della serie, per *La Valle padana tra Gotico e Rinascimento* (n. 258).

«Le sono molto obbligato dell'invito gentilissimo e lusinghiero all'iniziativa brillante che Lei dirige; e della proposta di curare un fascicolo dedicato al Montagna e destinato ad apparire contemporaneamente alla Mostra: accetto di buon grado e resto a Sua disposizione. Ma vedo che, cortesissimamente, si riferisce a qualche altro testo: e La prego, allora, di tenermi a disposizione per maestri veneti e ferraresi dal Tre al Cinquecento (con preferenza per Lorenzo da Venezia, i Bellini, i Vivarini, Cima, Palma Vecchio; Cosmé, Ercole, Dosso): tanto più grato se, eventualmente, e di volta in volta, vorrà preavvertirmi con un anticipo di due o tre mesi»¹⁷².

Un ruolo simile a quello del collega Pallucchini vorrebbe intraprendere, impegnando i suoi studenti, anche Sergio Bettini, già direttore dei Musei Civici patavini (1939-1949), che all'università di Padova insegna in maniera stabile a partire dal 1949. Per «L'Arte racconta» egli scrive *I mosaici medievali di San Marco* (n. 6)¹⁷³, *I mosaici di San Vitale a Ravenna* (n. 13) e *I mosaici di Monreale* (n. 20): «Ho anche dei bravi assistenti, che lavorano sotto il mio controllo; se la nostra collaborazione continuerà come mi auguro Le sarei grato se attribuisse qualche numero anche a loro; me ne farei garante»¹⁷⁴. Cosa che si sarebbe probabilmente verificata, se la scomparsa di Martini non avesse risolto il rapporto tra la casa editrice e lo storico dell'arte, che in seguito non curerà più alcuna dispensa, nonostante qualche titolo fosse già stato concordato o comunque considerato con il giovane, come un numero «che eventualmente si potrà fare per il Battistero della Cattedrale o il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna»¹⁷⁵.

recensione di MAGAGNATO 1963, che considera il volume «una ideale e strumentale preparazione alla mostra che quest'anno Vicenza dedicherà al Montagna». Pallucchini non sarà entusiasta del fascicolo su Montagna, «cioè di un pittore di terzo ordine (e purtroppo non scelto neppure bene: manca il suo capolavoro che è la tavola Cini, tra l'altro da poco pulita)» (lettera da Venezia, 2 novembre 1964, AAM).

¹⁷² Puppi a Martini, Padova, 12 aprile 1964 (AAM).

¹⁷³ «Caro Dott. Martini, Le mando qui il testo in due copie del breve saggio sui *Mosaici antichi di San Marco*, insieme coi contratti relativi. Il discorso è più specificato, dal punto di vista filologico, di quello su San Vitale [...]: San Marco è infatti un'opera assai meno organica: o "composita, specie quanto ai mosaici". Perciò non rimaneva che l'alternativa: o di ripiegare sull'estrema genericità, e in fondo inutilità, dell'introduzione del povero Toesca alle tavole "Silvana" [si riferisce probabilmente al volume della collana Silvana «Mito del Colore» numero 5, sui mosaici di San Marco: TOESCA, FORLATI 1957], e di tante altre pappardelle consimili; oppure di fare un breve discorso, il più chiaro e semplice possibile, il quale almeno accennasse ai problemi fondamentali d'un ciclo tanto e per tanti versi problematico» (lettera di Bettini da Padova, 9 febbraio 1965, AAM).

¹⁷⁴ Bettini a Martini, Padova, 7 marzo 1965 (AAM).

¹⁷⁵ Bettini a Martini, Padova, 9 febbraio 1965 (AAM).

A Venezia, Alberto Martini conosce Luciano Budigna, classe 1924, dai tempi del documentario su Virgilio Guidi, appartenente alla serie «Ritratti contemporanei» da lui ideata; il futuro direttore di Rai 1, per «I Maestri del Colore», cura *Segantini* (n. 62)¹⁷⁶.

«Ho ricevuto il contratto per il Crivelli da parte dei Fratelli Fabbri», comunica Guido Perocco (1916-1997) all'amico ravennate da Venezia il 26 ottobre 1963, «so che lo devo a te e te ne sono molto grato»: è lui che Martini sceglie per allestire il numero 32 *Crivelli*¹⁷⁷, e, in seguito, il 101 *Dufy*¹⁷⁸.

Già da tempo il condirettore collabora in Fabbri con l'allievo di Giuseppe Fiocco Terisio Pignatti (1920-2004), dei Musei Civici di Venezia, autore di alcuni titoli dei «Capolavori nei Secoli» e di «Pittura in Europa»¹⁷⁹. Per i «Maestri» lavorerà al *Carpaccio* (n. 3)¹⁸⁰, per «L'Arte racconta» al *Paolo Veronese a Maser* (n. 2) e al *Carpaccio a San Giorgio agli Schiavoni* (n. 7); con Russoli, confezionerà anche *La pittura del '700 in Francia e nell'Europa centrale* (n. 269) e *La pittura del '700 in Inghilterra e in Spagna* (n. 270).

Circa il fascicolo su Veronese, Pallucchini, a cui Alberto aveva da principio proposto il titolo, non vede di buon occhio la scelta di Pignatti come autore: «Io speravo che la mia rinuncia al Maser (talvolta siamo troppo delicati verso gli editori...)», lamenta il 10 gennaio 1965, «Le portasse qualche altro nome autorevole tipo Brizio o Brandi. Le faccio gli auguri migliori per la scelta di necessità...»¹⁸¹.

¹⁷⁶ Triestino d'origine, pur non avendo improntato il proprio curriculum di studi alla storia dell'arte - laureatosi alla Facoltà di Lettere e Filosofia si specializza in psicologia -, pubblica numerosi studi artistici, tutti relativi a personalità dell'Ottocento e del Novecento italiano; come critico collabora a molti quotidiani e periodici, fra i quali «Il Corriere d'informazione», «Il Tempo», «L'Avanti», il «Radio-corriere», «Le Arti», «Arterama», «Vitalità», «Uomini e idee», «Il Ponte», dedicandosi particolarmente all'attività giornalistica in tv. Parteciperà con Martini, il 9 marzo 1965, al dibattito d'apertura della mostra *Operazione Goldfinger* alla Galleria Levi, per cui si rimanda al prossimo capitolo.

¹⁷⁷ Si è già ricordata la mostra ordinata su Crivelli da Pietro Zampetti nel 1961 in Palazzo Ducale a Venezia (ZAMPETTI 1961).

¹⁷⁸ Martini inizialmente intende affidare il numero su Dufy a Jean Leymarie.

¹⁷⁹ Per i «Capolavori», Pignatti cura l'ottavo volume *Il Settecento*, e per «Pittura in Europa» il quarto *Il Seicento e il Settecento* (in collaborazione con Andrea Emiliani), che, come riferisce a Martini il 7 giugno 1963, non gli pare «in fondo [...] tanto male, e anche se Giandomenico [Tiepolo] è diventato Giambattista, pazienza: vuol dire che avrò fatto anch'io, finalmente, una "attribuzione" sensazionale!» (AAM). Con i Fabbri, lo studioso pubblicherà più tardi anche il tomo *La scuola veneta* (PIGNATTI 1970).

¹⁸⁰ Si è già detto della mostra allestita da Zampetti a Palazzo Ducale tra il 15 giugno e il 6 ottobre del 1963 (ZAMPETTI 1963): il fascicolo apparve in edicola pochi giorni dopo la chiusura della rassegna veneziana.

¹⁸¹ Si è già rammentato che Pallucchini aveva curato, nel 1943, il quaderno de «I grandi cicli artistici» dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche dedicato a *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser* (PALLUCCHINI 1943). In una lettera del 4 dicembre 1964 aveva scritto a Martini: «Le confesso che un po' mi dispiace di non fare il ciclo di Maser.

A pubblicazione avvenuta, rimarca che:

«purtroppo il 2° fascicolo de “L’Arte racconta” non è stato all’altezza del primo. Alcune riprese veronesiane sono veramente “sbiadite”, e non rendono tutta la squillante cromia di quegli affreschi. L’autore, anziché citare altre cose, avrebbe dovuto conoscere il fondamentale apporto dell’Arslan in “Arte Lombarda”, che con elementi stringenti ha fissato la datazione degli affreschi. Nelle mie dispense sul Veronese tale contributo è citato con tutti gli onori (Lei sa che io non sono tenero con l’Arslan). Quel “Berenson e altri” è poi di una raffinata cortesia...»¹⁸².

È lo stesso Pignatti a suggerire il nome di Francesco Valcanover (1926-2016), a quel tempo funzionario della soprintendenza veneta, il quale redige il *Pietro Longhi* (n. 21) e, più avanti, *Chardin* (n. 124), *Bacon* (n. 189) e *Bellotto* (n. 190).

Almeno dal 1958, Martini è in rapporto con Umbro Apollonio (1911-1981), che segue il *Mondrian* (n. 74), coinvolto anche, qualche anno prima, nel progetto di rinnovamento di «Arte figurativa»: «il Mondrian è uscito e ne sono personalmente soddisfatto. [...] Ti ringrazio per l’incarico e desidero dirti che sarò sempre contento di collaborare alla collana: nel settore moderno, beninteso. Ti immagino con un gran lavoro, ma anche non privo di soddisfazioni»¹⁸³; la posizione dello studioso è in quest’impresa più disponibile e conciliante di quelle dimostrate nei confronti del comitato di redazione e dell’impostazione della rivista nel 1959, come già ricordato nel capitolo precedente.

Resta infine da menzionare, nella regione, il marchigiano, veneziano d’adozione, Pietro Zampetti (1913-2011), più volte citato, titolare della Direzione alle Belle Arti del Comune lagunare, che l’allievo di Longhi conosce personalmente almeno dal 1959: Zampetti allestisce il fascicolo su *Jacopo Bassano* (n. 40) – pochi anni prima aveva curato la mostra monografica sull’artista in Palazzo Ducale – e, con Russoli, il numero 115 dedicato a *Lotto*¹⁸⁴.

Ma non potete rimandarlo? Chissà quanti altri fascicoli importanti Lei può mettere in campo tra i primi. Ad ogni modo, interPELLI la Brizio ed il Brandi, e dopo ne riparleremo” (AAM).

¹⁸² Pallucchini a Martini, Venezia, 23 marzo 1965.

¹⁸³ Lettera da Venezia, 31 marzo 1965 (AAM). Martini crede in un primo tempo di assegnare il *Mondrian*, insieme a *Kandinskij*, a Giulia Veronesi (1906-1973).

¹⁸⁴ Documenta la commissione del fascicolo su Bassano una lettera del 2 aprile 1964, conservata nell’archivio del condirettore; per la mostra: ZAMPETTI 1957. In prima istanza Martini spera di interpellare, per il fascicolo su Lotto, Anna Banti (1895-1985).

Friuli Venezia Giulia

Unica puntata nella regione, *Il Tiepolo all'Arcivescovado di Udine*, uno dei primi fascicoli de «L'Arte racconta» (n. 5), è assegnato all'allora direttore dei Musei Civici della cittadina friulana, Aldo Rizzi (1927-1996), ma nell'archivio di Martini non è conservato alcun documento che attesti un contatto diretto tra i due.

Emilia-Romagna

In Emilia, giungendo a Parma, tra i collaboratori si incontrano Augusta Ghidiglia (1904-1988) e Arturo Carlo Quintavalle (1936), che per «I Maestri del Colore» lavorano rispettivamente al *Parmigianino* (n. 24) e al *Giovanni Bellini* (n. 45). È Martini stesso a conferire l'incarico dei fascicoli a madre e figlio, con cui ha un rapporto d'amicizia personale almeno dal principio degli anni Sessanta: «ti scrivo in merito alla proposta che mi hai fatta. Per me va bene, ma mi sembra che il compenso per mamma non sia proprio adeguato. Vedi tu»¹⁸⁵. Una bella fotografia conservata nell'archivio ritrae proprio la Ghidiglia, reggente delle soprintendenze di Parma e Piacenza, insieme a Roberto Longhi e a Martini sulle impalcature di San Giovanni Evangelista, durante i restauri degli affreschi della cupola di Correggio nel 1962 (Fig. 30).

Bologna è un altro centro di smistamento di autori e «Maestri». A dispensare suggerimenti, c'è in primo luogo Carlo Volpe (1926-1984), che del condirettore è amico dagli anni Cinquanta. Mentre lui stesso si occupa del *Giorgione* (n. 15)¹⁸⁶ e, per i cicli, del *Pietro Lorenzetti ad Assisi* (n. 22) - «mi proponi Pietro o Simone ad Assisi. Sarei ben felice di farlo subito, Pietro ad esempio, ma intanto non ho visto questa pulitura di cui mi parli, e di cui non sapevo niente. [...] E intanto dammi un mese abbondante»¹⁸⁷ -, lo studioso introduce, come già si è visto, Laura

¹⁸⁵ Lettera di Arturo Carlo Quintavalle, Parma, 9 maggio 1963 (AAM). Nella stessa missiva, come già ricordato, Quintavalle, a cui Russoli commissionerà anche il *Vitale da Bologna* (n. 157), aveva suggerito a Martini Emanuele Pirella (1940-2010) per il numero su Mantegna: «Un favore: un mio amico, Emanuele Pirella, molto bravo al quale vorrei dare una mano (sa bene arte) potrebbe fare una di queste "monografie"? Mantegna potrebbe andare molto bene dato che io gli potrei dare una mano. Faresti un favore a me ed a mia madre» (AAM). A fronte di una risposta negativa, il 12 settembre successivo il giovane scriveva: «peccato per Nele che al lavoro si era appassionato e che è persona di valore. Non so bene come ma sono dell'idea che potrà davvero aiutarti nelle tue cose, che so, per ricerche, ecc. Peccato per questo inghippo editoriale». Cfr. la nota 80.

¹⁸⁶ Si conserva a riguardo una lettera di Volpe datata 27 ottobre 1963 (AAM); si ricordi che nel 1955 Pietro Zampetti aveva allestito la mostra *Giorgione e i giorgioneschi* in Palazzo Ducale a Venezia (ZAMPETTI 1955). In alternativa, Martini aveva vagliato la possibilità di affidare il fascicolo a Mina Gregori.

¹⁸⁷ Lettera da Bologna, 19 gennaio 1965 (AAM). Condirettore Russoli, Volpe lavorerà

Malvano e Anna Ottani Cavina, quest'ultima per *Guercino* (n. 63), *Georges De La Tour* (n. 140) e, solo in seguito, *La pittura barocca* (n. 267). Aggiunge Vincenza Riccardi Scassellati (1930), «che non vorrebbe essere da meno delle colleghe»:

«sempre in debito, ti chiedo due piaceri. Uno [...] riguarda il solito postulante ad un posto fra gli autori dei “Maestri del Colore”. È la signora Vincenza Riccardi Scassellati, vecchia amica e assistente qui, brava e coscienziosa [...]. Approvo il desiderio perché può scrivere un testo assai ben fatto. Quanto agli argomenti credo che non ci sia da scegliere più molto, perciò proponi tu, se puoi»¹⁸⁸.

Come auspica in una lettera a Martini nel dicembre 1964, su consiglio di Volpe, l'autrice vorrebbe dedicarsi a Vitale da Bologna, saggio poi redatto da Carlo Quintavalle; curerà invece *Francesco del Cossa* (n. 110)¹⁸⁹.

Volpe fa infine il nome di Alexander Dückers (1939): «ho visto il Van der Weyden [n. 65]: un po'scolastico e freddo, per i nostri gusti, ma corretto; e ho tirato un sospiro di sollievo perché conosco molto poco le capacità del tedesco»¹⁹⁰.

A Stefano Bottari (1907-1967), Martini riserva i quaderni de «L'Arte racconta» su *Piero della Francesca ad Arezzo* (n. 14), *Michelangelo alla cappella Sistina* (n. 25) e un terzo sul ciclo di mosaici del Battistero di Firenze, che non sarà mai realizzato¹⁹¹; partecipa alla serie anche la sua assistente Anna Maria Matteucci Armandi (1930), proposta da Rodolfo Pallucchini, con i «Maestri» numero 92 su *Giuseppe Maria Crespi* e, in seguito, 134 su *Bernardo Strozzi*¹⁹².

A Bologna lavora anche Andrea Emiliani, che conosce lo studioso ravennate da tempo e ha già collaborato ad «Arte figurativa»; è ingaggiato per l'uscita numero 35, dedicata a *Reni*.

«Caro Alberto, in partenza per Citera - letteralmente - ho acquistato alla stazione di Roma il *Reni*; e ora, ritornato, ne trovo dieci copie qui a Bologna. Ti ringrazio della cortesia (anche l'assegno fu di una deliziosa celerità) e dell'incarico. La cosa, anche se strascinata per questioni varie per tanto tempo, non è venuta male, e spero che così sia anche agli occhi tuoi. Prima di salutarti, vorrei ricordarti che se per un caso la collana dovesse affrontare Federico Barocci (che se lo meriterebbe, e

al numero 228, intitolato *La pittura riminese del Trecento*, di poco successivo al suo ambizioso volume, con lo stesso titolo (VOLPE 1965).

¹⁸⁸ Volpe a Martini, Bologna, 24 novembre 1964 (AAM).

¹⁸⁹ Lettera della studiosa a Martini da Bologna, 11 dicembre 1964 (AAM).

¹⁹⁰ Volpe a Martini, Bologna, 19 gennaio 1965 (AAM).

¹⁹¹ I rapporti tra i due sono documentati da alcune missive di Bottari del 26 febbraio, del 14 marzo e del 4 aprile 1965, conservate nell'archivio.

¹⁹² Si rilegga a riguardo la lettera di Pallucchini del 23 marzo 1965, citata alla nota 165.

sarebbe fotografabile con risultati eccezionali) mi sentirei obbligato a chiedertene la privativa. A parte le privative, se questo dovesse capitare, ricordati di me, che lo sto studiando e ci sto lasciando sopra le poche bave di cui attualmente dispongo»¹⁹³.

«Se fosse “vacante” qualche pittore del '600/'700 emiliano», scrive a Martini Francesco Valcanover il 13 gennaio 1965, «vi sarebbe un ottimo autore disponibile, il Dottor Eugenio Riccomini, amico di Andrea Emiliani e dei facenti parte del gruppo bolognese, dal giugno del '64 Ispettore presso la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia». Riccomini (1936), così introdotto, stenderà il testo del *Cosmè Tura* (n. 86) e, con Russoli, *La pittura bolognese del Trecento* (n. 245).

Nel capoluogo si arruolano anche Anna Zanoli (1934), che si impegna su *Pisanello* (n. 47), oggetto della sua tesi di laurea, e su *Andrea del Castagno* (n. 48), presentata dal direttore de «L'Approdo» Leone Piccioni¹⁹⁴; Renato Roli (1931), responsabile del *Canaletto* (n. 28), del *Magnasco* (n. 59) - poi del *Poussin* (n. 152) e de *Il Classicismo* (n. 266) - per i «Maestri», del *Lotto all'oratorio di Trescore* (n. 4) per «L'Arte racconta»¹⁹⁵. «Conobbi Alberto Martini in occasione di una sua venuta a Bologna per contatti a proposito di collaborazioni ai “Maestri del Colore”, ma poi non ci siamo più incontrati», ricorda lo studioso, che a quel tempo introduce Silla Zamboni, scomparso nel 2013: «Caro Martini, Renato Roli mi ha riferito che [...] hai accennato alla possibilità di affidarmi una delle cartelle della collana che stai preparando, in particolare quella dedicata al Correggio. Sei ancora dello stesso avviso?», chiede. «Questo argomento in effetti mi sarebbe molto gradito. Ti prego di farmi sapere qualcosa, in modo che possa mettermi al lavoro»¹⁹⁶. Oltre al *Correggio* (n. 5), stenderà anche la monografia numero 36, *Frans Hals*.

Toscana

In Toscana, a Firenze, la parte da protagonista non può che spettare alla scuola longhiana. Seppure il maestro non legni il proprio nome a nessuna

¹⁹³ Lettera da Bologna, 18 giugno 1964 (AAM); il fascicolo su Barocci non vedrà mai la luce. Emiliani curerà nel 1975 la *Mostra di Federico Barocci* al Museo Civico di Bologna (si veda EMILIANI 1975, poi EMILIANI 1985). Condirettore Russoli, lo studioso si occuperà anche del *Bronzino* (n. 143), che nei progetti di Martini doveva essere assegnato a Giuliano Briganti (1918-1992).

¹⁹⁴ Laureata all'Università di Bologna nel 1960, Anna Zanoli non ha nella cerchia longhiana diretti contatti con Martini, che pure conosce di fama, come lei stessa ricorda.

¹⁹⁵ In una lettera spedita da Bologna l'8 giugno 1963 (AAM), Roli auspica di poter scrivere altri fascicoli, desiderando occuparsi in particolare della dispensa su Guercino, tuttavia già assegnata ad Anna Ottani.

¹⁹⁶ Silla Zamboni a Martini, Bologna, 21 maggio 1962 (AAM). La testimonianza di Renato Roli è giunta a chi scrive a mezzo lettera, scritta il 6 settembre 2012.

delle dispense, acconsente però alla riproduzione di alcuni dipinti della sua collezione e, naturalmente, impegna nella serie molti allievi¹⁹⁷.

Come già detto, è Giovanni Previtali a svolgere un ruolo di rilievo, mediatore dei *desiderata* longhiani su temi e nomi degli autori. Inizialmente scettico sul genere di pubblicazione, Previtali accetta a maggio del 1963 di partecipare alle raccolte in prima persona: «Caro Martini, perdurare ed aggravarsi crisi finanziaria obbligami accettare Giotto stop stop prego spedire soldi stop ossequi alla signora»¹⁹⁸.

In seguito si rassicura, se oltre al doppio numero su Giotto (26-27)¹⁹⁹, si fa carico del *Piero della Francesca* (n. 89) e, per «L'Arte racconta», dei volumi sugli affreschi di Giotto ad Assisi (n. 19) e a Padova (n. 29). Scomparso Alberto, continua a collaborare con Russoli e i Fabbri, di cui, come già detto, diviene consulente, e confeziona *Jean-Etienne Liotard* (n. 240) e gli indici e repertori dei primi cinque volumi, contenuti nei fascicoli 279 e 280.

Qualche timore tuttavia perdura e, a ogni uscita, Previtali si prodiga in mille raccomandazioni: «Il Giotto è pronto e te lo spedisco oggi stesso (sperando che vada bene). Lo affido alle tue amorevoli cure con la preghiera che, se anche non seguirete i miei consigli per le illustrazioni, non manchino almeno le opere di cui parlo in particolare». E, poco più tardi:

«ti raccomando soprattutto di fare di tutto perché nel Giotto ci siano riprodotti i due dettagli degli Scrovegni su cui imposto tutto il discorso, e cioè l'Ascensione e il profeta giovane della volta, se non a colori per lo meno in bianco e nero (se ben ricordo ho accluso le fotografie). [...] Un'altra cosa che mi preoccupa un po' e vorrei poter vedere è il titolo riassuntivo che premettete al testo. Non vorrei che succedesse qualcosa come nel Goya (del resto editorialmente perfetto) dove il *sonno* della ragione è diventato il *sogno* della ragione; che non dà senso. Scusa l'appunto ma siccome so in che condizioni si svolge il lavoro editoriale so anche che non basta per star tranquilli avere un amico di

¹⁹⁷ «Gentile professore, Le sarei veramente molto grato se volesse concedere al nostro fotografo, Signor Esposito, di eseguire alcune foto a colori di opere di Sua proprietà: G. Morandi: Natura morta 1924, G. Morandi: Fiori 1951, C. Carrà: Vele nel porto 1923», scrive Martini al maestro da Milano, [ante 8 aprile 1964] (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi). «Gli operatori stanno in questo momento lavorando ai fotocolors dei miei dipinti», risponde Longhi da Firenze l'8 aprile (AAM).

¹⁹⁸ Telegramma da Firenze, 27 maggio 1963 (AAM).

¹⁹⁹ «Per quanto riguarda il tuo Giotto ("me lo faccio doppio il buon Giotto Fabbri"), è in cantiere», scrive Martini a Previtali il 27 gennaio 1964: «tra breve ti scriverò dettagliatamente per illustrarti i piccolissimi cambiamenti nelle illustrazioni, dovuti, come puoi immaginare, a ragioni tecniche (foto mal riuscite). Inoltre, come sai, l'elenco di 20 si deve ridurre a 15: anche il testo della prima parte va un po' ridotto perché nella prima parte è compresa tutta la biografia. Ti invierò le bozze in modo che tu possa fare come credi» (AAM).

cultura che si occupa della cosa; c'è sempre qualcosa che può sfuggire; è per questo che mi preoccupo»²⁰⁰.

Tramite Previtali, Longhi suggerisce a Martini diversi nomi. È il caso di Luciano Bellosi (1936-2011), che per la serie degli artisti mette in cantiere *Lorenzo Monaco* (n. 73), poi *Gentile da Fabriano* (n. 159)²⁰¹, *La pittura tardogotica in Toscana* (n. 239) e *La pittura dell'Italia centrale nell'età gotica* (n. 252). Per il numero 73 Alberto pensa sulle prime di interpellare Paolo Dal Poggetto (1936): «Se mi fai avere gli indirizzi della Mura e di Dal Poggetto», scrive a Previtali, «chiederò loro qualcosa per "I Maestri del Colore" (Sisley e Lorenzo Monaco)»²⁰². Ma l'amico da Firenze riaggiusta il tiro: «L'indirizzo [...] del Dal Poggetto non lo so, ma siccome vedo che parli di Lorenzo Monaco mi viene il dubbio che tu lo confonda con Luciano Bellosi, che su Lorenzo Monaco si è appunto laureato a pieni voti», specifica. «Se così fosse, il Bellosi sta ora facendo il militare (e il perfezionamento) a Roma, e gli puoi scrivere»²⁰³.

Nessun dubbio invece sul nome di Anna Maria Mura (1930-2015), del resto già in precedenza avanzato dallo stesso Previtali: «Chi è che fa il Guttuso dei M.ⁱ del Colore? Se non lo facessi tu, cosa ne diresti di darlo all'Anna Maria Mura? Farebbe certo un testo di prim'ordine. Comunque tienila presente, perché è una ragazza di intelligenza e preparazione rara». «Per quanto riguarda Guttuso», risponde Alberto, «il fascicolo che gli verrà dedicato è, nel nostro programma, ancora lontano: per cui ne riparleremo più avanti. Comunque penso che alla Mura potrebbe interessare anche», propone, «un impressionista niente affatto minore come Sisley: puoi dirle di farmi sapere qualcosa in proposito»²⁰⁴. La studiosa accetta la puntata numero 77 *Sisley*, ma anche, sotto la direzione di Russoli, *Marquet* (n. 105) e *Signac* (n. 180).

Sarebbe spettato a Previtali, già autore di un volumetto sul da

²⁰⁰ Lettere da Firenze del 7 settembre e 11 ottobre 1963 (AAM).

²⁰¹ Il fascicolo è anche tra i desideri, oltre a Pinturicchio, di Luigi Grassi, a cui Martini propone di collaborare nell'aprile del 1964. Lo studioso, che nel 1953 cura il volume 13 della «Biblioteca d'arte Rizzoli» su *Gentile* (GRASSI 1953), sostiene però di non aver tempo al momento per dedicarsi alla dispensa, rimandando al principio del 1965; non curerà poi alcun numero della collana Fabbri.

²⁰² Lettera da Milano, [tra il 10 e il 16 maggio 1964] (AGP).

²⁰³ Lettera da Firenze, 16 maggio 1964 (AAM). A Martini il nome di Paolo Dal Poggetto era stato suggerito dalla compagna Maria Grazia Ciardi Duprè, in una lettera del 5 marzo 1963: «siccome ha lavorato [...] sull'ambiente lombardo della metà del Seicento, le Sue preferenze sarebbero orientate verso [...] Morazzone o Cerano, oppure cinquecenteschi come Lotto, Moretto o Romanino». Dal Poggetto non collaborerà infine alla raccolta; parteciperà invece ai lavori della collana Sansoni-De Agostini «Forma e Colore», concorrente de «L'Arte racconta», di cui si dirà nel prossimo paragrafo, con il fascicolo numero 9 dedicato a *Ugolino di Vieri: gli smalti di Orvieto*.

²⁰⁴ Previtali a Martini, Firenze, 7 aprile 1964 (AAM) e lettera di risposta da Milano, [tra l'8 e il 18 aprile 1964] (AGP). Il fascicolo su Guttuso non sarà infine realizzato.

Vinci per Electa nel 1959, un doppio *Leonardo*. «Per quanto riguarda i “M. d. C.” spero che tu trovi un po' di tempo per stendere il testo su Leonardo: ci terrei molto. Fammi sapere qualcosa: io ti ho spedito il contratto, mettendoti a fronte di un fatto mezzo compiuto»²⁰⁵. Forse per mancanza di tempo, cede la commissione a Mina Bacci, che mette a punto l'unico numero infine dedicato all'artista (n. 120). Per i «Maestri», l'allieva di Longhi concorda inoltre i saggi su *Botticelli* (n. 8)²⁰⁶ e *Domenico Veneziano* (n. 60)²⁰⁷; negli anni a venire collaborerà nuovamente con i Fabbri per «I Maestri della Scultura» e, come già detto, per il manuale destinato ai licei.

«Il Perugino [n. 68] è sempre libero?», domanda Previtali in un *post scriptum* il 16 maggio 1964: «credo che lo farebbe volentieri Francesco Negri Arnoldi [1932], via Calabria 35 Roma. Riciao, Giò».

Naturalmente, all'impresa delle collane partecipa anche Evelina Borea (1931), compagna di Previtali, che ne propone il nome al collega: «C'è la dott.ssa Borea, tua vecchia collaboratrice ai tempi di “Arte figurativa” (quella buona) che farebbe volentieri uno dei fascicoli dei “Maestri del Colore”; un Annibale Carracci, un Mattia Preti, oppure un Pontormo o un Parmigianino»²⁰⁸.

A lei si devono nel tempo ben sei dispense: *Annibale Carracci* (n. 49), *Rosso Fiorentino* (n. 106), *Domenichino* (n. 153), *Caravaggio e i caravaggeschi* (n. 264), *La diffusione del naturalismo in Europa* (n. 265) per i «Maestri»; *Il chiostro dell'Annunziata a Firenze* (n. 9) per «L'Arte racconta».

Anche Evelina Borea snocciola qualche suggerimento a Martini; ad esempio presentandogli Marco Chiarini (1933-2015), un allievo di Mario Salmi in seguito avvicinosi a Longhi, che - riferisce la Borea il 17 gennaio 1965 - «avrebbe pronto un lavoretto sulla Cappella Sassetti del Ghirlandaio, e uno [...] sul Fonte Battesimale di Siena», da utilizzare per «L'Arte racconta». In realtà Chiarini non parteciperà alla collana sui cicli, realizzando invece i saggi per i «Maestri» riservati al *Ghirlandaio* (n. 156) e a *Masaccio e la pittura del '400 in Toscana* (n. 256).

Direttore delle Gallerie dell'Accademia di Firenze, di origine veronese,

²⁰⁵ Martini a Previtali, Milano, [post 5 ottobre 1964] (AGP). Si veda PREVITALI 1959; originariamente il condirettore intendeva riservare per sé il tema, come si apprende da alcuni elenchi di fascicoli e autori, ritrovati nel suo archivio.

²⁰⁶ Su un recente episodio di “fortuna” del testo di Mina Bacci, di cui alcune parti ricompaiono nella monografia dedicata al pittore da Vittorio Sgarbi nella serie «I grandi maestri dell'arte» Skira (*Botticelli* 2007), cfr. ERBANI 2008a e 2008b.

²⁰⁷ Restano a testimonianza degli accordi per le dispense alcune missive della Bacci a Martini del 5 aprile, 13 agosto, 5 e 28 novembre 1964, 25 gennaio 1965. L'autrice desidera inoltre occuparsi di un numero su Piero di Cosimo, che non sarà mai realizzato; sull'artista curerà più tardi il volume 88 dei «Classici dell'arte» Rizzoli.

²⁰⁸ Previtali a Martini, Firenze, 11 ottobre 1963 (AAM). Tra le preferenze dichiarate in varie missive dalla Borea, figurano anche Dosso Dossi, Orazio Gentileschi, Lanfranco o Luca Giordano. La studiosa è a quel tempo impegnata in particolare in studi su Domenichino, sul quale pubblicherà di lì a breve una monografia (BOREA 1965).

Renzo Chiarelli per «L'Arte racconta» appronta *L'Angelico al convento di San Marco* (n. 12): non vi sono nell'archivio documenti epistolari che possano provare un contatto diretto con il critico ravennate, ma il tramite potrebbero nuovamente essere la Borea e Previtali, i quali in una lettera dei primi giorni del 1965 informano l'amico che «Chiarelli [...] ha fatto la Villa Valmarana per L. 100.000» per la collana Sansoni-De Agostini «Forma e Colore»²⁰⁹. È possibile che, in seguito, il condirettore riesca ad aggiungere il veneto sul libro paga dei fratelli Fabbri.

Dietro richiesta di Alberto, Previtali gli fornisce gli indirizzi di Ferdinando Bologna, di cui si dirà oltre, e di Malcom R. Waddingham (1927), studioso molto legato a Longhi, che il giovane già conosce di persona; gli proporrà di curare le monografie dedicate a *Lorrain* (n. 107) e a *Elsheimer* (n. 130). Dopo il 1965 appariranno in edicola, con la sua firma, anche *I paesaggisti nordici italianizzanti del XVII secolo I e II* (nn. 217-218).

Non tutti gli specialisti di ambito fiorentino longhiano sono indicati da Previtali. È il caso di Maria Adelaide Bianchini, autrice del *Tintoretto* (n. 17), in un primo momento destinato a Eduard Hüttinger (1926-1998), del *Masolino* (n. 80) e, in seguito, del *Maso di Banco* (n. 247)²¹⁰; di Maria Grazia Ciardi Duprè (classe 1933) - per lei Alberto nutre un particolare affetto -, curatrice del doppio *Raffaello* (nn. 12-13): con Russoli attenderà al *Beccafumi* (n. 117) e lavorerà inoltre a «I Maestri della Scultura».

È coinvolta anche Anna Forlani Tempesti (1929), per *Michelangelo* (n. 10) e *Pontormo* (n. 94)²¹¹. L'autrice protesta per i cambiamenti nella lista delle illustrazioni inviatale dai Fabbri per il primo fascicolo, rispetto alle sue indicazioni:

«avevo cercato un minimo di novità e mi sono vista scegliere la nota più banale che si poteva pensare. Soprattutto quello che mi secca è l'eliminazione dei disegni e delle parti più "speciali" della Sistina (lunette e triangoli). Prima di rispondere ai Fabbri, il che farei in malo

²⁰⁹ Lettera da Firenze, 9 gennaio 1965 (AAM). Come già indicato, di «Forma e Colore» si dirà nel prossimo paragrafo.

²¹⁰ Nel fondo Martini è conservata una sola lettera della Bianchini, datata Firenze, 7 giugno 1963, con cui si chiede una proroga nella consegna del *Tintoretto*, «poiché in questi giorni di chiusura dell'anno scolastico il mio tempo è completamente assorbito da compiti, interrogazioni e simili noiose fatiche» (AAM).

²¹¹ La Forlani consiglia, come autrice, Giulia Sinibaldi, che tuttavia non salirà infine sul bastimento Fabbri: «Vorrei sapere se ci sono ancora delle vite da affidare, e quali. Infatti, oltre al mio personale interesse nel caso che ci sia qualche "vita" a tiro, anche la dr. Sinibaldi avrebbe interesse a collaborare alla collana. Così se tu ci potessi dire quali altre possibilità di collaborazione ci sono, faresti molto piacere anche alla Sinibaldi» (lettera da Firenze, 30 luglio 1963, AAM). La Forlani pubblicherà con i Fabbri *Capolavori del Rinascimento: il primo Cinquecento toscano*, nella raccolta «I disegni dei maestri» (FORLANI TEMPESTI 1970). Inizialmente Martini ipotizzava di affidare il fascicolo su Pontormo, come quelli su Bronzino, Rosso e Pietro da Cortona, a Giuliano Briganti.

modo, anche se letteralmente il contratto dà ragione a loro, vorrei [...] pregarti di rimediare. [...] Capisco che tu c'entri poco per queste cose organizzative, come mi avevi preavvisato, ma mi avevi anche assicurato il tuo aiuto e perciò ti prego di fare qualcosa. [...] Anche gli altri volumetti hanno una parte dedicata ai disegni, e non vedo perché proprio Michelangelo ne dovrebbe essere privato»²¹².

Martini deve aver risposto alle lamentele, insistendo con i Fabbri, dal momento che nel fascicolo non sembrano mancare né i disegni tra le illustrazioni in bianco e nero, né i dettagli sistini desiderati dall'autrice.

Mina Gregori (1924), chiamata in causa direttamente da Alberto, si adopera per il solo *Giovanni da Milano alla cappella Rinuccini*, n. 30 de «L'Arte racconta»: la studiosa vuole l'esclusiva sul titolo, perché in quel momento sta lavorando a una voluminosa monografia sull'artista, che però non sarà mai pubblicata.

«Sono venuti i vostri fotografi e sono andata a Santa Croce a vedere se occorresse qualche direttiva [...]. Oraavrò bisogno di sapere quando ti occorre il testo, quante cartelle devono essere, ecc. Dovresti portarlo più in là che sia possibile perché non vorrei avere delle storie con l'editore del volume, che è già molto arrabbiato con me per il mio ritardo. Ma d'altra parte, io consegno il lavoro solo quando ne sono contenta. [...] Ma quanti problemi! Sappimi dire (o fammi scrivere) qualcosa con molto tempo d'anticipo perché in questo periodo c'è la scuola (in gran "galop" finale) e non sono sempre disponibile a mio piacimento»²¹³.

Non vi sono riscontri documentari per la commissione del *Rousseau* (n. 148) e del *Seurat* (n. 178) alla coetanea Carla Lonzi (1931-1982), condiscipola alla scuola di Longhi, poiché le sue missive rimaste nell'archivio non si spingono oltre il 1958; è possibile, dato il numero avanzato dei fascicoli, che sia contattata da Russoli, o coinvolta dallo stesso maestro. Martini aveva precedentemente proposto il *Rousseau* a Marco Valsecchi (1913-1980), costretto a rifiutare:

«ho commesso un'asinità e ora ti scrivo per chiedertene scusa. Tu mi chiedesti, con mio piacere, di fare per i Maestri del Colore il Doganiere. Accettai, di buona lena. Senonché ieri, leggendo il mio contratto con De Agostini di due anni fa, trovo la clausola che come direttore di sezione di una pubblicazione a dispense, non debbo collaborare ad altre pubblicazioni a dispense. A questo punto mi sentii gelare, per la promessa che ti avevo fatto. Per fortuna non c'è stato nulla di definitivo

²¹² Lettere a Martini del 23 settembre e del 19 ottobre 1963 (AAM).

²¹³ Lettera da Firenze, 18 aprile 1965 (AAM). Il numero 111 dei «Maestri del Colore» su Giovanni da Milano sarà invece curato da Liana Castelfranchi Vegas (1924-2013).

con i Fabbri e ti sarà più facile trovare chi mi sostituisce. Scusami di questo inciampo involontario»²¹⁴.

«Ho poco da dire sul più giovane collega di studi Alberto Martini, al di là del ricordo di nostre amichevoli discussioni sollecitate dalle galvanizzanti lezioni e dal rapporto con Roberto Longhi», riferisce Fiorella Sricchia Santoro (1928): «qualche scambio epistolare ci sarà certamente stato in occasione della mia collaborazione ai “Maestri del Colore”, ma io non ne ho più né ricordo né traccia concreta»²¹⁵. Anche nel fondo di corrispondenza del condirettore non si conservano documenti circa l’assegnazione della dispensa su *Andrea del Sarto*, numero 53 della collana, per cui la Sricchia curerà anche *Classicismo e Manierismo nell’Italia centrale* (n. 260), *Classicismo e Manierismo nel Nord* (n. 261) e gli *Indici e repertori dei volumi X-XI-XII-XIII* (n. 282).

Vi è poi Gabriele Fantuzzi, che probabilmente Martini ha incontrato nel circuito longhiano, se nella lettera, già citata, con cui chiede al maestro di poter illustrare tre dipinti della sua collezione tra le tavole dei fascicoli, specifica: «le opere verrebbero riprodotte nei “Maestri del Colore”: il Morandi è curato da me, il Carrà da Fantuzzi». La monografia, che in prima battuta doveva essere affidata a Marco Valsecchi, appare in edicola con il numero 52²¹⁶.

Nel capoluogo toscano, si pesca anche nell’entourage dell’Istituto Germanico, allora in piazza Santo Spirito, dove il giovane Martini ha coltivato forse le amicizie più profonde negli anni dell’università²¹⁷.

²¹⁴ Lettera a Martini da Milano, 3 luglio 1964 (AAM). Come già ricordato, Valsecchi dirige la sezione arte dell’enciclopedia De Agostini «Il Milione»; sui fascicoli curati dalla Lonzi per «I Maestri del Colore» si veda IAMURRI 2016, pp. 117-119.

²¹⁵ Messaggio di posta elettronica della studiosa del 10 agosto 2012.

²¹⁶ Di Fantuzzi non è stato possibile recuperare notizie biografiche, se non qualche ricordo dei suoi allievi al Liceo Parini di Milano (dove risiede almeno dagli anni Cinquanta, insegnando italiano e latino), tra cui Gianluigi Melega: «Fantuzzi. Coi baffi. Con gli occhiali. I capelli folti, ondulati, precocemente bianchi per una terribile disgrazia familiare. La grande bontà inferocita dal dolore, dall’insonnia, dalla stanchezza, dall’insuccesso. Scrive scenette erudite per la radio, che noi ascoltiamo tre volte alla settimana. È vice critico d’arte di Raffaele De Grada. “Cronache d’arte, di Gabriele Fantuzzi”, dice la voce anonima della radio. Quindi si sente la sua voce, poco riconoscibile, come tutte quelle registrate. La sua voce piena. Anzi, piena, con la “e” aperta, alla toscana. Fantuzzi che ci fa studiare a memoria le frasi di una piccola sintassi tascabile latina, a cui è affezionato. La Sintassina del Gandiglio. Frasi a memoria, lunghe frasi a memoria, in latino, che vuole vedere riprodotte esattamente quando lui ne chiede la traduzione dettandocele in italiano. Pace che cerca di copiare da Pagani, dietro di me, viene scoperto, richiesto di consegnare il foglio, e prende “zèro”, con la “e” aperta, alla toscana» (MELEGA 1993, p. 237). Di Fantuzzi, che giocosamente gli studenti chiamano Gabri Elefantuzzi per via del fisico corpulento, resta un’immagine in una fotografia della terza B del Liceo Parini nel 1955-1956; a quest’altezza cronologica pare un uomo di mezz’età.

²¹⁷ Le informazioni sui diversi personaggi afferenti al Kunsthistorisches Institut in Florenz, in particolare le date di collaborazione di ciascuno con l’Istituto, sono

Non può dunque mancare Andreas Grote (1929-2015), autore del *Pieter Bruegel* (n. 11)²¹⁸. È lui a proporre il nome di Hans Werner Grohn (1929-2009), a cui sono assegnati *Rembrandt* (n. 20) e *Holbein* (n. 33): «Caro Alberto, in seguito al nostro colloquio fertile di iersera ti tengo segnalare un altro possibile autore (bravissimo) per i tuoi scopi: dott. H.W. Grohn, Roma via Firenze 47; scrivigli subito mandando l'elenco. È specialista del '400 e '500 italiano, ma non vuol dire»²¹⁹.

C'è poi Peter Anselm Riedl (1930), borsista tra febbraio del 1957 e marzo del 1958 e in seguito assistente di Middeldorf fino al 1960; per la serie confeziona *Kandinskij* (n. 43) e *Grünwald* (n. 123): «Scusa se non ti ho ancora ringraziato per il fascicolo sul Kandinskij, venuto fuori tanto bene. Le riproduzioni sono ottime e non mancano di fare una forte impressione su tutti i miei conoscenti»²²⁰.

L'incarico del numero sul pittore tedesco, nei progetti di Martini, doveva essere conferito a Gerhard Ewald (1927-1997), futuro direttore del Kunsthistorisches Institut tra 1981 e 1992. «Certo, ti ho promesso la mia collaborazione per il Grünwald», gli scrive infatti lo studioso da Karlsruhe nell'aprile del 1964: «sfortunatamente mi sono ammalato e dovevo fare una cura lunga per il cuore. Questo restauro - spero che sia riuscito bene! - era necessario in conseguenza di una difterite non della dolce vita (purtroppo!). Fra giorni tornerò in Italia», conclude «a Firenze devo prima continuare il mio lavoro, ma spero poter scrivere il Grünwald dopo agosto. Ti andrebbe bene?». Già in estate deve però rinunciare: «con il massimo dispiacere devo dirti che non potrò fare l'articolo su Grünwald, come ti ebbi promesso, dato che nelle vacanze devo raccogliere tutta la bibliografia del Voss. Così perderò tutto il tempo disponibile»²²¹.

Per il fascicolo numero 82 *Cranach*, Ewald suggerisce il nome di Isolde Ragaller Härth, responsabile della fototeca dell'Istituto dal 1957 al 1960: «è stata qui per qualche giorno la Isotta [*sic*] Härth col marito, ti saluta cordialmente. Gli ho parlato dei "Maestri del Colore", in caso di necessità sarebbe disposta di fare il testo per il Cranach, il quale secondo me si venderebbe molto bene, dato già i soggetti di "color" carnagione!!»²²². È verosimile che il titolo fosse già stato conferito a Dora Schwarz, della

tratte da HUBERT 1997.

²¹⁸ Alberto Martini è già da tempo amico di Andreas Grote, quando nel 1958 allestisce insieme a lui e al padre Ludwig la mostra *Malerei des jungen Italien*, prima tappa a Norimberga; si conoscono all'Istituto Germanico, dove Grote sarà ufficialmente assistente di Ulrich Middeldorf tra il 1963 e il 1964. A documentare la commissione del fascicolo su Bruegel, resta la lettera del tedesco del 27 maggio 1963, già riportata nel testo.

²¹⁹ Grote a Martini, Firenze, 7 maggio 1963 (AAM).

²²⁰ Riedl a Martini, Maburgo, 25 dicembre 1964 (AAM).

²²¹ Ewald a Martini, Karlsruhe, 17 aprile e 12 luglio 1964 (AAM).

²²² Ewald a Martini, Firenze, 12 luglio 1964 (AAM).

quale non è stato possibile rintracciare alcun estremo biografico, che non ha rapporti di parentela con il collezionista, gallerista, editore, saggista, poeta e critico, specializzato su temi surrealisti e dadaisti, Arturo Schwarz (1924), nato ad Alessandria d'Egitto, ma milanese d'adozione, estensore invece del *Duchamp* (n. 249).

Non essendo conservata corrispondenza, non si può dire se al Germanico Martini entri in contatto anche con Justus Müller Hofstede (1929), figlio del direttore della Gemäldegalerie di Berlino, formatosi a Friburgo, a cui si devono i «Maestri» numero 7 *Rubens*, tema su cui si abiliterà all'università di Bonn nel 1967, e 125 *Van Dyck*.

Oltre l'enclave longhiana, nell'indice dei «Maestri del Colore», non mancano alcuni autori provenienti dall'ambito di Mario Salmi. Ad esempio Umberto Baldini (1921-2006), che all'epoca guida il Gabinetto Restauri di Firenze, il quale scrive il *Filippo Lippi* (n. 61), consegnato probabilmente con qualche ritardo:

«Caro Alberto, tu sei sempre gentile, ma questi "sovrintendenziali" sono proprio tremendi. Qui non siamo in un ufficio bensì in un porto di mare, in un caos, in un casino, in un'iradiddio. Per questo che abbiamo tanto da fare: navi che vanno e vengono, puttane, preti irati o meno. [...] Per il Lippi, scusami ormai qualche altro giorno. La scelta [delle tavole] la vorrei fare oculata e con calma. Te la spedirò entro la settimana. Il testo... poi... quello verrà»²²³.

Insieme a Baldini, che con Russoli si occuperà anche del *Signorelli* (n. 176), e a Luciano Berti (1922-2010), al tempo direttore del Museo di San Marco, Alberto ha collaborato nel 1958 per la *II Mostra di affreschi staccati*, come già ricordato²²⁴; tra i «Maestri», Berti si aggiudica *Beato Angelico* (n. 19) e *Paolo Uccello* (n. 29):

«eccoti le didascalie per le tavole del P. Uccello. Le ho ordinate anche in serie successiva, calcolando che le tavole doppie siano riservate alla *Battaglia* del Louvre e alla *Caccia* di Oxford. [...] Avrò le forze? Mi raccomando, in caso di no, nel mio e nel vostro interesse, la massima attenzione. Ho ricevuto 10 copie dell'Angelico: una la manderei al card. Spelmann, con cui in questo momento ho corrispondenza. I Fratelli Fabbri saranno contenti... Ciao, caro Martini, e in uno spostamento tra Città del Messico e Hong Kong, passando per Firenze, fatti vedere»²²⁵.

²²³ Baldini a Martini, Firenze, 26 maggio 1964 (AAM).

²²⁴ Si vedano a riguardo le note 47-48 del capitolo 1 e 21 del capitolo 2.

²²⁵ Berti a Martini, Firenze, 5 marzo 1964 (AAM). Nella redazione definitiva del fascicolo, le tavole doppie saranno invece riservate alla *Natività della Vergine* del duomo di Prato e alla *Tebaide* della Galleria dell'Accademia di Firenze. Il cardinale va verosimilmente identificato con lo statunitense Francis Joseph Spellman (1889-1967).

L'incarico allo studioso non è una scelta casuale; come si potrebbe notare per molti altri casi, Martini si impegna a coinvolgere specialisti aggiornati, basandosi anche sulle pubblicazioni più recenti: Berti ha infatti da poco presentato su «Pantheon» *Una nuova Madonna e degli appunti su un grande maestro*, dedicato a Paolo Uccello²²⁶. Anche la prima ipotesi di commissione è ben titolata: il ravennate pensa inizialmente ad Alessandro Parronchi (1914-2007), che ha al suo attivo diversi scritti specialistici sul tema²²⁷; non vi sono indizi per capire perché lo storico dell'arte-poeta rifiuti la proposta.

Nella cerchia di Salmi, a Maria Fossi Todorow (1927-2008), funzionaria della soprintendenza fiorentina che concentra i suoi studi sulla grafica di Dürer e Pisanello, è affidato appunto il numero 22 sull'artista tedesco.

«Caro Alberto, sto compilando l'elenco delle illustrazioni per il mio articolo sul Dürer [...] ma ti sarei grata di farmi sapere come mi debba regolare per poter inserire anche delle riproduzioni di alcuni disegni, incisioni ed acquerelli, che nel caso del Dürer sono importanti quanto i dipinti. La Mina Bacci mi dice che per il suo Botticelli le avete fatto fare un elenco di disegni in aggiunta alle illustrazioni dei dipinti: in base a questo io avrei fatto un elenco di 15 (minimo) e 18 (massimo) dipinti [e] 10 fra disegni, acquerelli e incisioni [...] Ho scelto per lo più dall'Albertina di Vienna per semplificarvi la ricerca»²²⁸.

L'unico altro centro toscano coinvolto è Siena, città d'adozione del pisano Enzo Carli (1910-1999), anch'egli di formazione salmiana prima e poi allievo di Matteo Marangoni; a Carli, più vecchio di una generazione, soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie per le province di Siena e Grosseto, si devono «I Maestri del Colore» numero 16 *Duccio* e 71 *I Lorenzetti*; *Le Stanze di Raffaello* (n. 27) per «L'Arte racconta». Non essendo conservata corrispondenza nell'archivio di Martini, non si possono documentare i rapporti tra i due; forse è chiamato in causa da Franco Russoli.

Lazio

La partita in Lazio si gioca unicamente a Roma, dove Martini contatta l'amico Antonio Del Guercio (1923), proponendogli il *Gericault* (n. 46), artista su cui lo studioso ha da poco licenziato una monografia per il

²²⁶ BERTI 1961b.

²²⁷ PARRONCHI 1957a e 1957b, 1958, 1961.

²²⁸ Lettera dell'autrice a Martini da Firenze del primo luglio 1963 (AAM). La studiosa con i Fabbri pubblicherà anche *L'Italia dalle origini a Pisanello*, nella serie «I disegni dei maestri» (FOSSI TODOROW 1970); sulla sua figura si veda BAROCCHI, PROTO PISANI 2010.

Club del Libro²²⁹; condirettore Russoli, Del Guercio scriverà anche il saggio per *José Clemente Orozco* (n. 200).

«Vedo che la collana dei Maestri del Colore ha frequenti puntate sull'arte contemporanea. Se capitasse qualche soggetto sul quale potessi districarmi bene, se puoi, tienimi presente», domanda a Martini il 13 luglio 1964 Enrico Crispolti (1933), che infine avrà l'occasione di stendere i testi per *Rouault* (n. 112) e *Kirchner* (n. 137)²³⁰.

Tra le carte del condirettore non è rimasta invece alcuna lettera che possa attestare un contatto diretto con Dario Durbè (1923-2016), responsabile del *Manet* (n. 41) e dell'*Ingres* (n. 87).

Il giovane ha già offerto quest'ultimo fascicolo a Maurizio Calvesi (1927), con cui è in rapporto da tempo, che a fronte di una generica richiesta di collaborazione, a maggio del 1964 ha espresso le proprie predilezioni: Caravaggio, Füssli, Ingres, Mondrian, Boccioni, De Chirico o Pontormo. Se ancora a settembre sostiene che di lì a pochi giorni manderà l'elenco delle tavole per il numero su Ingres, la faccenda non ha seguito e Calvesi non realizza infine alcuno dei titoli indicati²³¹. Precedentemente, aveva già pregato Alberto di considerare come autrice Augusta Monferini (1934), sua futura moglie, che per la collana otterrà l'incarico del *Sassetta* (n. 76):

«La serie dei "Maestri del Colore" che tu curi è molto bella, complimenti. Ti faccio una proposta di collaborazione da parte della mia amica e giovane collega Augusta Monferini, dell'Istituto Centrale del restauro, la quale curerebbe con molto piacere uno dei quaderni [...] sulla qualità del lavoro potrei, comunque, garantire io. Naturalmente, con la stessa franchezza con cui io ti propongo questa cosa, tu puoi rispondermi di no se non hai possibilità»²³².

Non si sa se risalga ancora alla condirezione di Martini l'assegnazione del fascicolo numero 214, dedicato a *Il Baciccio*, a Maria Vittoria Brugnoli (1915-2013)²³³.

²²⁹ DEL GUERCIO 1963.

²³⁰ Nella corrispondenza tra i due si tratta del solo numero su Rouault (lettere da Roma, 21 agosto e 20 ottobre 1964), per cui Martini, sulle prime, vorrebbe Renato Barilli (1935).

²³¹ Lettere da Roma del 14 maggio e del 18 settembre 1964 (AAM). Ancora l'8 febbraio 1965 Calvesi scrive: «ti sono molto obbligato per la tua amicizia. E ti devo anche un "Ingres", per il quale sono costretto però a chiederti ancora un mese!» (AAM).

²³² Lettera da Roma, 14 aprile 1964 (AAM).

²³³ Per un breve profilo biografico della studiosa, si veda RAGOZZINO 2007. Chiudendo il paragrafo su Roma, bisogna ricordare che si è già incluso il nome di Francesco Negri Arnoldi, studioso di formazione salmiana, in ambito fiorentino, poiché suggerito da Previtali.

Umbria

Un unico salto a Perugia per recuperare Pietro Scarpellini (1927-2010), romano allievo di Lionello Venturi poi trasferitosi stabilmente nel centro umbro, competente conoscitore dell'opera di Luca Signorelli, su cui nel 1964 pubblica una monografia²³⁴. Si è già ricordato come lo studioso trovi alcuni punti di contatto con le opinioni di Martini sul catalogo del pittore nei suoi anni precoci: «credo che il mio tentativo di ricostruzione della prima fase dell'arte signorelliana, possa esser assai vicino alle sue idee (formazione pierfrancescana pollaiolesca ed umbro-bramantesca)», gli scrive a novembre del 1964, pur «assai dubbioso circa la primissima attività, non riuscendo a trovare elementi decisivi per attribuire la Presentazione della Coll. Morandotti», che il ravennate pubblica sull'«Art Bulletin» come dipinto giovanile del cortonese. A quel tempo, il condirettore lo ha già invitato a contribuire alle raccolte, se nella stessa lettera Scarpellini lo ringrazia

«della Sua gentile offerta a collaborare con gli Editori Fabbri. Le potrei proporre il Pintoricchio oppure Niccolò di Liberatore, artisti che conosco abbastanza bene. Non Le dico del Perugino che è gran pittore ma un po' noioso: e poi ho parecchi dubbi sul suo percorso giovanile. Dunque il Pintoricchio o l'Alunno od anche tutti e due, se Le interessassero e se non sono stati di già oggetto di trattazione dei «Maestri del Colore». Se gli argomenti non dovessero piacerli si potrebbe pensare a dell'altro. In attesa di far presto la sua conoscenza [...] Le faccio intanto i miei migliori auguri di buon lavoro»²³⁵.

La dispensa su Signorelli non è contemplata tra le possibilità: probabilmente è già promessa a Umberto Baldini, anche se vedrà la luce solo tra le ultime uscite della serie.

Se la corrispondenza con Scarpellini documenta gli accordi per il numero 11 de «L'Arte racconta» *Pintoricchio alla Libreria Piccolomini* («Caro Martini, va bene quanto Lei mi scrive, sono senz'altro disposto a stendere un testo sugli affreschi pintoricchieschi a Siena [...]: però vorrei sapere qualche altra informazione circa il carattere del lavoro. Conosco i Maestri del Colore, non conosco queste nuove pubblicazioni di cui Lei parla nella sua lettera»²³⁶), tra le missive conservate non si fa invece cenno al fascicolo dei «Maestri» su Benozzo Gozzoli, che uscirà qualche mese dopo la scomparsa di Martini, numero 118; risale logicamente a Russoli (o a Renata Negri) la commissione degli indici e repertori dei volumi dal VI al IX (n. 281).

²³⁴ SCARPELLINI 1964.

²³⁵ Lettera da Perugia, 22 novembre 1964 (AAM).

²³⁶ Scarpellini a Martini, Perugia, 18 dicembre 1964 (AAM).

Nella stessa città Martini intercetta anche Arturo Bovi, futuro docente di Storia dell'arte dell'Università di Perugia, per il testo su Antonio Pollaiuolo (n. 85), in precedenza destinato, ancora una volta, ad Alessandro Parronchi²³⁷.

Campania

Anche per la Campania l'unica tappa è il capoluogo, ma con due personaggi chiave.

Il primo è Raffaello Causa (1923-1984), entusiasta dell'iniziativa: «certo che quella serie dei "Maestri del Colore" a 350 lire è un fatto editoriale formidabile, e quasi incredibile. Me la mandi in omaggio tutta la collana? [...] Aspetto ancora il resto di quel pidocchiosissimo compenso promessomi»²³⁸. Il direttore della Galleria Nazionale di Capodimonte darà un apporto fondamentale in casa Fabbri, allestendo ben sette «Maestri» (*Antonello* n. 23, *Murillo* n. 51, *Velásquez* n. 69, *Caravaggio I e II* nn. 154-155²³⁹, *Zurbaràn* n. 181, *I seguaci del Caravaggio a Napoli* n. 222) e il ciclo de *Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis* (n. 15) per «L'Arte racconta».

Almeno le prime puntate gli sono certo attribuite da Martini: «Aspetto che tu mi faccia sapere se l'Antonello è andato bene», si accerta Causa, «o se è scritto in forma che non vola per una edizione popolare. [...] Aspetto con ansia la tua risposta. Se andasse bene avrei almeno altri 3 titoli da proporti subito»²⁴⁰.

«Grazie per la tua lettera», scrive nuovamente il 2 febbraio 1965 al giovane condirettore, che nel mentre ha espresso un parere positivo sui testi stesi dall'amico,

«mi ha fatto molto piacere sia per il lusinghiero giudizio sul Velásquez sia per le nuove offerte di lavoro. Va bene come date 30 marzo per il Sant'Angelo in Formis e 30 dicembre per il Giordano? Se va bene mandami pure i contratti; nel frattempo io comincio a preparare l'elenco delle riproduzioni. E scusa se sono tanto poco puntuale; il fatto è che ho paura di scrivere e non amo le cose giornalistiche».

Non è possibile indicare con precisione a cosa si riferisca «il Giordano»: se si tratta dei «Maestri del Colore», il fascicolo sull'artista sarà diversamente realizzato da Walter Vitzthum (1928-1971); se di qualche ciclo del pittore per «L'Arte racconta», l'idea con Raffaello Causa è poi abbandonata.

²³⁷ Non vi sono tracce scritte nell'archivio di Martini che comprovino un contatto diretto con Arturo Bovi.

²³⁸ Causa a Martini, Napoli, primo ottobre 1963 (AAM).

²³⁹ Inizialmente, Martini spera che Longhi stesso voglia occuparsi dei due *Caravaggio*, come del fascicolo su Ceruti.

²⁴⁰ Ancora dalla missiva del primo ottobre.

Martini contatta anche Ferdinando Bologna (1925), che si divide tra Roma e Napoli; l'indirizzo l'ha avuto da Previtali, ma i due si conoscono bene:

«Ti prego di scusarmi molto se rispondo con tanto ritardo alla tua cordiale lettera. Sono continuamente in viaggio e trovo sempre a stento un po' di tempo per rispondere agli amici. Naturalmente sarò lietissimo di collaborare anch'io ai "Maestri del Colore", che hanno acquistato un prestigio degno di ben altre adesioni della mia. Solo che è questione di tempo. Se tu credi di poter pazientare in un certo senso *ad libitum*, io ti potrei fare non solo il Cimabue che mi proponi, ma anche altro, ad esempio un Simone Martini su cui ho cose da dire che non starebbero male in una collezione di larghissima diffusione come la vostra»²⁴¹.

Alberto pazienta con piacere e Bologna si dedica infine, come promesso, al *Cimabue* (n. 113) e al *Simone Martini* (n. 119), curando in seguito anche *Masaccio* (n. 166) e *La pittura del Medioevo* (n. 251); per «L'Arte racconta», *Gli affreschi di Simone Martini ad Assisi* (n. 18) e le pitture della cappella Brancacci (n. 31)²⁴².

*Gli stranieri*²⁴³

Svizzera

Nell'ottobre del 1964, il suocero Alberto Salvioni presenta a Martini Piero Bianconi (1899-1984), svizzero-italiano di Minusio, scrittore e docente di storia dell'arte a Locarno in rapporto con Longhi. Per «I Maestri del Colore» egli si occuperà di numerosi fascicoli, con scelte non scontate, quali *Bramantino* (n. 81), *Konrad Witz* (n. 84), *Bosch* (n. 93) e, condirettore Russoli, *Vallotton* (n. 126) e *Gaudenzio Ferrari* (n. 133).

«Caro Martini, ho visto ieri a Lugano l'amico Salvioni, che m'ha detto di non spazientirmi, le cose camminano...», scrive Bianconi riferendosi al contratto per il quaderno sul Suardi. «Frattanto la ringrazio della cara visita dell'altro giorno, che m'ha permesso di rivedere cose per metà

²⁴¹ Ferdinando Bologna a Martini, Roma, 11 maggio 1964 (AAM).

²⁴² La commissione di questi ultimi due fascicoli deve risalire a Russoli dopo il 1965, dal momento che Alberto, per il *Simone Martini ad Assisi*, aveva pensato a Enrico Castelnuovo, mentre intendeva riservare per sé il numero sugli affreschi del Carmine. Aveva già iniziato a stenderne il testo, come testimoniano il contratto del 5 marzo 1965, le ricevute di vari rimborsi del 9 aprile seguente e diversi appunti conservati nell'archivio, compreso un disegno di mano dello studioso, che schizza a matita un prospetto dei vari registri del ciclo nella cappella, con la divisione delle mani tra Masaccio e Masolino, da pubblicare in apertura alla dispensa, come consuetudine ne «L'Arte racconta».

²⁴³ Si tenga conto anche degli studiosi tedeschi del Kunsthistorisches Institut in Florenz, di Malcom Waddingham e di Alexander Dückers, già citati.

dimenticate; e m'ha procurato il piacere della sua conoscenza. [...] Mi indichi altri titoli ancora liberi», conclude, «come le dissi io sono libero e ho gran voglia di far qualche cosa...»²⁴⁴. Tra i nomi a cui ambisce, l'autore include Cosmè Tura, Manuel Deutsch e «non dimentichi, la prego, Giovanni Serodine, di statura incomparabilmente maggiore della magra fama», chiede il 18 novembre successivo: «ci tengo anche per non diciamo vanità ma fedeltà municipale».

Francia

Nonsi ha notizia alcuna di contatti tra Martini e Simone Bertrand, certo chiamata a comporre il saggio per *La tappezzeria della Regina Matilde a Bayeux*, numero 35 de «L'Arte racconta», in qualità di conservatore del Musée de la Tapisserie della cittadina normanna. Pur rientrando tra le dispense pubblicate ben oltre la scomparsa del giovane, si tratta di un suggerimento dato ad Alberto ancora da Giovanni Previtali, che in una lettera del 17 gennaio 1965 cita infatti «il volume che si può riassumere per fare il testo [sull'arazzo], ed. [...] Phaidon 1957 [...], bellissimo libro che abbiamo comprato ora», di cui la Bertrand è co-autrice²⁴⁵.

Per la dispensa *Matisse* (n. 50), Martini contatta invece l'amico Jean Leymarie (1919-2006), che pochi anni prima intendeva coinvolgere nella redazione della rivista internazionale d'arte moderna e contemporanea ideata con Russoli, e, nel 1963, nel progetto per una serie di documentari televisivi poi non realizzata; non resta tuttavia corrispondenza tra i due sul fascicolo. Il titolo compare anche tra le preferenze di Laura Malvano.

Gran Bretagna

Dennis Farr (1929-2006), declinando l'offerta *Constable* (n. 131) per mancanza di tempo, suggerisce a Martini il nome della collega, assistente conservatore alla Tate Gallery, Mary Chamot (1899-1993):

«Thank you [...] for your invitation to contribute to I Maestri del Colore. I should very much have liked to do the article on Constable but, as you know, I am very heavily committed at the moment and must regretfully decline your invitation. My colleague, Mary Chamot, has

²⁴⁴ Lettera da Minusio, 23 ottobre 1964 (AAM). Piero Bianconi cura anche diversi volumi della «Biblioteca d'arte Rizzoli», tra cui i numeri dedicati a Correggio (1953), a Lotto (1955), a Piero della Francesca (1957), a Cosmé Tura (1963); e alcuni «Classici dell'arte», tra cui le uscite su Bruegel (1967), su Vermeer (1967) e su Grünewald (1972). Per Bianconi, si vedano MARTINONI 1997 e varie note sulle ricerche dello studioso su Serodine (e sui contatti con Longhi in relazione all'artista ticinese) in AGOSTI, STOPPA 2015, in particolare alle pp. 42, 50, 66, 69, 74, 88, 104, 109, 116, 122, 124.

²⁴⁵ STENTON, BERTRAND 1957. Se ne dirà di nuovo nel prossimo paragrafo.

worked on Turner and knows many of the works scattered in American collections as well as those in English private collections, and she should be willing to do the article on Turner (and also the one on Constable)»²⁴⁶.

La Chamot stilerà la monografia su John Constable, ma non il *Turner* (n. 138), poi intercettato da John Rothenstein (1901-1992), suo direttore alla Tate Gallery tra il 1938 e il 1964.

Non si sono conservati scambi epistolari con il giovane Keith Roberts (1937-1979), responsabile per «I Maestri del Colore» delle uscite su *Reynolds* (n. 90) e *Gainsborough* (n. 108); ci si può domandare, solo per ipotesi, se i contatti di Martini con il direttore del «Burlington Magazine» Benedict Nicolson per il saggio su Pellegrino Tibaldi, pubblicato nel 1960, non abbiano in seguito permesso a Roberts, collaboratore della rivista dal 1962, di accedere al cantiere Fabbri.

Del resto Dennis Farr, per il fascicolo su Joshua Reynolds, aveva suggerito Ellis Kirkham Waterhouse (1905-1985) e, per il numero su Thomas Gainsborough, John Trevor Hayes (1929-2005), che sarà un'autorità per gli studi sull'artista:

«Dear Martini, [...] I have given some thought to the people who might be willing to write article on Gainsborough, Reynolds and Hogarth for your series, and for the Gainsborough I would suggest Dr. John Hayes of the London Museum [...]. The foremost authority on Reynolds is Professor E.K. Waterhouse, of whom you have no doubt heard, at the Barber Institute of Fine Arts [...]. The man who would have written the best article on Hogarth, Dr. Antal, is unfortunately dead, and I know of no-one who is specializing on this artist at the moment, but perhaps if you were to ask either Hayes or Waterhouse they would be willing to do it or to suggest someone»²⁴⁷.

La dispensa su William Hogarth (n. 187) sarà poi compiuta dalla giovanissima Nicolette Coates (1941), sposata Gavron, formatasi al Courtauld Institute, poi docente al Camberwell College of Arts, che dagli anni Settanta si dedicherà alla politica per il partito laburista, vicesindaco di Londra dal 2000 al 2008; non è noto chi abbia coinvolto la Coates nel progetto.

Autori mancati

Si è già accennato ad alcuni autori chiamati a lavorare su qualche fascicolo delle collane, che per diversi motivi non portano a termine l'incarico. Martini cerca di convincere anche Francesco Arcangeli (1915-

²⁴⁶ Lettera da Londra, 23 marzo 1964 (AAM).

²⁴⁷ Farr a Martini, Londra, 21 maggio 1964 (AAM).

1974) per *Poussin* (n. 152), offerta dapprima rimandata e infine declinata se, come visto, la dispensa è poi rimessa a Renato Roli. Lo si apprende dalla minuta di una lettera del condirettore all'amico, appuntata insieme ad altre in un taccuino conservato tra le sue carte, da datare verosimilmente al 1963, dopo il rifiuto da parte di Morandi, l'anno precedente, del lavoro monografico sulla sua opera steso dallo storico dell'arte bolognese, che uscirà per le Edizioni del Milione a poca distanza dalla morte del pittore, alla terza stesura, con le cassazioni volute dall'artista²⁴⁸:

«spero che ormai ti sia completamente ristabilito e abbia superato un momento di sconforto: in ogni caso ti auguro di cuore di tornare presto in forma. C'è bisogno di parole chiare e sincere, come tu sai dire; sia per consentirvi, sia per dissentirvi, perché in ogni caso è uno stimolo proficuo quello che è sempre venuto dal tuo lavoro. Ed è da questo dialogo (consenso e dissenso) che scaturisce un guadagno, una chiarificazione critica delle opere che studiamo e di noi stessi. Io spero che, in un futuro non troppo lontano, tu abbia la possibilità materiale di stendere il testo su Poussin: comunque, io lo tengo fermo per sei mesi, poi mi faccio vivo per avere tua definitiva risposta».

Si è già detto della vicenda di Maurizio Calvesi, che inizialmente pare ben disposto:

«Mi fa piacere [...] il tuo invito: per il momento sono un po' occupato, ma per settembre potrei consegnare un testo. Che cosa? Uno dei miei chiodi fissi è Caravaggio, e vedo che non è ancora uscito (se non mi sbaglio). O se no, a voler essere più ricercati, che ne diresti di un Füssli? Oppure anche di un Ingres? Ti cito i pittori che farei con particolare piacere. Tra i moderni (ma preferirei... riposarmi) mi piacerebbe un Mondrian, o il solito Boccioni, o De Chirico. O tra i più antichi Pontormo. Spero che tra questi ci sia un nome che non sia stato già prenotato: tutto sommato le mie preferenze sono press'a poco espresse dall'ordine in cui ho citato gli artisti»²⁴⁹.

Ettore Camesasca (1922-1995), a fronte di una generica richiesta di collaborazione alla raccolta, risponde: «quanto ai Maestri del Colore (complimenti, quasi invidiosi tanto sono sentiti), potrei occuparmi di Raffaello o Perugino, tanto per rimanere nel seminato; oppure di qualche manierista, come Bronzino o Pontormo. Immagino che saranno però già tutti "coperti"»²⁵⁰.

²⁴⁸ ARCANGELI 1964. Si tornerà nuovamente sul tema, a più riprese, nel prossimo capitolo.

²⁴⁹ Calvesi a Martini, Roma, 14 maggio 1964 (AAM).

²⁵⁰ Lettera da Firenze, 12 dicembre 1963 (AAM).

La scelta cade su Perugino - già discussa l'impostazione del fascicolo²⁵¹ -, ma Camesasca decide infine di rinunciare alla commissione per la scarsità del compenso: «i padroni sono realmente troppo avari. Per farli ravvedere bisognerebbe che tutti rispondessero, come faccio io: a queste condizioni, no. Naturalmente sarei stato lietissimo di collaborare con te; e speriamo meglio per un'altra volta»²⁵².

«Ti ringrazio molto delle tue gentili espressioni e dell'invito a collaborare alla collana "Maestri del Colore" che mi pare un autentico successo editoriale», replica Maria Luisa Ferrari (1929-1978) a Martini, che intende affidarle la puntata su Savoldo; ma «purtroppo mi è assolutamente impossibile aderirti, almeno per tutto l'anno in corso. Eventualmente se ne riparlerà nel 1966!»²⁵³.

Andreina Griseri (1925) nell'aprile del 1965 rimanda un possibile contributo alle serie, che di fatto non avrà mai luogo: «temo proprio che per quest'anno non riuscirò a lavorare con lei, perché anche dopo la consegna del lavoro in corso (ingente), dovrò occuparmi di bozze, foto ecc. ecc. e prevedo un'estate faticosa al massimo» riferisce. «Dato il ritmo di iniziative dei Fratelli Fabbri credo che non mi mancherà occasione per un lavoro prossimo, su qualche argomento che io conosca»²⁵⁴.

«Ti stupirai che ti scriva, ma lo faccio sia perché ti sono amica, sia perché è stato da me l'ottimo Efrem Tavoni che mi ha consigliato di rivolgermi a te per sentire se c'è del lavoro per la sottoscritta nella tua collana dei Maestri del Colore, o altro», domanda Elda Fezzi (1930-1988); «hai molto da fare, vero? Leggo parecchie cose tue, e sento sempre quel mordente che ti riconobbi già in quelle prime lezioni di Longhi a Firenze, nei begli anni universitari»²⁵⁵. Il desiderio della

²⁵¹ Non sarebbe comparso, tra le tavole, lo stendardo già nella collezione Cook a Richmond, che Alberto assegnava a Signorelli e Camesasca a Perugino giovane, come già visto nel primo capitolo: «In ogni caso», scrive lo studioso a Martini da Firenze il 6 aprile 1964, «mi sembra che una scelta ristretta come quella da presentare nei "Maestri" non esiga l'inserimento di cose simili, anche se fossero più sicure. Sarà sufficiente accennare al fatto che Piero [della Francesca] non poteva non interessare Pietro [Vannucci]. E direi che, soprattutto, sarebbe il caso di spiegare perché consideriamo il Perugino come un maestro "del colore", dedicando qualche riga alla sua straordinaria sensibilità di cromista e alla portentosa tecnica che gli consentiva di esprimere tale sensibilità» (AAM).

²⁵² Lettera da Firenze, 10 aprile 1964 (AAM). Camesasca curerà, tra gli altri, il volume su Perugino della collana dei «Classici dell'arte» (n. 30, 1969); il suo impegno con Rizzoli sarà costante.

²⁵³ Lettera da Cremona, 9 febbraio 1965 (AAM).

²⁵⁴ Lettera da Torino, 21 aprile 1965 (AAM).

²⁵⁵ Elda Fezzi a Martini, Cremona, 9 ottobre 1964 (AAM); su di lei si veda il catalogo della mostra *Attraverso l'immagine: pagine del '900 nelle riflessioni critiche di Elda Fezzi* (CORRADINI 1995). Sul critico bolognese Efrem Tavoni (1907-1996), i cui scambi epistolari con Martini, che conosce di persona, a quel tempo vertono soprattutto sull'organizzazione del premio riminese d'arte contemporanea *Morgan's Paint* di

studiosa originaria di Graffignana di Lodi, ma residente a Cremona, non sarà esaudito.

Insieme all'indirizzo di Ferdinando Bologna e di Malcom Waddingham, Martini richiede a Previtali anche il recapito di Pierre Gaudibert (1935-2006), «che vorrei invitare a scrivere qualcosa per i Maestri del Colore»²⁵⁶. Diversamente dai due colleghi, per motivi non documentati, il critico francese non contribuisce all'impresa Fabbri.

Luigi Grassi (1913-1995), nell'aprile del 1964, rinvia per impegni lavorativi la curatela di eventuali dispense su Gentile da Fabriano o Pinturicchio alla «primavera prossima, tra aprile e maggio», quando potrà «"obbligarsi" a consegnare. Consideri, La prego, questa situazione, e mi invii il contratto subito dopo il 31 gennaio '65. Mi spieghi anche le modalità per le riproduzioni, e (chiedo venia) la misura del compenso che i Fratelli Fabbri riservano ai collaboratori»²⁵⁷. Gentile passerà, come si è visto, nelle mani di Luciano Bellosi, mentre il numero su Pinturicchio non vedrà la luce.

Franco Renzo Pesenti (1937), a quel tempo assistente volontario di Storia dell'Arte Medievale e Moderna all'università di Pavia, si propone a Martini, che non conosce, per alcuni titoli, specificando di avere al suo attivo «studi specialistici» su Bonifacio Bembo e Giovan Battista Cignaroli: «Ill.mo Dottore, ho seguito con entusiasmo l'iniziativa della Sua casa editrice per la collana "I Maestri del Colore", che tanto risponde al desiderio attuale e diffuso di godere dei beni di cultura. Le confesso che mi piacerebbe scrivere le note introduttive per qualche maestro italiano della collezione». Concludendo, si augura «di non parerLe inopportuno con la mia richiesta»²⁵⁸. Non si sa se Martini risponda alla missiva, ma Pesenti non comparirà tra gli autori nel «magnifico indice», né mai Bembo o Cignaroli avranno un numero loro dedicato.

Il giovane direttore desidera invece raccogliere l'adesione di due professionisti americani, per cui nutre molta stima, come Peter Selz (1919) e Joshua Taylor (1917-1981). Al primo, come si apprende da alcuni elenchi conservati nel suo archivio, intende affidare il *Kokoschka*, poi edito tra i «Maestri» con il numero 150, a cura di Michelangelo Masciotta (1905-1985), ma non vi è alcun riscontro documentario dei possibili contatti avviati.

A Taylor, così presenta l'iniziativa nel 1963:

cui è fondatore, si veda il volume pubblicato in occasione del suo settantacinquesimo compleanno, che ospita varie testimonianze di chi lo ha conosciuto, tra cui Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Enzo Biagi, Andrea Emiliani, Concetto Pozzati o Eugenio Riccomini (*A Efrem Tavoni* 1982).

²⁵⁶ Martini a Previtali, Milano, [ante 7 aprile 1964] (AGP).

²⁵⁷ Grassi a Martini, Roma, 20 ottobre 1964 (AAM).

²⁵⁸ Lettera da Pavia, 8 novembre 1963 (AAM).

«Attualmente, tra le altre cose, sto dirigendo una collana divulgativa d'arte sui principali pittori di ogni tempo e paese: ogni fascicolo, di cui ti faccio inviare a parte un esemplare, si compone di una breve notizia biografica (due cartelle) e un profilo biografico (8-10 cartelle) e 15 riproduzioni a colori delle principali opere dell'artista (con didascalie). Già hanno collaborato molti noti critici e studiosi, da Leymarie a Russoli, da Pallucchini a Carli, ed io avrei molto piacere che anche tu contribuissi con uno scritto su Boccioni: se hai altre preferenze, fammelo sapere, che ti saprò dire se già sono stati affidati o sono ancora liberi»²⁵⁹.

«I should be delighted to squeeze into my schedule a small volume on Boccioni», gli risponde l'amico: «the example you were to send me of your series has not yet arrived. When I see the format I can tell better just when I can do it»²⁶⁰. La corrispondenza si interrompe dopo questa missiva e non è dato conoscere il motivo per cui Taylor non aderisca all'iniziativa.

4.6. «L'Arte racconta», «Forma e Colore»: Fabbri e Sansoni a confronto

Non era certo possibile, nei fervidi anni del "miracolo economico", che i Fabbri e le loro imprese editoriali restassero privi di emuli. Del resto è anche un fatto monetario: con le grandi tirature delle dispense artistiche, gli editori milanesi raggiungono gli ingenti guadagni a cui allude Giovanni Previtali nell'articolo su "l'Unità", parlando di «esoso neocapitalismo».

Tra la fine del 1964 e il principio del 1965, la casa editrice Sansoni (o meglio la SADEA, sigla nata dall'unione con De Agostini) risponde ai loro successi con un prodotto, «Forma e Colore», in tutto simile a quello che al tempo si sta progettando in casa Fabbri, una serie sui grandi cicli che, come già visto, si chiamerà «L'Arte racconta»²⁶¹: «il

²⁵⁹ Minuta di una lettera di Martini a Taylor, 1963 circa, appuntata in un taccuino conservato nell'archivio.

²⁶⁰ Lettera da Chicago, 19 ottobre 1964 (AAM).

²⁶¹ La concorrenza nella produzione a fascicoli non riguarda il solo campo artistico, come avverte il paragrafo *Le grandi manovre in edicola*, nel volume dedicato alla *Storia dell'Istituto Geografico De Agostini (Storia dell'Istituto 2003, pp. 83-84)*, la casa editrice legata all'enciclopedia a dispense «Universo» e, dal 1959, all'impresa de «Il Milione». La De Agostini affronta il tema artistico a puntate nella collana «Le Muse», «enciclopedia di tutte le arti, uscita nel 1963, con il concorso delle migliori firme della letteratura, dell'arte, delle arti minori e dello spettacolo» (ivi, p. 87). Di fronte alle imprese della Fabbri, «che irrompe con una aggressiva politica commerciale di prezzi competitivi, di grandi campagne pubblicitarie, con offerte in verità disorientanti, dalla Bibbia in pergamena all'ottimo *Conoscere enciclopedia per ragazzi*, o i sontuosi, per i tempi, *Maestri del Colore*, [...] De Agostini deve accettare

titolo non mi piace, ma davanti a “Forma e colore” dovevate per forza aggrapparvi ai “contenuti”...», commenterà Rodolfo Pallucchini²⁶².

Il piano editoriale SADEA è più esteso rispetto alla concorrente: sessantasette numeri a fronte dei quarantotto de «L'Arte racconta», ognuno al costo di 600 lire contro le 500 Fabbri-Skira; due coedizioni in competizione.

Il grande formato è ormai quello veicolato dai «Maestri del Colore», l'immagine di copertina a piena pagina per entrambi; la Fabbri vi annuncia il filo rosso che legherà i diversi fascicoli: «Le grandi imprese decorative nell'arte di tutti i tempi», mentre SADEA sceglie di riportare il sottotitolo «I Grandi Cicli dell'Arte» solo all'interno. Pressoché identica la lunghezza dei testi introduttivi, con l'ausilio di schemi grafici per evidenziare la disposizione del ciclo; una breve nota bibliografica finale è presente in tutte e due le collane.

Se «Forma e Colore» adotta l'utilizzo di fotografie in bianco e nero per corredare il saggio, mutuandolo dai «Maestri del Colore», non raggiunge tuttavia l'alta qualità delle immagini pubblicate dalla rivale milanese-ginevrina, nemmeno nelle riproduzioni a colori, proposte pressoché in egual numero (trenta facciate circa); nei quaderni SADEA le illustrazioni presentano talvolta una cornice bianca, mentre la Fabbri tende a offrirle al vivo a piena pagina²⁶³.

la sfida. Dall'alleanza con Sansoni deriva la sigla acronima SADEA (cioè Sansoni De Agostini) con la quale viene varata», per prima, una raccolta «a fascicoli, [...] dedicata all'Italia antica e moderna, dal titolo Tuttitalia. [...] Ma anche se allora il divario tra cultura e diffusione non era così pronunciato come in tempi più recenti, i risultati furono soltanto onorevoli» (ivi, p. 83).

²⁶² Lettera a Martini da Venezia, 23 marzo 1965 (AAM).

²⁶³ Per le modalità di reperimento delle illustrazioni vale la pena citare uno stralcio del paragrafo dedicato alla nascita del Centro Iconografico De Agostini in *Storia dell'Istituto* 2003, p. 100: «Un punto risolutivo, e spesso volte critico, nel processo realizzativo di un'opera era rappresentato dall'approvvigionamento esauriente e tempestivo delle illustrazioni [...]. La ricerca di foto era cominciata, come naturale, in modo casuale e artigianale, reperendo documenti d'agenzie (pochissime allora), utilizzando prestiti, ottenendo omaggi di enti pubblici e privati, qualche campagna diretta, più garibaldina che professionale. In pochi anni, con il susseguirsi di grandi opere e di grandi edizioni d'arte, il consumo di fotografie divenne sempre più importante, e quindi anche più problematico. Le foto sul mercato erano relativamente poche, specialmente a colori, la distribuzione concentrata nelle mani di qualche agenzia, l'onere dei diritti “per una sola riproduzione in Italia” considerevole, frequenti gli impicci e gli incidenti (restituzione entro tempi stretti, contestazioni sui presunti danneggiamenti, ecc.). Negli anni Sessanta si arrivò gradualmente alla soluzione del problema [...]: avere materiale proprio per disporre di un archivio produttivo, per poter vendere all'estero gli impianti. [...] Carlo Bevilacqua, che, trasferitosi a Milano, [...] aprì quell'Ufficio illustrazioni [...] che successivamente (dal 1970, quando tutte le redazioni si riunirono nella nuova sede appositamente costruita in via Mosè Bianchi 6) prese l'attuale denominazione di Centro Iconografico, destinato alla ricerca, all'approvvigionamento, all'archivio di tutto il materiale illustrativo di proprietà dell'Istituto Geografico De Agostini. [...] Quan-

Lo studioso che svolge il ruolo di Martini per la collezione SADEA è un altro allievo fiorentino di Longhi, Alberto Busignani (1930-2015), anch'egli di origine romagnola (Cesena), che dedicherà gran parte della sua attività (dal 1961 e fino al 1990) al mondo dell'editoria, giungendo alla direzione editoriale prima della Sansoni, poi della Vallecchi.

In «Forma e Colore», Busignani affianca il direttore responsabile Giovanni Gentile jr; in redazione figurano inoltre Mario Bucci (1925-2004) e Jolanda Montelatici. Si avvalgono dei fotografi Giacomo Pozzi-Bellini (1907-1990) e Liberto Perugi (1930-2000)²⁶⁴.

A quanto emerge dagli scambi epistolari tra Martini e i sostenitori della collana milanese, non ultimi gli autori dei fascicoli, non è chiaro presso quale delle due case editrici sia nata l'idea della raccolta sui cicli. Il nucleo principale degli avamposti di guardia del giovane ravennate è ovviamente tra i longhiani a Firenze, vicino alla sede Sansoni; in particolare Giovanni Previtali ed Evelina Borea, che monitorano per l'amico la situazione e riferiscono quante più informazioni possibile sullo stato dei lavori per la serie concorrente, come testimonia il fitto carteggio tra i tre al principio del 1965. I primi giorni dell'anno, Alberto ha «visto in anteprima la nuova opera di Sansoni: è un plagio assoluto dei "Maestri del Colore", con l'unica variante di un maggior numero di illustrazioni. Il nome del Busignani, condirettore, è una garanzia... Stai certo che li spelleremo a dovere». Ma bisogna fare presto, perché

«i cicli non sono moltissimi e più o meno saranno gli stessi sia i nostri che i loro, per cui ciò che preme è uscire in anticipo sul concorrente. Il primo loro numero è Ravenna, il secondo la Valmarana: entrambi già in cantiere e quindi bruciati per ora. Non vorrei bruciarmi anche il Giotto. Coraggio Giovanni, e mettiti sotto: hai già il lavoro fatto con la lunga recensione di "Paragone", non hai che da renderla più corsiva [...] attendo ansioso tue notizie (se tu riuscissi a conoscere i loro numeri successivi, te ne saremmo veramente grati: forse da Bucci si può sapere qualcosa)»²⁶⁵.

Le informazioni non tardano ad arrivare; Evelina Borea risponde di lì a poco:

«Caro Alberto, ricevo, con Giovanni, la tua lettera, interessantissima

do Bevilacqua scomparve prematuramente, nel 1974, il Centro era già una realtà, continuato con grande professionalità da Maria Serena Battaglia», sua compagna.

²⁶⁴ Non è stato possibile rintracciare gli estremi anagrafici di Jolanda Montelatici. Su Pozzi-Bellini si veda in ultimo CROSERÀ 2013.

²⁶⁵ Martini a Previtali, Milano, [ante 9 gennaio 1965] (AGP). La recensione si riferisce all'articolo di Previtali sul volume di Leonetto Tintori e Millard Meiss, *The painting of the life of St. Francis in Assisi with notes on the Arena Chapel*, edito a New York nel 1962 (PREVITALI 1963).

tra l'altro per le notizie sui Cicli e Bicicli. Da parte mia posso dirti che so da fonte diretta che Renzo Chiarelli (dir. della Gall. dell'Accademia e di S. Marco) ha fatto la Villa Valmarana per L. 100.000. Per quanto mi riguarda: io sono ancora indietro col Rosso Fiorentino (che dovevo consegnare il 31/12/64)[per "I Maestri del Colore"]. Siccome mi fa piacere fare il Chiostrino dell'Annunziata e contribuire alla controffensiva contro Sansoni, ti proporrei di lasciarmi fare prima questo [...] stiamo con le orecchie aperte per i titoli dei cicli sansoniani»²⁶⁶.

Senza dilungarsi sul conto dei singoli suggerimenti, o delle soffiare che giungono nel capoluogo lombardo dalla *longa manus* fiorentina, basti quanto citato a delineare il clima in cui nascono le collane artistiche che hanno modificato la fruizione della storia dell'arte nel nostro paese.

«Carissimi Evelina e Giovanni, vi ringrazio molto delle vostre gentili comunicazioni. Purtroppo sono stato leggermente indisposto per alcuni giorni, ma questo non mi ha impedito di svolgere tutte le mosse necessarie per organizzare l'attacco. Naturalmente mi è indispensabile la vostra collaborazione. Giovanni dovrebbe scrivermi il testo degli affreschi del Giotto ad Assisi per la fine del mese: te ne sarei veramente molto, molto grato. In questo modo spero di uscire una settimana prima di loro: altrimenti debbo rinunciarci e non voglio»²⁶⁷.

A fine febbraio del 1965 data l'esordio editoriale de «L'Arte racconta»: «Con ogni probabilità apriremo tra due settimane le dighe della nuova serie che porterà la sigla editoriale Fabbri-Skira: inizio di una collaborazione che dovrebbe essere vasta e duratura»²⁶⁸.

Il fotografo Piero Baguzzi ricorda:

«I Fabbri stavano studiando "L'Arte racconta" e più o meno dovevano uscire, quando hanno sentito che nasceva "Forma e Colore" di Sansoni. Dino Fabbri allora è partito insieme ad Alberto, sono andati a Ginevra da Skira e hanno ottenuto la coedizione. E vuol dire molto che Skira abbia accettato di associare il suo nome ai Fabbri: svizzero, editore di una raffinatezza assoluta, che si mette con i Fabbri in una cosa che graficamente non era eccezionale (la grafica di "Forma e Colore" era più bella, moderna e attuale: la copertina de "L'Arte racconta" era invece piuttosto barocca e mi ricordo che la cosa era stata anche criticata)... La storia di Skira aveva preso corpo perché c'era "Forma e Colore" che stava

²⁶⁶ Evelina Borea a Martini, Firenze, 9 gennaio 1965 (AAM); pochi giorni dopo, l'11 gennaio, lo avverte inoltre che Ugo Procacci sta terminando il fascicolo *Masaccio: la cappella Brancacci*, numero 6 di «Forma e Colore».

²⁶⁷ Lettera da Milano, 16 gennaio 1965 (AGP).

²⁶⁸ Martini a Previtali, Milano, [post 4 febbraio 1965] (AGP).

uscendo, ma non saprei dire se la stessero studiando prima da Fabbri o da Sansoni. Una coedizione tanto prestigiosa era ciò che avrebbe fatto la differenza, ma era una questione puramente commerciale, nel senso che sono due opere quasi uguali; che la paternità, se vuoi, è sempre quella de “I Maestri del Colore”. Anche perché se ne parlava già all’epoca delle campagne fotografiche per quella serie, soprattutto quando si lavorava sugli affreschi, o si fotografava per “La Bibbia” o “La Divina Commedia”; si rifletteva: tanti particolari di tutti questi cicli, ma perché non farli... tutti?».

Gli amici fiorentini propongono anche temi e soggetti per le dispense:

«mi piacerebbe sapere se il Biciclo Fabbri comprenderà anche scultura e simili. Per intanto ti dico che il mio collega Marco Chiarini avrebbe pronto un lavoretto sulla Cappella Sassetti del Ghirlandaio, e uno, appunto di scultura, sul Fonte Battesimale di Siena. Un ciclo stupendo da fare è, se non ci hai pensato, quello mediceo degli Arazzi del Pontormo, Bronzino, ecc...[...]Giovanni ti suggerisce un altro splendido tema: l’Arazzo di Bayeux»²⁶⁹.

E ancora, pochi giorni dopo: «Mario Bucci sta scrivendo il Camposanto di Pisa, e in un secondo tempo farà lo Studiolo di Palazzo Vecchio. Per il secondo fai in tempo a precederlo»²⁷⁰.

Anche Rodolfo Pallucchini suggerisce «le storie di s. Orsola di Tommaso da Modena», da affidare a Franca Zava Boccazzi, che in seguito non sarà realizzato: «penso che [...] potrà “rendere”, nei riguardi del colore: e sarebbe bene che Lei decidesse presto in merito anche per evitare che se lo prenda la Sansoni»²⁷¹.

Una lettera di Sergio Bettini, impegnato sul fascicolo relativo ai mosaici medievali di San Marco, include un giudizio deciso sulla collana Sansoni-De Agostini:

«Ho visto il vostro tecnico, che mi sembra di primo ordine, e gli ho dato qualche suggerimento, come potevo. Infine, è noioso che Sansoni “sfrutti” in qualche modo l’iniziativa dei Fabbri: ci sono altre zone dell’editoria da colmare senza pestare i piedi agli altri. Ma, dai primi numeri, mi sembra che quei fascicoli siano nettamente inferiori: certo per le tavole, che non s’avvicinano nemmeno all’eccellenza di quelle

²⁶⁹ Evelina Borea a Martini, Firenze, 17 gennaio 1965 (AAM). Né il numero sulla cappella Sassetti, né quello sul fonte battesimale senese saranno mai pubblicati da Fabbri o da Sansoni.

²⁷⁰ Evelina Borea a Martini, Firenze, 21 gennaio 1965 (AAM).

²⁷¹ Si vedano le missive di Pallucchini a Martini da Padova, 23 marzo e 8 aprile 1965 (AAM).

Fabbri (e sono parte essenziale, nella nostra “civiltà della visione”); ma anche per i testi»²⁷².

Nonostante Martini ritenga bruciati i cicli già editi dall'avversario, in alcuni casi gli argomenti si sovrappongono; se il problema principale sono ovviamente i titoli, anche il ruolo dell'autore prescelto ha forte rilevanza e può fare la differenza²⁷³. I fascicoli 13 Sansoni-De Agostini e 12 Fabbri-Skira sull'Angelico al convento di San Marco sono curati l'uno da Luciano Berti, l'altro da Renzo Chiarelli; per i numeri 4 e 19, 33 e 29 su Giotto ad Assisi e a Padova, da parte Sansoni Roberto Salvini e Camillo Semenzato devono vedersela con Giovanni Previtali in Fabbri²⁷⁴. Ronald Millen (n. 59 SADEA) e Walter Vitzthum (n. 45 Fabbri-Skira) si incrociano in Palazzo Medici Riccardi, al cospetto di Luca Giordano. Sempre Vitzthum (n. 16 «L'Arte racconta») si confronta con Mario Bucci (n. 10 «Forma e Colore») sullo studiolo di Francesco I. A Mantova, la Camera degli Sposi se la spartiscono Margherita Moriondo (n. 31 SADEA) e, per la raccolta milanese-ginevrina, Giovanni Paccagnini (n. 26); Ugo Procacci (n. 6 SADEA) e Ferdinando Bologna (n. 31 Fabbri-Skira) si dedicano entrambi alla cappella Brancacci, mentre Raffaele Monti (n. 27) e Stefano Bottari (n. 25) alla Sistina. Un fascicolo sui mosaici ravennati, con cui Alberto Busignani apre personalmente la propria collana, non poteva mancare nella serie edita dai tre fratelli, anche data l'origine del suo condirettore, che si affida alla penna di Sergio Bettini (n. 13). Mario Salmi e Bottari devono scontrarsi sugli affreschi aretini di Piero, ambedue con la dispensa numero 14, probabilmente apparsa in edicola a distanza ravvicinata. Un altro ciclo imprescindibile per entrambi sono le stanze vaticane di Raffaello, su cui si impegnano, dalla parte di Busignani, Gian Lorenzo Mellini (n. 21) e per Fabbri-Skira Enzo Carli (n. 27). *Tintoretto alla Scuola di San Rocco* è oggetto del contendere tra Renzo Chiarelli (n. 44 «Forma e Colore»), che si è visto lavorare anche per la Fabbri in questa e altre imprese editoriali, e Anna Pallucchini (n. 10)²⁷⁵. Va notata anche la somiglianza tra il numero 37 SADEA *La Valle dei Re e delle Regine*,

²⁷² Bettini a Martini, Padova, 9 febbraio 1965 (AAM).

²⁷³ È certo vero anche per la Fabbri, quanto è stato scritto nel caso SADEA: «È un dato costante, in questa fase in cui si costruiscono opere di base, lo svilupparsi di rapporti della casa editrice con una vasta rete di collaboratori, che sono in ogni campo noti e apprezzati. I tempi non sono ancora quelli dei “testimonial”, ma chi rilegge il colophon delle grandi opere De Agostini di quel periodo vede elencati i migliori nomi della cultura, dell'arte, delle scienze» (*Storia dell'Istituto* 2003, pp. 88-89).

²⁷⁴ Roberto Salvini lavorerà anche per la Fabbri, ai numeri 28 e 101 dei «Maestri della Scultura»: *Wiligelmo* e *La Scultura nel Medioevo*.

²⁷⁵ Come molti altri autori dei «Maestri del Colore» e de «L'Arte racconta», Chiarelli curerà anche alcuni «Maestri della Scultura» (numeri 5 e 8, dedicati a Jacopo della Quercia e a Lorenzo Ghiberti, 1966).

dell'archeologo Boris de Rachewiltz, e il 43 Fabbri-Skira, *La decorazione della tomba di Seti I nella Valle dei Re*, dell'egittologo Sergio Donadoni.

Un altro caso di collana artistica divulgativa indotto dall'esempio dei fascicoli Fabbri è certamente quello dei «Classici dell'arte» Rizzoli, apparsi nel 1966, prima uscita su Michelangelo pittore. Tuttavia, questi volumi apportano un valore aggiunto alle monografie precedenti, dal momento che affrontano in sintesi l'intero *corpus* dell'artista, comprese opere discusse o erroneamente attribuite, compiendo dunque un'operazione critica intesa a porre un punto fermo nella definizione delle conoscenze sull'argomento. Il gruppo RCS, che ha inglobato la Fratelli Fabbri Editori, detiene (oggi all'interno del gruppo Mondadori) la proprietà letteraria dei testi pubblicati, tanto che quando nel 2004 (e poi nel 2012) alcuni numeri dei «Classici dell'arte» sono riediti (Rizzoli-Skira) e distribuiti in edicola con il «Corriere della Sera», per diverse dispense, come ad esempio il *Delacroix*, vengono parzialmente riutilizzati, a quarant'anni di distanza, gli scritti che Alberto Martini e altri studiosi avevano approntato per «I Maestri del Colore», in una sintesi pasticciata e inimmaginabile nei fervidi anni che avevano visto la genesi di queste raccolte.

4.7. La Fabbri, la propaganda, «Carosello» e i mobili

«Non c'è pubblicità che rende e pubblicità che non rende. Secondo noi, la pubblicità per essere fruttuosa deve essere “combinata”, fatta cioè in Tv, per radio, murale, sui giornali, sulle riviste», sostengono i Fabbri: «se non la facciamo in Tv, infatti, il successo diminuisce del cinquanta per cento, ma diminuirebbe del cinquanta per cento anche se la facessimo in Tv e non sui giornali»²⁷⁶.

Ben coscienti delle potenzialità del neonato mezzo televisivo, con cui tra l'altro Alberto Martini ha familiarità già dal 1958, e del fatto che «l'influenza esercitata da “Carosello” non si limitava [...] alla sola sfera economica, ma al contrario generava mutamenti nel più ampio contesto sociale e culturale del paese», i fratelli Fabbri se ne servono ampiamente per pubblicizzare le proprie raccolte, a partire dal 1962 (e quasi fino alla fine di «Carosello», nel 1977)²⁷⁷.

²⁷⁶ BORZICCHI 1967. Sulla politica pubblicitaria della Fabbri si legga il paragrafo *La pubblicità* in CAROTTI 2010, pp. 36-40.

²⁷⁷ CASTAGNOLI 1996, p. 22. A fine 1964, per un breve periodo, la Fabbri sposta la propria pubblicità sul secondo canale, all'interno della rubrica «Intermezzo»; il cambiamento non porta grande beneficio se, concluso questo ciclo, torna a puntare su «Carosello». Nel corso degli anni Sessanta quasi tutti i «Carosello» Fabbri sono realizzati dalla casa di produzione Gamma Film di Roberto e Gino Gavioli, per la cui storia si rimanda a ZANE 1998, in particolare al paragrafo *Le fantasticherie per i fratelli Fabbri*, p. 80: Dino Fabbri «aveva uno spirito critico molto pungente, anche nei confronti del nostro lavoro», ricorda Gavioli. «Oltre che a Gino, per cui stravedeva

Tuttavia sembrano limitare ai minimi termini l'uso di questo metodo pubblicitario nel caso delle pubblicazioni d'arte, preferendo altri mezzi per giungere alla stessa fetta di popolazione che in quegli anni va dotandosi del televisore e a cui è rivolto «Carosello»²⁷⁸. Se infatti gli sketch Fabbri sono dedicati all'enciclopedia «Conoscere», a «La Sacra Bibbia»²⁷⁹, a «La Divina Commedia» (per la cui presentazione si annunciano «variazioni grafiche sul "Dies Irae" di Verdi»), a «L'uomo e lo spazio», alla «Letteratura italiana», ma anche a «L'inglese giocando», all'«Enciclopedia della fanciulla» (con «variazioni grafiche su un celebre tema di Antonio Vivaldi»), a «Mani d'oro», a «L'inglese», a «Pinocchio», a «Il tedesco», a «La musica moderna», a «Il francese per chi viaggia e per chi lavora», a «Le grandi opere liriche», a «Tu donna», a «Il mese in cucina», all'«Enciclopedia Universale», al «Grande dizionario medico», alla «Grande biblioteca familiare», a «La storia degli italiani», e persino all'«Enciclopedia del crimine», a «I Jolly: Bricolage», all'«Aviazione oggi» e a «Donna oggi», bisogna aspettare il 1976, in occasione di una tra le ristampe dei «Maestri del Colore», per vedere un «Carosello» dedicato alla collana, in cui «un restauratore molto professionale [...] per proteggere un chiostro antico sfratta i piccioni che l'avevano occupato e proibisce loro l'entrata con una grossa rete. Il tutto per lanciare le dispense Fabbri "I Maestri del Colore"»²⁸⁰.

Se i Fabbri sfruttano gli ingenti ascolti della televisione, nello stesso tempo i cinegiornali registrano puntualmente i successi della casa

in quanto parlavano lo stesso linguaggio, era molto soddisfatto di diversi film dal vivo diretti da Cesare De Ferrari, un personaggio che era venuto ancor giovane in Gamma Film e molto spesso aveva dimostrato di capire lo spirito di «Carosello», del cinema moderno e soprattutto quello di Dino Fabbri. Ogni suo film era una pennellata d'arte il cui contenuto a volte faceva a pugni con il prodotto. Ma allo stesso tempo si faceva notare per la singolarità e personalità».

²⁷⁸ Sulla Fabbri e «Carosello» si vedano CAROTTI 2010, pp. 37-39 e FABBRI 2010, pp. 56-57; numerose puntate dello sketch promosse dalla casa editrice per diversi prodotti editoriali sono segnalate da GIUSTI 2004, pp. 227-230: la lista potrebbe non essere completa stando a CAROTTI 2010, p. 39, nota 66.

²⁷⁹ «La Tv si era dimostrata un efficacissimo mezzo pubblicitario per il lancio dei nostri fascicoli, ma quando si trattò della Bibbia si dovette tenere conto che "il prodotto" era del tutto "speciale". Ideammo di risolvere il problema nel modo seguente. Nel video di "Carosello" si sviluppavano disegni di guglie e di grandi finestre di cattedrali gotiche e nell'audio si eseguivano le prime battute di *Toccata e fuga in re minore* di Bach ed alla fine una voce recitava: "La Bibbia c'è nella vostra casa?" per concludere che essa a dispense era in vendita in tutte le edicole. Quel "Carosello" fu l'unico caso in cui l'Italia ottenne la medaglia d'oro del film pubblicitario che ogni anno viene assegnata a Cannes» (FABBRI 2010, pp. 56-57). Sulla vittoria del prestigioso Grand Prix di categoria al Festival di Cannes nel 1963, si legga ZANE 1998, p. 78 e l'annuncio della vittoria del premio, pubblicato il 7 luglio 1963 sul «Radiocorriere», XL, fascicolo 28, 1963, p. 27.

²⁸⁰ GIUSTI 2004, p. 230.

editrice: l'Archivio Storico dell'Istituto Luce conserva a riguardo più di centosessanta filmati. Si illustra al pubblico la presentazione di nuove collane in Italia²⁸¹ e all'estero²⁸², talvolta alla presenza di personaggi di spicco del mondo della cultura²⁸³; nei servizi su fiere nazionali e internazionali, seguendo il politico di turno in visita alla rassegna, gli operatori non mancano mai di soffermare le cineprese sugli stand dei Fabbri e sulle loro novità editoriali²⁸⁴. Si rende conto

²⁸¹ Si veda ad esempio la presentazione de «La Sacra Bibbia» al Centro Culturale San Fedele, in un filmato di «Caleidoscopio Ciac» del febbraio 1963 (C1496, ASIL).

²⁸² Ad esempio la presentazione, il 12 gennaio 1961 all'Hotel Savoy di Londra, dell'edizione inglese (Purnell) dell'enciclopedia «Conoscere», in un servizio di «Caleidoscopio Ciac» (C1281, ASIL). «Conoscere» è tradotta anche in francese per Hachette con il titolo «Tout l'Univers», collana inaugurata nel novembre del 1961 a Parigi, Palais de Chaillot: «Caleidoscopio Ciac» (C1365) e «La Settimana Incom» (02142). Un altro caso la cerimonia di presentazione della serie «I grandi musicisti» a Londra (Fabbri & partners), per cui si veda «Caleidoscopio Ciac» del marzo 1969 (C1901).

²⁸³ Ad esempio, Giuseppe Ungaretti (autore della prefazione alla collana) e Dino Fabbri presentano nella «sala convegni della [Società] Dante Alighieri di Roma», il 15 novembre 1963, la «Divina Commedia», prima parte della serie con cui i Fabbri pubblicano in dieci volumi, tra 1963 e 1965, tutta l'opera di Dante a puntate (su cui si veda CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 126-127, n. 646): «Orizzonte cinematografico» (OC386, ASIL), «La Settimana Incom» (02423), «Caleidoscopio Ciac» (C1572) e «Cronache del mondo» (CM406).

²⁸⁴ La Fratelli Fabbri non solo partecipa alle esposizioni di settore italiane (la Fiera del libro) e internazionali (*in primis* la *Buchmesse* di Francoforte), ma allestisce grandi stand anche nelle fiere campionarie di varie città e presso rassegne dedicate ad ambiti specifici, come l'agricoltura, la meccanica o il Salone del Bambino, promuovendovi collane sull'argomento o enciclopedie che rendano conto dei più recenti progressi scientifici e tecnologici, «Conoscere» e «Capire» in testa. Tra i filmati che meglio rendono l'idea dell'impegno pubblicitario della casa editrice presso le fiere, si ricordano: «Caleidoscopio Ciac» del 27 ottobre 1960 (C1258, «Milano: mostra del libro», ASIL), «La Settimana Incom» del giorno successivo (01991, «Caccia ai lettori. La III Mostra internazionale del libro al Palazzo Reale di Milano»), «La Settimana Incom» del 20 aprile 1961 (02064, «Domenica in Fiera. La XXXIX Fiera di Milano»), «La Settimana Incom» del 25 maggio 1961 (02079, «I libri italiani a Tokyo. La Terza Mostra Internazionale del Libro»), «La Settimana Incom» del 1 dicembre 1961 (02154, «Gronchi a Milano per la mostra del libro»), «Cronache del mondo» del 18 aprile 1962 (CM324, «Italia. Gronchi visita la 40ª Fiera di Milano»), «Cronache del mondo» del 26 settembre 1962 (CM347, «Germania. Nutrita partecipazione dell'editoria italiana alla Mostra del Libro di Francoforte»), «Caleidoscopio Ciac» del 27 dello stesso mese (C1456, «Obbiettivo sulla cronaca: Francoforte: la fiera del libro»), «Cronache del mondo» del 6 dicembre seguente (CM357, «A Milano. Il ministro Tremelloni alla V Mostra del libro»), «Caleidoscopio Ciac» dell'aprile 1963 (C1517, «La Fiera di Milano crocevia d'Europa»), «Cronache del mondo» dell'11 ottobre 1963 (CM402, «Germania. Editoria italiana a Francoforte»), «La Settimana Incom» del 18 successivo (02413, «Alla *Buchmesse* di Francoforte presentata la collana illustrata della Fabbri editore I Maestri del Colore e quella di divulgazione Capire»), «Caleidoscopio Ciac» (C1583, «Milano: Mostra del libro») e «Orizzonte cinematografico» del dicembre

di premi e benemerienze ricevuti dai tre fratelli per meriti nel campo della divulgazione e si documentano le visite “eccellenti” ai loro stabilimenti²⁸⁵. È dato spazio anche a singole iniziative dei Fabbri che, con capacità camaleontiche in campo pubblicitario, varcano i confini nazionali: nel 1962, contemporaneamente sulle pagine del «Radiocorriere» (28 ottobre) e nei cinegiornali, appaiono diversi servizi sull’incontro tra Dino e l’allora sindaco di New York, che regge tra le mani alcuni volumi dei «Capolavori nei Secoli»²⁸⁶:

«Robert Wagner, ha ricevuto ieri alla Gracie Mansion [...] Dino Fabbri. [...] Ha voluto personalmente ringraziare l’editore milanese per il generoso omaggio di due borse di studio [di tre mesi] per l’Accademia di Brera di Milano, recentemente concesse agli studenti della City University di New York. Le due borse di studio sono state istituite e offerte al Sindaco di New York come ringraziamento per la partecipazione della città alla celebrazione del Centennale d’Italia, lo scorso anno. Vincitori ne sono stati Tony De Melas del City College e Warren Infield del Hunter College. I due giovani saranno presto in Italia ospiti degli Editori Fabbri»²⁸⁷.

I filmati dell’epoca registrano in seguito l’arrivo degli studenti a Milano, dove, scesi dall’aereo, sono accolti da Rino Fabbri.

Per propagandare le serie artistiche, i tre fratelli prediligono la carta stampata, pubblicità di cui si occupa nello specifico il grafico Guido Stefanini. Le campagne pubblicitarie della casa editrice sono numerose sui principali quotidiani, soprattutto in occasione di lanci e rilanci di nuove raccolte. Si pensi, ad esempio, che su “La Stampa”, per i «Capolavori nei Secoli», figurano giornalmente annunci (solitamente colonne di spalla a pagina 3 o 5, ma talvolta anche intere facciate) per circa un mese, a ridosso della presentazione del primo fascicolo

1963 (OC391, «Italia. Inaugurata a Milano la Fiera del libro»), «Orizzonte cinematografico» dell’aprile 1964 (OC408, «Italia: il presidente Segni ha inaugurato a Milano la 42ª edizione della Fiera Campionaria»), «Orizzonte cinematografico» del giugno 1964 (OC417, «Ultimi giorni di apertura della XII Mostra Campionaria di Roma»), «Caleidoscopio Ciac» dell’ottobre 1965 (C1565, «Francoforte. Fiera del libro»), «Tempi Nostri» del 1967 (T1019, «Mostra del Libro a Milano: presentate le novità delle case editrici Motta e Fabbri»).

²⁸⁵ Nel 1961 Giovanni Gronchi visita l’azienda e, nell’occasione, gli editori presentano al presidente della Repubblica la nuova collana «Capolavori nei Secoli»: si veda «Orizzonte cinematografico» (OC284, ASIL). Come più sopra ricordato, Aldo Moro presenzia all’inaugurazione della sede di via Mecenate. Riguardo alle benemerienze, si è già detto nel corso del testo.

²⁸⁶ «Cronache del mondo» del 17 ottobre 1962 (CM350, ASIL), «La Settimana Incom» del 20 successivo (O2282), «Caleidoscopio Ciac» del gennaio 1963 (C1491) e «Repertorio Ciac» (s.d.: «La nuova pubblicazione della Fabbri: Capolavori nei Secoli»).

²⁸⁷ [Senza titolo] 1962c.

in Palazzo Sormani a Milano, il 19 novembre 1961, o nel caso della riedizione di gennaio del 1963.

Altrettanto accade per il lancio dei «Maestri del Colore», tra la fine di settembre e dicembre del 1963, quando i grafici dell'azienda, sotto la guida di Stefanini, ideano tre diverse pubblicità, presenti quasi tutti i giorni e molte volte in prima pagina, ognuna con l'effigie stilizzata dei ritratti di Antonello, Van Gogh e Modigliani²⁸⁸. Durante le campagne sui quotidiani, spesso si promuove l'uscita della settimana; tra i fascicoli reclamizzati fanno capolino il *Morandi*, il *Carrà*, il *Modigliani*, il *Paolo Uccello*, il *Montagna*, i due *Giotto*, il *Pisanello*, i due *Raffaello*, il *Vermeer*, l'*Andrea del Sarto*, il *Carracci* o il *Canaletto*; naturalmente il battage si ripete per ogni serie, dalla Bibbia alla cucina, alle favole per bambini, anche sulla guida tv.

Oltre alla carta stampata, per le raccolte di indirizzo artistico, uno dei principali sistemi propagandistici resta l'affissione di grandi manifesti presso le stesse edicole; l'immagine che veicola «I Maestri del Colore», è *Il parasole* di Goya²⁸⁹. Un altro metodo pubblicitario, tutto interno, prevede l'inserimento nelle dispense di fogli singoli con comunicati promozionali e informativi sulla collana, o su altre che contemporaneamente escono in edicola.

In apertura ai «Capolavori nei Secoli», ad esempio, si informa dell'utilità della pubblicazione: «un avvenimento senza precedenti nella storia dell'editoria [...], un'opera che educherà il vostro gusto e farà di voi, senza fatica, degli intenditori e dei collezionisti avveduti», si avverte: «non perdetevi questa grande occasione di penetrare senza sforzo, anzi con piacere, nell'affascinante mondo dell'arte e di procurarvi un'opera che darà prestigio a voi e arricchirà la vostra casa».

Nel numero 7 de «L'Arte racconta», si ricorda che la settimana seguente «sarà messa in vendita al prezzo di Lire 1.500 la custodia per raccogliere e conservare i primi 8 numeri:[...]un autoadesivo fortissimo, già applicato alle parti da unire, vi consente di confezionarla subito, comodamente e perfettamente». In apertura agli stessi «Maestri del Colore», un foglio riporta ai lettori il ringraziamento dei Fratelli Fabbri Editori, probabilmente steso da Alberto Martini, per avere acquistato il primo numero della serie:

«certi di non avere deluso la Vostra fiducia nella serietà e nell'alto livello qualitativo della loro produzione presentandoVi questa collana

²⁸⁸ Altre fitte serie di réclame nel corso dell'anno successivo, nei mesi di febbraio, aprile, giugno, ottobre-novembre.

²⁸⁹ Lo ricorda Piero Baguzzi: «per "I Maestri del Colore" era stata fatta una campagna a stampa nelle edicole, sul posto di vendita, dove affiggevano manifesti e davano pieghevoli con di fondo *Il parasole* di Goya, che era l'immagine che aveva propagandato "I Maestri del Colore". Ed erano talmente tanti che un passante davanti a un'edicola non poteva non saperlo...».

che Vi offre ad un prezzo incredibile una serie di monografie dedicate ai più celebri pittori di tutti i tempi. In ogni monografia troverete le opere più rappresentative dell'artista in riproduzioni insuperabili per la perfezione del colore e la fedeltà all'originale. La tecnica più progredita e la ripartizione dei costi su una tiratura mondiale hanno reso possibile la realizzazione di questa importante iniziativa editoriale che Vi offre un'occasione unica di procurarVi con una minima spesa settimanale la più grande collana d'arte del mondo».

Oltre alle custodie, la casa editrice offre ai lettori la possibilità di acquistare mobili per esporre le raccolte, in diversi modelli, studiati ciascuno per adattarsi non solo alla dimensione e alla quantità dei volumi di ciascuna serie, ma anche alle esigenze estetiche delle varie abitazioni. Pezzi che imitano arredi antichi, come d'uso in gran parte delle case piccolo borghesi dell'epoca: dal «mobile tipo C stile Impero», al tipo E «stile inglese», H «stile Barocco», L «stile tardo Rinascimento», o N «stile fratino», con la possibilità di aggiungere una fono biblioteca, che contiene un giradischi per la «Storia della musica».

«La collezione dei “Maestri del Colore” rappresenta sia per il suo contenuto sia per la sua veste editoriale, una opera che verrà sempre ricercata dagli amatori e che perciò avrà sul mercato un valore sempre in aumento, soprattutto quando la Casa Editrice ne avrà terminata la pubblicazione. È quindi molto opportuno conservare questo “capitale” nel modo migliore. A questo scopo sono stati appositamente studiati e realizzati alcuni tipi di mobili libreria che, per le loro dimensioni non ingombranti e per la loro linea e fattura di grande eleganza, possono trovare posto in qualunque ambiente. Sono mobili di ottima qualità che vengono forniti esclusivamente ai collezionisti dei “Maestri del Colore” a un prezzo che è quasi un dono»²⁹⁰.

I mobili sono realizzati dalla società Supercasa, sempre di proprietà Fabbri, con sede in via Mecenate 84 a Milano, e costano tra le 12.500 e le 20.500 lire²⁹¹. Non va dimenticato, oltre alle cornici di Seemann,

²⁹⁰ È possibile vedere i mobili prima di ordinarli, perché, come si avverte nel foglio informativo inserito nei fascicoli dei «Maestri del Colore», al tempo i vari modelli si trovano esposti al pubblico in un gran numero di agenzie di distribuzione in molte città italiane (Milano, Napoli, Roma, Bari, Torino, Palermo, Genova, Firenze, Bologna, Venezia, Reggio Calabria, Cagliari, Trieste, L'Aquila, Perugia, Ancona, Catania, Brescia, Verona, Taranto, Udine, Varese, Vicenza).

²⁹¹ Per i numeri dal 201 al 286 dei «Maestri del Colore», aggiunti alla collana successivamente (vedi nota 136), si propongono agli acquirenti anche «reggilibri in armonia con i mobili-libreria per ordinare gli 8 raccoglitori supplementari [...] in uno speciale materiale detto “wood”, in color legno, con voluta decorata da foglia

un altro illustre precedente, come le librerie di cui la Treccani dotava l'insieme dei volumi componenti l'*Enciclopedia Italiana*.

I Fabbri predispongono anche eventi *ad hoc* per propagandare le varie produzioni editoriali a fascicoli. Nel caso de «La Sacra Bibbia», organizzano un premio di pittura e scultura con relativa esposizione, inaugurata l'8 febbraio 1964 nel Salone delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano, nella cui giuria è presente anche Alberto Martini, che probabilmente tiene le redini dell'allestimento, insieme a Russoli²⁹². Vi prendono parte quarantasei invitati, tra cui molti amici del giovane studioso (Valerio Adami, Lodovico Mosconi, Lorenzo Pepe, Mario Rossello, Emilio Scanavino, Guido Somarè, Vittorio Tavernari, Mino Trafeli, Sergio Vacchi, solo per citarne alcuni), con l'aggiunta di undici nomi importanti chiamati «fuori concorso» (Massimo Campigli, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Lucio Fontana, Achille Funi, Virgilio Guidi, Giacomo Manzù, Marino Marini, Francesco Messina, Gino Severini e Ardengo Soffici). Vi sono poi alcuni artisti «i quali, pur invitati a concorrere al Premio, hanno preferito esser posti “fuori concorso” - Remo Brindisi, Emilio Greco, Renato Guttuso, Umberto Mastroianni, Luciano Minguzzi, Mario Radice, Raffaello Salimbeni, Toni Zancanaro».

Nell'archivio si conserva la versione manoscritta del testo che Martini prepara per il catalogo, pubblicato con la firma di Dino Fabbri:

«Portato da impegni di lavoro nei maggiori centri d'Europa e d'America e sospinto dalla passione nei rispettivi Musei d'Arte, [...] sempre sono rimasto colpito dalla costante vitalità del tema biblico, in qualsiasi tempo e paese. Se l'idea di poter insieme riunire questo immenso patrimonio d'arte, un vero e proprio commento “in figura” al più straordinario libro mai concepito, mi ha offerto il primo spunto per la realizzazione della nostra edizione della Bibbia, il desiderio di poter reintrodurre nel vivo della discussione e della indagine artistica contemporanea i motivi ispiratori e informatori dei libri Sacri mi ha indotto ad organizzare

d'acanto su base rettangolare», a 5.900 lire.

²⁹² L'informazione si deduce, oltre che dal catalogo (*Premio Nazionale d'arte 1964*), da una lettera di Raffaello Salimbeni a Martini del 10 gennaio 1964, in cui l'artista comunica di non aver potuto presentare al premio un'opera più significativa, per i troppi debiti con le fonderie; sa che è stato il giovane condirettore a fare il suo nome per l'invito a partecipare al concorso, lo ringrazia e gli dà indicazioni su come esporre il pezzo *Studio per Salmo 76* (AAM). Nella Commissione Giudicatrice, che si riunisce il 10 e il 17 febbraio, oltre a Martini sono presenti Dino Fabbri, Fortunato Bellonzi, Gian Alberto Dell'Acqua, padre Arcangelo Favaro, monsignor Ennio Francia, Lino Montagna, Leone Piccioni, Franco Russoli. La mostra si tiene in Palazzo Reale a Milano nel mese di febbraio del 1964; in seguito è trasferita a Roma (in una sede che non è stato possibile identificare) «ed eventualmente in altre città d'Italia». Tutte le opere sono illustrate a colori nel catalogo, che ricalca nel formato, nella qualità e nell'impostazione, la tipologia sperimentata ne «I Maestri del Colore».

questo premio di pittura e di scultura. Principalmente io l'ho inteso come un invito rivolto a quegli artisti che, pur non avendo spesso esercitato il loro impegno in opere di declinazione religiosa, hanno dimostrato il loro profondo interesse per l'uomo, per il suo destino, e la sua condizione: il mio proposito non è stato, pertanto, quello di cercare di rinverdire l'iconografia biblica nel suo aspetto esteriore ed illustrativo, quanto di provocare una rimeditazione di quei testi e di quei contenuti dall'interno, nei valori eternamente vitali, così che gli artisti [...] abbiano la possibilità di riviverli in quelle forme linguistiche a loro più congeniali. E posso dire, dopo aver esaminato le opere degli artisti partecipanti al nostro premio, che questo mio invito ha trovato una risposta che non potevo immaginare più sollecita e più nobile».

Ne appare notizia sul «Radiocorriere», che riporta il lungo elenco dei partecipanti, e su vari quotidiani²⁹³; anche i cinegiornali trasmettono servizi sulla mostra di Palazzo Reale, presentata come un importante evento con grande affluenza: nelle sequenze filmate di «Caleidoscopio Ciac», oltre ai fratelli Fabbri, si scorgono Franco Russoli intento a condurre le autorità in visita all'esposizione e Lucio Fontana²⁹⁴.

Avendo individuato nella commistione tra carta stampata, cartellonistica, eventi, radio e tv, la strada vincente, i fratelli Fabbri all'epoca sono considerati campioni in fatto di battage promozionale: già premiati a fine 1963 con la «Giarrettiera al merito pubblicitario»²⁹⁵, nel 1967, nel corso della cerimonia d'assegnazione della «Palma d'oro della Pubblicità», ottengono una medaglia dalle mani di Dino Villani (1898-1989), presidente della Federazione Italiana Pubblicità²⁹⁶.

²⁹³ Si veda ad esempio l'articolo apparso su «StampaSera» il 10 febbraio 1964, in cui si legge un accenno di polemica: «Presenti alcuni fra i migliori nomi dell'arte italiana contemporanea. [...] Non tutto, comunque, è vero e genuino in questa esposizione: c'è addirittura qualche artista che ha semplicemente mutato il titolo a vecchie opere (di soggetto non sacro). [...] Arte sacra, ma tutta l'arte ha una sua sacralità, sembrano pensare, giustificandosi: così, battezzata l'ultima opera nata, o ribattezzata con un titolo d'occasione quanto altre emozioni avevano suscitato [...], si dispongono ad essere più presenti che partecipi» (DRAGONE 1964b; sulla stessa testata e su «La Stampa», un mese dopo, si rende conto del vincitore del premio, lo scultore Giovanni Paganin (1913-1997): DRAGONE 1964a e *Allo scultore Paganin il premio* 1964).

²⁹⁴ «Caleidoscopio Ciac» del 13 febbraio 1964 (C1599, ASIL). Si vedano anche: «Caleidoscopio Ciac» del 23 gennaio 1964 (C1592: «Milano. Si prepara la mostra sulla Bibbia») e «Orizzonte cinematografico» del febbraio 1964 (OC399: «Inaugurata a Palazzo Reale di Milano la mostra d'arte *La Bibbia oggi*»).

²⁹⁵ Premio organizzato dall'Associazione Italiana Artisti Pubblicitari: si vedano «Caleidoscopio Ciac» del 27 dicembre 1963 (C1585, ASIL), «Cronache dal mondo» del 10 gennaio 1964 (CM414) e «Orizzonte cinematografico» del gennaio 1964 (OC394).

²⁹⁶ Si veda «Caleidoscopio Ciac», aprile del 1967 (C1798, ASIL).

CAPITOLO 5

L'arte contemporanea. Incontri e amicizie

Alcuni incontri chiave scandiscono la breve vita di Alberto Martini; di Roberto Longhi, Franco Russoli e Dino Fabbri si è detto, ora tocca a Roberto Pagnani, Mattia Moreni, Giorgio Morandi e Alberto Giacometti. Lungo è tuttavia l'elenco delle altre amicizie con scultori e pittori, soprattutto suoi coetanei, senza dimenticare che le conoscenze del giovane includono in gran numero anche studiosi e critici, fotografi (Alfa Castaldi, Carlo Bevilacqua, Ugo Mulas o Carlo Orsi), editori, collezionisti (Harold Acton, Giorgio Balboni, Agostino Chigi, Nicolò Cicogna, Serafino Corbetta, Paolo Marinotti, Franco Monti o Vittorio Olcese), letterati o intellettuali (Piero Bigongiari, Vincenzo Cardarelli, Massimo Carrà, Oreste Macrì, Carlo Ulcigrai o Giuseppe Ungaretti) e mercanti¹.

Del resto Alberto è una persona curiosa, sempre in cerca di nuove relazioni, opportunità lavorative e di studio. Si infila a ogni occasione negli atelier degli artisti, ne osserva l'opera e l'evoluzione, con un approccio diretto e personale, poco mediato da immagini e fotografie, che implica risvolti di amicizia più o meno approfondita. Per comporre il panorama di questi rapporti, che si seguono con facilità nelle stanze di casa Martini, dove ancor oggi sono collocate le opere raccolte dallo storico dell'arte, conviene partire dalle conoscenze che un lasciapassare d'eccezione come il discepolato longhiano gli consente, Giorgio Morandi, Ottone Rosai e Mino Maccari in testa. Occorre poi considerare i pittori che il giovane incontra a Ravenna negli anni trascorsi nella casa di famiglia dopo la laurea, anche grazie ai collezionisti Guido Rosetti (1922-1994) e Roberto Pagnani (1914-1965), passare attraverso le

¹ Sono documentati rapporti con Julius Böhler a Monaco, Norbert Fischman a Londra, Maxime Vallotton a Losanna, Louis van Wachem a Voorburg, Georges Wildenstein a Parigi, Emilio Bertoni, Carlo Cardazzo, Chicca e Graziano Ghiringhelli, Gian Marco Manusardi, Casimiro Porro, Gabriella Targetti Russoli e Roberto Scalabrini a Milano.

nuove amicizie milanesi dopo il 1958, favorite dalla frequentazione di Franco Russoli e dell'ambiente braidense, per giungere al legame più profondo, stretto negli ultimi anni della vita di entrambi, con Alberto Giacometti².

Al vaglio della corrispondenza conservata, numerosi sono i nomi degli artisti tra i contatti di Martini, oltre a quelli già citati: almeno Valerio Adami, Aldo Bergolli, Arturo Carmassi, Giancarlo Cazzaniga, Marialuisa De Romans, Albert Diato, Gianfranco Fasce, Gianfranco Ferroni, Felice Filippini, Renato Guttuso, Filippo Marignoli, Ennio Morlotti, Mario Munari, Lorenzo Pepe, Cesare Peverelli, Bruno Pulga, Sergio Romiti, Raffaello Salimbeni, Sergio Saroni, Emilio Scanavino, Giacomo Soffiantino, Emilio Tadini, Willy Varlin³. Con molti di loro si instaurano relazioni profonde, che dureranno per tutta la breve esistenza dello studioso.

A Firenze

Tra i pittori conosciuti nella cerchia longhiana al tempo dell'università, alla metà degli anni Cinquanta, il primo da citare è Ottone Rosai, di cui numerose opere, tramite Martini, approdano alla collezione di Rosetti a Ravenna⁴.

Ma il rapporto tra i due non è certo solo un fatto di commercio. Si è già ricordata la conversazione con Rosai approntata per la radio a metà del decennio; l'introduzione allo scambio di battute racconta una confidenza radicata, una comprensione sincera dell'artista da parte dell'intervistatore:

«La sua sagoma è inconfondibile, si riconosce tra mille: è un tantino pesante, sgraziata nella linea, come piegata e oppressa sulle spalle dal

² Ad approfondire le amicizie più significative della vita di Martini, quella con Giorgio Morandi, con Roberto Pagnani, con Mattia Moreni e con Alberto Giacometti, sono dedicati i successivi paragrafi del capitolo; in questa prima parte ci si sofferma, con uno sguardo generale, sui rapporti intrapresi dallo storico dell'arte con vari artisti incontrati nel corso della sua attività, dagli anni universitari, fino alla scomparsa nel 1965.

³ Si aggiungano tra le conoscenze del critico, pur esclusi dall'elenco dei corrispondenti, anche Cafiero Tuti (1907-1958), certo incontrato a Ravenna dove il pittore si è stabilito dopo aver ottenuto la cattedra al locale liceo artistico - sul suo lavoro Martini stende nel 1956 la presentazione di una personale al Circolo di Cultura di Bologna: MARTINI 1956 V1 - Luigi Spazzapan (1889-1958), che gli dedica una china, e il romano Renzo Vespignani (1924-2001), da cui riceve in dono un'incisione del 1964.

⁴ Riguarda una delle acquisizioni la lettera di Rosai a Martini da Firenze del 20 dicembre 1955 conservata in ACGV, Fondo Ottone Rosai. Presso gli eredi si trova una missiva dello studioso a Rosetti, in cui riferisce il desiderio di Rosai di ricevere nel proprio studio di Firenze, accompagnato dal critico, il collezionista che aveva acquistato vari suoi dipinti.

peso di una millenaria e ancestrale tristezza. Ma negli occhi è che più vince, occhi cupi e profondi, inquieti di una inquietudine non placata, laghi d'ombra e di dolore, in cui solo traspare commosso un senso di universale pietà: e gli illumina quella sua aria del volto, che par sempre ingombra di solitudine. Se ti guarda tra quel velo, ti sorprende un'estrema acutezza, di chi vuol ficcare gli occhi nelle cose per poterne avere la verità, senza tante inutili giravolte. [...] Il difficile e scontroso Rosai, l'uomo che fa rivivere il vecchio aceto italiano e la caustica malizia del popolano fiorentino (secondo un ingiusto e avvilito giudizio), Ottone Rosai, se trova chi sa ascoltarlo, che significa capirlo, è l'essere più aperto e scoperto di questo mondo, e concede all'interlocutore tutta la sua benevola fiducia: che è l'unico modo di colloquiare tra uomini»⁵.

Rosai nutre una certa simpatia per quel ragazzo alle prime armi, a cui regala più d'un suo lavoro: un *Paesaggio* datato 28 luglio 1956, un carboncino del 1920 donato «a Martini affettuosamente», come anche la copia del volume *Cinquant'anni di disegno*, con saggio critico di Carlo Ludovico Ragghianti, dedicata «ad Alberto Martini questi segni del mio alfabeto e del mio linguaggio con affettuosa stima»⁶.

Negli stessi anni, ancora studente, Martini ha occasione di conoscere Mino Maccari (1898-1989), sulla cui vena caustica, aiutato dal carattere pungente, converge in più di un'occasione. Durante uno dei loro numerosi incontri prende forma, ad esempio, una vignetta satirica in cui Lionello Venturi, in piedi nello studio di Emilio Vedova, è intento a giudicare la tenda della finestra invece della tela del pittore (una sorta di ricalco moderno degli aneddoti pliniani); sarà stata schizzata in casa di Maccari, magari durante un'improvvisata dell'allievo di Longhi, che si presenta alla porta ogni qual volta si trovi nei paraggi (Fig. 31). In un'occasione persino insieme a Morandi, con cui era sceso a Roma per vedere la mostra dedicata tra 1956 e 1957 al Seicento europeo⁷.

Oltre al beffardo disegno, la traccia mordace su cui si muovono i colloqui tra Martini e l'artista si segue in una lettera di quest'ultimo del primo gennaio 1963, su carta intestata del periodico satirico «L'Antipatico», con cui risponde in merito alla proposta di partecipare, probabilmente, a un'esposizione presso la bottega antiquaria di Anna Fietta a Ravenna, che dal 1960 Roberto Pagnani e il giovane

⁵ Sulla conversazione radiofonica, pubblicata sulle pagine di «Letteratura» alla morte dell'artista nel 1957 (MARTINI 1957 P1), si rimanda al capitolo sulle collaborazioni di Martini con la Radiotelevisione Italiana.

⁶ La dedica sul volume (ROSAI 1956) è datata «Firenze, giugno '56». Mentre il *Paesaggio* si trova ancora nell'abitazione di Luisa Martini a Ravenna, il disegno è stato nel tempo venduto alla Galleria del Milione dalla vedova dello storico dell'arte.

⁷ Lo si ricorderà più precisamente nel paragrafo *Giorgio Morandi*; per la mostra romana si veda il catalogo: SALERNO, MARABOTTINI 1956.

amico, quasi un esperimento mercantile, trasformano in galleria organizzandovi rassegne d'arte contemporanea⁸:

«Caro Martini La sua lunga lettera che ho letto in sei o sette volte e di cui malgrado il mio rammollimento valuto il carattere insidioso, esige una risposta che l'età, gli acciacchi e le recenti disavventure automobilistiche dovute a una neuropatica al volante, consiglierebbero di formulare in senso cortesemente negativo. Quel che invece mi persuade in senso contrario e cioè favorevole è l'idea di una galleria fatta per divertimento. Tanto, che se fosse in me, la intitolerei appunto al divertimento escludendo la pittura iettatoria, pseudo drammatica e populista in ritardo e facendo il dovuto posto alla pornografia, al grottesco e alla caricatura, i quali facendo un giorno comunella insieme potrebbero rimettere la pittura in carreggiata. Il guaio (da parte mia) è che per ora non ho nulla; che fino a ieri, tra ospedali e cure, visite, lastre, controvisite e contro lastre, non ho fatto nulla e venduto invece la poca merce deterioratasi in magazzino. Perciò sì, ma se ne parli fra il marzo e l'aprile, sempre che Lei e l'ignoto Collezionista possano aspettare fino ad allora».

La piccola raccolta del critico, ora presso gli eredi, conserva varie altre opere di Maccari, a testimonianza di un rapporto durato nel tempo: due acquerelli lasciati prima del 1958 nella casa di famiglia a Ravenna; un fregio di figurette e cavalli a tempera blu, eseguito fronte-retro su quello che sembra il cartoncino di una torta; tre incisioni, una dedicata «al valoroso Martini», certo in riferimento ironico a qualche avvenimento (o atteggiamento) che oggi ci sfugge. Tra le poche cose che lo studioso aveva portato con sé trasferendosi a Milano, una tela con il ritratto dell'attore e regista Erich von Stroheim (1885-1957), soggetto più volte frequentato da Maccari, venduta dopo il 1965. Alberto ama la «prestigiazione fantastica [...], libera e sfrenata, [...] "il vero non soltanto visto, ma 'visto e preso', cioè fatto proprio, materia di fantasia"» del toscano, in cui «anche la più eteroclita trovata si tinge di malinconia e di affettuosa tenerezza; [...] e se talvolta l'olio non risponde a pieno alla sua intuizione, sempre i disegni e le incisioni lasciano vedere le splendide qualità della sua natura di grafico eccezionale»⁹.

A Ravenna

Di ritorno a Ravenna, neolaureato, Alberto tesse una rete di amicizie da subito ricca di stimoli internazionali; si pensi all'artista e fotografo lituano d'origine, ma statunitense d'adozione, Ben Shahn

⁸ Dell'esposizione non si hanno ulteriori notizie. Delle mostre organizzate presso il negozio di Anna Fietta si dirà nel prossimo paragrafo.

⁹ MARTINI 1955 P2, p. 184.

(1898-1969), che conosce insieme a Roberto Pagnani alla metà degli anni Cinquanta. Ne nasce subito un rapporto fecondo, anche perché già nel 1954 a Venezia, appena terminata l'università, il giovane era rimasto affascinato dal suo lavoro e aveva trascritto per «Paragone» le intense riflessioni che la saletta del pittore alla XXVII Biennale gli aveva suscitato¹⁰.

Martini, che conosce un Ben Shahn ormai maturo, mostra però di comprenderne a fondo il percorso dagli esordi, quando stava

«chino sui marciapiedi a tracciare con un gesso o un carbone le sagome dei campioni di “base-ball” per tirare a mettere insieme quei pochi cents per vivere [...]: ed è la misura dell'autenticità di una vocazione, il simbolo di un destino; [...] dal pubblico frettoloso e svagato della strada egli poté imparare a sfrondare il superfluo, a dirigere ogni segno al bersaglio dell'espressività, marcando, caricando quasi i personaggi dal doppio e convergente aspetto del movimento interno - psicologico - e esterno - fisico»¹¹.

Con la sua «poesia in figura», egli si inserisce nel gruppo che dà «fuoco alle prime cartucce della pittura sociale»: «artisti diversi per temperamento e per formazione, soltanto uniti da un'intima e profonda ansia di rinnovamento e di giustizia; [...] nell'ambiente culturale americano», segnato dalla crisi economica del 1929, dalla disoccupazione di massa e dalla disperazione, «e nel giro di quella dilagante tendenza, che impegnava le forze più vive e le nature più generose, Ben Shahn si afferma presto per la serietà del suo impegno morale, per la singolarità delle sue scelte stilistiche». Le componenti culturali di cui si nutre la sua opera contemplan

«un amorevole studio dei primitivi italiani, il grottesco malinconico e appassionato di Charlie Chaplin, il sarcasmo puntiglioso di Grosz (che giungeva negli Stati Uniti nel '32), l'arido e desertico e solitario paesaggio umano di un Eliot. [...] E mentre Picasso strepita e ghigna, e come un funambolo ammattito balza dalla corda del risentimento a quella dell'ironia, mentre Klee si affida al “tappeto volante” della sua magica e pungente fantasia, e Morandi amorevolmente si chiude in un mondo di oggetti e sentimenti privati, Ben Shahn permane nel tumulto della vita di ogni giorno, a circondare della sua pietà e della sua commossa comprensione la quotidiana vicenda degli umili»¹².

¹⁰ MARTINI 1954 P1.

¹¹ Ivi, p. 61.

¹² Ivi, pp. 62-63. IAMURRI 2016, p. 21, nota 5, ricorda che l'accostamento a Chaplin è ripreso dall'articolo di Longhi *Grossi premi, grosse sorprese*, apparso su «L'Europeo» nel 1954. Nello stesso volume, dedicato a Carla Lonzi, la Iamurri ricorda che la studiosa, in procinto di scrivere un articolo sull'artista per «Paragone» a quattro mani con Marisa Volpi, in una lettera all'amica liquida l'intervento di Martini come «di-

Nei suoi viaggi in Italia con la compagna, più tardi moglie, Bernarda Bryson, l'artista passa più di una volta per Ravenna, dove incontra Alberto e Roberto Pagnani. Di certo, una delle visite cade nella primavera del 1956, documentata da numerose fotografie conservate nell'archivio del collezionista e tra le carte milanesi dello studioso¹³; a casa Martini si ferma in diverse occasioni a cena con la famiglia¹⁴.

Seduto al tavolino di un bar al sole della primavera romagnola, Shahn schizza a matita la propria mano che regge gli occhiali, vi appone la data 24 marzo 1956 e la dedica allo storico dell'arte¹⁵; ma i doni continuano anche dopo la partenza, quando, grato dell'ospitalità ricevuta, invia agli amici ciascuno una litografia rappresentante una colomba, che gli eredi ancora conservano, e al solo Alberto due incisioni eseguite al torchio di Leonard Baskin, la ventiquattresima tiratura di *Beatitudes* (1955) e un campo di spighe destinato a illustrare la controcoperta del volume *Ben Shahn. His Graphic Art*¹⁶; in seguito anche il libretto grafico *Love and Joy*¹⁷.

Martini, affascinato dallo statunitense, di lì a poco pensa di impegnarsi nella traduzione del suo volume *The Shape of Content*¹⁸, se William Warren Smith, Associate Director della Harvard University Press, il 18 luglio 1957 gli scrive che Mr. Shahn gli ha riferito del suo interesse in merito «and we very much hope that an arrangement can be made for you to do so». Non è possibile sapere perché in seguito abbandoni il proposito di un'edizione italiana del tomo, che sarà pubblicata solo alcuni anni più tardi a cura di Antonio Del Guercio dagli Editori Riuniti¹⁹.

Stando a un ricordo che Alberto appunta in un taccuino conservato tra il suo materiale di studio, Ben Shahn torna, almeno di passaggio,

sinvolto e di poca cultura, abbastanza generico» (ivi, pp. 21-22).

¹³ Gli scatti sono di Pagnani, che ne dona alcune stampe all'amico; nell'archivio di villa Ghigi Pagnani si conserva l'intera serie di immagini (Figg. 32-33).

¹⁴ «C'erano sempre molti ospiti a casa nostra perché Alberto invitava tutti e mia madre cucinava», racconta Luisa Martini. «Ben Shahn ad esempio, che è stato a Ravenna diverso tempo: non dormiva da noi, ma a mangiare spesso; poi spedì ad Alberto un rotolo di bellissime incisioni. Si erano conosciuti proprio a Ravenna: probabilmente l'artista era venuto in visita e dalla Pinacoteca avevano chiesto ad Alberto di accompagnarlo e illustrargli le opere del museo e la città; ma è un vago ricordo».

¹⁵ Il disegno è tuttora conservato presso la famiglia Martini.

¹⁶ SOBY 1957.

¹⁷ Le incisioni e il libretto sono dedicati «for Alberto gratefully» e «for Alberto Ben Shahn Cambridge 1957». Dalla località del Massachusetts, l'anno seguente, Ben Shahn manda agli amici una piccola incisione come biglietto d'auguri natalizi; nella copia inviata a Pagnani aggiunge a penna: «Dear Roberto: we had planned to visit Ravenna, but had to change our plans at the last minute. We had hoped to see you, but will come again soon». Un altro biglietto nella raccolta Martini, da datare tra il 1961 e il 1964, riporta: «Caro Alberto speriamo vedere [lei] e sua moglie presto. Affettuosamente. Ben e Bernarda Shahn».

¹⁸ SHAHN 1957.

¹⁹ DEL GUERCIO 1964.

un anno più tardi; questa volta, oltre a mostrargli la città, il giovane gli procura un incontro importante:

«Un giorno, nel 1957, portai Ben Shahn in visita a Morandi: sapevo che avrebbe fatto piacere ad entrambi, in quanto si stimavano reciprocamente. Tutti e due alti, coi capelli bianchi, magri, in diverso modo solitari: ma così lontani come natura, come poesia! L'uno tutto calato nel mondo, nel presente, nella storia; l'altro immerso in un lungo sogno in cui oggetti banali si prestavano alla parte di grandi e solenni personaggi in posa di fronte all'assoluto. Morandi ci accompagnò nello studio, accennò a parlare un francese più incomprensibile del mio inglese (cos'era di buffo quella sua pronuncia), ci raccontò dove aveva fatto i quadri, con quale luce, in quale posizione. Poi, con una punta di civetteria, disse a proposito del mercato e della richiesta continua: "Sa, ci vorrebbe una macchina a fare i quadri per accontentare tutti"».

A testimonianza dei cospicui rapporti intercorsi prima della partenza per il capoluogo lombardo, a meno di un lustro dalla laurea, restano appesi alle pareti della casa di famiglia i doni di vari artisti. Se si esclude una china del 1951 del ravennate Giulio Ruffini (1921-2011)²⁰, è raccolto nella villetta di via Duca d'Aosta un piccolo nucleo di opere bolognesi. Due dipinti di Pompilio Mandelli (1912-2006) degli anni Cinquanta, tele regalate allo studioso dal pittore, grato per lo scritto che gli aveva dedicato in occasione di una mostra alla Galleria Strozzi di Firenze²¹, o due paesaggi di Bruno Pulga (1922-1992), presentato anche a Pagnani, che Martini aveva coinvolto nell'esposizione d'arte contemporanea organizzata nel 1958 in Germania insieme a Ludwig e Andreas Grote²².

²⁰ La china giunge in casa Martini forse in cambio dell'introduzione che lo storico dell'arte compone per il catalogo della prima personale di Ruffini, allestita al Circolo di Cultura di Bologna (MARTINI 1954 V1). Gli eredi dello studioso a Milano conservano anche una grande tela intitolata *Una spiaggia con detriti* del 1963, che il pittore dona per l'asta che nel 1966 Franco Russoli e Fausto Salvadori (cfr. la nota 87) organizzano presso Finarte in sostegno della famiglia dell'amico scomparso, su cui si tornerà a più riprese nel corso del capitolo (*A ricordo di Alberto Martini* 1966, lotto n. 105). Per qualche cenno al rapporto tra Martini e Ruffini: GUBERTI 1997, pp. 140, 143.

²¹ Si tratta di due paesaggi datati 1954 e 1957. Per la mostra fiorentina si veda MARTINI 1954 V2. In casa Martini a Milano si conservano anche una tempera su carta senza data e la tela *Paesaggio d'autunno*, offerta dall'artista per la vendita Finarte del 1966 (lotto n. 71).

²² Si veda MARTINI 1958 V1, pp. s.n., nn. 52-54. «Tanto ormai per la spicciola cronaca, ma soprattutto per riguardo a te», Pagnani avverte Martini nell'ottobre del 1958, «è accaduto uno spiacevole incidente tra Pulga e me. Avendomi chiesto il pagamento del quadro suo che tenevo in casa da ormai troppo tempo, e come tu sai, con intenzioni logiche di sostituirlo; e non potendo fare ciò in questo momento - è avvenuto uno scambio di lettere e di "espressi respinti" con un tale sgarbo, che, sia pure a malincuore, al cospetto di ciò, è dovuto rispondere con tanta convintissi-

Lo storico dell'arte è molto legato ai protagonisti della scena emiliana - tra i principali, insieme a Mandelli e Pulga, Vasco Bendini (1922-2015), Sergio Romiti (1928-2000) o Sergio Vacchi (1925-2016), anch'essi nella rosa di nomi portati in terra tedesca -, che introduce in seguito a Peter Riedl, in quegli anni a Firenze con una borsa di studio all'Istituto Germanico: «Alberto mi ha fatto incontrare Bruno Pulga, Vasco Bendini e molti altri; scrissi un articolo a riguardo su "Das Kunstwerk" (*Vier junge Bologneser Maler*) e lui ne era l'ispiratore»²³.

Il favore dell'allievo di Longhi nei confronti del gruppo si avverte già in un testo pubblicato su «Letteratura» nel 1955, una recensione alle rassegne della stagione a Bologna, dove

«nel dopoguerra sono emerse forze nuove che, in un clima più aperto e respirabile, al contatto diretto con i fatti più significanti della cultura europea, hanno trovato una dimensione stilistica inedita e adeguata. Quasi tutti furono interessati ad una ripresa di schemi postcubisti, che costituiscono una sorta di "esperanto" figurativo, ma ognuno cercò per proprio conto di vincerne il carattere paradigmatico e intellettualistico e di piegarle alle proprie personali esigenze di stile [...]. Tipico e rappresentativo portato di questa situazione è Mandelli, che da tempo svolge un dolce e appassionato dialogo con la natura, è Minguzzi, che ha trovato in un sapiente e modulato ritmo plastico la sua misura, entrambi della generazione di mezzo, in Italia così animata e forte: per le nuove leve si pensi alla civiltà e all'eleganza, quanto raffinata e colta e sensibile, di un Romiti, o all'impetuosità e alla forza di un Vacchi, il cui gesto poetico è di sicura autenticità. E si potrebbe ancora dire dell'anziano Corsi, che sta scoprendo ora una sua "joie de vivre", di Barnabè, Ciangottini e Rossi, e tra i più giovani, ormai più che promesse, dell'Abramowicz, l'americano bolognese, Bendini e Pulga [...], che si è presentato con una "personale" nella Saletta del Circolo di Cultura. Le sue esperienze sono state quelle della generazione prossima ai trent'anni che, come si sa, ha consumato in poche stagioni le avventure che hanno protratto molti uomini delle generazioni di mezzo, anche i migliori: l'incontro coi maestri

ma foga dandogli del testone. In questi giorni, il poveretto, mi à rispedito a casa la lettera incorniciata, spedita sotto falso nome [...]. Il suo pacchetto à suscitato la illarità e la commiserazione dei presenti... Non gli risponderò naturalmente, sarebbe, e di cattivo gusto e troppo facile vendicarsi di tanta pochezza di spirito: in fondo mi à fatto tanta pena, pensando anche ai suoi precedenti e tristi casi famigliari. [...] Peccato perché in fondo è indubbiamente un buon diavolaccio, e soprattutto mi dispiace, perché era una amicizia portatami da te» (lettera da Ravenna, [28 ottobre 1958], AAM). Da Bologna, il 2 gennaio 1959, Francesco Arcangeli scrive a Pagnani: «ti confesso, m'è spiaciuto molto l'incidente fra te e Pulga; penso ci sia stato qualche malinteso, e mi auguro che col tempo vi appianerete, perché Bruno, a modo suo, vale» (lettera erroneamente datata 1958, ArCGP).

²³ RIEDL 1961.

italiani, la scoperta dei francesi, l'astrattismo, il postcubismo. [...] E a tutti questi fermenti e umori in campo creativo dà una mano l'instancabile e illuminata attività critica di uomini come Arcangeli e Gnudi: specialmente il primo, che ha vagliato tutte le esperienze contemporanee, con un rigore e una preparazione davvero esemplari. E non si dimentichi che all'Università di Bologna ha insegnato per più che vent'anni Roberto Longhi, la cui apertura mentale e il cui atteggiamento critico, che potrebbe essere definito come "storicismo filologico", è il fatto più singolare e stimolante nel corso dei nostri studi: e che ora questa tradizione si prolunga nella viva e puntuale lezione di Rodolfo Pallucchini»²⁴.

È una scelta per certi versi modulata sugli interessi di Francesco Arcangeli, che con gli scritti sull'arte contemporanea di questi anni crea nuova vitalità nell'ambiente artistico di Bologna: nel 1954 battezza la compagine degli «ultimi naturalisti» (Bendini, Mandelli, Moreni, Morlotti, Romiti e Vacchi), gettando le basi per una sorta di informale padano, ma ai pittori bolognesi del gruppo dedica la sua attenzione critica dagli anni Quaranta, senza dimenticare i numerosi interventi su Bruno Pulga, Giovanni Ciangottini, Carlo Corsi, Luciano Minguzzi, Ilario Rossi, Janet Abramowicz²⁵.

Tra gli artisti del capoluogo emiliano, Alberto predilige Sergio Vacchi, che in casa Martini è rappresentato da due lavori del 1957, una tela intitolata *Figura d'infanzia* e una tempera su carta; ancora Romiti, citato anche nel volume *Correnti contemporanee*, il XII dei «Capolavori nei Secoli»²⁶, il quale desidera un testo dell'amico sul suo lavoro. «Avrai visto alla mia mostra al Milione la saletta di mezzo con le tempere», gli scrive nel marzo del 1965:

«Se ti piacciono e volessi studiarle un poco [...] e prepararmi un testo io lo userei come presentazione per una mostra di tempere che mi è stata chiesta a Roma. Ci terrei molto perché è da tempo che desidero avere un tuo scritto sul mio lavoro (che mi pare di capire che ti

²⁴ MARTINI 1955 P2, pp. 182-183.

²⁵ Si vedano gli scritti di Arcangeli sull'arte contemporanea riuniti nell'antologia con introduzione di Dario Trento (ARCANGELI 1994) e il volume *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"* (BRUNETTI 2002); senza dimenticare il catalogo della recente mostra allestita da Claudio Spadoni ai Magazzini del Sale di Cervia, in occasione del centenario dalla nascita dello studioso (SPADONI 2015). Tra gli «ultimi naturalisti» fuori da Bologna, si approfondirà più avanti, trattando degli anni milanesi, il rapporto di Martini con Morlotti e, nel paragrafo successivo, l'amicizia con Moreni.

²⁶ MARTINI 1964 V1, pp. 53-54. Il pittore ringrazia in merito entrambi i curatori con una lettera da Bologna del 13 agosto 1964: «Caro Alberto, ho visto in "Capolavori nei Secoli" una mia riproduzione: un quadro vecchiotto ma non ignobile. Ho scritto a Russoli per ringraziarlo del pensiero ma naturalmente anche a te va il mio ringraziamento» (AAM).

interessa). L'occasione che io avevo scelto era la mostra al Milione ma a Peppino Ghiringhelli faceva troppo gola la firma di Brandi. Se te la senti di scrivere (queste tempere sono come la pupilla dei miei occhi) tieni presente che la mostra si terrebbe fine aprile o per i primissimi di maggio. [...] È una libreria internazionale con annessa galleria»²⁷.

«Caro Alberto, ho ricevuto la tua presentazione. Non è affatto avara come tu dici. Anzi trovo che ti sei speso generosamente e intelligentemente nella scalata di quella parete a picco che è la mia pittura. Hai fatto un ottimo lavoro e ti ringrazio vivamente», replica il 25 aprile successivo. Si è ormai a ridosso della scomparsa del giovane e, qualche mese più tardi, Romiti assicurerà a Franco Russoli in merito all'asta indetta presso Finarte in sua memoria: «ho ricevuto il tuo appello. D'accordo, figurati, per Martini. Ne avevo già parlato con Graziano Ghiringhelli. Conta su di me»²⁸.

Un legame, quello con i bolognesi, ribadito nel settembre 1965 anche da Vasco Bendini, che confida a Russoli: «la notizia della scomparsa di Alberto Martini è particolarmente sentita dai pittori bolognesi che l'ebbero amico proprio agli inizi della sua carriera di critico. Io stesso», scrive, «lo ricordo discreto e cordiale ospite tra le pareti di casa mia parlandomi di numerosi vari progetti e speranze. Quanto entusiasmo!»²⁹.

A Milano

Il trasferimento nel capoluogo lombardo allarga notevolmente la base delle conoscenze di Martini. All'arrivo, nel 1958, è ospitato per qualche tempo da Arturo Carmassi (1925-2015) nella sua abitazione-studio in via Belinzaghi 16. È la frequentazione di Franco Russoli e degli ambienti braidensi - Accademia, Pinacoteca, atelier e gallerie limitrofe, compreso il bar Jamaica - che permette al giovane di entrare in contatto con un'intera generazione di artisti milanesi, entro cui troverà alcuni tra i più cari amici, frequentati quotidianamente fino al 1965: in particolare i fratelli Sandro (1929-2012) e Guido Somarè (1923-2003)³⁰, Cesare Peverelli (1922-2000), Emilio Tadini (1927-2002),

²⁷ Lettera da Bologna, 10 marzo 1965 (AAM). Si veda *Mostra dell'opera recente 1965* per il catalogo presentato da Cesare Brandi e MARTINI 1965 V6 per il testo dello studio ravennate.

²⁸ Romiti a Russoli, Bologna, 23 settembre 1965, lettera conservata presso gli eredi Martini: l'artista donerà per l'incanto una grande *Composizione* a olio su tela, lotto n. 103.

²⁹ Bendini a Russoli, Bologna, 23 settembre 1965, lettera conservata presso gli eredi Martini.

³⁰ Figli di Enrico Somarè (1883-1954) e nipoti per parte di madre di Cesare (1853-1919) e Guido (1894-1967) Tallone, sull'opera dei due fratelli artisti si veda il catalogo del-

Aldo Bergolli (1916-1972), già in confidenza con il pittore ticinese Alberto Salvioni (1915-1987) che di lì a poco diventerà suocero di Martini, Gianfranco Ferroni (1927-2001), Lodovico Mosconi (1928-1987), Emilio Scanavino (1922-1986), ma anche, nella vicina Velate, Renato Guttuso (1911-1987).

Alcuni di loro sono presenti alle nozze dello studioso con Paola Salvioni, il 6 aprile 1961: «Decidiamo di sposarci in aprile», ricorda lei, «in Comune a Milano ci sono le famiglie, qualche amico di Ravenna, pittori e fotografi. Il testimone di Alberto è Sandro Somarè; chissà perché anche il mio testimone è un suo amico, Guido Rosetti... a quell'epoca forse non avevo ancora una mia vita. La festa è divertente in una osteria alle porte di Milano sui Navigli, fa caldo e mangiamo in giardino» (Fig. 34).

«Nei primi anni di matrimonio Alberto lavora, lavora, lavora. Io stiro camicie, cucino, pulisco la casa e un po' mi annoio, ma ci vogliamo bene. Incontriamo pittori; lui è il critico curioso che va da loro, vuole vedere i lavori, conoscere l'artista, pensare a una mostra. Vediamo spesso il giovane e contorto Ferroni, Mosconi, Peverelli quando arriva da Parigi, Scanavino, Bergolli, Franco Monti, Russoli e alla sera da Tadini o da Sandro Somarè».

Qualche volta anche da Gigina e Enrico Baj (1924-2003), che regala alla neosposa un pezzo della passamaneria dei suoi tipici lavori, da cui ricavare una cintura.

Con gli amici artisti, Alberto e Paola vanno spesso anche in villeggiatura: nel 1962 a Gressoney con i fratelli Somarè e Tadini, o in Sardegna, nel settembre dell'anno successivo, insieme a Mimise e Renato Guttuso (Fig. 35). Con quest'ultimo i rapporti sono particolarmente stretti e assidui gli incontri nella signorile residenza di Velate:

«Non so dire quando Alberto lo avesse conosciuto, ricordo che siamo andati da loro più volte. Avevano una bella villa dove venivano a passare dei periodi di vacanza, sempre piena di amici: Mimise era molto ospitale e molto attenta al lavoro e alle relazioni di Renato. A un pranzo da loro avevamo conosciuto lo scrittore Alfonso Gatto e anche Russoli era con noi. A settembre del 1963 si fece un viaggio in Sardegna con Mimise e Renato, che era stato chiamato a presiedere la giuria del *III Premio Città di Olbia*. Forse non più di cinque o sei giorni: ci accompagnava il consigliere regionale Sotgiu, naturalmente del PCI»³¹.

la mostra allestita nel 2006 alla Rotonda della Besana (PALLINI 2006); su Guido si aggiunga l'articolo apparso sul "Corriere della Sera" alla sua morte (VERGANI 2003).

³¹ Girolamo Sotgiu (1915-1996), storico, politico, sindacalista e poi docente di Storia

Il pittore siciliano prende parte a diversi progetti editoriali e già da principio è prevista la sua adesione al periodico di carattere internazionale mai realizzato, che Martini e Russoli hanno in progetto tra 1960 e 1961: il suo nome figura sia in apertura alla lista degli artisti da trattare negli articoli che sarebbero comparsi sul bimestrale, sia nellungo elenco dei collaboratori e tra i finanziatori³². Sull'ipotesi di pubblicazione, che all'inizio del 1963 sembra ormai archiviata, Guttuso rincuora l'amico: «caro Albertino [...] quanto al lavoro da te fatto per la rivista non devi considerarlo perduto. Credo che non bisogna abbandonare quell'idea, ma perfezionarla e ripulirla»³³.

Nel 1960 il giovane dedica al pittore diverse pagine su «Arte figurativa antica e moderna», con un servizio intitolato *Renato Guttuso, oggi*, e su «Settimo giorno», in una recensione al padiglione italiano della XXX Biennale³⁴: si parla di un artista «intimamente legato alla realtà anche nel suo modo esterno di apparire», con «una violenta presa di possesso dell'immagine naturale - uomini e cose - [...]: il suo segno innervato e scattante diventa una frusta morale del mondo contemporaneo, di una società mollemente adagiata in una "dolce vita"». Chissà se per ringraziarlo di questi testi, o in quale altra circostanza, a metà agosto di quell'anno Guttuso gli dona - non unico suo lavoro che passerà per l'appartamento di via Boccaccio 4, dove i Martini andranno ad abitare dopo il matrimonio - una *Testa di donna* a penna e china, dedicato «Ad Alberto Martini con amicizia»³⁵.

Forse da lui introdotto, nello stesso 1960 per «Settimo giorno», il critico intervista Mario Mafai (1902-1965) a Milano, nel corso di una personale alla Galleria Blu³⁶.

Ormai a Milano da qualche tempo, chiamato a occuparsi di uno dei documentari della serie televisiva «Ritratti contemporanei», Martini sceglie di trattare, come altrove già detto, l'opera di Virgilio Guidi, certo conosciuto in un momento precedente, che non vi è modo di

moderna presso l'Università di Cagliari.

³² Se ne è già parlato nel paragrafo *Il progetto di una rivista internazionale: «L'arte moderna»*; qui si aggiunge che Antonio Del Guercio, scrivendo a Martini «su indicazione di Guttuso» da Roma il 29 aprile 1961, per chiedere in prestito il fotocolor di un'opera «del nostro Renato», gli domanda: «e come va la vostra iniziativa della rivista?» (AAM).

³³ Lettera da Roma, 16 febbraio 1963 (AAM).

³⁴ MARTINI 1960 P32 e P14.

³⁵ Sul disegno, sotto la dedica, è apposta la data «Vell[ate] 14-8-60».

³⁶ MARTINI 1960 P28; poco prima, sempre su «Settimo giorno», aveva avviato il discorso sulla «giovane scuola romana dal 1930 al 1945» con *Scipione, Mafai, Guttuso*, in MARTINI 1960 P31, pp. 44-45. Antonietta Raphaël Mafai, ormai morto il marito, donerà un acquerello da lei eseguito nel 1955 per l'asta Finarte in memoria di Alberto Martini (*Ragazza seduta*, lotto n. 101).

documentare. La trasmissione è una lunga intervista girata tra le logge di Palazzo Ducale, dove Guidi è solito lavorare, e nella sua abitazione veneziana; il curatore è inquadrato dalla cinepresa mentre finge, scherzando, di dipingere su una tela del maestro. Nei giorni delle riprese sono forse i giornalisti presenti a scattare alcune fotografie, di cui rimangono nell'archivio varie stampe (Fig. 17)³⁷.

È per l'affetto che corre nel rapporto con l'anziano Carlo Carrà e poi con il figlio Massimo, che l'artista accetta di comparire in un altro film a cura di Alberto, il primo in Italia su Medardo Rosso (1959), per raccontare i suoi incontri con lo scultore³⁸. Non si sa in quale occorrenza Carrà regali all'allievo di Longhi la piccola acquaforte con *Testa di gentiluomo* ancora presso gli eredi, uno dei due o tre esemplari di prova dei venticinque tirati del soggetto nel 1924, e gli dedichi una copia della sua autobiografia del 1943: «A Alberto Martini con amicizia»³⁹.

Proprio a causa dell'allestimento di una mostra su Carrà alla galleria di Anna Fietta, il critico si trova nella città d'origine nel maggio del 1965, quando è coinvolto nell'incidente in cui perde la vita a Santarcangelo di Romagna; si tratta di un'esposizione di disegni dal 1912 al 1963, per cui realizza un libretto di presentazione che per la prima volta, presso la bottega antiquaria, assume la fisionomia di un vero e proprio catalogo⁴⁰. Pochi giorni prima Massimo Carrà, che a Milano è uno degli amici più intimi dello studioso, l'aveva raggiunto a Ravenna con la famiglia per attendere ai lavori della rassegna e Ugo Mulas li aveva immortalati insieme davanti a Sant'Apollinare in Classe (Fig. 36).

A Milano, come più volte ricordato, il rapporto con Franco Russoli, avviato almeno alla metà degli anni Cinquanta, si fa nel tempo profondo fino a diventare amicizia sincera, affiatandosi sui binari di molte passioni comuni. In particolare la pittura di Pierre Bonnard e Édouard Vuillard. Lo ricorda lo stesso direttore di Brera in varie occasioni, dopo la scomparsa di Martini: su «Le Arti» nel giugno del 1965 e in apertura al catalogo della mostra *Pont-Aven e i Nabis* alla Galleria del Levante, con testo introduttivo di Alberto, edito postumo.

«Gli amici, i compagni di lavoro e di studi e di passioni (è una, spesso, quasi esclusiva passione questo amore per l'arte), ogni tanto scompaiono, improvvisamente, crudelmente - ci lasciano storditi, increduli. È duro dire i nomi di Renata Cipriani, di Gilberto Ronci, ora di Alberto Martini, il più giovane: dire che non sono più con noi. Non

³⁷ Un'immagine del *backstage* del film è pubblicata in M.A.S. [1960?].

³⁸ Per le informazioni riguardanti i due film citati, su Virgilio Guidi e su Medardo Rosso, si rimanda al capitolo *La Rai: radio e tv*.

³⁹ CARRÀ 1943. Sull'acquaforte (130×79 mm), altrimenti intitolata *Poeta mondano o Uomo col cilindro*. DE SANTI 1991, pp. 27, 58, n. 43.

⁴⁰ MARTINI 1965 V3.

è soltanto la amara tristezza, quasi egoistica, dell'amico che si trova solo - è anche e soprattutto la coscienza della perdita di quei valori della cultura nostra, di quelle forze utili e necessarie alla vita difficile della migliore civiltà delle idee e del lavoro intellettuale, che ci accora e rende il nostro lamento e rimpianto così *oggettivamente* giustificati. [...] Con il suo saggio, fondamentale, sugli "inizi di Bonnard", cominciò tra noi un rapporto più stretto, come tra complici di una stessa passione: eppure era da molto che ci conoscevamo, che seguivo e stimavo gli studi di quel ragazzo uscito dalla scuola di Longhi, che, su argomenti di arte antica e contemporanea, da Bartolomeo della Gatta ai giovanissimi artisti delle nuove leve, aveva sempre detto cose illuminanti. Un'amicizia, la nostra, che crebbe nel corso di varie collaborazioni, in riviste e libri, e che sempre trovava un terreno privato d'intesa sui temi del Simbolismo, sui nomi di Bonnard, di Vuillard, di Bernard, di Vallotton, di Denis: sui nomi ai quali Alberto ha dedicato il bel saggio qua pubblicato, e che amara ingiustizia ha voluto fosse il suo ultimo. [...] A lettura finita, ansioso di riprendere davvero il discorso, di dirgli la mia ammirazione e di ricordare, in privato, certi disegni e dipinti visti insieme, o di segnalargliene altri e di sentirmene indicare di nuovi e segreti (quante piccole e grandi scoperte, in musei e collezioni di ogni parte del mondo, mi aveva rivelato, al ritorno dei suoi viaggi!) - ecco, allora, più forte, insostenibile, è stata la sensazione della sua assenza»⁴¹.

Bonnard e Vuillard sono forse i pittori per cui Martini nutre l'interesse più spiccato; oltre al saggio del 1958 su «Arte antica e moderna» - che anche Umbro Apollonio ritiene «una delle tue cose migliori e più impegnate» -, lo testimoniano alcune opere acquistate a Parigi nei fuggitivi soggiorni o negli scali durante i viaggi per le campagne fotografiche Fabbri, tra un aereo e l'altro: un manifesto per

⁴¹ RUSSOLI 1965a e 1965b; per il testo dello studioso ravennate nel catalogo della mostra *Pont-Aven e i Nabis*: MARTINI 1965 V7. Il saggio *Gli inizi difficili di Pierre Bonnard* è pubblicato nel 1958, ma era stato «scritto in gran parte nell'estate del 1956», ricorda lo stesso Martini nei ringraziamenti; in una lettera del 13 luglio di quell'anno (AFR) infatti, Alberto ringrazia l'amico Russoli, che probabilmente gli fornisce il materiale per le illustrazioni, per avergli «inviato le fotografie bonnardiane» (si veda MARTINI 1958 P2). Russoli sarà molto vicino alla famiglia dopo la morte del giovane; nel suo archivio è presente una missiva dei genitori: «Gent. mo. Sig. Prof. Russoli, ci scuserà tanto se non abbiamo risposto subito alla Sua graditissima lettera com'era nostro dovere, ma ci ha talmente emozionato che non siamo stati in grado di farlo. Abbiamo seguito con molto interesse e commozione tutto quello che ha scritto ed il bene che ha detto del nostro indimenticabile Alberto e Le siamo tanto, tanto riconoscenti anche per l'amicizia sincera e disinteressata che gli ha dimostrato. Grazie di tutto quello che ha fatto e grazie anche di tutto ciò che continua a fare con così amorevole cura e dedizione. [...] La ricordiamo sempre perché in Lei oltre a vedere il Suo carissimo amico vediamo anche un po' del nostro caro figliolo» (lettera da Ravenna, 20 ottobre 1965, AFR). Per Renata Cipriani (1922-1963) si veda TESTORI 1963 e per Gilberto Ronci (1921-1964) GNUDI 1964.

«La revue blanche» su composizione di Bonnard, le sue incisioni con *La femme en chemise* e *Le bain*, la locandina teatrale de *I pilastri della società* di Henrik Ibsen realizzata da Vuillard e, sempre sua, la litografia che costituiva la copertina dell'album *Paysages et Intérieurs*. Chissà che il giovane non le abbia comprate alla Galerie Sagot Le Garrec, specializzata in grafica, da cui a Natale del 1962 riceve un cartoncino d'auguri con un'acquaforte di Jacques Houplain (1920).

Presso la Galleria del Levante, di Emilio Bertonati (1934-1981), aveva acquisito invece un disegno di Gustav Klimt, un regalo di compleanno per la moglie Paola, che resta appeso in camera da letto per lungo tempo, prima di essere alienato.

I gusti di Alberto nel corso della sua pur breve vita si appuntano, dall'arte antica alla contemporaneità, su scelte ben definite: Medardo Rosso, Bonnard, Vuillard, il gruppo dei Nabis, Bartolomeo della Gatta immaginato nelle figurette schizofreniche del Maestro di Griselda, Ferroni, Ben Shahn, Scanavino, Moreni, Bacon, Giacometti e Morandi, gli artisti prediletti. Preferenze che raccontano qualche dato caratteriale del giovane studioso, almeno l'amore per una poetica intima, a tratti misteriosa, riflessiva, non piana e non scontata, ossessivamente attenta al dato quotidiano, eletto a centro di gravità del lavoro artistico. Poetica che si fa norma di vita, coltivata da uomini sofferti, ma veri a tutti i costi; l'apparente inaccessibilità lirica decifrata nella «normalità descrittiva» del reale indagato nei suoi dati più ordinari - oggetti d'uso comune, bottiglie, gli amici più intimi e i famigliari, *La portinaia* del palazzo, gli elementi naturali (*l'Urlo del sole*), i tipi umani dei *boulevards* -, con un travaglio conoscitivo che sfalda le forme: chi a macchie di colore; chi a ditate nella cera; chi scagliando la materia pittorica direttamente sulla tela; chi nelle linee contorte; chi «non è mica normale che uno passi tutto il suo tempo ad andare su e giù coi diti sulla plastilina ma non so staccarmi»⁴²; chi nella luce, la quale rende vere le cose e crea lo spazio, che esiste perché esiste l'oggetto che lo occupa, matrice d'ordine pierfranceschiano che tutto sovrintende, dal XV al XX secolo, da Arezzo a Bologna, da San Francesco alla stanzetta di via Fondazza.

Anche Graham Sutherland (1903-1980) rientra nella rosa dei pittori amati da Martini, che desidera ardentemente possederne un lavoro; fa appena in tempo a incontrarlo, probabilmente insieme a Russoli, nella casa del pittore in Provenza⁴³.

Arte che non si giudica solo «per l'invenzione, per la novità dell'idea formale», ma «per la qualità, per il grado di partecipazione umana»:

⁴² Alberto Giacometti in un dialogo con Martini e Willy Varlin del 20 dicembre 1964 nel suo studio a Stampa, trascritto dallo storico dell'arte su un taccuino conservato nel suo archivio. Si veda a riguardo l'ultimo paragrafo del capitolo.

⁴³ Sutherland donerà per l'asta Finarte una tempera su carta, *La civetta* (1965), venduta a 750.000 lire (lotto n. 116).

tentativo di «sintesi in cui il momento propriamente estetico si intreccia e si confonde col momento morale e con quello conoscitivo» - è lo stesso Alberto, del resto, a dire a Giacometti che «lavorare è un modo, il più alto, di sentire di esistere».

«L'arte moderna [...] ha esasperato, talora artificiosamente, il processo dell'esperienza conoscitiva, scindendola in esperienza sensoriale e in esperienza interiore, sia essa affettiva o concettuale [...]: si è venuta creando una dicotomia tra le due forme di conoscenza, quasi fossero estranee l'una all'altra, quasi che il patrimonio interiore possa esistere senza il costante rapporto sensibile con il mondo, quasi che l'artista tronchi d'un tratto il flusso dell'esperienza sensoriale per vivere chiuso nell'artificiosa e ingannevole campana di vetro della sua interiorità [...] Davvero non si capisce come si sia potuto assumere questo orientamento come fondamento dell'arte moderna. I più rilevanti pittori del dopoguerra, da Bacon a de Staël e a Giacometti, stanno a dimostrare come la pittura sia ancor oggi un continuo apporto all'esperienza conoscitiva del reale»⁴⁴.

Del resto anche Francesco Arcangeli rivendicava «una identità generazionale» e «culturale, distinta da quella dei maestri, quindi un'autonomia di metodo»:

«Per cui, alla concreta vicinanza all'opera e al suo specifico linguaggio, secondo l'insegnamento di Roberto Longhi, Arcangeli affianca un'attenzione particolare al valore "più decisamente esistenziale dell'arte": "la mia generazione", scriveva nelle dispense del suo primo corso universitario, "ha, prima di tutto, creduto e lavorato e sofferto perché si riaffermasse un inscindibile rapporto, di radice esistenziale, tra arte e vita"»⁴⁵.

È una costante, negli studi di Alberto Martini, anche l'indagine sulla giovinezza degli artisti, da *Gli inizi di Pierre Bonnard*, a quelli di Giacometti alla «ricerca di una struttura plastica unitaria» («quasi un esercizio di cristallografia alla Piero della Francesca o alla Paolo Uccello»), l'autenticità «della strada» nella vocazione di Ben Shahn, i luminosi *early works of Bartolomeo della Gatta*, le origini tutte milanesi di un Rosso - che si ribella agli idealistici diktat braidensi -, sviscerate tra una ripresa televisiva e l'altra. Partenze accomunate dal dato quotidiano, servendosi della ricerca artistica come mezzo di esplorazione del reale.

Nella danza notturna coi fantasmi del passato di chi, insonne, fa i

⁴⁴ MARTINI 1965 P1, p. 30.

⁴⁵ BRUNETTI 2002, p. 13.

conti con un tratto di esistenza che ha provato a dimenticare, Paola ha riordinato sui tasti del suo computer ricordi, spezzoni di vita con il marito, serate, momenti di gioco che riemergono alla spicciolata, in attesa di incasellarsi nell'ordine della storia.

«Ho rivisto le serate in compagnia di Bergolli, Sandro Somarè, Tadini e a volte Lorenzo Pepe, in un locale di piazza Mirabello dove c'era un biliardo a giocare a "bocchette" (vale a dire senza stecca), oppure al Tombon di San Marco.

Ho incontrato Sandro Somarè e la moglie, Luciana Momigliano, nel loro appartamento vicino a via Durini; si parlava di mostre d'arte, della vita e si giocava a carte. Con loro spesso c'era una simpatica cugina, credo Tallone, sposata con un architetto, e poi Dario Fo con la bella Franca.

Da Tadini, gli uomini giocavano al giro d'Italia su un percorso in miniatura costruito da Emilio credo in cartapesta; c'era sempre anche Fausto Salvadori e sua moglie Franca Bertotti, molto amica dell'Antonia Tadini. Noi donne chiacchieravamo anche di bambini perché Francesco (Tadini) allora era già nato.

Ho riprovato l'emozione di trovarmi davanti a un vero Bacon, una figura nuda carponi in un prato verde, uomo o scimmia, in casa di Vittorio (Toio per gli amici) Olcese in via della Spiga. La sua bella e sottile moglie Giuliana spesso ci invitava e con noi forse Russoli o Franco Monti.

Sono stata in corso di Porta Romana dal conte Giuseppe Panza di Biumo, uno dei primi collezionisti di artisti americani dopo che li avevamo scoperti alla Biennale. In un grande salone mi aveva colpito una colonna di ferro che da terra arrivava al soffitto, sulla quale erano montati dei telai che si aprivano a libro con gli ultimi quadri Pop Art acquistati. Li sfogliavi, li guardavi, richiudevi e lasciavi a vista i due che più amavi in quel momento. Ho ricordato l'entusiasmo di Alberto di fronte a queste opere, ma ancor più il suo piacere (orgoglio?) per essere stato invitato come giovane critico.

Ho conosciuto la canzone popolare a casa di Roberto Leydi e Sandra Mantovani, che abitavano vicino a noi (in via Cappuccio 11) e passavamo serate ascoltando i canti ritrovati di vecchie mondine o rari pezzi di musica jazz non ancora editi in Italia; è da loro che ho scoperto Big Bill Broonzy, un cantante che ho poi molto amato.

Da Franco e Laura Monti ho scoperto l'arte africana attraverso la loro magnifica raccolta di opere, che lui stesso scovava e riportava in Italia; e ogni volta i pezzi erano diversi: grandi statue, maschere, feticci. Non credo di aver mai apprezzato a pieno questo suo lavoro, ma Franco mi era molto simpatico.

Alcune volte si andava anche da Lamberto Vitali, che abitava in via Boccaccio non lontano da noi. Quegli incontri per me erano troppo

intellettuali e formali: erano incontri di lavoro travestiti da normali convenevoli che mi mettevano a disagio.

Eravamo molto amici della giovane coppia Chicca e Graziano Ghiringhelli, proprietari della Galleria del Milione; si passavano belle serate in compagnia da loro o da noi: anche la notizia della morte di Kennedy ci ha raggiunti a cena in via Boccaccio. Ci si vedeva spesso al Milione, o per mostre, o per il lavoro di Alberto.

Per me loro erano "la fotografia", Ugo Mulas e Nini (Antonia): Ugo fotografava gli artisti, interpretava con fotografie gli scritti di Montale, come *Ossi di seppia*, e portava avanti una ricerca molto all'avanguardia; Alberto era affascinato dal fotografo colto e innovativo quale era. I nostri incontri erano frequenti, ci si trovava nel loro studio oppure al Jamaica. Ho alcune foto fatte da Ugo quando venne a Ravenna nel '65, doveva essere poco dopo Pasqua. Con noi c'era anche la famiglia di Massimo Carrà al completo, con moglie e due figli. Ugo scattò anche una serie di foto a Lorenza e a me, in casa dei nonni Martini.

Da Massimo Carrà andavamo spesso a cena e mentre gli uomini parlavano dei loro progetti di lavoro io con la moglie e bimbi si discorreva del più e del meno. Una sera a fine pasto arrivò in tavola mezzo pompelmo a testa e i ragazzi ridevano mentre assaporavo con gusto il mio: mi avevano fatto uno scherzo, mettendo sale e pepe al posto dello zucchero. Lì ho scoperto che il pompelmo lo preferisco così»⁴⁶.

Martini collabora con i fratelli Somarè durante la loro breve esperienza di gestione della Galleria Milano in via della Spiga: fondata dal padre nel 1928, chiusa poco prima della seconda guerra mondiale e riaperta nel 1964 con Aldo Bergolli, Gianni Dova (1925-1991) e Mario Rossello (1927-2000), sotto la direzione di Lella Russoli (1925-2003)⁴⁷. Condividendo dagli esordi l'iniziativa dei cinque amici, il critico introduce il volume che illustra la loro quarta rassegna, dedicata a Bergolli⁴⁸.

⁴⁶ Franco Monti (1931-2008) è uno scultore, collezionista e mercante d'arte soprattutto africana, ma da lui Martini, Rosetti e Pagnani acquistano diversi pezzi d'arte pre-colombiana, ancora oggi presso gli eredi. Tra il 1959 e il 1960 Monti contribuirà ad «Arte figurativa» scrivendo un' *Introduzione all'arte africana* e un testo sulla ceramica della civiltà Nazca (MONTI 1959 e 1960). Su di lui si vedano gli autobiografici *Ricordi di un collezionista* di Giuseppe Panza (1923-2010): PANZA 2006, pp. 74-75, 266-268. Il *Nudo* di Francis Bacon del 1952 di proprietà di Vittorio Olcese (1925-1999) è inserito da Alberto tra le illustrazioni del suo *L'Ottocento e Il Novecento*: MARTINI 1963 V6, p. 285.

⁴⁷ La prima mostra allestita alla Galleria Milano (inaugurata il 21 maggio 1964) era dedicata ai cinque gestori: *Aldo Bergolli, Gianni Dova, Mario Rossello, Guido Somarè, Sandro Tallone*, presentati da Emilio Tadini (*Aldo Bergolli* 1964). A partire dal 1965 alla direzione della galleria subentra Carla Pellegrini Rocca, che ne è tuttora la titolare.

⁴⁸ MARTINI 1964 V14. Come si è detto, Aldo Bergolli era amico, prima ancora di Martini, del suocero Alberto, che spesso ospitava nella stanza attigua al proprio labo-

Al Naviglio, la galleria di Carlo Cardazzo (1908-1963), il giovane aveva invece presentato, nel maggio del 1962, una mostra di opere di Rossello e due anni più tardi gli organizzerà una personale da Anna Fietta, in via Giuliano Argentario a Ravenna⁴⁹. Per ringraziarlo dell'intervento nel catalogo dell'esposizione milanese, il pittore gli dona una tela dedicata «all'amico Alberto con stima e amicizia luglio '62». È lo stesso artista a scrivere per l'inaugurazione a Roberto Pagnani, che gli era stato presentato da Martini l'anno prima e nel frattempo aveva acquistato uno dei suoi dipinti: «desidero invitarla personalmente alla vernice della mia mostra al "Naviglio" (Cardazzo) per sabato 19 maggio prossimo. Sarei lieto di vederla e di stare un po' assieme. Le farò avere anche il catalogo appena sarà pronto»⁵⁰.

Rossello è nel gruppo di artisti che nel 1965 aderisce alla manifestazione allestita alla Galleria Levi di via Montenapoleone a Milano, con la collaborazione di Martini, Russoli e Umberto Eco, dal titolo *Operazione Goldfinger*, chiamando i partecipanti a confrontarsi con l'edizione cinematografica di James Bond - «a volte la sera si andava al cinema, ad Alberto piaceva molto 007», ricorda Paola.

«Personaggio», avrà a dire il direttore di Brera,

«che può ben diventare argomento, motivo di ispirazione e di commento da parte di un artista: in esso infatti sono coinvolti problemi di costume, di morale, di civiltà. Violenza cinismo razzismo, prevaricazione, sadismo: tutti gli ingredienti insomma che possono dar vita ad un "superman" spettacolare che esaudisca le frustrazioni e le inibizioni dell'uomo medio compresso e debilitato dalla società neo capitalistica, sono esemplarmente raccolti in lui».

Sono parole riportate da Mario De Micheli (1914-2004), in una recensione su "l'Unità", dove protesta una troppo lieve aderenza al

ratorio milanese di serigrafia e stampa su tessuti in via Disciplini diversi artisti, tra cui anche Cesare Peverelli. Bergolli era tanto assiduo in casa Salvioni-Martini, che per la figlia del critico, Lorenza, era «nonno Aldo». Dell'artista, già nel gruppo che lo studioso aveva portato in Germania nel 1958, resta agli eredi Martini una composizione a tempera e china, dedicata «Ad Alberto per un buon anno Aldo dic[embre] 1961»; per l'asta Finarte del 1966, oltre a impegnarsi attivamente nell'organizzazione, Bergolli dona la grande tela *Underground* (lotto n. 11).

⁴⁹ MARTINI 1962 V2 e 1964 V17. Sulla figura di Carlo Cardazzo si veda BARBERO 2008.

⁵⁰ Lettera da Milano, 12 maggio 1962 (ArCGP). Risale al 25 maggio dell'anno precedente la prima missiva tra il pittore e il collezionista: «Avendo passato qualche ora assieme ieri sera all'asta con l'amico Martini che ci presentò, mi permetto di inviarle il catalogo della mostra che ho fatto recentemente a Parigi. Nel frattempo desidero inviarle anche un invito per venire nel mio studio quando ritornerà a Milano. Sarei lieto di farle vedere i miei quadri» (ArCGP). Di Rossello, in casa Martini, si conservano inoltre *L'uomo e il gatto*, un olio su tela del 1965 che l'autore aveva donato per l'asta Finarte (lotto n. 104), e alcuni biglietti d'auguri natalizi dipinti a tempera.

tema da parte dei pittori, mentre nei testi dei curatori «il senso dei problemi che il “bondismo” solleva è senza altro presente, anche se i discorsi si muovono su piani differenti e non vanno più in là di qualche spunto»⁵¹. Il contributo dell'allievo di Longhi per il catalogo è un ironico *Dialogo tra “Pop” e “Opt” registrato e tradotto da Alberto Martini* «a Pocatello, Idaho, U.S.A., il giorno 22 febbraio 1965», allusione sarcastica a una guerra di mercato e a un rapido avvicinarsi delle mode nella «civiltà dei consumi», all'indomani del clamoroso boom della Pop art alla Biennale di Venezia del 1964, con il premio assegnato a Robert Rauschenberg, un discrimine che spostò l'ago della bilancia della ricerca artistica dall'Europa agli Stati Uniti:

Opt: Tra poco non ti vedremo più in giro, sempre con quella borsa della spesa piena di scatole e scatolette, manifesti e riviste popolari. La tua moda, caro pop, sta per finire: hanno già consumato abbastanza le tue volgarità. [...]

Pop: Proprio tu mi vieni a parlare di pittura, con quei quattro chiodini e la plastica che metti sul quadro? A chi credi che interessino le tue metricità, i tuoi centri gravitazionali, i tuoi inganni ottici? Io lascio ai tuoi critici parlar di fruibilità visuale: io non fruisco un bel niente perché non ci vedo niente che conosco. Mi sembrano cose vecchie. Da museo: o da laboratorio.

Opt: Con un rozzo come te non si può parlare. Non c'è niente di vecchio nei miei quadri: non hanno niente a che fare con i costruttivisti o i concretisti classici, se è questo che pensi. Se non puoi capire la *gestalt* pregnante della mia nuova dimensionalità, ti saluto. Ma ti voglio dire chiaro e tondo che per me la “pop” è un dada in ritardo: un “dada-umpa”, come diceva quella canzoncina. [...] Facciate dell'ironia, facciate un inno a questa benedetta “civiltà dei consumi”, in ogni caso siete dei superati.

Pop: Non avete ancora avuto il nostro successo: non montatevi al testa prima del tempo. Lo so anch'io che a New York le gallerie vi comprano i quadri: ma non credo che duri molto. [...] Che la “pop” sia in crisi, lo dici tu, che sei interessato: e perché i mercanti stanno gonfiando voi “opt”. State attenti all'altra operazione che stanno preparando alle vostre spalle. Se cerchi di liquidarmi come “pop”, ti sbagli.

Opt: E quale sarebbe la nuova scoperta, l'ultimo grido, se non noi?

Pop: Vivi nella luna? Non hai ancora sentito parlare della “porn”? Ne sentirai parlare, stai tranquillo. In ogni caso sai, sono un precursore: lo hanno anche scritto, recentemente. Una volta, in una scatoletta di sardine apribile appiccicata al quadro, avevo messo il calco del mio coso...

Opt: Non essere volgare, come il solito.

⁵¹ DE MICHELI 1965.

Pop: È vero. Ti posso portare le foto. Comunque se ne è parlato molto a New York: il quadro ha avuto una gran quantità di richieste. Così ne ho fatte moltissime copie. E le ho vendute carissime. Come vedi, caro "opt", se i "pop" ormai sono "out", i "porn" sono "in". [...] Vai pure dalla tua ottica, tu, dall'occhio "responsivo", che io vado a mangiare un po' di sardine. Ho in mente un bel *combine* con quella scatola vuota!

Opt: Lo mandi a Milano per Goldfinger?

Pop: No. Non voglio aver niente a che fare col vecchio continente. Ci vado solo per prendere i premi. E ora ti saluto»⁵².

Tra coloro che espongono alla rassegna (Kenjirō Azuma, Giacomo Benevelli, Pietro Cascella, Alik Cavaliere, Lucio Del Pezzo, Luciano De Vita, Tano Festa, Giuseppe Guerreschi, Hsiao Chin, Giancarlo Marchese, Gastone Novelli, Silvio Pasotti, Achille Perilli, Concetto Pozzati, Giancarlo Sangregorio), aperta il 9 marzo 1965 con un dibattito condotto da Alberto, Gillo Dorfles e Luciano Budigna, oltre a Rossello si trovano Renato Volpini (1934), qualche volta invitato alle serate con Giacometti nei suoi brevi soggiorni milanesi, Valerio Adami (1935), che i Martini spesso incontrano con la moglie Camilla nella loro villa di Arona e nello studio parigino, e Emilio Tadini. Altri tre cari amici.

Ulteriori segnali delle conoscenze contratte nel capoluogo lombardo si colgono in gran numero scorrendo le opere della raccolta dello studioso e della moglie, ancor oggi appese alle pareti di casa. Lo sguardo è attratto, a primo acchito, dalle curiose composizioni di Tadini: l'una, un *Boxeur*, che Martini riceve forse in cambio della presentazione per la personale dell'amico al Cavallino, la galleria veneziana di Carlo Cardazzo, nel 1961 (sul retro della tavola: «Caro Alberto con affetto e gratitudine Emilio»); l'altra, un tondo della sua più estrosa pittura fantastica, in occasione del trentaquattresimo compleanno del critico⁵³.

Una volta osservati diversi dipinti, incisioni e disegni di Sandro e Guido Somarè, dove il tratto raffinato e discreto della matita, volutamente lieve, è appena leggibile⁵⁴, l'occhio cade su un piccolo *Paesaggio* a olio, che testimonia la considerazione di Gianfranco Ferroni per lo studioso e la vena ironica del loro rapporto: «A Martini con stima» è la dedica posta sul retro della tela, firmata «Prof. Ferroni», un appellativo estraneo alla storia dell'artista, destinato a

⁵² MARTINI 1965 V2, pp. s.n.

⁵³ MARTINI 1961 V6. Si è già ricordata la piccola tela con il *Ritratto del Doctor Mellifluus Martini Alberto* (Fig. 3) in *Tracce per una biografia*.

⁵⁴ Guido Somarè, interpellato per l'asta del 1966, scrive a Russoli: «ecco un dipinto di Pulga e uno mio per quanto farai in favore del povero amico Martini. Ghermandi, Rossi e Mandelli mi hanno promesso che avrebbero inviato di persona» (lettera da San Giovanni del settembre 1965, conservata presso gli eredi Martini).

suscitare l'umorismo del destinatario del dono, forse con intento amorevolmente canzonatorio verso quel ragazzo, poco più giovane di lui, che si prendeva sempre molto sul serio.

Nel tempo, alla coppia giungono altri regali da Ferroni, personaggio malinconico incline alla depressione, conosciuto quando ancora lavorava nell'appartamento di via Cagliari, prima di aprire lo studio in corso Garibaldi: un disegno datato 6 febbraio 1964 con un paesaggio, due acqueforti dello stesso periodo e una grande incisione per l'ultimo compleanno di Alberto, che l'anno prima aveva preparato uno scritto sui lavori dell'amico tra il 1959 e il 1963, esposti alla Galleria Mutina di Mario Roncaglia a Modena⁵⁵.

Una cartolina spedita da Ferroni in ferie a Viareggio, non datata, probabilmente risalente all'estate del 1964, narra i rapporti assidui tra i due: «mi è spiaciuto molto non averti salutato prima di partire; purtroppo telefonai il giorno prima in casa tua senza trovarti. Mi ha detto Roncaglia che eri alla Biennale: mi piacerebbe sapere», domanda, «che ne pensi dell'esposizione in generale e del boom Pop-artistico in particolare. Io sono un po' depresso i casini mondani mi deprimono sempre! Caro Alberto scrivimi se ne hai voglia, mi farà piacere».

C'è un rapporto confidenziale anche con Scanavino, che in alcuni libretti di grafica donati allo storico dell'arte gli si rivolge «con affetto e stima»⁵⁶; già dal 1958 almeno, quando, in villeggiatura a Varigotti, spera che Martini «stia bene e che sia in vacanza. Avrei avuto piacere vederti ma siamo forse stati troppo slegati. Non vieni in riviera?»⁵⁷.

«Mi scusi se con qualche giorno di ritardo rispondo alla vostra iniziativa in memoria di Alberto Martini. Aderisco incondizionatamente», avrebbe risposto agli organizzatori l'artista, chiamato a offrire una sua opera per l'asta Finarte del 1966⁵⁸. Del resto, dal principio degli anni Sessanta, l'ormai direttore delle collane Fabbri si era impegnato nell'analisi dell'opera di Scanavino, con una costanza pari solo all'attenzione che dedicherà a Giacometti. Dapprima aveva steso un testo per il catalogo del terzo *Premio "Morgan's Paint"* di Rimini⁵⁹, poi per il primo *Premio città di Marsala*⁶⁰; nello stesso 1961

⁵⁵ Cfr. MARTINI 1964 V15 e 1968 R1. Roncaglia (1928-1979), mercante d'arte proprietario di gallerie a Modena (Mutina), Milano e Roma (Il fante di spade); una sua breve biografia è riportata in BARBIERI 2008, pp. 247-248. L'incisione donata da Ferroni, risalente al 1964, è dedicata «ad Alberto nel giorno del suo compleanno 3 gennaio 1965».

⁵⁶ È il caso del volume *Scanavino. Forse No*, edito dalla Galleria del Cavallino, esemplare 11/200 conservato nella biblioteca dello studioso (*Scanavino* 1964).

⁵⁷ Lettera del 23 agosto 1958 (AAM).

⁵⁸ Lettera di Scanavino a Fausto Salvadori, Milano, 16 ottobre 1965, conservata presso gli eredi Martini. L'artista mette a disposizione l'olio su carta *Studio* (1964, lotto n. 110), che, invenduto all'incanto, sarà alienato qualche anno più tardi dalla vedova di Martini, insieme a un altro dipinto donato al critico dallo stesso Scanavino.

⁵⁹ MARTINI 1961 VI.

⁶⁰ MARTINI 1961 V2.

per una mostra in duplice sede negli spazi di Cardazzo a Milano e Venezia, la 333^a del Naviglio e la 493^a del Cavallino⁶¹. A inizio 1963 un'introduzione per la personale alla Galleria Hausmann di Cortina; in estate le pagine dedicate al pittore nel volume che accompagna la *XII Mostra Nazionale d'Arte "Golfo di La Spezia"* e in autunno per la Galleria Rotta di Genova⁶². Infine la sezione dell'autore nella rassegna *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, unitamente a quella di Cesare Peverelli, e il libretto dell'esposizione alla Galleria La Bussola a Torino⁶³.

Per l'allestimento dell'Ente Manifestazioni Milanesi a Palazzo Reale, più volte citato, Peverelli, già di casa presso i Salvioni, scambia con Alberto alcune lettere circa la selezione delle opere da esporre:

«per prima cosa mi debbo complimentare per l'elencazione che mi proponi, rivela una buona conoscenza della mia mitologia e ciò, d'altronde, mi lusinga. Ti ringrazio per gli sforzi che fai per me e spero che la tua battaglia non sia troppo dura⁶⁴. Per me il numero di dieci quadri va benissimo, l'importante è che siano raccolti in una sala e facciano gruppo a sé. Che la sala sia piccola, messa in principio od alla fine, meno bella delle altre mi è indifferente. Che altri si prendano anche due sale, anche tre, mi è completamente indifferente, tanto bene (o peggio) per loro. Ma la condizione che siano raccolti in un'unica sala è l'unica che mi dia soddisfazione. [...] Ti invio un elenco preciso dei quadri delle loro dimensioni e dove si trovano. [...] Ti ringrazio di tutto e vi abbraccio affettuosamente tutti e due tuo Cesare»⁶⁵.

Forse come doni o per un parere sulla scelta, oltre a una tela poi venduta, Peverelli invia al giovane alcune sue raffinate prove per copertine di libri in rilievografia e, all'asta Finarte, manderà il grande olio *Coscienza di storia - Nascita* del 1959 (lotto n. 87), battuto per 700.000 lire.

A Milano Alberto e Paola incontrano molti altri artisti, come Arnaldo Pomodoro (1926), di cui possiedono un'incisione ritoccata a china del 1960, o Ennio Morlotti (1910-1992), «pittore risentito, impetuoso e violento, esaltatore di una umanità scomposta e originaria», che dedica una copia della sua monografia curata da Arcangeli «ad Alberto

⁶¹ In una lettera da Milano del 22 febbraio 1961 il gallerista gli riferisce: «ho letto la presentazione [...] e l'ho trovata molto bella. La ringrazio anche a nome di Scavano e La prego di gradire questo modesto compenso per il Suo lavoro» (AAM). Si veda MARTINI 1961 V4 e V5.

⁶² MARTINI 1963 V9, V4 e V8.

⁶³ MARTINI 1964 V12, V13 e V18.

⁶⁴ Si riferisce ai dissensi tra lo studioso e il comitato organizzatore circa i nomi da coinvolgere e la scelte delle opere, a cui già si è accennato in *Tracce per una biografia*.

⁶⁵ Lettera da Seillans, 18 marzo 1964 (AAM).

Martini con affetto»⁶⁶, mentre «con amicizia» gli regala un disegno tra il 1960 e il 1961 e, due anni più tardi, una tela con un mazzo di *Fiori secchi*⁶⁷.

Si conoscono probabilmente da almeno un lustro, quando al principio del 1960 Alberto Salvioni affida alla figlia una cartella di documenti che Morlotti gli ha consegnato a Londra, destinati allo studioso. È l'occasione in cui Martini incontra la futura moglie:

«Gennaio 1960: papà, tornato da Londra, mi aveva incaricato di portare ad Alberto Martini una busta da parte di Morlotti, che si trovava in quel periodo in Inghilterra. Incontrai Alberto in via Vivaio dove abitava; era in compagnia di un amico, Roberto Pagnani. Ricordo i soliti convenevoli e le solite domande di circostanza, ma in particolare la gentilezza e la galanteria di due uomini con una ragazzina di diciannove anni. Sapevo a malapena che Martini era un critico d'arte e mi trovavo a disagio con due persone colte e più adulte di me. Alberto mi chiese subito il numero di telefono, sperando di rivedermi».

Tra le conoscenze più intime, a Milano, si trova Lodovico Mosconi, che lo storico dell'arte presenta in occasione di due personali: nel 1963 alla Galleria Stendhal e, l'anno successivo, alla Galleria Viotti di Torino⁶⁸. Rispondendo all'appello di Russoli per l'asta Finarte, si dichiarerà «lieto di poter ricordare il mio caro amico, offrendo un mio quadro quale piccolo segno della bella stima che io ho sempre avuto di lui»⁶⁹. C'è poi Giuseppe Ajmone (1923-2005), molto vicino alla famiglia Salvioni, già invitato da Alberto alla *Malerei des jungen Italien* in Germania e poi alla Galleria Fietta (1961), che regala ai fidanzati, in vista delle nozze, una figura femminile a carboncino e una grande litografia con un *Paesaggio*; ancora Giancarlo Cazzaniga (1930-2013), presentato anche a Pagnani, o Bruno Cassinari (1912-1992), «colorista dei più raffinati e felici»⁷⁰.

I tre artisti fanno capolino in alcune fotografie scattate a Venezia,

⁶⁶ ARCANGELI 1962. La citazione su Morlotti è tratta da un dattiloscritto di Martini intitolato *Per Mattia Moreni* del 1956 circa, conservato nel suo archivio, che si citerà nuovamente nel prossimo paragrafo.

⁶⁷ Il disegno (300×400 mm) è dedicato «Ad Alberto Martini con amicizia Ennio Morlotti»; il dipinto a olio (60×47 cm), oggi in una raccolta privata svizzera, è catalogato in BRUNO, CASTAGNOLI, BIASIN 2000, I, p. 309, n. 778.

⁶⁸ MARTINI 1963 V7 e 1964 V16. Si conservano tre fotografie dell'inaugurazione della mostra milanese, in cui compaiono, oltre a Mosconi, Martini e lo scultore Mario Negri (1916-1987) con le rispettive mogli.

⁶⁹ Lettera da Milano, 6 ottobre 1965, conservata presso gli eredi Martini.

⁷⁰ Di Cazzaniga restano quattro incisioni regalate alla coppia, di cui una in occasione del primo anniversario di matrimonio il 6 aprile 1962. Sul rapporto dell'artista con Pagnani, che possiede un grande *Jazz man* su tela tuttora appeso a una parete del salone della villa ravennate, si dirà nel prossimo paragrafo. Per la citazione su Cassinari si è nuovamente attinto al dattiloscritto *Per Mattia Moreni* (cfr. nota 66).

su un battello-taxi, con cui insieme ai Martini e a Osvaldo Patani raggiungono i diversi padiglioni della XXXI Biennale ancora in allestimento, dove trovano anche Lamberto Vitali (Fig. 37). Quel giorno di primavera del 1962, Paola e il marito incontrano per la prima volta Giacometti.

«Spesso siamo a Venezia, a Palazzo Grassi, per le mostre del Centro delle Arti e del Costume, con cui Alberto collabora, e alla Biennale, dove nel '62, per la prima volta, abbiamo visto Giacometti che allestiva la sua sala: in quell'occasione eravamo in compagnia di Ugo Mulas, abbiamo incontrato gli amici Patani, Cazzaniga, Cassinari, Ajmone. Con loro ci siamo spostati da un canale all'altro con un taxi e abbiamo cenato al ristorante Alla Madonna. In Biennale ho scattato alcune foto durante l'allestimento di Giacometti e una foto rubata a Lamberto Vitali. È stato in quell'occasione o in un'altra che al bar Florian ho ballato con il vecchio Ungaretti?».

Oltre a Cazzaniga, Martini frequenta tutto il gruppo di corso Garibaldi, ovvero i giovani pittori che gravitano attorno allo studio di Ferroni nella strada: tra i nomi che rispondono a quel realismo esistenziale lombardo, Tino Vaglieri (1929-2000), Bepi Romagnoni (1930-1964), Mino Ceretti (1930), Giuseppe Guerreschi (1929-1985), Giuseppe Banchieri (1927-1994), Rodolfo Aricò (1930-2002) e Sandro Luporini (1930)⁷¹.

Nel panorama delle amicizie degli anni trascorsi a Milano dallo storico dell'arte, bisogna chiamare in causa ancora Luciano Minguzzi (1911-2004), che a Bologna, sua città natale, aveva frequentato i corsi d'incisione di Morandi all'accademia e le lezioni di Longhi all'università. L'artista dedica un disegno con un suo tipico *Gallo* alla neonata figlia di Alberto e Paola, Lorenza, e nel 1966 offre per l'asta Finarte la scultura *Ombra nel bosco*, andata invenduta, ancor oggi presso gli eredi⁷². Tra i bronzi, sulle mensole di casa Martini, rimane anche un *Nudo* di Lorenzo Pepe (1916-1984), che in una cartolina da Amsterdam saluta curiosamente l'amico («W le bocchette!»), ricordando il gioco che allietta le loro serate in un locale di piazza Mirabello⁷³.

È forse Alberto Salvioni a far conoscere al genero Gianfilippo Usellini (1903-1971); sono i suoi corsi che Paola frequenta quando si iscrive all'accademia: «partecipo con Alberto a ogni evento, ma non

⁷¹ A quest'ultimo, pittore, giocatore di pallacanestro e per quarant'anni "paroliere" coautore di Giorgio Gaber (si veda LUPORINI 2013), Martini nel 1965 fornisce una presentazione per il catalogo della personale alla Galleria Botero di Torino (MARTINI 1965 V8). La rassegna è recensita da DRAGONE 1965b.

⁷² Lotto n. 76. L'opera è pubblicata in Minguzzi 2002, p. 202, n. 154.

⁷³ Cartolina del 25 febbraio 1965 (AAM). Il *Nudo* figura nel catalogo dell'asta Finarte in memoria di Alberto Martini come lotto n. 86.

seguo molto il suo lavoro, faccio qualche ricerca per lui in biblioteca al Castello Sforzesco», ricorda, «decidiamo di iscrivermi all'Accademia di Brera, dove cerco di capire se mi interessa occuparmi d'arte... almeno ho un impegno tutto e solo mio»⁷⁴.

Non si conosce la data in cui Alberto Martini può aver incontrato Carlo Ramous (1926-2003), ma il luogo è certamente Milano, dove egli vivrà principalmente la sua carriera, segnando di monumenti il volto della città⁷⁵: in una delle stanze di via Boccaccio si trovava appeso un suo olio su carta del 1958 offerto «All'amico Alberto Martini». Non vanno infine dimenticati lo scultore Mario Negri, ma di lui ripareremo trattando di Giacometti, e sempre tra gli artisti, pur sul versante teatrale, Paolo Poli (1929-2016), «amico e compagno di università, attore sottile e intelligente»⁷⁶.

Sottolineando «quale fosse la scala di valori di Martini e quanto fosse acuto il suo sguardo (ma di questo Lei sarà stata la prima ad accorgersi)», Bruno Toscano offre un proprio ricordo:

«Sullo scorcio degli anni Cinquanta fra Alberto e me gli scambi epistolari - c'eravamo conosciuti nell'ambiente di Longhi e di "Paragone" - concernevano quasi esclusivamente la pittura contemporanea, le mostre, e soprattutto il *Premio Spoleto*, di carattere nazionale, nato nel 1953, una delle più importanti iniziative del genere in quel periodo, anche grazie alla qualità delle giurie che assegnavano i premi-acquisto (dai quali è nata la Galleria Civica d'Arte Contemporanea). Nel 1959 pregai Alberto di farne parte con Giovanni Urbani⁷⁷ e Oreste Ferrari. La sua presenza fu molto importante, conosceva bene l'ambiente artistico dell'Italia settentrionale, in particolare i giovani pittori e scultori, a cominciare dai lombardi»⁷⁸.

Nel 1964 lo studioso incontra Otto Dix, in Italia per l'organizzazione

⁷⁴ Tra i libri dello studioso si trova una copia della monografia su Usellini, curata da Agnoldomenico Pica (PICA 1959), dedicata dal pittore «Al caro Alberto Martini lieto di incontrarci più spesso e magari a tavola! Milano 30-11-1960».

⁷⁵ Si pensi, ad esempio, alla chiesa di Don Bosco, a quella di Santa Marcellina, alla grande scultura in piazza Conciliazione, a quella antistante le scuole di viale Marche, al monumento ai patrioti del quartiere Isola oggi in piazzale Segrino, a quello dedicato ai caduti per la libertà in piazza Miani e a molti ancora, anche in altre località d'Italia e all'estero.

⁷⁶ Ricordo di Paola Martini.

⁷⁷ Nella prefazione anteposta da Bruno Zanardi alla raccolta degli scritti di Giovanni Urbani sull'arte contemporanea, si possono leggere alcune riflessioni su Martini e sull'impresa dei «Maestri del Colore» (URBANI 2012, pp. 63-65).

⁷⁸ Messaggio di posta elettronica del 7 settembre 2012. Il 7 ottobre 1957, Toscano aveva invitato Martini a visitare la sua regione: «quando le tue sortite transalpine ti avranno dato un po' di requie, ti prego di volgerti, anche brevemente, verso la vecchia Umbria dove, nei luoghi che so io, potrai fare la diretta conoscenza degli antichi pittori autoctoni che somigliano tanto ai tuoi Riminesi. In ultimo, se ci sarà tempo, si vedrà anche qualche espressionista-astratto o qualche "naturalista"».

di una personale alla Galleria del Levante, curata da Luigi Carluccio⁷⁹. Come molti amici milanesi - ad esempio Roberto Leydi -, che negli anni Quaranta e Cinquanta, principalmente su suggestione del critico musicale in relazione con vari artisti Ferdinando Ballo (1906-1959), si appassionano dalla figura del pittore tedesco e ai comprimari della *Neue Sachlichkeit*, il giovane è affascinato dalla personalità di Dix, che nell'occasione gli mostra documenti fotografici di tele degli anni Venti, ignote agli studi; Martini pensa di mettere in cantiere un testo in cui illustrarle, come scrive a Longhi nella primavera di quell'anno:

«Mi permetto di chiederLe se può interessare per "Paragone" una nota-saggio su Otto Dix, un pittore che solo recentemente ho avuto modo di conoscere nel suo aspetto più vero e significativo: specie attraverso quelle opere giovanili, che poi sono state distrutte dai nazisti, che Dix mi ha mostrato. Sono per buona parte inedite e non figurano nelle monografie che gli sono state fatte in Germania: a me sembrano essenziali a rivelare l'aspetto più complesso e originale del suo realismo spietatamente oggettivo»⁸⁰.

L'8 aprile il maestro prende tempo: «Quanto all'articolo, che mi proponi, su Dix, io non ho niente di contrario "en principe" però mi occorrerebbe di vedere prima il materiale inedito soprattutto quello dei dipinti distrutti dai "nazi"», ammonisce l'allievo. «Il mio terrore è che precludano un po' troppo a Cadmus... Non so se mi spiego. Vedi un po' tu»⁸¹.

Pochi giorni dopo, Alberto invia le immagini e commenta:

«Ed ecco qui alcune fotografie di opere di Otto Dix, appartenenti agli anni 1920-'23, che mi sembrano i più intensi nell'arco ampio dell'attività del pittore tedesco. Vi si avverte come i metodi distruttivi di "dada" vengono ora usati in funzione di un potenziamento espressivo dell'immagine, tesa fino alla lacerazione più spaventevole, e in funzione di una rappresentazione il più possibile completa della realtà - il "dentro" e il "fuori" reso evidente persino con la trovata, non tanto svagante, delle cerniere apribili che rivelano l'interno della figura. Mi sembra che le opere di questo momento puntino verso i risultati più significativi di Ben Shahn - specie *Il funerale* - e che abbiano una carica umana e morale di grande autenticità. Purtroppo non ho ancora tutti i dati relativi a questi dipinti, ma, entro la fine del mese, Dix sarà qui a Milano e potrò avere tutte le precisazioni che ancora mi mancano: so per certo che alcune erano esposte alla mostra

⁷⁹ Si veda il catalogo: CARLUCCIO 1964.

⁸⁰ Martini a Longhi, Milano, [ante 8 aprile 1964] (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

⁸¹ Longhi a Martini, Firenze, [8 aprile 1964] (AAM). Il riferimento è all'artista statunitense Paul Cadmus (1904-1999).

monacense dell'«Entartete Kunst», nel 1937 - requisite ai musei -, e che parte sono state vendute dai «nazi» all'asta di Lucerna del '38, parte distrutte. Di questi dipinti solo due sono stati pubblicati, gli altri sono inediti. Senz'altro io scrivo un saggio su queste e altre opere di cui Dix mi darà il materiale fotografico: e se Le interesserà per la rivista, ne sarò veramente molto lieto»⁸².

Il saggio non vedrà mai la luce, perché la stroncatura longhiana è netta:

«Caro Martini, ti ringrazio ancora della proposta d'articolo su Dix, ma purtroppo ti devo dire che non mi sento di partecipare alla tua opinione così ampiamente positiva su di lui. Se i nazi si fossero accaparrati uno di costoro avrebbero avuto il pittore ideale del regime. Quando mi voglio rifare la bocca su quei tempi mi rileggo le poesie di Brecht e me ne contento. E fra i pittori, a parte il rapido crollo di Grosz, neppure Beckmann è esente da certe tare di orgoglio forsennato, pure restando il migliore del gruppo. Posso consigliarti di non farti troppo impressionare dalle successive conoscenze che vai contraendo? Di pittori viventi è meglio conoscerne il meno possibile. Meglio i morti... Anche a me, s'intende, il *Funerale* è il dipinto che più promette; ma gli altri mi interessano meno»⁸³.

È evidente che Longhi non condivide in toto le scelte del giovane che sfiorano dalla contemporaneità morandiana. Seppure non si giunga mai a uno scontro aperto, la visione del professore, conciliata in una serie di articoli apparsi tra il 1954 e il 1957 sul settimanale «L'Europeo», in antitesi alla rubrica «firmata - nelle stesse pagine - da Lionello Venturi», «nel clima arroventato delle polemiche tra “realisti”

⁸² Minuta della lettera di Martini a Longhi, Milano, [tra l'8 e il 18 aprile 1964] (AAM). Nell'archivio dello studioso non si rintracciano fotografie di dipinti di Otto Dix. Si può rilevare che alla mostra dell'«arte degenerata» a Monaco figuravano dell'artista, tra l'altro, *Le vittime della guerra* (1920), distrutto dai nazisti al termine dell'esposizione, *La trincea* (1920-1923), di cui si sono perse le tracce, e il *Ritratto di Franz Radziwill* (1928) del Museum Kunstpalast di Düsseldorf. Chiusa la manifestazione, parte dei dipinti esposti fu venduta all'asta organizzata per volere del Reich dalla Galerie Fischer a Lucerna, Hotel National, il 30 giugno 1939; tra i lotti in catalogo, compaiono di Otto Dix, oltre a una scultura in gesso ritratto di Friedrich Nietzsche, tre dipinti (lotti nn. 36-38): un ritratto della ballerina Anita Berber del 1925 (oggi Kunstmuseum Stuttgart), un ritratto dei genitori dell'artista del 1921 (Kunstmuseum Basel) e una tela rappresentante una madre con bambino del 1924 (Hamburger Kunsthalle). La copia completa degli inventari dell'*Entartete Kunst* confiscata dal regime nazista presso le istituzioni pubbliche tedesche tra il 1937 e il 1938, è conservata in due volumi al Victoria and Albert Museum, ora accessibili dal sito internet del museo.

⁸³ Longhi a Martini, Firenze, 18 aprile 1964 (AAM).

e "astrattisti"⁸⁴, è distante da quella di Martini e della generazione dei suoi coetanei.

Lo si intuisce anche da alcuni passaggi di una lettera del 26 maggio 1964 inviata ad Alberto da Antonio Del Guercio, di cui già si è registrato il giudizio favorevole sull'impresa de *L'Ottocento e il Novecento* nella collana «Pittura in Europa»; con il collega romano, lo studioso ravennate condivide un'idea impegnata e attiva del lavoro critico sull'attualità artistica.

«Per inciso, devo dirti che io ho cercato gentilmente in questi ultimi tempi - anche attraverso Previtali, ma anche direttamente a lui [Longhi] - di insistere sul tema dell'arte moderna e contemporanea, in relazione a una sottovalutazione sdegnosa di questi problemi da parte sua: il livello al quale sta Longhi, si capisce, è tale che in bocca sua anche le stroncature più feroci di cose alle quali noi invece crediamo hanno un senso, un valore stimolante; ma ho cercato di battere su questo tasto: se nel dopoguerra, il gruppo venturiano ha potuto avanzare su tutta la linea - dalla stampa all'università - è anche perché da parte longhiana si è lasciato libero il campo delle cose moderne; e la gente invece a queste cose s'interessava in modo nuovo; naturalmente, di Venturi non resterà che vento, ne son ben persuaso, ma intanto chi sta su una posizione metodologica più seria - dal longhismo di stretta osservanza, direi, a un marxismo vivo e problematico - è fuori da tutto, o quasi; e i guasti che gli altri vanno facendo sono sempre più gravi, e tali da pregiudicare in parte l'avvenire. Hai ragione, bisogna che si discuta fra di noi, e che si discuta - credo - in vista di un'azione».

Ed è un'azione che non deve rimanere nei propositi, ma attuarsi rapidamente in fatti concreti:

«E c'è ora il problema degli strumenti: qui c'è una galleria, che si può fare insieme la stagione ventura? Tu e noi, e altri che tu abbia a suggerire. E ancora: bisogna stampare cose, noi facciamo dei cataloghini [...] ma non ci facciamo illusioni, ci vogliono libri, e ci vogliono, tra i libri, volumetti d'azione, di critica viva, rischiosa, aperta, che raccolgano e scremino quei livelli superiori del grande pubblico che va avvicinandosi (e tu ne sai qualcosa, più di me) ai problemi dell'arte; [...] hai idee in proposito, coi Fabbri ci sono possibilità d'una cosa da te diretta che corrispondesse a quel livello d'azione viva che ti dico? La situazione è appassionante, e in movimento; saremmo dei pazzi a lasciare un paio d'anni senza serrare sia noi stessi che le cose in una rete di fatti, azioni, mostre, edizioni, dibattiti - dalle quali cose può dipendere molto; noi a Roma facciamo un'esperienza grossa col pubblico: più sei preciso, se

⁸⁴ FACCHINETTI 2005, p. 675.

vuoi fazioso, più vengono, più sono interessati; le cose umanistiche non attirano più; e questo è un buon segno. Il problema è che le singole nostre individuali faziosità si cerchino tra di loro, individuino i punti in comune e i punti di dissenso, recensiscano le altre faziosità che riteniamo vive, le raccolgano e - tutti insieme - ci si presenti alla gente con la proposta non d'una tendenza alle vecchie maniere, ma d'un panorama problematico, fermentante, stimolante sia per la gente che per gli artisti. Qui io sono longhiano a oltranza: bisogna chiuderla con questo sviluppo a forbice arganiano e post-venturiano tra la letteratura artistica e le opere degli artisti; bisogna partire dai fatti, elaborando come potremo, e tornare ai fatti; in questa azione abbiamo un sacco di amici effettivi o potenziali; noi stessi in questi anni siamo un po' cresciuti, più adulti, più ancorati alle nostre diverse posizioni di fondo e al tempo stesso più aperti a tutto ciò che è vivo e si agita e si muove».

Meno di un anno più tardi, il 21 gennaio 1965, Del Guercio torna sul progetto di «un'azione sul piano editoriale», in cui coinvolgere l'amico e la Fratelli Fabbri Editori:

«Ci sono diverse cose di cui vorrei parlarti, perché qui a Roma [...] molte cose si sono mosse; c'è stato ad esempio un certo incontro [...] tra un'azione che per due-tre anni avevo fatto con Micacchi [e] Morosini (attorno a un'area di pittori) e l'azione di Crispolti col risultato di aver spinto le cose a un certo livello assai interessante: sempre con l'occhio - naturalmente - agli amici del Nord, ad esempio Guerreschi e Ferroni coi quali il rapporto dura da molto [...]. Ora, vorremmo tutti qui saldare la faccenda, e fare insieme un passo avanti in area nazionale per ancorare quei risultati, e spingerli innanzi, verso il panorama più vivo delle cose giovani che stanno davanti a noi. S'è pensato intanto a un'azione sul piano editoriale: una serie di fascicoli, tipo numeri unici, ognuno su un tema o su una tematica, da fare da parte d'un gruppo di critici: Crispolti, Micacchi, Morosini, tu, io. T'interesserebbe? La prima idea che Micacchi e io vorremmo proporre è una specie di storia del realismo nell'arte contemporanea [...] Qui, c'è un problema pratico di editori, etc. [...] se si vuole - come si vuole - un tipo di fascicolo molto e bene illustrato. Allora, tu dovresti dire - sempre che la questione, come spero, ti interessi - se ad esempio ci si può appoggiare ai Fabbri, o ad altro editore a Milano. [...] Noi pensiamo qui che è il momento - senza far gruppi o tendenze - di uscir fuori come critici che pur avendo diverse idee su tante cose possono forse recensire e segnalare e portare avanti una situazione artistica nuova, e al tempo stesso una revisione fresca del passato recente. [...] Noi tutti avremmo un gran desiderio che un uomo come te fosse con noi in questa faccenda».

Conviene ricordare che nel periodo milanese, anche solo per la

grande amicizia con Roberto Pagnani, i legami con la cittadina romagnola d'origine non vengono mai meno. Ne è testimonianza, a date estreme, l'apertura nel dicembre del 1965 della Galleria La Bottega di Giuseppe Maestri (1929-2009), incisore e stampatore.

«La Bottega nacque con entusiasmo nella Ravenna di oltre quarant'anni fa da un'idea di Alberto Martini, condirettore della mitica collana *"I Maestri del Colore"* della Fabbri Editori, e non fu solo uno spazio espositivo importante per il panorama cittadino di allora, aprendo ad artisti di livello nazionale (cosa di cui beneficiarono anzitutto gli artisti locali), ma divenne insieme luogo di incontro e scontro fra menti creative diverse e valenti, talvolta con discussioni accese e polemiche, talaltra con condivisione di ideali, e sempre con circolo, freschezza e scambio continuo di idee»⁸⁵.

Alberto non poté vederne nemmeno la prima esposizione, dedicata ad Aligi Sassu, «cui seguirono, e con coraggio nella Ravenna rossa dell'epoca ma pensando solo al dato artistico, le retrospettive su Carrà e Sironi, in cui intervennero i figli degli artisti scomparsi da poco tempo»⁸⁶.

L'asta del 1966, più volte rievocata, riassume a posteriori l'ampia costellazione dei rapporti di Martini: è indetta da Finarte, l'istituto con cui lo studioso collabora dagli esordi della società, per il 3 maggio alle ore 21.30. Nell'occasione si stampa un catalogo, intitolato *A ricordo di Alberto Martini. Vendita all'asta di opere d'arte contemporanea*.

I due principali organizzatori della manifestazione, Franco Russoli e Fausto Salvadori, entrambi amici intimi del critico⁸⁷, contattano già pochi giorni dopo l'incidente - la prima lettera data al 29 maggio 1965, ma l'iniziativa prenderà corpo solo nei mesi successivi -, rappresentanti delle diverse categorie del mondo artistico, chiamati a donare ciascuno un'opera per la mostra-asta in memoria del giovane: «questo omaggio a Alberto Martini, a un anno di distanza dalla Sua scomparsa, porta i

⁸⁵ Intervista a Giuseppe Maestri, a cura di Luca Maggio, Ravenna, Galleria La Bottega, settembre 2008, pubblicata sul blog del curatore. Data al 24 luglio 2015, presso il MAR nella cittadina romagnola, la proiezione del documentario *Giuseppe Maestri e la sua Ravenna*, per la regia di Ugo Antonelli.

⁸⁶ Dalla stessa intervista a Giuseppe Maestri.

⁸⁷ L'avvocato Fausto Salvadori e la moglie Franca Bertotti sono cari amici dei Martini; insieme nel 1961 affittano due appartamenti allo stesso piano del palazzo di via Boccaccio 4. I rapporti di Martini con Salvadori e Russoli sono forse i meno documentati, per via della frequentazione quotidiana e della conseguente mancanza di corrispondenza; vale la pena citare l'attestazione d'affetto del direttore di Brera nei confronti dell'amico scomparso, in una lettera allo scultore Emilio Greco (1913-1995): «È un atto che gli dobbiamo tutti, per amicizia e per stima sincera, oltre che per solidarietà umana» (missiva spedita da Milano, 13 ottobre 1965, eredi Martini). Si veda il catalogo dell'asta: *A ricordo di Alberto Martini 1966*.

nomi di Artisti, Critici, Collezionisti, Letterati, Mercanti di Arte, Editori, italiani e stranieri, di ogni tendenza, di Maestri famosi e di giovanissimi», scriverà Russoli in apertura al volume.

Molti i personaggi di rilievo nel comitato promotore, così costituito: Francesco Arcangeli, Giorgio Balboni, Guido Ballo, Emilio Bertoni, Leonardo Borgese, Luigi Carluccio, Massimo Carrà, Raffaele Carrieri⁸⁸, Serafino Corbetta⁸⁹, Raffaele De Grada, Mario De Micheli, Dino Fabbri, Graziano Ghiringhelli, Mina Gregori, Cesare Gnudi, Gian Marco Manusardi, Garibaldo Marussi, Franco Monti, Guido Perocco, Giovanni Previtali, Michele Ranchetti, Franco Russoli, Fausto Salvadori, Emilio Tadini, Giovanni Testori, Carlo Volpe, Marco Valsecchi⁹⁰. Questi i firmatari della lettera datata 8 luglio 1965, indirizzata a numerosi potenziali aderenti all'iniziativa e sottoscritta, «per il comitato promotore», da Aldo Bergolli, Alberto Giacometti, Renato Guttuso, Gian Marco Manusardi e Franco Russoli:

«Caro amico, il giorno 8 maggio moriva, vittima di un tragico incidente, Alberto Martini, giovane studioso d'arte, il cui valore era noto ed apprezzato in Italia e all'estero, e del quale anch'Ella avrà avuto modo di ammirare le grandi qualità umane. La Sua scomparsa ha lasciato un vuoto incolmabile nella cultura italiana e ha destato in quanti hanno avuto il privilegio di conoscerlo e amarlo, come uomo e come scrittore, un profondo dolore e rimpianto. Un gruppo dei Suoi amici ed estimatori ha creduto giusto onorare la Sua memoria [...] facendosi promotore di iniziative di pubblicazioni e di mostre a Lui dedicate. Mentre la Casa Editrice Fratelli Fabbri sta preparando quindi una miscellanea di scritti di storia e critica d'arte in Suo ricordo, si è deciso anche di organizzare una Mostra-Asta di opere d'arte offerte da artisti, collezionisti, amici, il cui ricavato sarà totalmente devoluto a Paola e Lorenza. Siamo certi che anch'Ella vorrà collaborare a quest'iniziativa, offrendo una Sua opera (scultura, pittura, disegno o incisione) per l'Asta, che sarà battuta a Milano. La manifestazione sarà curata con tutta la serietà necessaria perché risulti degna del nome di

⁸⁸ Probabilmente Martini conosce Carrieri (1905-1984) nei mesi in cui è ospite nella casa di Carmassi, il quale ricordava: «eravamo una triade in quel periodo: il poeta Carrieri, Franco [Russoli] ed io; e si cenava tutte le sere assieme». Del resto anche Pagnani nel 1965 definisce «amico» lo scrittore, poeta, critico d'arte, critico teatrale, collezionista e bibliofilo.

⁸⁹ Sul collezionista, i cui estremi anagrafici sono 1912-1976, primario dell'ospedale di Chiavenna, medico di Giacometti, ma anche di Martini e con loro amico di Mario Negri e Franco Russoli, si vedano in particolare: CARLUCCIO 2005; GASSER 2005; MONTEFORTE 2005; SOAVI 2005.

⁹⁰ Nelle prime pagine del catalogo, oltre a ricordare l'attiva partecipazione di Giacometti nel frattempo scomparso, si esprime «un sincero ringraziamento a Aldo Bergolli, Luigi Carluccio, Ettore Gianferrari, Franco Monti, Franco Russoli e Fausto Salvadori per la loro cortese collaborazione».

Alberto Martini, e perché siano tutelati gli interessi morali e la fama di quanti vorranno generosamente aderire. Ne dà garanzia il fatto che se n'è assunta l'organizzazione l'Istituto Finarte, di rinomanza integrale, del quale Alberto Martini è stato a lungo validissimo e stimato collaboratore in qualità d'esperto d'arte antica e moderna».

La partecipazione è massiccia: ben centotrentuno aderenti, compresi nomi di spicco quali Massimo Campigli, Alik Cavaliere, Edmondo Dobrzanski, Lucio Fontana, Ibrahim Kodra, Giacomo Manzù, Aligi Sassu, Michel-Ange Bernard Fort che dona un'opera del padre Émile, le sorelle di Morandi con una sua *Natura morta* del 1962 a matita su carta o disegni antichi offerti da Giovanni Testori e dall'amico Ruggero Poletti. Oltre ai membri del comitato, tra i collezionisti fa capolino Gianni Mattioli, che mette a disposizione un piccolo *Paesaggio ascensionale* di Fortunato Depero del 1926; tra i mercanti Renato Cardazzo e naturalmente Casimiro Porro; tra i critici Enrico Castelnuovo, Marco Valsecchi e Enrico Crispolti: quest'ultimo fa omaggio di una tela di Karl Otto Götz⁹¹.

Tra gli artisti che certo conoscevano Martini di persona si trovano Giorgio Bellandi, Emilio Beretta, Aldo Bergolli che disegna la copertina del catalogo, Arturo Carmassi, Mino Ceretti, Giuseppe De Gregorio, Maria Luisa de Romans, Gianfranco Ferroni, Alberto Giacometti, Emilio Greco, Renato Guttuso, Georges Mathieu, Lodovico Mosconi, Mario Nanni, Mario Negri, Lorenzo Pepe, Arnaldo e Giò Pomodoro, Bruno Pulga, Sergio Romiti, Mario Rossello, Giulio Ruffini, Giancarlo Sangregorio, Emilio Scanavino, Lydia Silvestri, Guido e Sandro Somarè, Graham Sutherland, Vittorio Tavernari, Willy Varlin, Emilio Vedova, Renato Volpini e lo stampatore Giorgio Upiglio; le gallerie dell'Annunciata, del Levante, del Naviglio, le Ore, Mutina⁹².

Risuona forte l'assenza di Roberto Longhi⁹³.

⁹¹ Émile Bernard, *I dannati*, 1892, inchiostro su carta, lotto n. 12; il disegno di Morandi figura al n. 79, mentre i pezzi antichi donati da Testori e Poletti ai nn. 130-131. L'opera di Depero, inchiostro su carta, è il lotto n. 44; il dipinto di Götz del 1959, intitolato *Flom*, compare in catalogo al n. 62.

⁹² Seppure in minima parte, non tutti i partecipanti conoscevano direttamente Martini, come nel caso di Remo Brindisi (1918-1996), che tuttavia apprezzava «i suoi scritti. Comunque era un uomo d'arte e questo basta per la solidarietà verso la sua famiglia»; ancora Domenico Cantatore (1906-1998), Bruno Saetti (1902-1984) o Orfeo Tamburi (1910-1994): «devo confessarti che ignoravo (e la colpa è certamente mia) sia l'esistenza di questo Alberto Martini, come la sua attività di "studioso d'arte apprezzato in Italia e all'Estero"» (Tamburi a Russoli, Parigi, 3 ottobre 1965, eredi Martini).

⁹³ Come già ricordato, Longhi aveva pubblicato su «Paragone» uno stringato necrologio dell'allievo, al termine della sua recensione, apparsa postuma, della monografia dedicata a Boccioni da Guido Ballo nel 1964 (MARTINI 1965 P2; si veda LONGHI 1965). Qualche tempo fa, Alvar González-Palacios riferiva in proposito un episodio, di recente ripreso in *Persona e maschera*: «Una trentina d'anni fa morì in un terribile incidente un [...] brillante e caro allievo [di Longhi], Alberto Martini. [...] Vari amici decisero di fare un'asta che assicurasse qualche aiuto alla famiglia. Andai da Lon-

«Eravamo pochi l'altra sera nella sede della Finarte alla inaugurazione della mostra delle opere che saranno messe all'asta in memoria di Alberto Martini. Ci siamo contati, ci conoscevamo tutti, ma quanti mancavano dei suoi amici di Milano e di fuori? Un momento di apprensione: possibile che sia stato dimenticato così presto? Poi la spiegazione: lo sciopero delle poste non ha consentito a molta gente ricevere in tempo gli inviti, i cataloghi. D'altra parte la prova che il ricordo di Alberto Martini è ancora ben vivo era lì, appesa alle pareti, nei quadri, nelle sculture, nelle incisioni, che tutti i maggiori artisti italiani e alcuni stranieri hanno voluto offrire come estremo omaggio alla memoria del giovane critico. E con gli artisti, i critici, collezionisti proprietari di gallerie, letterati editori»⁹⁴.

È su iniziativa di Francesco Negri Arnoldi, che la Fratelli Fabbri mette in cantiere una miscellanea di studi in onore al proprio condirettore prematuramente scomparso, poi non realizzata. Il primo giugno 1965 Giovanni Previtali gli scrive in merito:

«Caro Francesco, grazie della lettera. Ti avrei scritto io uno di questi giorni. Rimandavo, per l'avversione, non del tutto cosciente, ad affrontare il tema Martini. Infatti anche per me la sua morte è stato un brutto colpo, giunto all'improvviso a conclusione (speriamo), di un periodo non proprio buonissimo. Ci conoscevamo da tempo e gli volevo bene. Del resto era una delle poche persone di cui si potesse veramente dire: l'uomo giusto al posto giusto. In Austria non ci sono andato appunto perché sono stato a Ravenna, ai funerali.

La tua idea di mettere insieme un volume di studi alla sua memoria mi sembra buona; ma ti consiglierei di parlarne, prima che a Dino Fabbri, a Franco Russoli, che è stato veramente molto amico di Martini ed il cui appoggio sarebbe indispensabile al successo dell'impresa (oltretutto Dino Fabbri prima di farne qualcosa si consulterebbe sicuramente con lui). Sulla buona volontà dei Fabbri ho dei dubbi, connessi alla mia concezione del capitalismo, ma per ora me li tengo. Fammi sapere qualcosa, tuo Giovanni»⁹⁵.

ghi a chiedergli di darci una mano: "Non capisco cosa volete ancora da me" rispose freddamente. "Quel che avevo da dire su Alberto Martini l'ho già scritto su 'Paragone'". [Anna Banti] ribattè furibonda: "Come al solito non capisci niente... Venga con me, caro Alvar, ci penso io a trovare qualcosa per la vostra asta". E fu davvero come sempre molto generosa» (GONZÁLEZ-PALACIOS 2014, pp. 59-60). Non mi risulta tuttavia alcuna partecipazione di Longhi e della moglie all'iniziativa, a meno che vada riferita alle iniziali della signora la presenza in catalogo di un carboncino su carta (*Giocatori di pallone*, 1962, 40x50 cm, lotto n. 3) di William Kenneth Armitage (1916-2002), «donatore: A.B.».

⁹⁴ GUIDORICCIO 1966.

⁹⁵ Lettera di Previtali da Firenze, 1 giugno 1965. Un ringraziamento particolare a Francesco Negri Arnoldi per aver messo a disposizione questa missiva e la corri-

5.1. Roberto Pagnani e Mattia Moreni

Uomo di vaste vedute e cultura, appassionato d'arte dotato di gusto e intuizione, Roberto Pagnani, insieme alla consorte Raffaella Ghigi (1920-1965), riunisce in pochi anni una raccolta di opere d'arte contemporanea di notevole rilevanza, nata non con scelte di grido, ma selezionando gli artisti per la qualità del loro lavoro. Come ricorda l'omonimo nipote, «era una figura, oggi estremamente rara, di collezionista colto. Tutti i valori plastici e formali che un artista poteva esprimere non sfuggivano al suo fiuto. [...] Non era un collezionista di tipo speculativo», interessato al valore monetario di dipinti e sculture, «comprava i lavori che più riteneva coerenti con il processo filosofico ed esecutivo che li aveva generati». Accoglieva «artisti sconosciuti come conosciuti, l'importante è che ci fossero delle corrispondenze "etico-artistiche"» con le opere che già possedeva e amava. «Sicuramente non collezionava per dimostrare un potere economico, piuttosto una propria idea di "casa-pensiero"».

L'insieme di dipinti di villa Ghigi Pagnani a Ravenna

«nasce e prende spunto dalla ricerca sull'informale e sull'espressionismo astratto (Appel, Mathieu, Moreni, Vedova, ecc.), dai colori e dai gesti decisi, finendo in un dialogo "aniconico-iconico", all'interno della grande sala [...], con l'esistenzialismo lombardo (Banchieri, Cazzaniga, Vaglieri, ecc.) dove dominano situazioni e colori più scuri e introspettivi, per poi concludersi in un terzo momento nell'"antiprocess" (Crippa, Ferró, Harloff, Lebel, Quentin, ecc.), movimento critico verso l'ascetismo e il terminante surrealismo. La collezione è poi arricchita e completata da altre testimonianze come gli "spazialisti" o i "nuclearisti", un olio di Imai Toshimitsu del Gruppo Gutai del 1961, due capolavori del futurista Pannaggi [...] e tante altre ancora»⁹⁶.

La raccolta è custodita nella residenza che Roberto e Raffaella Pagnani fanno erigere nel 1955, su un terreno di proprietà della famiglia Ghigi in via Canalazzo 26 (oggi via Zotti 11), con l'obiettivo primario di dare degna collocazione alle tele⁹⁷.

«[Progettata] dall'architetto ravennate Luciano Galassi, sua prima

spondenza scambiata con Alberto Martini.

⁹⁶ Intervista a Roberto Pagnani (junior) in PERAZZINI 2013.

⁹⁷ La collezione, con minimi adattamenti, conserva ancor oggi nella villa la disposizione del 1965 per volere degli eredi, che pur nelle difficoltà economiche seguite alla morte dei collezionisti, si sono spesi nel tentativo di mantenerla il più possibile intatta; si vedano la sezione dedicata a Roberto Pagnani in VECCHI 2009, pp. s.n. e alcune notizie sulla raccolta in SIMONI 2015.

importante committenza privata, la villa fu costruita in uno stile misto, americano e mediterraneo con il tetto di tegole e coppi rossi, grandi finestre e spazi interni aperti, senza colonne e pilastri che disturbassero la visione dei quadri, come si conviene alla casa di un vero collezionista. Era stata ideata, inoltre, una rientranza tra la parete e il soffitto delle stanze, dove inserire piccoli ganci a cui legare le catenelle, come era allora in uso nelle gallerie, per eliminare la funzione dei chiodi, antiestetici e soprattutto poco pratici per chi modificava sovente la disposizione delle opere»⁹⁸.

Nella scelta dei pezzi che attraversano il giardino di pini marittimi, per accomodarsi nei grandi ambienti nell'abitazione, oltre che del suo fine intuito e del rapporto diretto con gli artisti, Pagnani si vale della collaborazione dei critici - Martini *in primis* -, che gli segnalano pezzi da acquistare o fanno da tramite con vari galleristi. A Milano almeno Roberto Scalabrini⁹⁹ e Gabriella Russoli: «Caro Roberto, ho visto oggi Scalabrini il quale ha presso di sé una bellissima scultura di Armitage, *I bambini che giocano*», gli scrive Alberto poco dopo il trasferimento nel capoluogo lombardo. «Ti accludo il catalogo, così puoi fartene una idea. [...] Poiché il prezzo mi sembra ottimo (180.000) - ti ricordi i prezzi della biennale? - te ne faccio questa segnalazione. La qualità, d'altronde, parla da sola»¹⁰⁰.

O ancora, l'11 aprile 1959, Pagnani allo storico dell'arte:

⁹⁸ Di nuovo da PERAZZINI 2013.

⁹⁹ Scalabrini è un mercante d'arte milanese con cui Alberto intrattiene un rapporto confidenziale; gli eredi del critico conservano una cartella di incisioni di pittori contemporanei edita in cinquanta esemplari, dedicata «Al caro Martini con cordialità. Roberto Scalabrini». Su di lui e sul gruppo di artisti che in quegli anni fanno del bar Jamaica in Brera il loro punto di ritrovo, vale la pena di citare un ricordo di Guido Somarè, riportato in un articolo apparso una ventina d'anni fa sul «Corriere della Sera»: «Era un'ansia che montava verso le sette di sera. Anche se eri con una bellissima ragazza, che avevi corteggiato a lungo ed era la prima volta che la portavi fuori, avevi voglia di correre all'altro appuntamento, quello quotidiano con gli amici ai tavolini del bar Jamaica. Perché era l'appuntamento con la città. [...] E ci spostavamo in truppa, ogni giorno, per mangiare al Soldato D'Italia o dalle mitiche sorelle Pirovini "credito illimitato", o a prendere un caffè dalla Titta. [...] Nel '58 ogni bar aveva la sua squadra e i giocatori si sfidavano indossando le maglie del loro bar preferito. Per il Jamaica scesero in campo Roberto Crippa, Guido Somarè, Peverelli, il mercante d'arte Roberto Scalabrini e un pittore argentino chiamato Pampas. Furono sconfitti ed anche sbeffeggiati. Seduti al sole dei tavolini di Brera il giorno dopo commentarono i soprannomi che gli erano stati urlati in campo: "Cu bass" per Roberto Crippa, "Teresina" per Guido Somarè, "Trottolino" per Roberto Scalabrini. Non se la presero tanto. Erano degli artisti e il loro campo erano i tavolini di Brera» (POSTIGLIONE, SOTIS 1994).

¹⁰⁰ Martini a Pagnani, Milano, [ante 16 ottobre 1958] (ArCGP). Per la scultura di William Kenneth Armitage, *I bambini che giocano*, bronzo patinato, appartenente a una serie realizzata dall'artista dal 1949, si veda WOOLCOMBE 1997, p. 143, n. KA44.

«l'altra segnalazione per la quale ti debbo essere grato per la tua premura, è quella del Gorky. Ma come faccio, caro Alberto, ad acquistarlo che sono a cortissimo di denaro in questo momento - oltre al fatto che il pezzo è carissimo. Dovrei pagarlo almeno a cinquantamila lire al mese. È possibile? Ma non voglio importunarti per questo. Sarà per un'altra volta. Tanto più che non posso acquistare tutto quello che desidero! Accipicchia questa passione dei quadri - come stavo bene tutto il tempo che mi sono limitato ad osservarli cercando di interpretarli solamente!»¹⁰¹.

I due ravennati si conoscono nei primi anni Cinquanta al Byron, il bar al centro della cittadina romagnola in cui si riuniscono artisti e intellettuali locali, dove lo studioso è soprannominato «Palleggio» per l'abilità nel gioco delle bocchette, come ricorda l'amico giornalista Vanni Ballestrazzi, futuro caporedattore della locale sezione del «Resto del Carlino»¹⁰². Alberto è subito affascinato dalla figura di Pagnani, appassionato d'arte con un passato da antifascista di estrazione repubblicana; da ragazzo, del resto, legge i suoi articoli su «Democrazia», il periodico del Comitato di Liberazione Nazionale della provincia, che Roberto dirige fino alla chiusura, succedendo a Benigno Zaccagnini: sul settimanale, anche in momenti difficili, tra interventi di carattere politico ed economico, il figlio del commerciante di vini e alimentari del borgo San Rocco ritaglia sempre qualche spazio per le vicende artistiche del territorio¹⁰³.

Nel tempo, il loro rapporto si spinge molto oltre il semplice suggerimento collezionistico, per divenire profonda amicizia, avvicinati dal viscerale amore per l'arte antica e soprattutto

¹⁰¹ L'opera di Arshile Gorky (1904-1948) è un disegno su due lati pubblicato in CARAMEL 2006, p. 220, ancora oggi conservato nel salone di casa Pagnani. Martini procura all'amico, oltre al Gorky e a un dipinto su tavola di Peverelli acquistato direttamente dall'artista nel 1964, almeno un disegno di Renato Guttuso presso Gabriella Russoli (1963), ora non più in collezione, e uno di Giacometti da Scalabrini, che, essendo eseguito su due facce (un *Mazzo di fiori* da un lato e un *Cesto di mele* dall'altro, risalente al 1953), Roberto vuole incorniciare «come i due Gorky dei Somarè. [...] Andrebbe bene montato alla stessa maniera e collocato a fianco del camino? Cosa ne dici tu? Se così ti piace potresti, fin da ora, farmelo montare tu. Ti chiedo troppo? Lo so, ma il piacere della amicizia chiede anche questo» (Ravenna, 20 maggio 1959, AAM); il pezzo, venduto dopo il 1965, si trova oggi in una raccolta svizzera ed è illustrato in DE BARAÑANO 1990, pp. 276-277, n. 94.

¹⁰² Martini e Pagnani sono entrambi nominati come «cultori d'arte» nel volume *i ricordi di Noi del Byron (i ricordi 2008, p. 10)*. L'intervista a Vanni Ballestrazzi, incontrato nella sua casa di Ravenna, risale a maggio del 2015.

¹⁰³ Roberto Pagnani diviene direttore responsabile di «Democrazia» dal numero del 25 agosto 1945 (il periodico era nato il 4 gennaio precedente) e mantiene la carica fino al termine della vita del giornale, alla vigilia delle elezioni amministrative, il 6 aprile 1946. Il Pagnani degli anni della Resistenza è ricordato da Arrigo Boldrini nel *Diario di Bulow* (BOLDRINI 1985, p. 187).

contemporanea, giovandosi l'uno delle entrate dell'altro. E se il più adulto Roberto, in uno scambio di contatti vicendevole, introduce in principio lo studente universitario nel giro dei mercanti e dei collezionisti privati, il giovane mette a disposizione le conoscenze acquisite durante il discepolato longhiano e gli fa incontrare diversi artisti, il gruppo dei bolognesi prima e dopo il 1958 i milanesi, rapporti che l'amatore coltiverà poi in autonomia, comprando talvolta alcune opere: ad esempio da Bruno Pulga, da Sergio Romiti, da Arturo Carmassi, da Mario Rossello, e, nella brigata «di corso Garibaldi», da Gianfranco Ferroni, da Giuseppe Banchieri, da Giancarlo Cazzaniga e da Tino Vaglieri¹⁰⁴.

Con il trascorrere degli anni, anche Roberto procura al critico nuovi incontri con vari pittori, le cui opere man mano accrescono l'insieme della raccolta, anche grazie alle importanti possibilità economiche legate alle proprietà della famiglia Ghigi.

Un caso a parte è Georges Mathieu: il collezionista lo ha da poco conosciuto «all'uscita da una birreria di Basilea», quando nel marzo del 1959 lo invita a Ravenna per partecipare alla *Mostra dei mosaici moderni*, replicata in diverse città straniere dopo l'allestimento al Museo Nazionale¹⁰⁵.

«Era circa la mezzanotte, nel mese di febbraio, ma non faceva freddo, e l'elegante Mathieu uscendo dalla birreria accompagnato dal Conte d'Arquian [...] mi apparve in abito *bleu* rigato, come un essere fragile ovattato e imbavagliato da una strana chioma, quasi fosse avvolto in una coltre di bambagia. Ma non ebbi altra possibilità di afferrare l'immagine, se non quella sferzata da un inchino cavalleresco, ove la sua figura si piegò con araldica eleganza; poi quasi trotterellando disparve nella notte. Dopo due giorni avemmo modo di riprendere in esame la possibilità - già intrapresa e desiderata dal Conte d'Arquian - di proporre un cartone per un mosaico a Mathieu. Georges Mathieu fu di una gentilezza soave, ma con quella prontezza mentale che lo distingue e lo colloca tra gli uomini più colti della sua generazione,

¹⁰⁴ Si conserva a riguardo la minuta di una lettera di Pagnani a Gianfranco Ferroni dell'aprile 1958: «Caro Ferroni, permettimi di ringraziarti per la bontà e l'immediata stima che hai avuto nei miei riguardi. Per me è stata, quella di venerdì 18 aprile, una giornata felice e intensamente prodiga di raccoglimento e di idee, su uomini come te, Vaglieri, Banchieri e il buon e intelligente Cazzaniga, al quale sarò sempre grato di avere contribuito direttamente al nostro incontro. Voglia un pizzico di fortuna in prossimi tempi aiutarmi, perché sento il dovere di essere più generoso con voi. Ma soprattutto valga il nostro incontro ad unirvi maggiormente come forze autentiche dello spirito che tanto necessita la nostra cultura»; «verrò presto perché con voi ci sto bene», aggiunge in una missiva spedita da Ravenna il giorno di Natale del 1958 (ArCGP).

¹⁰⁵ VALSECCHI 1959. Si è già avuta occasione di parlare del mosaico realizzato da Mathieu per la rassegna, nel capitolo *La Rai: radio e tv*.

dissenziò immediatamente sul cartone e [disse] che egli aveva già studiato la possibilità musiva, ma che rispetto alla sua arte o meglio alla sua concezione di un'arte estemporanea, egli avrebbe fatto sì il mosaico, ma senza cartone, perché il cartone implica poi il rifacimento di una copia [e] toglie quindi la spontaneità all'atto creativo. [...] I suoi gentili occhi si illuminavano a lampi, così come quando dimostra un palese interesse per un argomento serio, che contrasta evidentemente con quel suo atteggiamento esteriore *dandy*. Ho la sensazione che lui stesso si diverta e se ne compiaccia: sicuro com'è della sua intelligenza pronta, vivace e speculativa»¹⁰⁶.

Il pittore francese si trova nell'occasione a dipingere nel soggiorno di villa Ghigi Pagnani opere lì tutt'ora conservate, immortalato dalla macchina fotografica del padrone di casa (Fig. 39), che attrezzava un'apposita stanza dell'abitazione per alloggiare gli artisti: uno dei primi ad usufruirne è Ben Shahn.

Lasciata Ravenna, Mathieu riceve una lettera del collezionista:

«Mio carissimo amico; [...] Ti scrivo solamente brevemente per dirti tutto il rammarico per la tua veloce partenza; [...] per dirti che tutti [i] giorni vedo la tua opera e che questa tiene sempre avvinti, non stanca, e pittorica o musiva che sia, interamente tiene irresistibilmente incatenati, comunica, agisce, come essere vivente, penetra coi suoi bagliori di luce, quella luce che dai pezzi bianchi di vetro s'attorciglia, rimbalza e saetta sul colore e il colore inebriato e riscaldato dalla luce, diventa vita, essenza, presenza. [...] Oggi ti ho spedito le fotografie: quelle che ò fatte in casa [...] per profondità di campo e per naturalezza, mi paiono riuscite e più vive di quelle di Mulas!»¹⁰⁷.

Il complesso di opere di via Canalazzo doveva già essere considerevole alla metà degli anni Cinquanta, se Martini vi guida anche

¹⁰⁶ Appunti di Roberto Pagnani, databili tra febbraio e giugno del 1959 (ArCGP). Nella minuta di una lettera non datata a Maurice d'Arquian (1908-1975), al tempo uno tra i maggiori mercanti europei, proprietario della Galerie Internationale d'Art Contemporain al 253 di Rue Saint-Honoré a Parigi, che non può essere presente alla vernice della mostra ravennate, Pagnani ricorda che il convegno organizzato nell'occasione sul tema del mosaico, «è stato tutto [...] imperniato sul "gesto di rottura" scaturito dall'opera di Mathieu. [...] Le "contaminazioni" del mosaico di Mathieu sono già segni sintetizzati nella natura del presente e quindi possibili viatici per un lontano cammino dell'arte musiva» (ArCGP). Una bella serie di fotografie appartenente all'Archivio Collezione Ghigi Pagnani riprende il momento della creazione del mosaico per l'esposizione da parte di Georges Mathieu (Fig. 38).

¹⁰⁷ Minuta risalente al 1959 (ArCGP). Pagnani mostrerà il mosaico anche a Francesco Arcangeli e riferirà in seguito al francese: «ne è rimasto avvinto per il rigore e la vitalità che *Odoacre* sprigiona. Quando verrai a Ravenna ci troveremo assieme e sarai contento anche tu di fartelo amico» (minuta non datata, ArCGP).

qualche amico, come Peter Riedl, che ricorda «di aver conosciuto a Ravenna Pagnani, di cui nel 1957 eravamo andati a visitare la casa e la collezione con Alberto». Paola, dal 1960 fidanzata del critico, non dimentica la curiosità suscitata dalla prima visita nella residenza:

«non potevo immaginare cosa contenesse quella villa un po' fuori mano in mezzo alla campagna. Quella era una casa piena di emozioni per una ragazza già abituata a conoscere l'arte contemporanea, ma lì c'era di più, c'era la passione e l'amore di chi collezionava verso i suoi quadri, verso le sculture, verso gli oggetti e la musica. Da Roberto ho ascoltato per la prima volta l'*Adagio* di Albinoni e ho ancora quel quarantacinque giri¹⁰⁸. Con Raffaella ho stretto una buona amicizia, malgrado la sua apparente diffidenza e durezza, e il piccolo Giorgio una sera ci dedicò un disegno intitolato *La Givetta 1000*, che ancora conservo. Allora mi piaceva molto Mathieu, ma la grande sorpresa furono per me i quadri di Moreni con tutta la loro forza».

Collezionista e critico continuano naturalmente a frequentarsi anche dopo l'approdo milanese di quest'ultimo nel 1958, d'altra parte ben compreso: «Caro Alberto, anch'io ò colto con sorpresa la tua inaspettata partenza per Milano; per quanto in questi "durissimi tempi" non mi è facile poter mantenere legato il filo delle relazioni che formano la via lattea dello spirito. Ovvio però che tu sia partito», commenta Pagnani, «Ravenna è sempre quella città che tu ben conoscevi: non è terra per esploratori!»¹⁰⁹.

Del resto Roberto va spesso a trovare il giovane nel capoluogo lombardo: anche quando Paola conosce il futuro marito i due la accolgono insieme in via Vivaio 10, dove Alberto condivide un appartamento con Paolo Galli Zugaro, dopo i primi mesi trascorsi da Carmassi. Nella metropoli, come già a Ravenna, visitano gli studi degli artisti: quello di Carmassi e dei pittori conosciuti nei pressi dell'accademia braidense, al seguito di Russoli¹¹⁰. «Certamente verrò

¹⁰⁸ Si tratta dell'*Adagio in sol minore*, una composizione musicale realizzata e pubblicata nel 1958 dal musicologo Remo Giazotto, sulla base di presunte ritrovate partiture del compositore veneziano Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1751), origine rivelatasi infondata.

¹⁰⁹ Minuta di una missiva di Pagnani a Martini, Ravenna, 16 ottobre 1958 (ArCGP).

¹¹⁰ Arturo Carmassi ricordava: «Credo di aver conosciuto Roberto Pagnani con Martini, e che mi abbia comprato qualche cosa, ma il nostro rapporto fu molto flebile anche perché l'unica persona con la quale ebbi un urto fin da giovane, per delle ragioni personali che non hanno nulla a che vedere con l'arte, era il suo amico Mattia Moreni; perché, non la sua opera, ma l'essere umano era sgradevole, molto arrogante, e poi giocava il ruolo del comunista di maniera nel dopoguerra, che non potevo sopportare perché io venivo da una famiglia di autentici antifascisti, anarchici di un certo tipo, per cui avevamo dovuto trasferirci dalla Toscana a Torino nel '30». Da Carmassi, Pagnani compera a quel tempo, con la promessa di un

presto a Milano, desidero parlare con te, stare assieme, unitamente a quel carissimo artista che è Carmassi», scrive Pagnani a Martini a ottobre del 1958:

«Lo ricordo sempre: è un gentiluomo e un artista così vivacemente sottile e vulcanico che colpisce e accende la retina della fantasia di quella più umana. Ho sempre davanti a me il quadro *Mare* che abbiamo visto assieme. Era un'onda di una inaudita espressione violenta e romantica; dura e profondamente angosciata come il marasma della nostra esistenza. È un quadro che porterò sempre nella memoria. [...] È sempre più dura la vita: ed ora sono tutto teso come un arcobaleno in un ancora torrido cielo. Ho ritardato a scriverti, tu mi scusi ed io ti abbraccio [...]. Salutami a tutti gli amici e alle care conoscenze»¹¹¹.

In Brera ben presto anche l'intenditore romagnolo diventa di casa e nei ritrovi del quartiere cerca lo storico dell'arte quando non lo ha avvisato del suo arrivo:

«Sono stato alla "vernice" di Arnal, *gentleman* e amico carissimo, al quale già da Antibes avevo promesso questa mia presenza a Milano. Appuntamento, quindi, amichevole e di dovere. Al Giamaica è chiesto di te a Carmassi il quale mi à detto che da almeno due giorni eri irreperibile a Milano. Così poi da tuo padre è saputo che ti trovavi a Venezia per ragioni di studio e di lavoro. Ci incontreremo presto a Milano, e non è improbabile che venga per Fautrier il 31 ott. da Le Noci»¹¹².

L'amicizia tra Martini e Pagnani diviene in seguito anche collaborazione, nella prima metà degli anni Sessanta, quando insieme, forse anche con il sostegno di Guido Rosetti, ordinano alcune mostre presso il negozio d'antichità di Anna Fietta a Ravenna, che vogliono trasformare in galleria con un esperimento singolare: antiquario, collezionisti e critico uniti in un intento che va certo oltre il solo aspetto commerciale¹¹³.

Si è con tutta probabilità ancora al principio del 1961, quando

successivo acquisto più importante, una china su carta ancora parte della raccolta.

¹¹¹ Lettera da Ravenna, 16 ottobre 1958 (AAM).

¹¹² Lettera da Ravenna, 28 ottobre 1958 (ArCGP). La vernice citata si riferisce alla personale del pittore François Arnal (1924-2012), allestita alla Galleria Blu nell'ottobre del 1958 (VERNE 1958). Guido Le Noci (1904-1983), proprietario della Galleria Apollinaire, nello stesso mese ospita una rassegna di opere di Jean Fautrier (1898-1964): *Catalogo della mostra* 1958. All'esposizione, su consiglio di Francesco Arcangeli, Pagnani acquista una piccola tempera del 1938 (24x17 cm), oggi non più in collezione. Su Le Noci si vedano i ricordi di PANZA 2006, pp. 56, 77-78, 190 e CALVI 2011.

¹¹³ La bottega di Anna Fietta, in via Argentario nel centro storico della cittadina, è oggi gestita dalla nipote Anna Finelli, che vi ha impiantato un atelier di arte musiva contemporanea.

dalla Fietta l'attività espositiva si apre con una rassegna d'arte precolombiana. Ma è un'eccezione e da allora in poi si tratterà solo di opere contemporanee: un'esposizione dedicata a Giuseppe Ajmone nel marzo-aprile seguente e verosimilmente, tra maggio e giugno, i lavori di Gianni Dova¹¹⁴. È in questa occasione che Pagnani acquisisce *La sagra della primavera*, tela esposta alla mostra, che sarà inquadrata nel 1964 da Michelangelo Antonioni nelle riprese di *Deserto rosso*¹¹⁵.

Nel 1962, tra maggio e giugno, la galleria ospita la prima personale di Daniel Pommereulle (1937-2003), immortalato insieme a Pagnani durante l'inaugurazione dall'amica fotografa Martha Rocher (Fig. 40). Nel 1964, dopo una *Mostra di opere grafiche*, si appendono alle pareti dello spazio di via Argentario tele e cartoni di Mario Rossello; infine, se l'elenco che si propone non dimentica altre mostre di cui non si sia conservata memoria scritta, *Carlo Carrà, disegni dal 1912 al 1963*, che si aprirà postuma dopo la morte dei due organizzatori, il 26 maggio 1965¹¹⁶.

Martini tiene i rapporti con gli artisti, scrive i testi introduttivi dei pieghevoli e da Milano procura le opere, mentre i due ravennati si

¹¹⁴ Dell'esposizione su Ajmone si veda la brochure MARTINI 1961 V8; l'opuscolo realizzato per la personale di Dova indica i mesi, ma non l'anno dell'allestimento, anche se la biografia riportata all'interno cita eventi fino a maggio del 1961 (MARTINI [1961?] V7); tuttavia CRISPOLTI 2005, p. 166 la segnala nel 1962. Di quest'ultima manifestazione si ritrova notizia grazie anche a un ritaglio di giornale conservato tra le carte di Martini, senza indicazione della testata né della data, dove si annuncia: «Si apre oggi nella nostra città una mostra personale del pittore Gianni Dova, che presenta tempere e olii. L'esposizione, che si protrarrà fino al 15 giugno, è allestita in via Giuliano Argentario, nella Galleria Fietta, che ha iniziato recentemente la propria attività con una magnifica rassegna di arte precolombiana». Non è difficile immaginare per la mostra d'arte precolombiana, di cui non ho rintracciato alcuna pubblicazione, un coinvolgimento di Franco Monti.

¹¹⁵ Su *La sagra della primavera* (1961) di Dova nel film si veda DI CARLO 1964, dove alla tav. 27 è pubblicato il fotogramma in cui appare l'opera, e PINI 2013; sul dipinto, pubblicato in DI GENOVA 1991, p. 271, si rimanda infine a un articolo di Filippo Trerè, in corso di pubblicazione sul sito internet dell'Archivio Collezione Ghigi Pagnani. Pagnani acquista di Dova anche un *Busto di donna*, oggi non più in collezione, di cui scrive ad Arcangeli essere «tecnicamente [...] molto elaborato, e, se me lo permetti, vorrei dire meno "divertito" dei soliti Dova, ma nel medesimo tempo metafisicizzato da una scarsa luce. Per vederlo bene è quasi necessario tenerlo in posizione orizzontale: non a caso forse, si tratta di un "busto di donna". Finirò per appenderlo fuori dalla finestra» (minuta di una lettera non datata, ArCGP).

¹¹⁶ Si vedano MARTINI 1962 V1; 1964 V8, V17; 1965 V3. La serie di fotografie della mostra di Pommereulle scattate dalla Rocher è conservata in ArCGP e alcuni provini, provenienti dall'archivio dell'artista, sono stati recentemente pubblicati in GAILLARD, LÉGER 2016, dove varie pagine sono dedicate alla rassegna ravennate (pp. 15, 56-61, 86). L'esposizione di Carrà doveva essere in progetto da almeno un anno, se tra fine marzo e i primi di aprile del 1964 già la Fietta scriveva a Martini: «Per l'errore di tipografia nell'invito che le mando, non è corretto il Carrà in Carrà perché il tipografo, forse conoscendo i suoi concittadini, à detto che ben pochi l'avrebbero avvertito»; nell'archivio dello studioso si rintracciano varie prove grafiche e schizzi manoscritti per il catalogo della rassegna.

occupano dell'allestimento, come dimostrano alcune lettere della gallerista:

«Carissimo Martini, la mostra delle litografie è venuta bene, cioè si presenta con molto decoro adatto ai nomi esposti. Due sono vendute e quasi sicuramente altre due. Poi spero, che finiti i grandi pranzi, la gente pensi allo... spirito. Ora una notizia non eccezionalmente bella: due cartoni di Rossello, quando sono stati scartati, hanno riservato la sorpresa di essersi appiccicati l'uno all'altro. Lei che è tanto gentile, avverta il pittore, così se lui fosse del parere li rimanderemmo a Milano per un suo abile ritocco. Il tempo c'è - finché dura la mostra delle litografie. Intanto se lei crede prepari la presentazione per Rossello. Così potremmo far preparare gli inviti».

«Ora una scocciatura! Fra le litografie vendute, quel Picasso *Il re e le cortigiane*, che cos'è? Oggi la signora che l'aveva acquistato mi è venuta a dire che è una riproduzione. È vero? Mi dica al più presto possibile qualche cosa. Perché la signora è una di quelle che se non la mette a posto, non me la perdona. [...] La mia ignoranza è grande. Mi aiuti lei. Poi, Roberto gliene deve aver parlato, sarebbero vendute, purché le avessi due litografie a colori di Chagall. Sia tanto gentile: mi risponda subito».

«La mostra di Rossello si inaugura giovedì. Han fatto molto attendere sia per il cliché sia per la stampa. Roberto non ricorda più l'indirizzo del pittore. Desidererebbe averlo, e per intanto lo avvisi lei. Se qualcuno viene porti, o in caso contrario mandi subito alcune presentazioni di mostre o premi dopo il '60. Essendoci rifatti per ora, a quello che era in nostro possesso - e perciò fino a questa data - se ne avremo li metteremo bene in vista. Grazie per la esauriente spiegazione della litografia in questione»¹¹⁷.

Il progetto prende probabilmente corpo già nel 1959, ma inizialmente con un intento più immediato: pare di capire che Pagnani, Martini, la Fietta e Rosetti uniscano le forze, chi critiche chi finanziarie, per trasformare il negozio in una *location* adatta a vendere opere d'arte contemporanea, acquistate in proprietà o in conto deposito¹¹⁸. Il 15 febbraio di quell'anno infatti Roberto scrive all'amico: «Abbiamo avuta una piccolissima idea, assieme a Rosetti, qui a Ravenna. Presto te la comunicheremo, sperando che si possa fare qualcosa di comune accordo»; idea che sembra condivisa con il corrispondente già entro

¹¹⁷ Lettere da Ravenna, [tra marzo e aprile 1964], 15 e 23 maggio 1964 (AAM).

¹¹⁸ L'11 aprile 1959, Pagnani a Martini: «ti ringrazio infinitamente della tua gentilezza promettendoti oltre una mia vicinissima presenza a Milano - anche una lotta tenace per liberarmi dei pesi, che dovranno permetterci di acquistare assieme alcuni quadri di nostro comune interesse» (AAM).

la fine del mese successivo, quando i lavori per predisporre la galleria sono già avviati:

«Ieri ci siamo, finalmente, incontrati col [...] Guido [Rosetti?]. Mi à dato i soldi ed oggi mia moglie ti invia 40.000 lire per la lampada. Noi speriamo di far su i soldi per acquistare otto o dieci quadri di Maccari. Ma sono tempi grami! Che fatica vivere col contagocce!... Speriamo di toglierci presto fuori da questi impacci.[...] Appena saranno importate le lampade e verniciata la Galleria, ci consiglieremo ancora sul dafarsi»¹¹⁹.

Non è possibile specificare quando la galleria entri in esercizio, certo il 13 novembre 1960 Pagnani richiama l'attenzione dell'amico: «Non so se debbo dire, "caro" - perché penso che tu sia venuto a Ravenna a "votare" - e non ti sia fatto vivo», lamenta in apertura alla lettera; «a parte questi convenevoli, martedì 15, Nov. sarò a Milano. Penso sarà bene che mi dedichi qualche minuto del tuo tempo prezioso, per poter convincere qualche pittore a consegnare dei suoi disegni in deposito per la Galleria della Signora Fietta». «Fammi sapere cosa ti occorre di preciso per la galleria della Fietta, che io sono sempre a vostra completa disposizione», è la risposta del 20 successivo, sfumato l'incontro di metà mese per un disguido. Nel frattempo però l'idea delle esposizioni è varata e la rassegna d'arte precolombiana è probabilmente già in corso quando, pochi mesi più tardi, a febbraio del 1961, lo studioso informa il collezionista:

«forse verrò a Ravenna presto, ma questo dobbiamo deciderlo insieme. Infatti sto pensando alla prossima mostra e per questo ho già preso accordi con Ajmone: abbiamo preparato tutto, quadri e tempere, ma le tempere sono da incorniciare e certamente a Ravenna costa meno. Unica condizione che Ajmone pone è quella di acquistare un dipinto. Fammi sapere qualcosa, perché bisogna fare i cataloghi e definitivamente accordarci»¹²⁰.

Roberto Pagnani è il perno centrale del rapporto che unisce Alberto Martini a Mattia Moreni; un'amicizia che durerà fino alla morte di due dei tre protagonisti, nel 1965. Forse è lui stesso, nei primi anni

¹¹⁹ Lettera da Ravenna del 29 marzo 1960 (AAM). Anche la figlia di Anna Fietta, Francesca, contribuisce recuperando alcuni pezzi d'arredo per lo spazio espositivo sui mercatini londinesi di Portobello: «Caro Alberto, grazie per le 10.000 lire. [...] Ieri sono tornata a Portobello. C'è ancora la famosa lampada, ma penso che il prezzo sia esagerato. Non ho potuto rintracciare la padrona perciò non so se sia disposta a calare. Ma, visto che è ancora lì, penso che l'abbia trovata a buon mercato. Per il resto non ho trovato assolutamente niente di buono. Speriamo nel prossimo sabato» (lettera da Londra, 23 febbraio 1960, AAM).

¹²⁰ Martini a Pagnani, Milano, [post 6 febbraio 1961] (ArCGP).

Cinquanta al Byron, a presentare il giovane allievo di Longhi all'artista pavese, che ha da poco aderito al Gruppo degli Otto (1952) insieme a Ennio Morlotti, Renato Birolli (1905-1959), Afro (1912-1976), Antonio Corpora (1909-2004), Emilio Vedova (1919-2006), Giuseppe Santomaso (1907-1990) e Giulio Turcato (1912-1995)¹²¹.

Il pittore, il collezionista e il critico sono accomunati, oltre che dal legame con Ravenna e la terra romagnola - d'origine dei due, di ritorno del terzo, che vi si era rifugiato durante la guerra -, da una pervasiva passione per l'arte, vissuta su tre versanti distinti ma complementari, con lo stesso intenso slancio innovativo e sperimentatore¹²².

Pagnani acquista negli anni diverse tele di Moreni, e Martini gli dedica vari testi critici, compreso un contributo radiofonico: per le *Note sulla Biennale d'arte di Venezia*, a cura di Roberto Longhi, Anna Banti, Alberto Martini, Alessandro Parronchi e Carlo Volpe, in onda il primo ottobre 1956 per «L'Approdo», è a lui che sceglie di riservare il proprio intervento, intitolato *Mattia Moreni e la modernità*, analizzando la sala dell'artista alla XXVIII edizione della manifestazione lagunare¹²³.

Scartabellando tra i fogli della cartella d'archivio dove è conservato il dattiloscritto, si ritrova anche un lungo testo sul suo percorso biografico e professionale, *Per Mattia Moreni*, approntato per un'occasione che non è possibile contestualizzare e rimasto verosimilmente inedito. Immersi nel sottofondo jazz, colonna sonora di quegli anni, tra le righe si avvertono i segnali dell'intima conoscenza tra i due, specie nei passaggi in cui Martini illustra il suo «linguaggio ellittico ed emblematico, scarnificato e allusivo, reso concreto dalla realtà dell'emozione che lo anima e l'impronta di un significato umano nuovo e diverso, ma non meno vero e autentico»; della «lucidità apparentemente difficile» delle sue tele, in cui tuttavia l'uomo moderno riconosce «le sue ansie e i suoi turbamenti, le sue speranze». La musica di Moreni «è urlata e concitata, frenetica come nei più scatenati pezzi di jazz, e sa i ritmi sincopati e franti, le sospensioni che esaltano il ritmo, i trilli acuti delle note che lo punteggiano, e il disperato e malinconico risentimento di suoni torbidi

¹²¹ Il gruppo si scioglierà due anni più tardi.

¹²² In varie lettere a Pagnani si coglie l'affetto per la provincia romagnola del pittore, che vi si trasferisce abitualmente nei periodi estivi dal 1947 e definitivamente dopo il ritiro dalle scene artistiche parigine: «Sei stato tu a parlare della "universale pigrizia della provincia" (pressappoco) [...]. Perché tu senti il peso della provincia, non io. (Io cerco di raccontarla - oltre il resto - la provincia e proprio geograficamente) [...] Poi la provincia è nelle idee, nelle attitudini, non nei luoghi, la pigrizia è nell'essere non nel luogo». Diversamente, Moreni ha un'idea piuttosto negativa dell'Italia, parlando del «sottofondo pesante putrefatto di questo nostro vecchio paese» (lettere da Parigi, 15 marzo 1963 e 31 gennaio 1959, ArCGP).

¹²³ Si veda il paragrafo *La collaborazione con «L'Approdo», 1954-1959*, nel capitolo *La Rai: radio e tv*, in particolare le pp. 62-63.

e rannuvolati di passione»¹²⁴.

Certo lo storico dell'arte approfitta di ogni momento ravennate per frequentare il pittore, anche nell'estate del 1956, durante la convalescenza dopo un'appendicite, quando si scusa con Russoli se gli ha «scritto in ritardo, ma è che sto rifacendo i primi passi e le prime lettere proprio ora, dimesso da pochi giorni dall'ospedale [...]. Qui a Ravenna mi vedo spesso con Moreni, che sta per aggredire fisicamente una tela di 5 metri: anche lui vi ricorda e vi saluta»¹²⁵.

Nel 1958, Martini invita Moreni a partecipare alla rassegna d'arte contemporanea che organizza con Ludwig Grote, una mostra dedicata ad alcuni giovani pittori italiani itinerante in varie località tedesche, registrando nel catalogo nuove riflessioni sul suo lavoro: «attraverso segni violenti, che dilacerano la forma imponendole rotture e frantumazioni, attraverso un'abbacinante luce di scoppio e una tesa accensione cromatica» nota il critico, «egli ha saputo darci un'emblematica tragica e tormentosa dell'attuale condizione dell'uomo su di un mondo sconvolto e travagliato da una paurosa crisi, al limite del disastro totale»¹²⁶.

Oltre alla Galleria del Milione e al conte Malagola di Ravenna¹²⁷,

¹²⁴ Lo scritto dell'Archivio Martini è stato integralmente inserito nel recente catalogo ragionato dei dipinti di Mattia Moreni, tra i «testi di "poetica" e di critica»: CRISPOLTI 2016, pp. 200-202, n. 3/5. Martini si impegna anche nella traduzione di un testo di Michel Tapié, il critico francese che conia la dizione «informel», dedicato a Mattia Moreni, che conosce a Parigi; lo si intuisce da una sua lettera rintracciata tra le carte del pittore rimaste nella casa di Moletto dalla figlia Maria Francesca, non datata, ma scritta da Ravenna e anteriore al 1957: «Caro Moreni, il francese di Tapié è quanto di più estroso e aggrovigliato io abbia mai incontrato: la traduzione è quella che è, ma difficilmente avrebbe potuto essere migliore. Una qualche perplessità ho soltanto in riguardo alla ultima frase, ma è Tapié, e le astrusità di senso, che talvolta ho cercato di appianare, sono sue. Io non c'entro. Spero comunque che vada bene e porgo a te e a Miriam i miei migliori saluti tuo Alberto» (un'immagine della lettera è apparsa nel primo quaderno dell'Associazione Mattia Moreni, accanto alla traduzione del testo (MORENI 2015, p. s.n.)).

¹²⁵ Lettera da Ravenna, 13 luglio 1956 (AFR). Si tratta verosimilmente de *La paura dell'uomo*, una grande tela, poi distrutta, inquadrata accanto a Moreni in una fotografia scattata da Roberto Pagnani alla Bonarella, la tenuta di campagna della famiglia di Myriam Falchi, prima moglie del pittore, nei dintorni di Ravenna; il bianco e nero è conservato, come l'intera serie eseguita nell'occasione, in ArCGP, insieme alla minuta di una lettera non datata a Moreni, in cui il collezionista si domanda «se il dramma violento della nostra attuale storia non abbia solo possibilità di esprimersi in pittura con lo stadio dinamico delle pitture degli "informel" e più ancora della tua verace drammaticità espressionistica. *La paura dell'uomo* è il quadro che interpreta e prelude più spasmodicamente il dramma della nostra attuale quanto vitale tragedia umana» (Fig. 41).

¹²⁶ MARTINI 1958 VI. Il testo italiano è tratto dal dattiloscritto originario per l'introduzione al catalogo, conservato nell'archivio, poi tradotto, con ogni probabilità, da Detlef Heikamp.

¹²⁷ La Galleria del Milione presta per l'esposizione *Sterpaglia sulla spiaggia* del 1956

anche Pagnani presta nell'occasione un'opera dell'artista (*Donna gettata sulla spiaggia*, 1957), lamentando poi che «la “donna di Moreni” è tornata dalla Germania con un bel ombelico rosso-rubino!»¹²⁸. In una lettera di poco successiva a Luciano Pistoì (1927-1995), proprietario della Galleria Notizie a Torino, Roberto scrive di aver «riavuto testè in mio possesso» il dipinto «dalla Germania, dove aveva fatto il giro delle città tedesche nella grande mostra di pittura italiana organizzata dal Prof. [Grote]». Specifica inoltre: «l'amico dottor Alberto Martini, critico d'arte ed organizzatore per l'Italia della suddetta mostra, mi à informato che la critica tedesca si è soffermata con molto interesse» sulla tela, «puntualizzando l'importanza dell'opera del Moreni, come uno dei maggiori pittori della sua generazione, nel mondo»¹²⁹.

L'amore di Pagnani per le opere del pavese emerge in un passo di una lettera del 1956:

«Caro Mattia, sono ritornato felice da Bologna l'altra sera [...]. La [...] felicità della serata è stata l'acquisto del Quadro. Te lo avevo supplicato, ed averlo ottenuto in un altro momento così difficile della mia vita, mi à fatto ancor più piacere. I tuoi due quadri àno trovato la loro chiesa

(120×230 cm) e il conte Malagola Anziani *Cespuglio di more* del 1957 (131×65 cm). Pagnani, Martini e il conte, proprietario dell'omonima villa di Godo, hanno un contatto diretto; il collezionista, dopo il trasferimento dello studioso a Milano, non manca di tenere aggiornato Malagola sulle sue pubblicazioni: «Caro Alberto, ti ringrazio della tua segnalazione [...] di “Settimo giorno” contenente il tuo articolo [...] mi sono affrettato a procurarmelo e questa sera lo leggerò - (lò segnalato al Conte Malagola [che ha] avuto molto piacere di vedere l'importante articolo ed [ha] promesso di procurarsi il giornale)» (11 aprile 1959, AAM); si tratta di MARTINI 1959 P20, recensione all'esposizione *Il Settecento a Roma (Il Settecento a Roma 1959)*.¹²⁸ Lettera del 20 maggio 1959 (ArCGP); si veda MARTINI 1958 VI, p. s.n., n. 46. L'opera, che in casa Pagnani era appesa nella camera da letto per gli artisti, sarà ricomprata da Moreni, o da qualche mercante per suo tramite, nel 1970 da Giorgio Pagnani, figlio di Roberto; si veda la lettera dell'artista del 26 giugno 1970 (ArCGP): «Caro Giorgio, Ecco qui l'assegno di lire 1.100.000 come saldo per l'acquisto della tela *Donna gettata sulla spiaggia* 1957 acquistata da te per lire 3.000.000 con lo sconto del 30% che hai usato ai mercanti che ti àno acquistato le altre tele. Molti auguri per la nascita dell'ennesimo rompicoglioni in questo mondo affollatissimo e sempre più ambiguamente disastroso tuo Mattia Moreni». Altre opere furono vendute dal ventenne Giorgio Pagnani, in difficoltà finanziarie dopo la morte dei genitori, nel tentativo di salvare il nucleo principale della collezione: olii di Asger Jorn, Georges Mathieu, Ennio Morlotti (una tela fu scambiata già dallo stesso collezionista con *Piccola immagine di legno incalcinata* di Moreni del 1961), Sergio Romiti, Emilio Scanavino, Karel Appel, una tempera di Fautrier e diverse di Dova, disegni di Renato Guttuso e Alberto Giacometti.

¹²⁹ Minuta della lettera da Ravenna, non datata (ArCGP). Per la manifestazione, Guido Rosetti aveva invece messo a disposizione una coppia di *Composizioni* di Sergio Romiti del 1957 di sua proprietà, forse in seguito acquisite dallo stesso Pagnani, se nella copia del catalogo conservata tra le sue carte il nome di Rosetti è cassato a penna e sostituito con il proprio.

laica, il museo del cuore. Immaginati, non c'è sera, non c'è notte che rincasi senza illuminare L'URLO del SOLE; e non c'è mattina che non esca di casa senza aver guardato la "lebbra del mondo"... L'INCENDIO SUL MARE... La lebbra... che fuori di casa... mi attende!»¹³⁰.

L'Incendio sul mare, una delle prime opere acquisite dopo *l'Urlo del sole* del 1954, frutto del recente approdo di Moreni a un informale di violenta carica gestuale, parteciperà peraltro all'esposizione, organizzata dall'Ente Autonomo La Biennale di Venezia, *Dal Futurismo ad oggi. Pittori e scultori italiani*, itinerante in vari musei di Francia (St. Etienne, Digione, Blois, Lione, fino alla città belga di Charleroi) da maggio a dicembre 1959, come testimoniano i cartellini sul telaio del quadro¹³¹.

L'artista stesso si preoccupa della disposizione dei propri dipinti in casa dell'amico, se da Parigi gli scrive:

«sono lieto tu abbia acquistato una delle tele di quest'inverno. Sarò sempre contento di poterla rivedere a casa tua dove la metterei al posto del paesaggio grigio [...] così l'insieme della sala alzerebbe il suo tono - e poi sotto se ben ricordo c'è un divano addirittura coperto di stoffa grigia - con una bella cornice marrone».

«Mi piacerebbe sapere bene dell'ultima grande tela che hai acquistato [*Paesaggio con Apparizione*] e come tiene accanto all'*Urlo del sole* - della rosa e grigia ne sono ben certo ora così isolata. Vorrei anche sapere come hai messo i riflettori e che risultati danno. Spero avrai pensato ad illuminare tutte le pareti - cioè quella del camino e quella dove hai messo il quadro rosa. [...] Perché non fai delle fotografie delle tue pareti

¹³⁰ Pagnani a Moreni, Ravenna, 30 aprile [1956] (ArCGP).

¹³¹ Sulla tela si vedano le annotazioni dattiloscritte di Pagnani sul retro del «foglio di notifica dell'opera prestata» datato 12 aprile 1959, conservato nel suo archivio: «*L'Incendio sul mare*, è stato eseguito nella villa La Bonarella, situata nei pressi di Russi, da Moreni nell'estate del 1956. È stato più volte chiesto dalla Rome-New York Art Foundation e dalla Prof. Palma Bucarelli, per una mostra a Copenhagen, e per altre Esposizioni. Ma il consenso è sempre stato negato. Per la prima volta è stato concesso per essere esposto in merito alla richiesta dell'Ente Autonomo la Biennale di Venezia, nella persona del suo Eminente Presidente Ing. Gio Ponti, e dal Segretario Generale, Illustrissimo Prof. Alberto Dell'Acqua - ai quali non era possibile un rifiuto. Il quadro non è mai stato esposto, ed ha avuto soltanto casuali ammiratori come il Dott. Alberto Martini, Critico d'Arte, Michel Tapié de Céleyran, il prof. Francesco Arcangeli, l'esperto d'Arte, Conte d'Arquian, dai pittori Georges Mathieu, Franco Assetto, Jalcjk Clemente e da altre infinite persone, compreso lo scrivente». Si conserva la minuta di una lettera del 1959 di Pagnani a Gio Ponti, in cui il collezionista si dice «lieto di contribuire (anche se con un certo dolore per il distacco da un'opera che amo moltissimo e che allieta spiritualmente la mia casa) [...], alla divulgazione dell'arte italiana contemporanea nel mondo [...] ò ordinata la costruzione della casa e, terminata la quale, il quadro sarà spedito prontamente».

e me le mandi affinché io possa vedere? Mi piacerebbe molto perché sono curioso»¹³².

Pagnani possiede una decina tra i migliori lavori di Moreni: *l'Urlo del sole*, *Donna gettata sulla spiaggia*, *Albero abbattuto da un fulmine*, *Immagine verticale*, *Paesaggio grigio*, venduti nel tempo, e le opere ancora appese alle pareti della villa: *Incendio sul mare*, già ricordato, la tela commissionata per il pannello del passavivande dell'abitazione nel 1960¹³³, *Piccola immagine di legno incalcinata* e *Ancora verso un paesaggio* del 1961, *Paesaggio con apparizione* dell'anno successivo¹³⁴. Martini e lo stesso artista suggeriscono di attingere alla collezione ravennate a Pier Carlo Santini (1924-1993), che a fine marzo del 1960 ha bisogno di alcuni esemplari del pittore per la *Mostra della critica italiana*:

«A nome del Comitato Esecutivo ho rivolto l'invito ad esporre a Mattia Moreni. Ricevo da lui una comunicazione oggi in cui mi fa sapere di non avere disponibile alcun dipinto. Mi prega di rivolgermi a Lei, e così mi consiglia anche l'amico Alberto Martini. Ci occorrerebbe un quadro (o due se non sono di grandi dimensioni) disponibile alla fine di aprile e restituibile a settembre. Il dipinto (o i dipinti) deve essere stato eseguito nel corso dell'anno 1959-60. Puntiamo soprattutto sulla qualità. Martini mi informa che Lei ha fra l'altro i pezzi di maggior livello»¹³⁵.

La testimonianza resta rilevante anche se la vicenda non avrà esito positivo - Roberto è piuttosto restio a concedere prestiti, se non obbligato da eventi di grande fama o da amicizia con i curatori - e nessun dipinto della raccolta troverà posto nell'allestimento alla Galleria Civica d'Arte Moderna a Milano.

Nel 1960 Martini ha intenzione di realizzare, per i tipi del fiorentino neonato Bisonte di Maria Luigia Guaita, con l'editore Enrico

¹³² Lettere da Parigi, 13 maggio e 22 ottobre 1962 (ArCGP), quest'ultima pubblicata in FABBRI, PULINI 2015, pp. 88-89.

¹³³ Per la prima volta esposto alla mostra dedicata ad Alberto Martini a Casa Testori (si veda NURCHIS 2013, pp. 38-41).

¹³⁴ Si aggiunge nel 1970 *Un pezzo drammatico di anguria*, che era già stato pagato da Roberto prima della sua scomparsa, ma che sarà consegnato solo cinque anni più tardi al figlio Giorgio; il dipinto è stato recentemente esposto, insieme a *Paesaggio con apparizione* e ad *Ancora verso un paesaggio*, alla mostra *Mattia Moreni Nicola Samorì. La disciplina della carne*, presso la Fabbrica Arte Rimini (si veda FABBRI, PULINI 2015, pp. 22, 39-40). Per le tele di casa Pagnani si veda, in ultimo, CRISPOLTI 2016, pp. 220, 241-242, 244, 271, 277, 293, 298, 327, 416, nn. 3/1954/9, 3/1956/12, 3/1957/3, 3/1958/8, 3/1959/7, 3/1961/1, 3/1961/12, 3/1962/15, 4/1970/15, tavv. 23, 30, 32.

¹³⁵ SANTINI 1961; la lettera di Santini, spedita da Milano il 29 marzo 1960, è conservata in ArCGP.

Vallecchi, una cartella di sei litografie di Moreni: era prevista una sua presentazione di cui, nella tiratura finale in 100 esemplari, non resta traccia. «Ho ricevuto il tuo espresso», gli scrive il pittore da Parigi, e «ti ringrazio»:

«Sono contentissimo di fare le sei litografie ma a condizione, che le possa eseguire al mio ritorno in Italia verso la fine di maggio e a Firenze, come mi dici con quel bravissimo tecnico. Ora sono impegnato a delle tele e non posso smettere o fare le due cose insieme poi non mi piace l'idea del riporto con inchiostro litografico. Vorrei vedere cosa succede lavorando direttamente sulle pietre. [...] Lieto, che tu faccia l'introduzione. Se vieni a Parigi cercami ti vedrò molto volentieri. Un caro saluto tuo Mattia.

P.S. Naturalmente è meglio 350.000 che 300.000»¹³⁶.

Certo, ogni volta che si trova nella capitale francese, Alberto non manca di fare visita all'amico, come il 29 ottobre 1957, quando insieme spediscono a Pagnani un irriverente saluto, firmato anche dalla nuova compagna di Moreni Poupy Prath e, se correttamente interpreto la firma, da Sergio Romiti (Fig. 42)¹³⁷.

Roberto Pagnani è anche un appassionato fotografo, di raffinata concezione, come documentano le numerosissime stampe conservate nel suo archivio; vi si trova una serie di immagini scattate a Moreni e Martini in un pomeriggio assoluto del 1955, tra Brisighella e Russi, di ritorno da Talamello, nella provincia riminese, in visita agli affreschi di Antonio Alberti da Ferrara nella Cella del Cimitero e al crocifisso trecentesco di Giovanni da Rimini nella parrocchiale di San Lorenzo. Pittore e critico - il collezionista, che scatta, non appare mai - sono ripresi insieme, spesso l'uno di fronte all'altro, quasi a confronto, sullo sfondo dei dolci pendii romagnoli o nell'amato studio estivo dell'artista nel palazzo abbandonato di San Giacomo

¹³⁶ Lettera da Parigi, 24 febbraio 1960 (AAM).

¹³⁷ Roberto Pagnani possiede un dipinto di Romiti, artista che gli è stato presentato da Martini e che il collezionista pensa possa essere, come scrive in una lettera a Elisabeth Mann Borgese il 25 gennaio 1962, «il continuatore di Morandi, in un certo senso moderno» (ArCGP). Pagnani presta l'opera, che sarà venduta dal figlio Giorgio alla fine degli anni Sessanta, per la personale del pittore alla Galleria del Milione, presentata da Cesare Brandi (*Mostra dell'opera* 1965): «Gentile Romiti, non rispondo immediatamente alla sua cortese lettera perché, in un primo momento, pensai di poterla incontrare al Milione. Ebbi invece la fortunata occasione di vedere, alla vigilia dell'inaugurazione della Sua importante mostra, la prima sala al completo, quella vicina all'ingresso della Galleria. Erano tutti pezzi forti. Con mio stupore ed ammirazione constatai che molti quadri erano superiori al mio - ritenuto un pezzo di altissimo livello. Ebbi modo poi di parlarne con l'amico Raffaele Carrieri, il quale è stato entusiasta della Mostra [...]. Ora le chiedo gentilmente quando potrei venire a ritirare il quadro perché dalla parete dove è stato tolto vi è rimasto un vuoto che non sopporto» (minuta della lettera di Pagnani a Romiti, Ravenna, 21 aprile 1965, ArCGP).

a Russi (Figg. 43-44)¹³⁸.

«Sono ritornato felice da Bologna l'altra sera», scrive Roberto a Moreni un giorno di primavera, a fine aprile probabilmente del 1956:

«felice perché tu avevi parlato ad Arcangeli con la schiettezza e la interezza dell'uomo che sa quello che vuole, quello che affronta, quello che paga. Da parte mia avevo bisogno di queste conferme: io le sento sempre in partenza, immediate, da solo e col mio primitivo e "delicatissimo" radar dell'anima (non per nulla sono un uomo pieno di piaghe!). Ma sentirti parlare con tanta naturalezza, spoglio da qualsiasi probabile difesa, senza aver paura di lasciare aprire una qualsiasi [...] fessura nella costruzione del discorso, [...] specie davanti ai nostri grandi eruditi: ci sanno scrivere così bene su certe imperfezioni, loro, che non possono colpire o avvertire l'origine e l'acme della materia vulcanica; ti giuro che sono stato una volta di più fiero della nostra Amicizia»¹³⁹.

Non saper ricondurre lo sfogo a un fatto preciso, non impedisce a queste parole di raccontare qualche dato caratteriale dei protagonisti. Se Moreni e Martini sono uomini diretti, franchi e privi di qualunque timore reverenziale, Roberto, l'«appassionato d'arte e vero amatore ed amico dei pittori»¹⁴⁰, più avanti negli anni, è invece persona più misurata e apprensiva, spesso preda di inquietudini legate a vicende lavorative o famigliari, come emerge dalle sue lettere, in cui sovente si trova a parlare di «un altro momento così difficile della mia vita», di «una sofferenza che è quasi una angoscia», di «durissimi tempi», «di intenso lavoro, di preoccupazioni inaudite»: «un forte mal di capo mi toglie la chiarezza, e con ciò leggimi per quello che volevo dirti».

Tra le conoscenze acquisite grazie all'allievo di Longhi, la più importante per Pagnani è certamente quella di Francesco Arcangeli: «amico carissimo e fraterno», lo definisce il collezionista in una lettera a Mathieu, «uomo di grande talento, polemista gagliardo, attribuzionista finissimo [...]». Egli possiede la magia del sezionatore, ma la sua anima è talmente umile e poeticamente dolce che riesce a non disperdere nulla dell'armonia dell'opera d'arte. Ed oggi», aggiunge, «è forse uno degli uomini "solitari" decisamente disposto con coscienza morale e chiarezza spirituale, "a farsi e a fare" luce nella e sulla "attuale pittura"»¹⁴¹.

¹³⁸ In una lettera al giovane artista fotografo Onorio Mansutti, Pagnani si schermisce: «io non sono un fotografo e soltanto in qualche eccezionale occasione mi "trascino" dietro l'apparecchio fotografico con la speranza di cogliere alcuni "gesti" di personaggi cari in attimi fuggenti per poi, nel tempo, riscaldarmi al focherello dei ricordi!» (minuta di una lettera non datata, ArCGP).

¹³⁹ Minuta di una lettera di Pagnani a Moreni, Ravenna, 30 aprile [1956] (ArCGP).

¹⁴⁰ Dalla minuta del 30 aprile citata alla nota precedente.

¹⁴¹ Minuta della lettera spedita da Ravenna, [1959 circa] (ArCGP). Pagnani e Arcangeli, nella loro amicizia, avranno anche occasione di presentare insieme, scrivendo cia-

Anche il loro rapporto affonda le basi nella comune passione per Mattia Moreni, che per Pagnani ha trovato in Arcangeli «il suo interprete ideale, il suo cantore»¹⁴². «L'altra sera», recita una lettera del collezionista al pittore del 1963,

«dopo una lunga conferenza sulle tendenze dell'Arte Moderna, il comune e soave amico Arcangeli, assieme a Barilli, a Pozzati e Courir e ad altri bolognesi, ed una rappresentanza della [associazione] "Benedetto Croce" cittadina, sono venuti a conversare a casa. Il piacere maggiore, oltre a quello di rivedere Momi, è stato per me nel vederlo entusiasta e commosso davanti al quadro che io ritengo il più "toccante ed essenziale" della tua pittura: *Ancora verso un paesaggio*. Momi ha parlato di te con autentica commozione, ripetendo che si augura di scrivere sulla tua pittura nei prossimi due anni. Ed era convinto e sincero - perché, ti posso garantire, caro noioso vecchio, che i tuoi quadri tengono ed invecchiano formidabilmente bene. Perché tu non vada in escandescenze ombrose, ti dico subito che gli è piaciuto molto il *Paesaggio con apparizione*; quello sopra il camino; la donna; il passavivande; e gli altri (ti vanno i nuovi titoli?) - ma il mio preferito [*l'Urlo del sole*] gli deve aver aperto una stigmata nel cuore e credo che ne soffrirà... a lungo. È stata una calda e simpatica serata... dominata sempre dall'implacabile "sceriffo", una volta tanto, appeso al muro!»¹⁴³.

Pochi giorni dopo, scrivendo ad Arcangeli, Roberto, «tutto frastornato ed emozionato» per l'incontro con lo storico dell'arte dopo un lungo silenzio, gli confida:

«ài toccato il mio cuore, quando, nella linea delle affinità elettive, ci siamo rincontrati davanti al quadro di Mattia: *Ancora verso un paesaggio*.

scuno una pagina introduttiva per la brochure, la personale di Luisa Pasi Fontana, allestita nella sala mostre della Camera di Commercio di Ravenna (14-25 maggio 1959). A richiamare «con convinzione decisa», afferma lo studioso, la sua attenzione sul lavoro della pittrice di Mezzano (frazione di Ravenna), erano state «l'acutezza dell'amico Pagnani, e la generosa intelligenza di Mattia Moreni». Il 18 gennaio precedente, Arcangeli aveva informato per lettera il collezionista: «La signorina Fontana ha lavorato ottimamente; e per me, per occuparmene un poco, sarebbe bene che facesse la mostra a maggio; quando - fra l'altro - il numero dei turisti aumenta a Ravenna. Penso che tu sia d'accordo, e quando faremo la mostra, avrei piacere che scrivessimo tutti [e] due; e tu non fare - te ne prego - della modestia fuori posto» (ArCGP). Nel 1969, Arcangeli torna a occuparsi delle opere della Pasi Fontana, che espone nuovamente alla Camera di Commercio di Ravenna (18-30 dicembre); nella presentazione ricorda «l'indimenticabile e intelligente amico scomparso, Roberto Pagnani»: i due testi citati sono ripubblicati in INCERTI PEDRINI 2006 e nell'antologia di scritti arcangeliani: ARCANGELI 1994, pp. 288-290, 588-589.

¹⁴² Minuta di una lettera di Pagnani ad Arcangeli, non datata (ArCGP).

¹⁴³ Minuta di una lettera di Pagnani a Moreni, [Ravenna, ante 21 marzo 1963] (ArCGP).

Per me, uno dei quadri più toccanti ed emozionali della pittura del nostro Moreni. [...] Nel filone espressionista-astratto europeo del dopoguerra (mi è difficile inserire un tale artista in una categoria così formale) vedo il Moreni come il più forte; nessun Appel, nessun Jorn, nessun Corneille, nessun Alechinsky, ed altri, possono rivaleggiare con lui. Mi pare il più grande, non solo perché la sua personalità di pittore è tecnicamente e culturalmente superiore, ma anche e anzi - direi soprattutto, perché non cade mai nella vuota retorica del gesto, della falsa violenza, del falso dramma. Non à mai lo "Stile": Moreni è in se stesso uno stile d'essere, ed uno stile grande»¹⁴⁴.

Del resto, quando Moreni è a Parigi, per il collezionista e Arcangeli sono più rare le occasioni di ritrovarsi, anche per via dei numerosi impegni dello studioso bolognese:

«Ho sentito che desideri passare presto una serata con me, e magari anche con la signora Moreni; il mio desiderio credo non sia meno forte del tuo; e anche di parlare di Pollock (commovente, grande: forse il più grande della nostra generazione), e di tante altre cose. [...] Ci sarebbe da vergognarsi veramente se non sapessi quanto poco dipenda da mia cattiva volontà (se mai dipende da insufficienza del mio temperamento e della mia azione in rapporto alle condizioni della mia vita) il mio silenzio. [...] Sì, è un pezzo che non ci si vede, e prima o poi riprenderemo. Forse la lontananza materiale di Moreni ha contribuito (Moreni io lo sento, come uomo e come artista, in un senso naturalmente positivo, "legione straniera"); ma soprattutto le mie quasi sciagurate vicende e angustie. In breve, chiesi l'aspettativa alla scuola alla fine del gennaio 1958; poi, non riuscivo più a lavorare nella mia stanza, ci fu la ricerca disperata d'uno studio, conclusa solo alla fine di maggio. Gran fatica per ordinarlo e attrezzarlo, durata tutta da solo; infine, in luglio, inizio d'un grosso lavoro di seicento bolognese, che doveva servire di base al "600 bolognese ed emiliano" che inaugureremo in primavera, e che poi s'è trasformato in altra cosa: un oratorio, insomma, dove sono usciti fuori due affreschi del Reni e tre del Domenichino, oltre il resto (ne è uscita adesso la 2^a puntata in "Arte antica e moderna", la rivista di Bottari dove ha pubblicato anche il nostro ravennate-milanese Martini, su Bonnard - la conosci?). Di moderno, ho scritto una presentazione a Leoncillo per l'"Attico", una a Vacchi per una mostra a New York [...]. Ora, da qui al 19 aprile per me sarà una follia di lavoro. Però, ci telefoneremo; e, prima o poi, ci troveremo finalmente. So che Moreni è il 24 a Basel con Mathieu, Appel, Riopelle. Credo che farà gran figura»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Minuta di una lettera del collezionista ad Arcangeli, Ravenna, 21 marzo 1963 (ArCGP).

¹⁴⁵ Lettere di Arcangeli a Pagnani, Bologna, 5 aprile 1958, 22 gennaio 1960 e 2 gen-

Per il 1960, confessa Arcangeli all'amico, «l'annata sarà più pesante che mai: impegni gravissimi che non mi faranno guadagnare prima, e tirare avanti quasi a cinghia, sfruttando al massimo le mie capacità di sacrificio, che sono forti ma che mi pare possano definitivamente logorarsi, magari lì per lì, e in silenzio». A quel tempo, «l'impegno più grosso resta il libro per Morandi, sostanzialmente ancora da fare, e che vorrò consegnare in luglio (Morandi compie i 70, io i 45)»¹⁴⁶. È noto che la monografia morandiana occuperà invece Arcangeli ancora per due anni, con esito negativo da parte dell'artista, che rifiuterà il manoscritto, pubblicato infine per le Edizioni del Milione poco più di un mese dopo la morte di Morandi, in una versione ridotta, riveduta e corretta dopo ben tre stesure¹⁴⁷.

In casa Pagnani si conserva una lettera del critico a Mattia Moreni del 1 giugno 1962, al termine dei «dolorosi sei mesi - dal novembre del 1961 all'aprile del 1962 -»¹⁴⁸ in cui Arcangeli e Morandi tentano di trovare un punto d'incontro sul testo: lo studioso sfoga l'amara delusione con l'amico pittore, che successivamente ne mette a parte il collezionista, consegnandogli la missiva rimasta infine tra le sue carte.

naio [1959] (ArCGP). «È veramente immenso il disperato ordine di Pollock. [...] Sento intuitivamente lo stesso equilibrio che provo davanti a certi pezzi di mosaico ravennate», aveva scritto Pagnani allo storico dell'arte in precedenza (minuta di una lettera non datata, ArCGP). Per l'esposizione sul «600 bolognese ed emiliano»: ARCANGELI, CALVESI, CAVALLI 1959; l'oratorio affrescato da Reni e Domenichino è quello di San Colombano a Bologna: si vedano ARCANGELI 1958a e 1958b (il tema è ripreso in BENTINI 2002). La mostra di Leoncillo si tenne alla Galleria L'Attico di Roma nel mese di ottobre del 1958, mentre la personale di Vacchi a New York, The Contemporaries gallery, tra novembre e dicembre di quell'anno: i testi si possono leggere in ARCANGELI 1994, pp. 275-285.

¹⁴⁶ Arcangeli a Pagnani, Bologna, 22 gennaio 1960 (ArCGP).

¹⁴⁷ ARCANGELI 1964. In merito all'opposizione di Morandi, si rimanda al capitolo *Le ragioni di un rifiuto. Il punto di vista di Giorgio Morandi sul saggio monografico di Francesco Arcangeli (1960-1963)*, in PASQUALI 2007, pp. 205-217, alle annotazioni del pittore sul manoscritto e alle lettere trascritte nelle appendici (pp. 219-255) del volume, che propone un bilancio tra le varie posizioni, pro Arcangeli o pro Morandi, che sono state espresse nel tempo. Si ricorda a riguardo anche la minuta della missiva che Martini invia ad Arcangeli nel 1963, con la proposta del testo per il fascicolo dei «Maestri del Colore» su Poussin, già trascritta nel capitolo *La Fratelli Fabbri Editori. I fascicoli e la «rivoluzione del colore»*, inserendo lo studioso tra gli autori mancati della collana: le parole di Alberto, in rapporto sia con il critico che con l'artista, si mantengono in una posizione di equilibrio, tuttavia incoraggiando l'amico a vincere lo sconforto, accentuato nell'estate del 1962 dalla scomparsa dell'anziana madre, e a riprendere la scrittura.

¹⁴⁸ PASQUALI 2007, p. 211.

Lettera di Francesco Arcangeli a Mattia Moreni, Bologna, 1 giugno 1962 (ArCGP)¹⁴⁹

P.S. Scusa il bottone, ma dovevo spiegarti.

1 giugno '62

Caro Moreni

perdona i soliti silenzi. Io faccio molta, molta fatica a tirare avanti e [mi] sono appena appena un po' ripreso dopo un grosso disastro. Verso la fine di marzo, cioè, Morandi mi ha rifiutato il libro per cui mi aveva scelto la bellezza di almeno otto anni fa. Non discute il rifiuto: lui era padronissimo di non trovare buono il mio libro; ma questo rifiuto è venuto dopo circa 5 mesi di letture da parte sua, riletture da parte mia, discussioni estenuanti, mie correzioni e concessioni parziali (mai sostanziali e non ho mai voluto calar le braghe). Sembravano soprattutto questioni di margine, in realtà alla fine, e quasi all'improvviso, il suo dissenso è stato sostanziale, e non mi ha nemmeno detto o scritto: "mi dispiace". Non si è voluto sentir coinvolgere da un testo libro che immetteva anche lui nel contesto storico; non ha voluto sentir parlare di 'metafisica', o di 'Valori Plastici', o di 'Strapaese', o di politica o di costume. S'è sentita sconvolta la tranquillità faticosamente conquistata e mantenuta da in tanti e tanti anni, da un libro dove si discutono (credo serenamente, e inevitabilmente) le opinioni di tutti i colleghi, e la vita italiana, e molte cose. Sono, sai, 280 cartelle! [A un certo momento ci sei nominato anche tu, insieme con Kline (a ragione o a torto).]

Certo, il no di Morandi, è arrivato come una sentenza, sordo e assurdo, implacabile come la secolare inerzia italiana, che lui paga e io pago, per riflesso e per scelta. Avevo scritto, nella mia 'Situazione', circa l'essere 'morandiani': "Credo che voglia dire, pagare fino in fondo quello che si è e quello che si vuol essere, quel che è stato nostro padre e nostra madre, la nostra nazione, la nostra educazione". Ho voluto pagare

¹⁴⁹ La missiva trova molti punti di contatto con un'altra lettera, che il critico scrive qualche tempo prima (20 aprile 1962) a Giulio Einaudi, proponendogli la pubblicazione del testo rifiutato dall'artista, che glielo aveva commissionato alcuni anni prima per una monografia da dare alle stampe per le Edizioni del Milione di Gino e Peppino Ghiringhelli, segnalatami da Chiara Gauna e di cui GALANSINO 2013 riporta uno stralcio a p. 272. L'editore risponde una settimana più tardi con un telegramma: «Mi interessa moltissimo tuo saggio su Morandi. Ti prego inviarmelo subito. Cari saluti» (AE, cartella 8, fascicolo 115, f. 20). Per Einaudi uscirà nel 1981 la terza edizione del *Morandi* di Arcangeli. Lo stesso 20 aprile 1962, Arcangeli scrive anche a Peppino Ghiringhelli, chiedendogli di onorare il contratto del 26 gennaio 1961 e di procedere alla pubblicazione del volume, che, come già detto, sarà stampato solo nell'estate del 1964 (si veda PASQUALI 2007, p. 234 e nota 4). La lettera a Moreni qui trascritta, nota da tempo nelle ricerche per questo libro, è stata nel frattempo pubblicata, pur non integralmente, da BUSCAROLI 2015.

fino in fondo la cambiale Morandi, come cerco di pagare, coi fatti, fin che è possibile, quello che scrivo, per convinzione. Ho voluto pagarla, questa cambiale, modernamente; non col solito idealismo, ermetismo, genericismo, ma dal mio punto di vista, e di quello della mia, della nostra generazione (per quanto posso capire io dello spirito della nostra generazione). Non è andata. Sarebbe stata una gran cosa se Morandi accettava, nel senso che un certo lavoro proseguiva 'dentro al solco', come dico io, e non secondo le dialettiche e le lotte da generazione a generazione che, in un paese di fragili basi culturali e morali come il nostro, sono distruttive. Mentre i francesi, ora morti a mio avviso, ma da Watteau a Matisse direi ancora i più grandi, non buttano via nemmeno una briciola, noi sperperiamo il poco, in autarchie, vane dialettiche, provincialismo sbagliato e sbagliata paura della provincia. Un nome grosso, indubbiamente, come Longhi, dice 'buona notte, signor Fattori' e finisce col dire: 'buon giorno signor Ziveri'. C'è sugo? Non capisco. Perché non dire che, invece, Fontanesi e Ranzoni, Segantini e Medardo Rosso, Fattori e Lega, valevano 'qualche cosa'? E perché ora la giovane critica dice che la pittura metafisica, non parliamo poi dei Valori Plastici, eran movimenti reazionari? Tuttavia, Apollinaire trattava Soffici 'au pair' e Theo van Doesburg scriveva sui 'Valori Plastici'. Non mi sono ancora accorto che esistano serie riviste d'arte moderna in Italia, oggi, e che uomini importanti dell'arte o della critica straniera vi collaborino. L'insolenza forse banale dei giovani aumenta; e, tuttavia, forse non gli si può mica, anzi non è giusto, sputargli in faccia. Dove sono andato a finire, ahimè! Dal rifiuto di Morandi. Bene, non sono ancora morto; ho avuto l'orizzonte sbarrato per otto anni. 'Il Morandi' era la mia 'linea d'ombra'¹⁵⁰. Poi, gli ultimi due anni, a

¹⁵⁰ La «linea d'ombra», titolo del celebre romanzo di Joseph Conrad pubblicato nel 1917, è intesa come doloroso percorso verso l'affrancamento, in direzione di una presa di coscienza della propria indipendenza critica: «l'uomo attraversa la linea d'ombra», spiega Arcangeli nell'introduzione all'edizione Bompiani del racconto conradiano nel 1963, «quando per la prima volta deve affrontare una dura, una decisiva prova, in cui debba agire con responsabilità. È allora che l'uomo agisce sapendo d'agire, e accettando l'amaro significato dell'azione, ch'è involontariamente e inevitabilmente portatrice di male; è allora che perde l'innocenza, è allora che la giovinezza è finita [...]: oltre la linea d'ombra può tornare la luce; ma è un'altra, più fredda luce. [...] È la luce d'una inevitabile sconfitta, a consolazione della quale non può restare all'uomo che la coscienza del dovere compiuto, della fedeltà ad esso» (ARCANGELI 1963, p. 28). «Nel ricostruire un Morandi calato nella civiltà e nella vita contemporanee», Arcangeli si sforza, come Conrad, di «superare i limiti della narrazione naturalistica inoltrandosi nello spazio romantico intimo e inafferrabile delle reazioni del cuore umano a fatti esterni. Conrad tenta "una nuova epica su di una rinnovata e più sofferente relazione fra l'uomo e la natura"», aveva scritto lo studioso bolognese nel 1950 su «Paragone» (ARCANGELI 1950, ripubblicato con integrazioni come saggio introduttivo alla sunnominata edizione Bompiani: ARCANGELI 1963, citazione a p. 23); nella monografia morandiana, Arcangeli dà corpo «all'intuizione di un Morandi capostipite di una vicenda di sensibilità ed

farlo materialmente, è stato come lavorare nella fogna. Tuttavia, non sono ancora né morto né fottuto. Morandi ha tirato fuori le sue strane unghie di uomo tenace e, a modo suo, incrollabile; ma la spina dorsale ce l'ho ancora. Non ho accettato nessun compromesso per far accettare il mio libro. I Ghiringhelli me l'hanno pagato in anticipo, per il momento non è più mio; ma non ho perduto ogni speranza di liberarlo fra qualche mese o l'anno prossimo.

Ecco, quando è arrivata la tua mostra, era il momento del primo 'knock-out'. Così, è stato un macello. Son riuscito, tuttavia, a metterla su io. Ti ho scartato solo un paio di quadri. La mostra per me era molto bella, e ho avuto il piacere di vedere come alcuni quadri che avevo visto, e altri che non avevo visto, dal '56 al '57, e anche dopo, crescono nel tempo. 'Il sole sul rovo', 'Una donna che cade', restano ancora tra le più belle immagini d'una metafisica, o fisica, dell'informel', non astrattamente inteso, ma come 'opere aperte' e 'concreta'. E non solo quelle. E anche dopo, le tue 'Immagini', curve o non curve, piene di falsetti raffinati entro la violenza, o perfino di dolcezze entro il carbone (i tuoi neri, dagli opachi agli splendenti, sono indimenticabili), dicono con forza, con insistente classe, con autorità, che tu sei uno fra i pochi. Questo è chiaro.

Io non ho ancora fatto abbastanza per te, qualche cosa farò, è chiaro certo. Ma gli anni, la mia fatica da talpa mi soffoca. Anche la mostra Handschin, dal catalogo mi sembra di alta classe¹⁵¹. Qualche preziosismo? Ma anche una splendida comparazione tra intensità ed eleganza. In esempio, nell'Immagine di legno quasi travolta', che apro a piena prima pagina, o nella Immagine ancora penosa', emozionante; e in quasi tutte il livello.

La bibliografia mia che ti riguarda? Quella che può essere consultata con utilità perché c'è un discorso su di te è quella citata da Apollonio (che è stato molto gentile con me), e cioè:

'Gli ultimi naturalisti', in 'Paragone' n. 59, novembre 1954.

'L'affannoso padiglione italiano', in 'L'Europeo', Milano, 8 luglio 1956.

'Una situazione non improbabile'. In 'Paragone' [n.] 85, gennaio 1957.

Per il resto, sono varie citazioni qua e là, in genere in contesti che rassodano tentano stabilire in te, in Morlotti, in Burri, i pilastri della mia generazione italiana, in pittura. Non le trovo facilmente; ma, se avessi bisogno scrivimelo.

Arrivederci caramente, a quest'estate, desidero vederti, e ti abbraccio tuo Momi

esperienza romantiche in consonanza con le ricerche europee precorritrici della sensibilità del secondo dopoguerra» (TRENTO 1994, pp. 26, 36, 38).

¹⁵¹ Si veda *Mattia Moreni* 1962.

5.2. Giorgio Morandi

Nel 1955, recensendo le mostre della stagione nel capoluogo emiliano, il giovane Martini, da poco laureato, rifletteva, sulle orme di suggestioni ragghiantiane, sull'importanza del lavoro di Giorgio Morandi come perno della vita artistica bolognese e modello per i giovani artisti:

«Bologna: una città che finalmente si sta districando dalle approssimazioni avviliti di una cultura provinciale per assumere con decisione un passo europeo – almeno per quanto riguarda l'aspetto delle arti figurative, certamente le più vitali. Giorgio Morandi, nella sua gremita stanzetta di via Fondazza, continua a meditare, appartato e presente, sui rapporti spaziali che legano gli oggetti della sua fantasia, coordina ritmi, regola pause, determina incastri, con quello stesso impegno umano e morale con cui gli architetti medievali costruivano le cattedrali nella nostra marca settentrionale. E fu lui, un giorno, a dirmi che “in fondo una natura morta è sempre una architettura”: io guardavo la fotografia della chiesa del Santo a Padova, appesa nello studio accanto ad alcune sue incisioni, e il taglio insueto, dall'alto, rivelava la scansione alternata sapientemente dei volumi delle torri, delle cupole, delle lanterne, dei muri: non si poteva non pensare ad una “natura morta” dello stesso Morandi, e la sua affermazione – “una natura morta è una architettura” – nasceva da lì. A Bologna ogni fatto nuovo si svolge in sua presenza, e si deve certo alla sua altissima e raffinata coscienza linguistica se molti artisti sono riusciti ad evitare pericolosi “impasses” estremisti, dall'astrattismo al neorealismo»¹⁵².

Come già detto, l'aveva conosciuto nell'ambito delle frequentazioni

¹⁵² MARTINI 1955 P2, pp. 182-183. Nuovamente, nel testo introduttivo del fascicolo dei «Maestri del Colore», Martini ricorderà «la quieta intimità degli oggetti domestici che il tono scandisce nello spazio con un senso così solenne da far venire a mente le antiche cattedrali padane – “in fondo, anche una *natura morta* è un'architettura”, mi ha detto una volta Morandi». Il parallelo tra le nature morte del maestro bolognese e l'architettura è una chiave di lettura offerta da Carlo Ludovico Ragghianti nel 1954, su «Critica d'arte», e in altri scritti morandiani, parlando di «una costruzione che è [...] pienamente architettonica, tale che dovrebbe far parlare piuttosto di cattedrali che di bottiglie; ed esige, com'è chiaro, un processo umano e intellettuale della revivescenza critica, che è assai lontano da ogni increspamento sensitivo sulle pur bellissime epidermidi delle sue pitture. Non mi meravigliò per ciò, una volta, di trovare appuntata sopra la porta del suo studio monastico una cartolina della basilica di Sant'Antonio di Padova: sempre infallibile il gusto, l'orientamento, l'indicazione dei grandi artisti; come le monete greche per Delacroix» (RAGGHIANI 1954, p. 204); si veda anche il saggio *Morandi o l'architettura della visione*, in cui di nuovo ricorda il particolare della «sintomatica cartolina illustrata della basilica di S. Antonio da Padova» all'interno della porta dello studio in via Fondazza (RAGGHIANI 1982, p. 223). Si leggano a riguardo anche le riflessioni di CONTESSI 1985, p. 59 nota 35.

longhiane, da studente universitario; in quegli anni, nello studio di via Fondazza, forse inizialmente frequentato insieme a Francesco Arcangeli, Alberto si era recato spesso, o per condurvi amici ansiosi di conoscere il pittore, o per lunghe chiacchierate, fatte di ragionamenti sull'arte antica e contemporanea e sui suoi risvolti attuali.

Qualche tempo prima rispetto al caso di Ottone Rosai, forse sempre per una trasmissione radiofonica, aveva messo per iscritto alcuni di questi colloqui, componendo un dialogo con l'artista di cui resta il dattiloscritto nell'archivio, databile attorno al 1954¹⁵³.

Le conversazioni con Morandi continueranno nel tempo; dopo la morte del maestro bolognese, lo studioso annoterà in un taccuino vari episodi della loro amicizia, dalla metà degli anni Cinquanta fino allo stesso 1964, che rivelano la consuetudine dei loro rapporti.

Un rapido viaggio in treno dalla vicina Ravenna permette infatti all'allievo di Longhi di andare a trovare Morandi di frequente, incontri in cui il pittore alterna momenti di cordiale generosità - Isa Martini riferisce di un giorno in cui li «ha ricevuti nello studio e ha regalato ad Alberto un disegno con delle bottiglie; mio fratello era entusiasta di avere qualcosa di Morandi. Non so che fine ha fatto, forse aveva bisogno di soldi e l'ha venduto. Strano perché era felicissimo di averlo»-, a reazioni stizzite: «una volta siamo andati insieme da Morandi, che Alberto già conosceva assai bene; gli abbiamo parlato indirettamente perché era nella stanza accanto, non voleva aprire la porta e diceva "Non mi sento bene, venite un'altra volta!": ne avevo conosciuto almeno la voce», racconta Peter Riedl.

Nei primi anni Sessanta accompagna dall'artista anche la moglie Paola, che conserva «un ricordo molto preciso dello studio», ma anche «dell'emozione di trovarmi di fronte questo uomo alto e magro, con forte accento bolognese, in mezzo a una moltitudine di bottiglie, bottigliini e vasetti anche colorati, che già erano dei suoi quadri, per come a gruppi erano stati composti».

Il primo racconto appuntato nel blocco note rintracciato nell'archivio risale a dicembre del 1956 - al più tardi gennaio del 1957 -, quando il critico accompagna Morandi alla mostra *Il Seicento europeo*, allestita nel Palazzo delle Esposizioni della capitale¹⁵⁴.

«A Roma, tra l'altro, andammo a trovare Maccari, anzi andammo a pranzo, dopo aver visto i suoi quadri che piacevano a Morandi: specie i disegni. Poiché Morandi non aveva più i denti, la Signora Maccari, che è una ottima cuoca - è da loro che, la prima volta, ho mangiato una squisita

¹⁵³ *Conversazione con Giorgio Morandi*, trascritto al termine di questo paragrafo; cfr. il capitolo *La Rai: radio e tv*. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in NURCHIS 2013, pp. 51-52 e uno stralcio è citato da BANDERA 2014, p. 21.

¹⁵⁴ Si veda SALERNO, MARABOTTINI 1956.

coq au vin -, ci preparò un mangiarino da ammalati. Fu un pranzo rapido e Morandi, appena finito, si scusò dicendo che avevamo un impegno: fuori dalla porta mi disse: "E adesso andiamo a mangiare una bistecca"».

«Al ritorno ci fermammo ad Arezzo per vedere Piero. Secondo lui era molto sbiadito rispetto all'ultima volta che aveva visto gli affreschi», impressione che Martini riporterà qualche mese più tardi, nel corso di un programma radiofonico sul tema dello stacco delle pitture murali, rendendo pubblico «il grido di allarme che indipendentemente mi hanno comunicato Roberto Longhi e Giorgio Morandi, i quali sono d'avviso che in questi ultimi lustri gli affreschi si sono fortemente consunti e sbiancati (anche per essi è scoccata l'ora x?)»¹⁵⁵.

«Davanti agli specchi a finto marmo della decorazione, mi disse: "Vede, sono più belli di tutti i quadri astratti. Ma sono delle decorazioni!". Volevamo restare un giorno di più, ma non poteva», prosegue nella narrazione dell'episodio: «"Sa", mi disse con una punta di ingenuo orgoglio, "domani viene a trovarmi Stephen Spender da Londra". Per lui, che non amava i viaggi, Londra era un altro pianeta»¹⁵⁶.

Emerge dunque anche di fronte agli affreschi aretini di Piero della Francesca, il fastidio del maestro per la pittura astratta, che si trova ribadito nel taccuino, qualche pagina più in là, in un aneddoto privo di data:

«Guardando il catalogo di una mostra internazionale, dove era riprodotto uno di quei quadri astratto-geometrici che Morandi non ha mai amato, mi disse: "Vede, di questo quadro si possono fare delle mattonelle per un fregio, per una decorazione: si può ripetere fin che si vuole che non cambia niente. Anzi! Forse ci guadagna! Provi a pensare un quadro di Rousseau o di Bonnard, che a Lei piace tanto, ripetuto cento volte. Io non ci riesco"».

Quello tra Martini e Morandi è un rapporto mai sopito, se durante una delle visite che il giovane era solito fargli, tornando a Milano dalle vacanze natalizie trascorse con la famiglia a Ravenna, il pittore il 5 gennaio 1962 aveva dedicato un piccolo disegno con un *Vaso di fiori* «Al Signor Alberto Martini» (Fig. 45)¹⁵⁷. I contatti si infittiscono

¹⁵⁵ Si tratta di un servizio trasmesso per «L'Approdo» il 19 agosto 1957, recensione alla *I Mostra di affreschi staccati* al Forte di Belvedere di Firenze, per cui si veda il capitolo *La Rai: radio e tv*. La nota sullo stato di conservazione degli affreschi aretini, nel caso di Longhi, precede la «veemente critica» del professore al restauro di Leonetto Tintori delle pitture murali di Piero della Francesca nel 1963, «compiuta senza avere nemmeno preso visione dell'intervento e ugualmente proponendo alla cieca l'opportunità di uno strappo» (CIATTI 2014, p. 11). Longhi ribadisce l'utilità dell'operazione in una lettera a Mauro Pellicoli del 22 giugno 1964, pubblicata in RINALDI 2014, p. 130, n.37.

¹⁵⁶ Stephen Harold Spender (1909-1995), poeta, critico, editore e saggista inglese.

¹⁵⁷ L'opera (240x165 mm), schedata in PASQUALI 2000, p. 165, è stata venduta da Paola

nel momento di realizzazione del fascicolo per «I Maestri del Colore», numero che il direttore riserva naturalmente per sé. Una vicinanza condivisa con Franco Russoli, se insieme da Reims, in viaggio nel 1963 per seguire chissà quale campagna fotografica, inviano una cartolina di saluti a Morandi, come anche, lo stesso 17 marzo, a Giacometti, scegliendo per entrambi paesaggi di Corot del locale museo¹⁵⁸.

In un momento assai delicato per stendere un testo critico sull'opera di Morandi, a breve tratto dalla negativa vicenda della ricostruzione di Arcangeli, non è chiaro se Alberto faccia introdurre l'idea della dispensa Fabbri all'artista da Ghiringhelli del Milione e dagli amici collezionisti Balboni di Bologna, che in una lettera non datata gli riferiscono: «Carissimo Alberto, abbiamo parlato con Morandi il quale non è contrario alla tua idea e desidera però parlarne con te prima che tu prenda qualsiasi iniziativa»¹⁵⁹.

Ad ogni modo, nei primi mesi del 1964, quando il successo della collana è ormai acclarato, gli scrive lui stesso, sottoponendo la questione:

«Gentile Professore, come forse Le ha già accennato l'amico Ghiringhelli, la casa editrice Fratelli Fabbri ha intenzione di dedicare, nella serie dei "Maestri del Colore" da me diretta, un fascicolo alla sua opera pittorica, Il testo verrebbe scritto da me e la scelta delle opere da riprodurre, per l'esattezza quindici, potremmo concordarla insieme. Le saremmo veramente grati se Lei acconsentisse al nostro desiderio, caldamente condiviso anche da Roberto Longhi che ci ha stimolato a realizzarlo al più presto: pensiamo, infatti, che questa opera di divulgazione, che verrà tradotta e pubblicata nei principali paesi stranieri, contribuisca ulteriormente alla comprensione della Sua pittura presso più vasti strati di pubblico. Inoltre Le chiedo la grande cortesia di concedermi i diritti di riproduzione delle Sue opere non solo per l'edizione italiana, ma per tutti i paesi del mondo. Sperando in un Suo consenso e in una Sua cortese collaborazione alla buona riuscita dell'opera, Le porgo i miei migliori saluti»¹⁶⁰.

Certo la risposta del pittore è positiva e insieme valutano i dipinti da riprodurre, scegliendo probabilmente dall'ampio repertorio di illustrazioni della monografia appena pubblicata per le Edizioni

Martini tramite la casa d'aste Kornfeld di Berna, all'incanto del 20-22 giugno 2001 (*150 Ausgewählte Kunstwerke* 2001, lotto 105).

¹⁵⁸ Le cartoline sono conservate l'una presso il Museo Morandi di Bologna, l'altra alla Fondation Alberto et Annette Giacometti di Parigi (inv. 2003-4546); un ringraziamento particolare ai responsabili delle due istituzioni per averne fornito copia, insieme ai documenti sul rapporto di Martini con i due artisti presenti nei rispettivi archivi. Le carte del museo bolognese sono elencate in SELLERI 2004, p. 85.

¹⁵⁹ Su Giorgio Balboni e sua moglie Elena Chiesa si vedano in AGOSTI 2008 le pp. 188, 194-195.

¹⁶⁰ La lettera, non datata, è conservata al Museo Morandi.

del Milione con l'introduzione di Lamberto Vitali, che rimpiazza il testo arcangeliano rifiutato, di cui l'artista regala al critico una copia, dedicandola «Ad Alberto Martini con amicizia»¹⁶¹. All'interno del volume conservato nella biblioteca dello studioso si ritrova infatti, oltre alle prove di alcune tavole con indicazioni di colore per la stampa, un elenco di dipinti e dei relativi proprietari, tra cui selezionare le tavole del «Maestro».

Gli accordi successivi Martini deve prenderli con Carlo Volpe, a partire dal 9 aprile 1964:

«Caro Alberto, ti scrivo per incarico di Morandi che, come forse sai già, ha avuto un brutto collasso sabato scorso: un male di origine ancora misteriosa che lo ha portato in uno stato di frustrazione fisica e morale dalla quale speriamo si riprenda completamente. Ma ci vorrà tempo. Intanto è a letto, immobile perché deve evitare ogni sforzo: e appunto per non più di due minuti mi ha ricevuto e mi ha pregato di dirti che purtroppo non è in grado di leggere il testo che gli avevi mandato (o portato?); ma ti vuol far sapere che ti dà carta bianca e che ha piena fiducia in quello che avrai scritto. Perciò fai procedere il lavoro di stampa, secondo il programma, come se lui ti avesse dato il solito cortese imprimatur. Credo anzi che gli farà molto piacere vedere questa cartella, perciò spero che si stampi presto. Speriamo che tutto si risolva per il meglio e che ritorni presto in forze: certo è, però, che non credo sarà più il Morandi di una volta. A tanto può arrivare la conseguenza dei rospi che gli hanno fatto ingoiare. E il fornitore... dei rospi ha il coraggio, voglio dire la spudoratezza, di andare in giro a lamentarsi, naturalmente al ristorante davanti a una bella tavola imbandita, perché l'appetito a lui non gli manca»¹⁶².

Già fiaccato nelle forze dalla malattia che lo porterà alla morte di lì a qualche mese, Morandi delega a Volpe le questioni burocratiche riguardanti la pubblicazione della dispensa, dichiarando altresì completa fiducia nel testo introduttivo di Martini, che del resto ben conosce le condizioni di salute del pittore, ragguagliato dalle sorelle, come appunta nel proprio taccuino¹⁶³:

¹⁶¹ VITALI 1964. Nella breve biografia introduttiva al fascicolo dei «Maestri del Colore», Martini ricorda che «nel 1964 le Edizioni del Milione [...] escono con una monumentale monografia, a cura di Lamberto Vitali, in cui è documentata gran parte della sua nobilissima opera pittorica»; il volume di Francesco Arcangeli uscirà invece un mese dopo l'approdo in edicola della dispensa Fabbri, finito di stampare, come si legge nel colophon, il 31 luglio 1964.

¹⁶² Lettera di Volpe a Martini, Bologna, 9 aprile 1964 (AAM).

¹⁶³ La fiducia dichiarata dal pittore nel testo di Alberto Martini assume importanza anche alla luce dell'«abitudine ben nota di Morandi [...] di leggere e correggere i testi a lui dedicati: questo varrà anche per Lamberto Vitali, a cui viene affidato il

«Era, credo, una domenica di marzo che io andai a Bologna a trovare Morandi: le opere per i "Maestri del Colore" eravamo finalmente riusciti a sceglierle, con sua soddisfazione. Quando arrivai a casa, mi dissero che Giorgio era a letto: era stato male, il sabato precedente, ma stava meglio, ora. Non volevo entrare, non volevo disturbarli: ma le sorelle, ora, potevano uscire da un incubo, da una minaccia grave, e avevano voglia di sfogarsi, di raccontare. Sabato, alla mattina, dopo essersi alzati, Morandi va verso la cucina, ma quando arriva in salotto si sente mancare: non ha più le forze, non riesce a respirare. Si butta di schianto sulla poltrona, riesce a chiamare la sorella, la più giovane, che era sola in casa. Morandi pensa che sia un infarto, pensa di non farcela: guarda la sorella, muta, e le dice: "Mi dispiace solo per voi, che restate sole".

La sorella corre a telefonare al dottore, intanto, arrivate le altre sorelle, Morandi viene trasportato a letto. Fanno le analisi e non è infarto. Ma il dottore sapeva già di cosa si trattava: della espansione di quel male che egli ormai covava da tempo e che da lì a poco doveva aver ragione della sua tempra.

Da quel giorno Morandi non si è più alzato. Per il tramite delle sorelle mi fece dire che riusciva a stento a parlare e che era troppo stanco per vedermi come avrebbe desiderato: inoltre mi raccomandò di informare Ghiringhelli di quanto era accaduto.

Allora, rimasto in salotto con le sorelle, mi raccontavano molti episodi della vita di Morandi da ragazzo, della mamma, del suo affetto esclusivo per il maschio di casa. Quando, già paralizzata e senza parola, le sorelle facevano finta di bastonare il suo Giorgio, la mamma trovava la forza per reagire contro le figlie, degeneri solo per gioco. Dio sa l'affetto che portarono, sempre, al loro Giorgio».

Ormai compiuta la scelta dei dipinti per le tavole, l'ex allievo prega Longhi di consentire che, tra le illustrazioni a piena pagina, figurino due tele della sua collezione: la *Natura morta* del 1924 e i *Fiori* del 1951. Poco dopo, riferisce al professore di aver «scritto a Volpe per pregarlo di leggere il testo che ho steso [...], così che, per Suo tramite, sarà possibile fare eventuali correzioni. La ringrazio, anche da parte dei Fabbri, per averci concesso l'autorizzazione a riprodurre le Sue opere, rinunciando ai diritti»¹⁶⁴.

Qualche giorno più tardi, il 17 aprile, Volpe ha esaurito il proprio compito:

non facile compito di redigere il nuovo testo per la monografia» delle Edizioni del Milione «dopo il rifiuto di quello arcangeliano [...], ed è valso in passato, ad esempio, anche per Vitale Bloch, estensore della breve introduzione al volumetto del Milione, *Morandi. Sei tavole a colori*» (PASQUALI 2007, p. 211).

¹⁶⁴ FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi, lettere non datate anteriori alla risposta longhiana dell'8 aprile 1964: «Gli operatori stanno in questo momento lavorando ai fotocolors dei miei dipinti» (AAM).

«Caro Alberto, eccoti di ritorno la dichiarazione firmata e anche il tuo manoscritto. A questo proposito Morandi ci tiene a farti sapere che, nonostante la tua proposta di farmi leggere il testo, lui è e resta convinto che non ci sia alcun motivo per farlo e ti riconferma la sua assoluta fiducia. In tutta la mia vita, mi diceva, non ho mai pensato di potermi permettere di cambiare una sola parola negli scritti dei critici, e difatti così è stato, soggiungeva, fin quando non fui costretto a farlo nella nota circostanza¹⁶⁵. Perciò anche in questo caso, concludeva, mi dispiace di non poterlo leggere ora, ma non credo che occorra alcuna supervisione. Io, per conto mio, ho piacere di questo atteggiamento di Morandi, che gli fa onore. E la fiducia è certamente ben riposta. Naturalmente però, avendo in mano il manoscritto, non ho saputo reggere alla curiosità di leggerlo. Benissimo! Te la sei cavata molto bene, e non era facile. Tuttavia, se mi permetti un suggerimento all'orecchio, ho notato quell'accento a Ozenfant e al Purismo. Ora, non discuto la realtà del parallelo storico, che è innegabile, ma è altrettanto vero che Morandi lo rifiuta, come infatti ha dichiarato spesso anche con un certo calore. Mentre non credo che lo infastidisca il richiamo a Le Corbusier. Tu, di questo mio suggerimento (che è mia iniziativa, bada bene, perché Morandi non ne sa niente!) fanne l'uso che vuoi e che ritieni giusto. Non credo che comunque avrebbe, nell'economia del lavoro, una vera importanza: intendo per lo stesso Morandi. Quanto alla sua salute, la situazione è stazionaria, con un lentissimo miglioramento. È un organismo, mi diceva il suo medico ieri sera, che reagisce poco e lentamente ai medicinali. Ci vorrà molta pazienza, e un po' di ottimismo».

Accenni assai stringati, per la verità, quelli a Ozenfant e a Le Corbusier, che Martini decide di mantenere nel testo, nonostante il consiglio dell'amico, come parallelo in cui leggere più precisi riferimenti del periodo cosiddetto metafisico di Morandi, piuttosto che nelle elaborazioni di De Chirico e di Carrà. Alberto inquadra la ricerca del pittore, che gioca un ruolo primario nelle vicende fondamentali dell'arte contemporanea, rispondendo dalla periferia culturale bolognese alle proposte più rivoluzionarie a livello europeo, «dal Futurismo al Cubismo, dalla "Metafisica" al Purismo», «sul tronco della sua problematica»: quella «del rinnovamento della tradizione figurativa moderna nella linea ideale che congiungeva Piero della Francesca a Cézanne, attraverso Chardin e Corot», con una «disponibilità sentimentale verso il mondo degli oggetti, verso l'apparenza sacra e inviolabile della realtà, delle luci e delle atmosfere, e», nel tempo stesso, «il rigore intransigente e assoluto con cui indissolubilmente si lega ad una visione interiore che quella realtà assume in un fermo telaio di rapporti intellettuali, in un ordine razionalmente stabilito».

¹⁶⁵ Si riferisce ancora al rifiuto da parte di Morandi della ricostruzione monografica di Arcangeli; si veda quanto già indicato a p. 276 e alle note 147, 149, 161, 163.

Il 26 aprile, l'ottimismo auspicato da Volpe è già svanito; lo studioso comprende che l'artista tiene molto alla buona riuscita di un fascicolo a tiratura tanto estesa e, quando le sue condizioni si aggravano, ne sollecita la pubblicazione:

«Caro Alberto, Morandi purtroppo ha i giorni contati: a un polmone, e non c'è più niente da fare. Sembra anzi che la fine si avvicini rapidamente. Per fortuna non soffre, è lucidissimo, e un po' anche si illude, non conoscendo, naturalmente, il suo male. Non è possibile affrettare la cartella? So che gli farebbe tanto piacere vederla. Comunque fa il possibile. Tu sei l'ultimo, in ordine di tempo, per il quale ha dimostrato tanta stima e affetto. Come faremo a riempire questo vuoto?».

L'artista bolognese, scomparso il 18 giugno, non riuscirà a vedere nelle edicole la dispensa, distribuita mercoledì 1 luglio 1964. L'affetto della famiglia Morandi nei confronti del giovane Martini si avverte, a meno di due anni di distanza, nell'adesione delle sorelle all'asta Finarte in sua memoria, con un disegno del 1962.

Alberto Martini, *Conversazione con Giorgio Morandi*, 1954 circa (AAM)

«Ciao, Giorgione»; così, mentre camminavo sotto i portici bassi e grigi a fianco di Morandi, un passante frettoloso e dal viso aperto apostrofò il grande pittore bolognese: era, come mi disse subito dopo, un suo compagno di scuola nei primi anni del Novecento, che poi aveva perso di vista. Ma un qualche giornale che lo diceva celebre nel mondo e la sua fotografia - a togliere ogni dubbio o sospetto di omonimia -, capitato tra le mani del vecchio amico, li fece di nuovo avvicinare; ed era quasi sbalordito, quel compagno di studi, che lo spilungone dell'ultimo banco, sbilenco e allampanato, solitario, avesse fatto tanta strada, e senza muoversi dalla piccola e provinciale Bologna. Quel «Giorgione» detto col cuore, era comunque la prova di una sincera ammirazione e di un affetto di cui tutti ora lo circondano in città: se infatti non si può pensare alla configurazione architettonica di Bologna senza pensare alle due Torri, che ne costituiscono il fulcro, non possiamo altresì pensare alla configurazione della vita culturale bolognese senza pensare a Morandi.¹⁶⁶ Non ha certo costituito una scuola intorno a lui, né la sua privata e personalissima visualizzazione della realtà poteva consentirlo, ma con la sua presenza perentoria ha impedito inutili e pericolosi azzardi, ponendo ognuno a fronte della sua altissima e raffinata coscienza linguistica: fatto ben più produttivo per tutti i pittori bolognesi, che lo tengono in conto di Maestro.

¹⁶⁶ Il testo dattiloscritto risulta fino a questo punto cassato a penna.

E poterlo avvicinare e potergli parlare a lungo è una meravigliosa avventura in cui ogni momento è prezioso, carico di osservazioni pregnanti di storia: accostandosi agli antichi in sua compagnia si sentono le opere rivivere nel loro significato stilistico e umano, nella complessità delle componenti culturali che Morandi individua con istinto sicuro. Quando un giorno, guardando il catalogo di una Mostra di miniature medievali, egli indugiò su alcuni sorprendenti fogli ottoniani e carolingi, seppe vedere e far vedere con tale chiarezza le radici classiche, mediate attraverso deboli copie provinciali, avori e talvolta persino cammei e medaglie, che avrebbe sbalordito uno specialista. A me sovvennero gli inizi di Morandi stesso, che a Bologna meditava in una stanzetta la lezione sezannianna attraverso misere riproduzioni, insufficienti certo a chiunque altro, non a lui, che sapeva trarne tutti i suggerimenti illuminanti della civiltà classica, che l'amore e il desiderio riuscivano a recuperare in una approssimativa integrità. E nel lustro 1910-'15 egli seppe svolgere, in parallelo a Derain, la più sottile e comprensiva interpretazione di Cézanne, senza puntare univocamente sulla riorganizzazione prospettica-strutturale del cosmo, come fecero i cubisti, ma tenendo ben presente anche il rapporto di emozione nell'incontro con la natura.

Dicevo prima quale sia la qualità del suo conversare: eccezionale: per questo talvolta, dopo averlo lasciato, mi infilavo in un bar a stendere qualche rapido appunto o annotavo i suoi discorsi mentre il treno mi riportava a casa. Da questi foglietti ricuciti alla meglio, è nata questa breve conversazione che, per essere trascrizione approssimativa di un originale ben più vivo, ha perso non poco della sua freschezza.

[Morandi:] «Giorni fa sono stato a Firenze a vedere la Mostra dei disegni manieristi, e mi hanno piacevolmente sorpreso¹⁶⁷. Venti o trenta anni or sono non conoscevo Rosso Pontormo Beccafumi, né ci potevano interessare, presi com'eravamo da Masaccio e da Piero, e dal Caravaggio, che certamente preferiamo. Ma costoro mi hanno fatto pensare che in fondo la nostra epoca presenta straordinarie coincidenze con quella civiltà, saturata di cultura e di erudizione, abile e bizzarra, quasi eccentrica.»

[Martini:] «Direi che l'eccentricità era addirittura il segno sotto cui svolgevano ogni esperienza, o meglio stravolgevano: perché in tale clima, intellettualisticamente esagitato, scompare ogni misura. Tempo dell'Enorme, si potrebbe chiamare il cinquecento toscano - basti pensare al divino campione, Michelangiolo -, Tempo dell'Enorme, si potrebbe chiamare il novecento europeo - si pensi a Picasso -.»

[Morandi:] «È strano che in questa allucinazione il Pontormo, come notava Longhi, sappia talvolta osservare direttamente la realtà, ad esempio in quella splendida natura morta di pani nella *Cena* degli

¹⁶⁷ Si veda *Mostra dei disegni* 1954.

Uffizi¹⁶⁸], un pezzo che è già Velásquez, e in certi brani degli affreschi di Poggio a Caiano.»

[Martini:] «Una civiltà di crisi è piena di tali antinomie; le troppe idee guastano, quando ci si dimentica le cose. Per fortuna allora non c'era solo la Toscana: ma anche Venezia e Tiziano, che sapeva ancora vedere felicemente il mondo e la natura, sontuosa e serena.»

[Morandi:] «E in Francia c'era Matisse, che aveva molti numeri per riuscire il Tiziano della situazione moderna; ma è finito col fare ritagli di carta colorata.[»]

[Martini:] «Proprio mentre Tiziano, nel volgere degli ultimi anni, fa esplodere trionfalmente la luce in mille bagliori, colpeggiando la tela e frantumando la pennellata con una libertà e una invenzione da far impallidire, che so un impressionista.»

[Morandi:] «Ma anche il manierismo, nel complesso, ha una vitalità che non conosce il nostro secolo, a cui forse tra cento o duecento anni, toccherà una sorte peggiore di quella che prima io prospettavo: questa nostra epoca di saccheggiatori di antichità non sembrerà molto dissimile dal tempo dei Canova e dei Thorvaldse[n.].»

[Martini:] «Un punto di vantaggio, a nostro riguardo, mi pare che sia la stragrande libertà con cui si utilizza quel materiale.»

[Morandi:] «A guardare lo stupendo libro di Zervos, "Art en Grèce", non risulta quella libertà¹⁶⁹], è un inventario di motivi copiati poveramente da Picasso e dal Braque del dopoguerra, la prima, s'intende. Lo stesso Klee talvolta derivò motivi dal repertorio primitivo, e in un suo pezzo si potevano persino riconoscere i restauri recenti del mosaico che trascriveva.»

[Martini:] «Ad ogni modo in Klee solo eccezionalmente si possono riscontrare tali derivazioni, perché l'affermazione di un clima fantastico, autentico, assorbe e conforma nuovamente ogni stimolo: anche se in alcuni momenti, in un uomo della sua cultura, stride l'atteggiamento neo-primitivo.»

[Morandi:] «Oggi, come mai in nessuna altra epoca, l'artista cerca di non conoscere quello che conosce, rifiuta quello che lentamente si era conquistato: ma un tempo ognuno faceva le sue esperienze senza bisogno di rivoluzionare il mondo.»

[Martini:] «Gli astrattisti hanno fatto il peggio, inventando idee provvisorie e gratuite ragioni intellettuali. Ma non sono riusciti a rivoluzionare il mondo con il loro sprezzante rifiuto della "figura", della "immagine".»

[Morandi:] «Essi hanno però avvilito la pittura, portandola nella condizione più elementare, quella di accostare due colori e di suggerire

¹⁶⁸ Si tratta della *Cena in Emmaus* del Carucci conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze, inv. 1890, n. 8740.

¹⁶⁹ ZERVOS 1934.

spazi; mentre già l'oggetto crea spazio¹⁷⁰. E poiché dietro quelle loro sagome colorate, più o meno geometriche, non c'è un'immagine, la loro pittura diventa decorativa, addirittura ornamentale.»

[Martini:] «Un simile discorso fa anche Kahnweiler nella sua fondamentale monografia su Gris¹⁷¹, e trovo difficile dargli torto.»

[Morandi:] «Per me l'immagine ha la sua necessità nel fatto che essa è, come alle origini, strumento di comunicazione: un tempo fatta umilmente sulla terra, distrutta al soffiare del vento o allo scrosciare della pioggia. Con una certa malinconia osservo come oggi si stia perdendo questa necessità. O forse la funzione originaria dell'arte, con l'avvento della fotografia e del cinema, e di altri tanti strumenti meccanici di comunicazione, sta venendo meno: non so se l'uomo medio preferisce l'opera d'arte o la fotografia, non so se senta la differenza. Chissà se tra cento o duecent'anni l'arte esisterà ancora! Noi non lo vedremo, ma non è impossibile.»

[Martini:] «Non credo che l'uomo medio riesca sempre a cogliere quell'abisso che separa l'opera d'arte dalla fotografia, ma credo che, invece di rinunciare a distinguere, vorrà progredire su un binario di perfezionamento. E anche l'arte, io spero, non rinuncerà alla sua fondamentale esigenza di comunicare, che è una componente stessa della nostra umanità.¹⁷² L'epoca del Novecento ha avuto i Kandinskij e i Mondrian come le altre hanno avuto originali creatori di tappeti, non c'è da farne troppo conto. Comunque sarà, le sue nature morte, le sue famose bottiglie, come le torri e le cupole delle cattedrali medievali della marca settentrionale, a cui sottilmente si assimilano nel sapiente incastro di volumi e nei meditati rapporti spaziali, rimarranno per sempre una delle testimonianze più alte di questa nostra civiltà, mostrandone l'aspetto più insolito, ma non per questo meno vero, di una assoluta moralità e di una malinconica e affettuosa tenerezza.»

E con questa battuta lasciamo Giorgio Morandi, il grande e umile Maestro bolognese, nella sua stanzetta di via Fondazza, mentre alla finestra si rammarica nel veder cambiar il colore di una casa che stava dipingendo: forse quegli imbianchini compromettevano il suo lavoro di un mese.

5.3 Alberto Giacometti

Il primo, fuggevole contatto dei Martini con Giacometti accade nel maggio del 1962. Milano-Venezia con la loro automobile insieme a Ugo Mulas, Alberto e Paola raggiungono la laguna per visitare i

¹⁷⁰ «Come Giacometti anche Morandi era solito dire che non esiste un problema astratto dello spazio, ma il problema della raffigurazione di oggetti che, definiti nelle loro forme, creano lo spazio», scriverà Martini in nota al saggio sullo scultore svizzero apparso su «Arte antica e moderna» nel 1965 (MARTINI 1965 P1, p. 37, nota 3).

¹⁷¹ KAHNWEILER 1946.

¹⁷² Da questo punto al termine del periodo, la frase è cassata a penna.

padiglioni della Biennale ancora in allestimento, dove trovano alcuni amici: Lamberto Vitali, Osvaldo Patani, Giuseppe Ajmone, Bruno Cassinari e Giancarlo Cazzaniga¹⁷³.

Lì Mulas attende lo scultore svizzero, a cui deve scattare alcuni ritratti; la coppia si presenta, ma è un colloquio veloce: Giacometti è concentrato sulla disposizione delle sue opere nello spazio, mentre Paola, che già cova in sé la l'anima della futura fotografa, ferma alcune immagini sulla pellicola, con la Asahi Pentax che il marito ha comprato in Giappone l'anno precedente¹⁷⁴. È lei a tenere il filo, a posteriori, degli incontri su cui si muove l'amicizia che da quell'anno li lega all'artista: un racconto preciso, ricco di dettagli incantati da una realtà sconosciuta, dalla scoperta di un nuovo modo di vivere, ossessionato e pervasivo:

«La prima volta a Venezia, Biennale del '62. Ci trovavamo con Ugo Mulas al bar della Biennale, Ugo doveva fare dei ritratti a Giacometti, fu un incontro rapido, davanti a un caffè mentre Ugo scattava: un saluto, poche parole. La sala di Giacometti era ancora in allestimento, il cane in mezzo alle scatole, qualche testa sulle casse e la meraviglia di poche statue in attesa di una definitiva collocazione, in mezzo a una sala. Rubai qualche foto, quasi con il timore di essere scoperta»¹⁷⁵.

¹⁷³ Una delle fotografie del gruppo di amici, riuniti a cena al ristorante Alla Madonna, reca la data 20 maggio 1962; la manifestazione sarà inaugurata il 16 giugno successivo.

¹⁷⁴ La fotografia è una passione di famiglia in casa Salvioni: già per il padre di Paola e per il nonno Carletto, che negli anni Dieci aveva compiuto il giro del mondo, si tratta di un mezzo di indagine poetica della realtà. Paola ottiene la sua prima macchina, una Ferrania Elio-flex, a dieci anni, vincendo un concorso di pittura indetto con i fondi del Piano Marshall. Per un profilo di Paola Salvioni fotografa si veda CHITTI, COVI 2013, pp. 94-99. «Non sono soddisfatta di fare solo la mamma e la casalinga», ricorda: «ne parlo con Alberto e da lì nasce l'idea della fotografia: "potresti imparare a fotografare per gli editori, l'amico Bevilacqua ti darebbe una mano, e i viaggi di lavoro li faremmo insieme". Forse Alberto non lo sa, ma l'amico Bevilacqua, diventato direttore del Centro Iconografico De Agostini, mi ha dato una mano e ho trovato la mia professione»; per alcuni anni Paola sarà assistente di Ugo Mulas, prima di specializzarsi sulla fotografia di *food*.

¹⁷⁵ Alcune di queste immagini sono comparse nel catalogo della mostra sullo scultore svizzero tenutasi nel 1999 al Museo Morandi di Bologna, dove erano esposte alcune lettere, qualche fotografia e due disegni di proprietà degli eredi Martini (*La fenêtre à Stampa* e *Testa di Diego*: PASQUALI 1999, nn. 64, 68), e in quello della successiva rassegna allestita a Sondrio nel 2005, in cui è riprodotta anche un'incisione con *L'Homme qui marche* (DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, nn. 38, 39, 82). Vi sono riportate le missive inviate ai Martini dai Giacometti e una serie di appunti manoscritti dello studioso. Inedito è il resto del materiale (fotografie, disegni, lettere, cartoline, testi critici) che si presenta in questo capitolo, occasione per ricostruire integralmente il carteggio con l'artista, anche grazie ai documenti rintracciati presso la Fondation Alberto et Annette Giacometti a Parigi. Sono invece riemersi dall'archivio di Alfredo Loprieno presso la famiglia a Milano (AAL) negativi mai sviluppati e provini di immagini scattate in varie occasioni, in parte già pubblicati in NURCHIS 2013.

Entro l'autunno seguente, il critico trova un altro aggancio che gli permetta di conoscere meglio Giacometti, su cui ha già in mente di realizzare, curandolo di persona, un fascicolo dei «Maestri del Colore», che esordiranno in edicola di lì a un anno: su suggerimento di Lamberto Vitali, sempre insieme alla moglie, si fa introdurre nell'atelier parigino in Rue Hippolyte Maindron da Vitale Bloch, storico dell'arte e collezionista di origine russa, già corrispondente dall'Olanda per «Arte figurativa».

«La seconda volta a Parigi. Mio marito, attraverso Lamberto Vitali era riuscito ad avere un contatto a Parigi che gli presentasse Giacometti. La persona era Vitale Bloch: ci accompagnò in Rue Hippolyte Maindron da Giacometti, che però ci raggiunse al bar per un caffè. Prima bisognava conoscersi e capire se saremmo stati ammessi allo studio: l'emozione era grande! Alberto voleva parlargli di un testo per "I Maestri del Colore". La cosa entusiasmò Giacometti che ci invitò nel suo atelier il pomeriggio del giorno successivo.

Entrare in quello spazio, la sua tana, pieno di lui ma anche della sua vita fu per noi un'esperienza straordinaria. Ci illustrò e raccontò ogni angolo della stanza, un ambiente incredibilmente pieno del suo lavoro, pieno di Giacometti, dove anche i muri erano ritratti. Poi finalmente iniziò a parlare con Martini delle sue opere, come se ci conoscessimo da sempre».

Con questo nuovo legame si allarga «il cerchio di amici» dell'artista a Milano, dove nel 1957 aveva incontrato per primo Mario Negri e poi Lamberto Vitali. Tra loro,

«Franco Russoli, Direttore della Pinacoteca di Brera, [...] Giancarlo Vigorelli, Vitale Bloch, conosciuto nell'atelier di Upiglio, che a sua volta gli presentò Alberto Martini, giovane storico [dell'arte], a cui fu affidata la preparazione del testo su Giacometti per il fascicolo de "I Maestri del Colore", collana dei Fratelli Fabbri Editori. Una conoscenza che divenne presto una stretta amicizia interrotta solo dalla prematura scomparsa di Martini»¹⁷⁶.

Le visite dello scultore nel capoluogo lombardo si fanno perciò più frequenti e, a fine settembre del 1962, c'è anche Martini tra i conoscenti che lo accolgono alla stazione Centrale, probabilmente di ritorno da Parigi e diretto al paese nativo in val Bregaglia, dove spesso si reca a trovare la madre e a lavorare a certe opere che nella capitale francese gli riescono impossibili; soprattutto i disegni, non tanto come

¹⁷⁶ Di CRESCENZO 2005, p. 35. Giancarlo Vigorelli (1913-2005) è stato giornalista, scrittore, critico d'arte e letterario. Prima di fondare, nel marzo 1962, la storica Grafica Uno, Giorgio Upiglio (1932-2013) aveva aperto nel 1960 con Renato Volpini una stamperia in via Caltanissetta a Milano.

realizzazioni finali, che regala in gran numero, ma come metodo d'indagine di una realtà che scava linea per linea, con l'ossessione per i membri della famiglia (la madre, il fratello Diego e la moglie Annette in particolare) e per il paesaggio di Stampa¹⁷⁷.

La permanenza a Milano è come sempre breve, tre soli giorni che si concludono congedando l'artista a Chiavenna, da dove il medico Serafino Corbetta lo condurrà a Stampa. Questa volta ci sono Negri e probabilmente Franco Russoli, ma negli incontri meneghini sono spesso presenti anche Luigi Carluccio e Giorgio Soavi (1923-2008). «In quei giorni Martini organizzò una gita a San Fedelino sul Lago di Mezzola in Valchiavenna: un luogo magico e di incredibile bellezza», rammenta Paola: «non ricordo se con noi ci fosse Russoli, ma certo Mario Negri e poi raggiungemmo il Prof. Corbetta a Chiavenna, pranzammo insieme al tipico crotto Caurga, quindi Corbetta riaccompagnò Giacometti a Stampa».

Tornato in val Bregaglia, lo scultore scrive alla giovane coppia una cartolina, che mostra il paesaggio del borgo tanto amato:

«penso alle tré belle giornate passate assieme, a tutto ciò che abbiamo visto più ancora alla vostra compagnia più ancora a voi. Di aver fatto così buona conoscenza fù per mé il più grande piacere della nostra gita e vi ringrazio tanto per tutta la vostra gentilezza e la vostra amicizia. Penso venire a Milano verso il 15 novembre e mi rallegro di rivedervi. Ecco un po' di Stampa, (ciò che può darne una cartolina!) vedrete poi meglio in realtà. Vi ringrazio ancora e ricevete i miei più amichevoli saluti»¹⁷⁸.

Del resto, ricorda Mario Negri, «“I luoghi lombardi di Alberto Giacometti” potrebbe essere il titolo di un breve capitolo della sua vita»:

«semplici varianti a quello che è stato per anni e anni l'unico suo viaggio, quello da Parigi a Stampa, andata e ritorno, via Zurigo. Da una decina d'anni l'itinerario di questo viaggio passava sovente da Milano, forse perché aveva scoperto che era più breve e più vario. Così egli ha conosciuto questi borghi che aveva preso ad amare, e molte volte sono stato la guida di questo suo piccolo cabotaggio che si svolgeva nel breve giro di una giornata o due. Quante volte, la notte, abbiamo

¹⁷⁷ «Intanto ho finito colle litografie per il libro sù Parigi [GIACOMETTI 1969], finito da due giorni e già avrei voglia di ricominciare e molta voglia di fare dei disegni a Stampa»; «Verso la fine del mese-principio marzo vado a Stampa per 10-15 giorni per fare i disegni mancati quest'inverno»; «Andrò a Stampa per una quindicina di giorni al massimo, per disegnare, quà ciò mi è impossibile per il momento» (lettere di Giacometti a Martini del 16 giugno 1964, 7 febbraio e 17 marzo 1965, AAM).

¹⁷⁸ Cartolina da Stampa, 2 ottobre 1962 (AAM). Le lettere di Giacometti che si leggeranno nel corso del capitolo sono state trascritte fedelmente, evitando di correggere eventuali errori nell'utilizzo della lingua italiana da parte dello scultore svizzero.

sostato in piazza della Vetra deserta a guardare suggestionati quella grande architettura, solenne come una montagna venuta su dalla piazza come da un'eruzione, che è San Lorenzo. [...] E a Milano ancora Sant'Ambrogio, Sant'Eustorgio, San Simpliciano, la stanza dei giochi a Palazzo Borromeo, Santa Maria delle Grazie. E in una delle sue ultime soste, solo con Jean Leymarie, la Pietà Rondanini al castello. È curioso come non mi chiedesse di visitare un museo (ricordo solo una breve visita serale al Poldi Pezzoli); era restio ad entrarci, gli sembravano più vive, più vicine, più immerse nella vita dell'uomo le architetture. [...] E anche quando lasciava Milano per volgersi al lago di Lecco verso la Valtellina egli rinnovava spesso, nella sua sosta preferita, il piacere di rivedere Santa Maria del Tiglio a Gravedona, una volta anche gli affreschi della cappella di San Fedelino sul lago di Novate e sempre, quasi al termine del suo viaggio, la rustica e bella Chiavenna»¹⁷⁹.

«Da quando a Milano aveva stretto amicizia con Mario Negri, con Alberto Martini, con Lamberto Vitali, con Gian Alberto Dell'Acqua, con Franco Russoli e con Giorgio Soavi, per raggiungere Stampa Alberto [Giacometti] preferiva la via lombarda divenuta un itinerario di incontri e un pellegrinaggio visivo attraverso i luoghi che gli erano cari»¹⁸⁰.

«Prese l'abitudine di ritornare a Stampa passando non più per Basilea-Zurigo, ma dall'Italia. Preferiva arrivare in treno a Milano, e proseguire per la strada che da Lecco conduce a Chiavenna e da qui, superato il posto di frontiera di Castasegna, a Stampa. Se all'inizio Milano era solo una tappa intermedia di questo itinerario, nel corso degli anni diventerà una sosta obbligata per vedere i nuovi amici, storici dell'arte e intellettuali che avevano ammirato le sue opere esposte a Venezia»¹⁸¹.

I rapporti con Martini da ora si fanno assidui e, quando non di incontri, si nutrono di costante corrispondenza. Risale pochi mesi più tardi, tra metà dicembre del 1962 e i primi del febbraio successivo, una lunga lettera dello storico dell'arte che è già un testo di critica, di cui si rintraccia solo la minuta nel suo archivio:

«Caro Giacometti, un paio di settimane fa sono stato a Zurigo a vedere la sua mostra: da allora mi capita di pensarci spesso e di pormi alcuni interrogativi che rimangono senza risposta. La massima parte delle sculture all'inizio mi sembravano una sorta di moderni idoli, qualcosa che si deve adorare, immobili ed eterne come le presenze simboliche (i "doppi") egiziane, inquiete e vive come certe sculture dell'Oceania; poi,

¹⁷⁹ Testimonianza di Mario Negri in DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, pp. 307-308.

¹⁸⁰ MONTEFORTE 2005, p. 43.

¹⁸¹ DI CRESCENZO 2005, p. 35; cfr. DI CRESCENZO 1999, p. 149.

dopo qualche ora che mi trovavo nella sala grande della Kunsthaus, le sue figure si animavano e camminavano, mi sembravano personaggi famigliari della vita di ogni giorno, come quelli che dalle finestre vedevo trascorrere sulla piazza. Penso che questa impressione non sia casuale: in verità i suoi "personaggi" stanno a mezza via tra le figure rituali, che sono prevalentemente "idee" simboliche della realtà, e la realtà stessa, intesa in un rapporto prevalentemente ottico e visivo. Di fronte ai busti di Diego, pur nella profonda diversità di stile, ho la stessa impressione che davanti ai Gudea: mi sembrano vivi eppure lontani, li posso toccare ma rimangono fieramente distanti da me, isolati nello spazio che cercano intorno ai loro corpi. Quella luce che sfrangia e corrode il corpo delle sue "figure" non ha un valore puramente ottico, mi sembra piuttosto un morso della realtà sul corpo fragile delle cose, mi sembra un segno della lotta che i corpi fanno per resistere e durare contro la forza distruttrice del presente: così si salva, come nel cane o nel gatto o in certe piccole figure, quasi solo l'ossatura, quel tanto che basta a farli esistere nel tempo e nello spazio. Trovando un brandello di realtà, qui ed ora, fermandolo in una scultura o su una tela, lei trova una dimensione di una realtà che più non muta: lei prende possesso della realtà, magicamente, e la fa eterna.

Talora siamo portati a credere che i Gudea e gli avori predinastici egiziani del Louvre abbiano un prevalente significato rituale e traducano una idea più che una osservazione del reale: la sua scultura mi ha insegnato a intendere come questi elementi possano essere compresenti, nel senso che l'osservazione del reale può tingersi di un senso di sacralità, nel senso che il rapporto visivo è condizionato da una interna valutazione delle cose che ci circondano»¹⁸².

Entro i medesimi termini cronologici - la personale zurighese di Giacometti vi è citata in corso di svolgimento -, va ristretta anche la stesura di un manoscritto inedito intitolato *Gli inizi di Alberto Giacometti*, in cui lo studioso individua chiaramente le componenti culturali che segnano la formazione dello svizzero¹⁸³. Nel frattempo infatti, tra ottobre e dicembre del 1962, Martini ha visitato l'atelier dell'artista a Stampa e tra busti non finiti, dipinti, gesso e plastilina ovunque, le sedie Bugatti in mezzo alla stanza e bozzetti sparsi qua e là, avrà osservato alle pareti o poggiate sul pavimento le tele giovanili che ispirano la stesura del testo.

Scavando le radici del Giacometti pittore, Alberto indugia su una più rara analisi del lavoro del padre Giovanni (1868-1933), ritrattista

¹⁸² Martini si riferisce nella minuta alla personale dello scultore allestita alla Kunsthaus di Zurigo, tra il 2 dicembre 1962 e il 20 gennaio 1963 (*Alberto Giacometti* 1962).

¹⁸³ Il testo, rintracciato nell'archivio di Martini, è integralmente trascritto al termine del paragrafo.

del mondo alpino e dei suoi abitanti, vigorosamente segnato da Segantini, poi approdato su istanze francesizzanti alla cultura Nabis, tanto amata dal critico («tra Bonnard giovine, Vuillard e Roussel»), e in seguito a un neoimpressionismo divisionista già in odore dei Fauves. «È in questo ambito, è in questo clima di intrecci e di predilezioni, che Alberto Giacometti nasce all'arte. Di una cosa, fin d'allora, fermamente convinto», sottolinea il critico: «che per dipingere bisogna avere il modello dinnanzi agli occhi o, al massimo, riprendere il filo di una percezione visiva che ossessivamente è presente nella fantasia». Forse in questo risiede il debito maggiore nei confronti dell'esempio paterno: «la probità dell'artista è la sua fedeltà a questo principio: dal quale deriva l'altro fondamentale convincimento dell'artista, cioè che la pittura e la scultura hanno per fine di rappresentare la visione attraverso un linguaggio convenzionale e specifico».

Il 6 febbraio 1963 Alberto Giacometti è sottoposto a una gastrectomia subtotale dal dottor Raymond Leibovici, nella clinica parigina di Rue Rémy-de-Gourmont, nel vano tentativo di estirpare il tumore che lo accompagnerà nei restanti tre anni di vita.

«Il nostro malato va meravigliosamente bene. In nessun momento si è resa necessaria una aspirazione. Al contrario egli la sera dell'operazione beveva. Attualmente, si alza, cammina e comincia ad alimentarsi. D'altra parte, cosa che è normale e caratteristica, liberato dal focolaio di infezione, egli ha un colorito più chiaro e un aspetto particolarmente buono. Peccato che abbia delle piccole metastasi epatiche! Spero che avrà una sopravvivenza confortevole e prolungata».

Così riferisce il medico al collega Serafino Corbetta, che non perde mai di vista la salute dell'amico senza riuscire, al suo ritorno a Stampa in marzo, a nascondergli la realtà delle sue condizioni¹⁸⁴.

Appena avvertito, Martini si affretta a scrivere a Giacometti: «ho [...] saputo da Negri della sua operazione e spero di cuore che ormai stia bene e», si augura, «che possa lavorare: poiché lavorare è un modo, il più alto, di sentire di esistere. Insieme a Paola, verremo a Parigi sabato 16 e ci fermeremo fino a martedì 19: se non disturbiamo, verremo a trovarla»¹⁸⁵. In quell'occasione tuttavia non si incontrano, se lo scultore il 15 risponde con un telegramma: «Grazie molto lettere sono Stampa [...] spero vederci presto caramente»; i Martini, in viaggio con Russoli, gli scrivono il 17 una cartolina da Reims e il 24, solo Paola e Alberto, un'altra da Londra¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Lettera pubblicata in francese e in traduzione in DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, p. 392. Giacometti andrà su tutte le furie per non essere stato messo, subito, al corrente del suo stato di salute.

¹⁸⁵ Martini a Giacometti, Milano, 10 marzo 1963 (FAeAG, inv. 2003-4537).

¹⁸⁶ «Un caro saluto, Alberto Martini Paola» (FAeAG, inv. 2003-4538). Il telegramma

Poco dopo il ritorno, in aprile, la coppia tenta nuovamente di visitare Giacometti, a Stampa: «Grazie molto lettera felice rivedervi per me benissimo domenica se non contrordine da parte vostra vi aspetto affettuosamente»¹⁸⁷. È probabilmente un altro appuntamento mancato, forse più tardi recuperato nel capoluogo lombardo: un secondo telegramma del giorno successivo informa il critico che lo scultore deve «venire [a] Milano d[omen]ica 17 le telefoner[ò] appena arrivo molto contento se possibile vederci amichevolmente».

È quasi estate quando i due giovani tornano a Parigi in Rue Hippolyte Maindron. La data, il 9 giugno, si precisa nella dedica che il padrone di casa appone su due disegni donati, insieme ad altri lavori, ai suoi ospiti: *La fenêtre à Stampa* per Alberto, ancora presso gli eredi, e una *Natura morta* per Paola (Fig. 46)¹⁸⁸.

«Ci saremmo incontrati con Alberto il giorno seguente, ma prima di salutarci aprì alcune cartelle di disegni e mentre li sfogliavamo insisteva perché ne scegliessimo alcuni a nostro piacere. Devo ammettere che ci sentivamo molto in imbarazzo, Alberto ne scelse uno e anch'io feci altrettanto, ma Giacometti insisteva che dovevamo prenderne altri e continuammo a dire di no tanto che lui ne scelse uno al quale era molto affezionato: "È un ritratto di Annette che ho fatto con la mano sinistra quando mi sono rotto il polso", era uno schizzo a biro direi quasi scolastico che non potevamo non accettare¹⁸⁹. Martini fu colpito da un piccolo disegno a matita blu, una testa di Diego, fatto su un foglio di invito di una serie di concerti della corale di Santa Cecilia. Incominciò un bel dialogo tra i due Alberti sulla forza di quella testa che è come una scultura e ce ne tornammo in albergo anche con quel bellissimo lavoro [Fig. 47]. In quell'occasione incontrammo anche Diego, che stava lavorando a un gesso in cortile.

La sera successiva ci invitò a cena a Les Halles al Pied de cochon. L'appuntamento era per le 21.30, ma credo che lui arrivò scusandosi alle dieci. Ricordo che fu una serata dove si parlò fino a tardissimo di tutto, ci raccontò del suo male, dell'intervento e di quella specie di piacere segreto che la chirurgia su se stesso gli aveva dato. Nella mia mente, di quei giorni, rimane ben stampata ancora oggi l'emozione di una ragazza nel trovarsi in compagnia di un tale personaggio, che per anni era stato solo un mito irraggiungibile».

di Giacometti è conservato in AAM, mentre della cartolina da Reims si è già detto alla nota 158.

¹⁸⁷ Telegramma di Giacometti da Stampa, giovedì 4 aprile 1963 (AAM).

¹⁸⁸ Quest'ultimo disegno, che misura 325×500 mm, è stato alienato all'asta Kornfeld del 19-20 giugno 1997 (*Kunst des 19° und 20° Jahrhunderts* 1997, lotto 37).

¹⁸⁹ Nelle difficoltà finanziarie occorse alla morte del marito, poco dopo il 1965, il pezzo (255×200 mm) è stato ceduto da Paola al pittore e scrittore svizzero Felice Filippini (1917-1988).

Oltre la tappa parigina, il viaggio della coppia prosegue verso Colmar, da dove, grati dell'ospitalità ricevuta, spediscono all'amico una cartolina: «12-6-63 un caro saluto, e ancora grazie a Lei ed Annette, Alberto Paola»¹⁹⁰.

Martini è visibilmente appagato dalle preziose testimonianze dell'opera dell'artista che ha sempre ammirato, senza poterselo permettere, nelle collezioni di conoscenti facoltosi; dopo aver, ad esempio, fatto acquistare un *Mazzo di fiori* del 1953 a Roberto Pagnani alcuni anni prima, finalmente possiede in prima persona diversi disegni di Giacometti. La soddisfazione si legge tra le righe della minuta di una lettera inviata in luglio allo scultore, che Alberto spera di raggiungere presto a Stampa, dove lo svizzero torna per il periodo estivo:

«[Caro] Giacometti] Innanzitutto ancora grazie per i bellissimi disegni di cui ha fatto dono a Paola e a me: da molti anni desideravo poter[ne] avere, ma era sempre rimasto un sogno irraggiungibile, riservato solo ad alcuni amici più ricchi o più fortunati. Oggi anch'io posso studiare, e ammirare, in casa mia, quei fogli in cui pochi segni bastano ad evocare spazi immensi - gli oggetti sul ripiano assumono le dimensioni di alti edifici in una piazza - in cui la matita costruisce la presenza vera di forme che hanno la qualità del cristallo, e le sue luci.

Mi scusi se le scrivo solo ora, ma sono stato molto occupato a finire un volume sulla "pittura in Europa" nel XIX e XX secolo, al quale lavoravo da un paio d'anni: finalmente l'ho consegnato all'editore e in autunno sarà pronto¹⁹¹.

Intanto ripenso spesso alle conversazioni che abbiamo avuto negli ultimi mesi e che mi hanno aiutato a capire meglio, non solo la sua pittura e scultura, ma anche l'arte antica e contemporanea. L'accento che Lei pone sulla necessità di reinventare una convenzione rappresentativa del reale, sia pure con l'incidenza di quei fattori affettivi che sempre entrano in gioco, continua ad occupare il mio interesse. Credo inoltre che, pur dovendo ricominciare da capo e riprendere il discorso là dove l'aveva interrotto Cézanne, lei sia riuscito a portare innanzi il problema più di ogni altro: fatto reso più difficile dalla incomprendimento dell'ambiente artistico internazionale, diversamente orientato. Ricostruire la forma, dare un'immagine "rassomigliante" del visibile, tener conto della struttura e della luce, come ci appaiono in un dato luogo in un dato momento, questa mi pare l'area della sua ricerca: che, come ogni vera esperienza artistica, aumenta la nostra conoscenza del reale. Dato che noi "realmente" vediamo le cose in prospettiva, lei ha indagato questo elemento in tutti i suoi significati: ed anche quando ha isolato un particolare della visione, sempre ha

¹⁹⁰ FAeAG, inv. 2003-4539.

¹⁹¹ MARTINI 1963 V6.

cercato di far sentire la sua partecipazione ad una totalità. Dapprima ne ha affrontato il significato affettivo, suggestivo - momento surrealista -, poi ha individuato il suo potere rappresentativo nella sua verità. Nella prospettiva ha organizzato la forma, il loro allontanarsi e il loro avvicinarsi, fino a piegare questo ritmo esatto a fini espressivi: l'angoscia della fuga prospettica delle forme come in un tunnel, delle figure isolate e chiare come in una gabbia di vetro. Talora i volti delle persone che ci sono care, rompono questo isolamento e si affacciano sul quadro, più vicini, più prossimi a noi: sono imminenti, premono su di noi con la verità fisica della loro persona.

Mai, comunque, questa intelaiatura prospettica preesiste astrattamente alle immagini che vi sono accolte: al contrario, nasce dalle cose e dalle figure, che attraverso le loro relazioni, creano il tutto spaziale. Se si riesce a dipingere veramente una bottiglia, si è immediatamente creato l'ambiente spaziale che è intorno alla bottiglia: poiché un oggetto non può che essere dentro lo spazio. Forse per questo, negli ultimi anni, lei ha incentrato il suo problema a un singolo problema: dipingere una testa e, nella testa, la totalità. Io credo, fermamente, che sia riuscito: anche se ha scelto di lavorare sulla materia più dura, il cristallo. Ogni linea, incrociata con un'altra, determina spigoli acuti, l'incastro degli spigoli crea le superfici del volto, con le sue rotondità e le sue sporgenze. Il loro ordine cambia in ogni volto, nello stesso volto sotto luci diverse. Il vero travaglio è qui: nel non cedere ad una ripetizione, ma tuttavia scoprire una norma, una regola.

Ma ormai mi dilungo troppo. Paola ed io avremmo molto piacere di venire a trovarla a Stampa: ci fermeremmo a Chiavenna per alcuni giorni e potremmo vederci quando lei ha tempo e voglia. Per noi andrebbe bene da venerdì sera, 19 luglio, a domenica sera, 21 luglio; se anche per lei va bene, le sarei grato se mi facesse pervenire un cenno di conferma con tanti saluti a lei e ad Annette caramente»¹⁹².

Alberto nutre una profonda ammirazione per la poetica e il lavoro dell'artista, che gli viene naturale sviscerare anche nelle occasioni più informali. Non è l'atteggiamento affettato di chi mira a colpire l'interlocutore, ma una passione che emerge con la sincerità della riflessione privata; lo avverte certo anche Giacometti, spirito schietto e mai mascherato, a cui non dispiacciono il genuino entusiasmo e la riguardosa compagnia del giovane critico: «Grazie lettera contento rivedervi presto venite quando volete»¹⁹³.

«Nel luglio del '63 passammo qualche giorno con Giacometti. Arrivammo a Stampa anche con la nostra gatta nera e alloggiavamo

¹⁹² Minuta di una lettera di Martini a Giacometti, [Milano, ante 18 luglio 1963] (AAM).

¹⁹³ Telegramma da Chiavenna del 18 luglio 1963 (AAM).

nell'albergo dei suoi parenti, di fronte all'atelier», racconta Paola, che ancora avverte l'emozione di quei momenti.

«Durante questi giorni gli Alberti parlavano di tutte quelle cose importanti del lavoro artistico che purtroppo non sono in grado di descrivere, mentre io me ne andavo per boschi a cercare funghi.

Alla sera tutti insieme cenavamo all'hotel. Un pomeriggio ero rientrata dai miei giri con un cesto pieno di finferli e Giacometti mi chiese di preparare un risotto per tutti. Dalla cucina dell'albergo portai in tavola un pentolone per quindici persone. Il profumo era invitante e dal tavolo accanto al nostro si alzò un signore per chiederci se potessero averne anche loro; l'uomo mi era molto famigliare, non conoscevo invece la sua compagna: si trattava del pastore protestante di Sion nel Canton Vallese dove a sedici anni ero stata alla pari per imparare il francese. Imbarazzo e stupore, abbracci e un po' di vergogna da parte del pastore, che si trovava in incognita con la sua amica: ragione di più per riempire i loro piatti e invitarli a unirsi a noi.

In questa occasione abbiamo avuto anche il privilegio di conoscere la mamma di Giacometti; non so se molte persone siano state introdotte nella "stua", la grande stanza dove la signora passava le sue giornate, ma l'importanza e il senso di attesa che Giacometti diede a quell'incontro mi fecero sentire quanto amore e rispetto avesse per l'anziana mamma. Quella donna, dai capelli candidi, ci salutò con il suo accento bregagliotto, Alberto le raccontò il perché della nostra visita, scambiammo alcune parole; le si rivolgeva in dialetto. In lei tutta la forza della donna di montagna, che aveva saputo farsi rispettare dai figli; in quel momento ho sentito che la persona importante era lei, non Alberto. Quella stanza con l'odore di legna e il lampadario, ormai famoso, al centro del tavolo forse sapeva troppo di casa per Giacometti, infatti lui passava la maggior parte del tempo nell'atelier a fare disegni, o al bar davanti a un caffè, a scarabocchiare teste dove capitava».

Soggiorno breve, ma gradito anche all'artista, che già pochi giorni dopo ipotizza una nuova visita dei Martini, «molto grato se prossima volta possibile portarmi volume pittura bizantina affettuosamente»¹⁹⁴. E il libro, un tomo della collana «Capolavori nei Secoli», è presto nelle mani di Giacometti, che lo sfoglia insieme al critico sui gradini dello studio, immortalati da Alfredo Loprieno in estate inoltrata, quando Alberto e Paola tornano a trovarlo in val Bregaglia in compagnia del fotografo (Fig. 48).

«Non ricordo le date precise, poteva essere la fine di luglio o i primi di agosto, quando andammo a Stampa con il fotografo Alfredo Loprieno

¹⁹⁴ Telegramma di Giacometti del 24 luglio 1963 da Stampa (AAM).

della Fabbri Editori, per documentare l'incontro tra Giacometti e Martini per il fascicolo dei "Maestri del Colore": nella foto stanno guardando un volume di "Capolavori nei Secoli". In quella occasione incontrammo anche Annette, molto gentile ma molto schiva, come non volesse disturbare. Visitammo l'atelier, dove un amico dello scultore, Pierre Josse, stava lavorando ad alcuni busti di Giacometti in plastilina. Feci anch'io qualche foto, anche se con molto timore di contrariarlo, ma mi accorsi che Giacometti era tranquillo e disponibile, anzi si mise in posa anche per me dicendo: "io sono come una mia statua"...» (Fig. 49)¹⁹⁵.

Le fotografie stampate - in parte pubblicate qualche anno fa nei cataloghi delle mostre su Giacometti del Museo Morandi di Bologna e del Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio¹⁹⁶ - sono solo una piccola parte degli scatti compiuti quel giorno da Alfredo Loprieno e Paola Martini, che si ritrovano nella loro totalità nei negativi riemersi dall'archivio del fotografo (Figg. 50-51). Tra i bianco e nero - che «il pirata» avrà mostrato in provino agli amici perché sceglieressero i preferiti -, si rivedono momenti di svago con Martini e lo scultore Pierre Josse (1908-1984) ai tavolini del bar del piccolo albergo di Stampa, attimi di posa di Giacometti di fronte all'amico che lo ritrae, l'artista al lavoro nell'atelier, ma anche complici sguardi con Annette e impressioni della tipica abitazione bregagliotta (Figg. 52-55). I fotogrammi della sequenza inquadrano istanti di un pomeriggio trascorso tra amici, più che tra critico e artista; un rapporto stretto, cercato e amato in profondità da Martini, in cui ci si dà sempre tutti del lei, perché così usa Giacometti.

Sulla strada per Stampa, Alberto e Paola si fermano spesso a Bondo da Willy Varlin (1900-1977), che solo raramente incontra Giacometti, con cui non ha sintonia. È forse questo il momento in cui lo studioso inizia a interessarsi al suo lavoro, come riferisce al maestro Longhi: «vorrei scrivere qualcosa sullo svizzero Varlin, un forte pittore formatosi nella cerchia di Soutine e Pascin, di cui porta ancora la traccia: forse ricorda di aver visto i suoi quadri alla Biennale del 1960, quando teneva gran parte del padiglione svizzero»¹⁹⁷; anche se non farà a tempo a

¹⁹⁵ Lo svizzero probabilmente apprezza la prima serie diretta dal giovane alla Fratelli Fabbri Editori e forse successivamente ne acquista la traduzione francese «Chefs-d'oeuvre de l'art», pubblicata da Hachette; certo almeno il fascicolo numero 46 del 29 gennaio 1964, sul cui colophon abbozza a penna una testa, disegno oggi al Bündler Kunstmuseum di Coira (inv. 10267.000.2009; è illustrato in STUTZER, KOEPLIN, ZINKE 2011, pp. 199, 239, cat. 113). Nello stesso museo sono conservate anche le copie di alcune fotografie scattate da Loprieno e Paola Martini quel giorno, che lo studioso aveva fornito allo scultore, rimaste nell'atelier di Stampa alla sua morte.

¹⁹⁶ Si veda PASQUALI 1999, pp. 62, 64-65, 240-245 e DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, pp. 113, 144-145, 366, 376, 378, talvolta con la data sbagliata agosto 1964.

¹⁹⁷ Lettera da Milano, [post 29 marzo 1965] (FSSARL, Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi).

pubblicare alcunché, nella sua biblioteca si trovano diversi volumi sull'opera di Varlin, con numerose annotazioni manoscritte.

Nel corso di ogni vacanza o viaggio di lavoro, i Martini non dimenticano mai di mandare un saluto al caro amico Giacometti, forse all'epoca il più famoso scultore d'Europa, come il 25 settembre 1963 da Urbino («ricordando sempre, Alberto Paola»), o il giorno successivo da Sansepolcro¹⁹⁸.

A pochi mesi dopo, tra novembre e dicembre, risale una nota dell'artista su un imminente soggiorno lombardo: «Lunedì a Milano e martedì prenotare una camera, altrimenti dai Martini, forse vedere (Negri in ogni caso) Russoli, e Dell'Acqua e il poeta Soavi, San Lorenzo, e il Duomo, tutto quanto. E poi il lavoro, oh sì»¹⁹⁹; l'incontro era forse rimandato da qualche tempo, se già il 10 ottobre Giacometti aveva scritto al giovane critico, con cui ormai ha raggiunto una certa familiarità, un telegramma per avvisarlo di essere «occupato [nel] fine settimana [per una] visita da Parigi», ma di aspettarsi di vederli «ben presto affettuosamente».

«Verso la fine dello stesso anno, Giacometti venne a Milano per alcuni giorni. Ci trovavamo in Brera per cenare alla trattoria Torre di Pisa e le serate poi finivano in qualche bettola dalle parti di Lambrate con Renato Volpini e mio marito; l'allora giovane moglie era lasciata a casa, perché i locali non erano per signore. A volte Alberto durante queste cene, mentre parlava con noi, disegnava con una penna biro su un quotidiano francese i nostri occhi, grandi orbite nello spazio, e le nostre teste tra i caratteri del giornale. Fece anche una bellissima copia da una piccola riproduzione del *San Gerolamo in vesti di cardinale* di El Greco, un *d'après* che il giorno seguente ci ritrovammo in macchina. Ricordo che abitavamo in via Boccaccio n. 4 e si fermò da noi una notte: volevo preparare un letto, ma disse che dormiva sul divano. Il divano in questione era uno scomodissimo letto a barca ottocentesco per bambini. Non so come sia riuscito a dormire, ma il giorno seguente era molto felice per aver passato con noi, una famiglia normale, un giorno intero: la considerava una vera esperienza che gli mancava».

Mentre il *d'après* da El Greco è stato venduto nel tempo²⁰⁰, gli schizzi delle due teste, ritratti di Alberto e della consorte, successivamente

¹⁹⁸ FAeAG, invv. 2003-4540 e 4541.

¹⁹⁹ *Alberto Giacometti* 2001, p. 268.

²⁰⁰ Il disegno, eseguito con la penna a sfera sulla pagina di una rivista (260x195 mm), è posto all'incanto da Paola Martini all'asta Kornfeld del giugno 1997 (*Kunst des 19° und 20° Jahrhunderts* 1997, lotto 411): è passato in seguito alla «collezione Klewan», verosimilmente da identificarsi con la Galerie Klewan di Monaco di Baviera, che l'ha prestato alla mostra del 1999 al Museo Morandi, dove era esposto con la data errata «circa 1958» (PASQUALI 1999, pp. 159, 166, n. 10).

ritagliati e incorniciati insieme, sono ancora oggi appesi alle pareti di casa di Paola (Figg. 56-57). Allo stesso momento, risale un altro disegno realizzato durante una cena in Brera: lo storico dell'arte, volendo indicare a Giacometti una sua scultura che intendeva pubblicare - chissà che già pensasse al fascicolo dei «Maestri della Scultura», che certo avrebbe riservato per sé²⁰¹ -, schizza su una lista dei piatti del giorno del ristorante Torre di Pisa una sorta di piccola stella, munita di mani per trasmettere l'idea dell'essenza antropologica sintetizzata in forma geometrica nell'opera della giovanile fase surrealista. Giacometti comprende subito e, a sua volta, traccia sull'altra metà del menù la sua versione del pezzo, indicando titolo e data: «Uomo 1929-30», un gesso dipinto, oggi conservato all'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington (Figg. 58-59)²⁰².

Negli anni seguenti, ogni qual volta lo studioso capiti per lavoro a Parigi, non manca di fare visita all'amico, come il 29 aprile 1964, quando riferisce alla moglie, che lo attende a casa incinta di otto mesi: «Ho visto spesso Giacometti, che è un po' agitato ma abbastanza in forma e tutto preso dal lavoro».

Il 14 maggio viene alla luce la figlia di Paola e Alberto:

«Caro Martini, Là prego di scusarmi se possibile di non rispondere ché oggi alla Sua cara lettera colla felice notizia della nascita della piccola Lorenza alla quale auguro di tutto cuore tutto ciò ché si può augurare di meglio ad un nuovo essere umano. Sono contento di sapere Paola bene e là saluta tanto da parte mia. Come vengo presto a Stampa in principio tra 15 giorni al più, possiamo forse fare una gita e andare assieme a visitarla, lei e la bambina. Non mi andava di mandare un telegramma, né di telefonare ma subito volevo scriverle e quello spiacevolmente per me prende sempre troppo tempo per realizzarsi anche se ci pensavo ogni giorno! Ciò che ho fatto. Mi rallegro molto di rivedervi presto, intanto ho continuato il medesimo lavoro e non mi resta per intanto ché di continuarlo ancora assieme non sapendo ancora dove ciò mi condurrà. [...] Molto affettuosamente a tutta la famiglia suo Alberto Giacometti»²⁰³.

«Nel 1964, dopo la nascita di Lorenza, non ricordo altri incontri con Alberto: so che ci furono varie visite a Milano anche con Annette, io forse mi trovavo in Svizzera con la bambina dai nonni», ricorda Paola, che da ora è meno presente nella vita lavorativa del marito e nei ritrovi con l'artista. Non ha neppure memoria di quanto tempo dopo i primi doni, forse proprio in occasione dell'arrivo della figlia,

²⁰¹ Scomparso Martini, ne scriverà il saggio introduttivo Mario Negri (1966): il testo è riportato in Di CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, pp. 315-320, insieme a quello dello studioso ravennate per «I Maestri del Colore» (ivi, pp. 371-377).

²⁰² Inv. 66.2043.

²⁰³ Lettera da Parigi, 16 giugno 1964 (AAM).

giunga nell'appartamento di via Boccaccio la piccola acquaforte con il tipico *Homme qui marche*, «épreuve d'essai» che oggi, incorniciata, ancora accoglie all'ingresso di casa sua dopo diversi traslochi²⁰⁴.

Probabilmente in quell'anno, Martini porta Giacometti nella città d'origine; lo si immagina girare per Ravenna e indugiare davanti ai luoghi in cui è conosciuto, con il desiderio di mostrare ai propri concittadini quali amicizie si sia procurato da giovane storico dell'arte che "ha fatto strada". Lo scultore è certo di passaggio, in una visita rapida ai monumenti della cittadina romagnola, se Alberto non avvisa nemmeno il curioso Pagnani, che certo non si sarebbe fatto sfuggire l'occasione di sfoderare la macchina fotografica. Non si hanno altre notizie del soggiorno, se non una cartolina successiva e qualche appunto volante di Giacometti:

«[Primo momento] uscendo da Sant'Apollinare in Classe. I volumi, in rapporto a tutti i mosaici. Martini seduto al bar di fronte a me, la sua testa, la guancia più chiara vicino all'orecchio, la parte alta della testa, la curva dietro l'orizzonte (nessun orizzonte), il paesaggio in lontananza, la pianura, gli alberi sullo sfondo, il cielo.

Pomposa

Il Po il Po

Ravenna colazione.

San Michele

Battistero Ortodosso.

Cattedrale.

Pulpito. Sarcofaghi.

Sant'Apollinare Nuovo.

Mausoleo di Teodorico.

Sant'Apollinare in Classe.

Bologna.

Modena.

Parma.

Secondo momento a Parma dopo aver visto i Correggio al Museo.

Entrando al ristorante, la meraviglia dei colori come mai prima nello spazio: la luce, le teste, i gruppi di persone sedute ai tavoli, i tavoli stessi, le tovaglie candide e i bicchieri, la frutta, tutto.

Terzo momento a Milano, in Galleria, un attimo dopo l'arrivo di Negri.

Il cielo sovrastante gli edifici, dall'altro lato della piazza del Duomo. Il cielo uguale a quello visto nei mosaici»²⁰⁵.

Nell'ultimo periodo della sua vita, il giovane storico dell'arte inizia a fissare in un taccuino la memoria di aneddoti vissuti e di incontri con gli

²⁰⁴ L'acquaforte (145×98 mm) è pubblicata in DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, tav. 82.

²⁰⁵ Appunti pubblicati in *Alberto Giacometti* 2001, p. 253.

artisti che ritiene più importanti tra le sue conoscenze, come Morandi e Giacometti. Nelle prime pagine del blocco, alcune note manoscritte ricordano conversazioni e vari episodi, occorsi tra il 1964 e il 1965²⁰⁶:

«Dietro una facciata di disordine, A[Alberto] G[iacometti] organizza i suoi giorni con un rigore severissimo: la patina è parigina, la struttura è svizzera.

Si alza tra mezzogiorno e le due, a seconda dell'ora a cui è andato a letto la notte prima: mangia qualcosa, poi lavora ad un busto di fantasia, fino a che arriva il fotografo Lotard [*sic*], che prova per un busto dalle 5 alle 7. Poi, per solito, arriva Annette, riceve qualche amico, mangia qualcosa al bar, quello solito: alle 9, con l'arrivo di Caroline, riprende la pittura, fino a mezzanotte. Poi in giro per i bar, con Caroline o con chi capita: spesso dà appuntamento agli amici a mezzanotte e dopo alla Coupole²⁰⁷.

Questo a Parigi negli ultimi anni.

A Stampa, dopo la morte della madre [1964], si è organizzato similmente. Si alza un po' prima: se c'è Annette si trattiene con lei oppure telefona a Diego a Parigi (questa, del telefono, è una sua passione e parla sempre a lungo). In genere non lavora al mattino. Nel pomeriggio riprende il solito busto di fantasia (per lunghi periodi ha lavorato solo a quello, facendolo e rifacendolo almeno tre volte il giorno): poi lavora ad un busto di Annette (in scultura), poi, ad un ritratto di Rita e, dopo cena, al ritratto di Nelda, la giovine figlia di una sua lontana parente che ora gestisce il piccolo albergo di Stampa. Quando può attendere in pace al suo lavoro è felice e tranquillo: le visite impreviste che alterano i suoi programmi, lo mettono in uno stato di prostrazione e di eccitazione nervosa insieme. Bisogna rispettare il suo rito. Certo, in questa forsennata passione per il lavoro, c'è un rifiuto di vivere.

Egli è sempre solo. Di fronte ai modelli, di fronte agli amici. Quando lavora, quasi sempre finisce per ritrovare il suo volto e le sue fattezze nell'immagine di chi gli sta innanzi: quando parla con gli amici, quasi sempre prolunga il suo lavoro, rendendolo esplicito e volontario attraverso le parole, cercando di scoprire il senso di quanto ha fatto, accettando solo le osservazioni che gli sono utili, provocando gli altri attraverso affermazioni assurde e chiaramente in malafede. È la sua commedia, recitata con l'abilità del grande attore che sa di dominare il suo pubblico. Una rete avvolge i suoi interlocutori: dopo giorni, mesi, anni che lo si frequenta, non si capisce più la finzione dalla verità. Lui stesso, credo, non sa più districarsi. È quello che gli altri vogliono che sia: è se stesso. Il suo personaggio, ora, è essere tutto questo insieme.

²⁰⁶ I brevi aneddoti sono già stati pubblicati in PASQUALI 1999, pp. 63-66 con il titolo *Appunti inediti 1963-64* (non si comprende il motivo di questa datazione, dal momento che i ricordi sono singolarmente datati tra 1964 e 1965).

²⁰⁷ La Coupole è lo storico ristorante parigino in Boulevard du Montparnasse, assiduamente frequentato da Giacometti.

A Stampa, il 19-20 dicembre 1964

A.G. Sono stato a Coira, i giorni scorsi, per i controlli. Va tutto bene. Quasi quasi mi è dispiaciuto di non aver niente. Avevo già fatto i miei progetti. Nessuno sapeva niente. Avevo detto che andavo a Zurigo, quindi, se mi operavano, non nasceva nessuna storia. Mi piaceva la camera, tutta per me; parlare con i dottori, con le infermiere, tutti preoccupati per me.

Inoltre mi divertivo.

Il più grande piacere fisico della mia vita è stata la radioscopia: quel tubo, rigido, che si infilava in gola e arrivava fino allo stomaco. Mi avevano detto che faceva male, mi avevano spruzzato in gola un calmante, mi facevano tenere la mano chiusa per aprirla in caso di dolore. Ma io mi divertivo.

Io È un po' ambiguo, no? Da sadico sta diventando masochista.

A.G. Non so. Quel tubo lungo, quella posizione, tutta la preparazione e la paura che mi facevano; non so, ma quando l'hanno fatto, mi sono accorto che non era male. Anzi. Mi piaceva. Fisicamente.

20 dicembre 1964, a Stampa, con Varlin nello studio di Giacometti

A.G. Non so più cosa fare, non so fare nulla. Mi dò otto giorni, poi, se non riesco a fare questa testa, smetto.

Io Otto giorni come una cameriera. Se volesse smettere, lo farebbe subito, non tra otto giorni.

A.G. Voglio vedere cosa sono ancora capace di fare. Voglio fare una prova.

Io E se va male, se smette di scolpire o dipingere, cosa farà?

A.G. Non so, non so far niente. Non è mica normale che uno passi tutto il suo tempo ad andare su e giù coi diti sulla plastilina. Ma non so staccarmi.

Varlin Bisogna lavorare come fanno i bambini quando giocano.

A.G. Io voglio vederci chiaro in quello che faccio. Ma più cerco la profondità in questo volto, più mi sembra di non riuscire. Quando comincio la testa è tonda: ma convenzionale, senza rilievo. Poi, quando comincia ad andare, allora è piatta, sottile, allungata. Non sono più sicuro di aver fatto ciò che volevo, ma non so fare meglio».

Tra questo e l'appunto successivo, che cade già nell'anno nuovo, a Natale i Martini da Ravenna, dove hanno raggiunto la famiglia per le feste, inviano a Giacometti una cartolina «a ricordo della visita ai mosaici di Classe: e un caro augurio, Alberto Paola»²⁰⁸.

«18 gennaio 1965. A Milano, a casa mia, con Annette e Carluccio

A.G. A Parigi era successa una storia per le copie che avevo fatto di

²⁰⁸ Cartolina del 25 dicembre 1964 (FAeAG, inv. 2003-4542).

[Bernard] Buffet, perché tutti i miei amici provavano schifo per la sua pittura. Io dicevo che non era tutto male e, nel bianco di un suo lussuoso catalogo, avevo fatto le copie delle sue pitture. Quando un particolare non andava, crollava tutto il quadro: ma se le mie copie tenevano, dovevano tenere anche gli originali. Io li copiavo fedelmente, linea per linea.

Georges Bataille diceva che erano belle, le mie copie, perché erano un'altra cosa: che è sempre così in arte. Non è vero. Diceva che le donne dipinte da [William Adolphe] Bouguereau sono brutte perché sono vere, quelle di Manet sono belle perché più inventate. E l'arte è sempre una reinvenzione. Per me è vero il contrario. Io non penso di trasfigurare o reinventare un bel niente. E le donne di Manet sono belle, per me, perché sono verosimili, perché assomigliano a delle donne vere. Per me Bouguereau è il convenzionale, è l'accademico: cioè è il falso. E io non cerco che di fare il rassomigliante.

Questa bottiglia non è nulla, brutta, insignificante, come diceva Bataille: nessuno ha mai fatto una bottiglia come è veramente. Se solo potessi farla, sarei contento. D'altronde anch'egli si contraddiceva: se non fosse possibile stabilire una realtà più o meno bella, perché egli si prendeva per donne che diceva bellissime? Per me, quando dipingo, tutte le cose sono uguali...

Gli scultori della preistoria non facevano le teste con i particolari, perché in quella dimensione, sempre molto piccola (Lespongeu, Willendorf, Savignano, Balzi Rossi), è molto più vera una testa senza particolari, che con un naso, gli occhi, la bocca. In scultura io vado più vicino ai cicladici che ai romani: i romani accentuavano tutti i caratteri e hanno creato il tipo di scultura funeraria.

19 gennaio 1965. A Milano

A.G ... i primi anni che ero a Parigi stavo molto da solo: vedevo altri stranieri, specie jugoslavi, che mi interessavano perché non ne avevo mai conosciuti prima, poi norvegesi, perché mi ero innamorato di una ragazza norvegese, e allora vedevo anche i suoi amici.

... tra gli italiani ho conosciuto Campigli, molto simpatico, che era corrispondente del "Corriere", credo: forse cominciava allora a dipingere. E anche Bruno Barilli, che si interessava di musica: aveva una bella testa. Non frequentavo molto i francesi. Sa come sono: fanno fatica ad accettare una persona: ma una volta rotto il muro, si diventa uno dei loro. Così è stato per me. Nel giro di qualche anno ho conosciuto tutti.

Dapprima vedevo spesso [Jacques] Lipchitz: mi piaceva molto la sua scultura, mi interessava. Quasi ogni due mesi andavo a fargli visita e mi riceveva con piacere. Mi sembrava l'artista arrivato. Aveva una bella casa, i camerieri con il costume, due atelier, uno per fare le cose, l'altro per mostrarle. A vederlo meglio, mi interessava meno. Poi, quando ho

esposto le due sculture da Mme [Jeanne] Bucher²⁰⁹, ha detto tutto il male di me: che l'avevo derubato, gli avevo portato via le idee. Non l'ho più rivisto per molto tempo. [Constantin] Brancusi l'ho visto qualche rara volta: sì, mi interessava abbastanza quello che faceva, ma non sapevo cosa dirgli.

Verso quegli anni la vita non mi interessava: le donne erano la perdizione. Guardavo agli amici che alla domenica uscivano con la piccola amica come dei falliti, dei miserabili: per me erano finiti. Quanto al lavoro, non avevo ambizione, non mi interessava riuscire. Poiché non ero riuscito a fare una testa, facevo delle sculture affettive: e tutte le domeniche al Louvre, specialmente a vedere le antichità sumeriche, che allora non si chiamavano così. Gudea, l'ho visto centinaia di volte: e mi sembrava più vero di tutte le sculture, antiche e moderne. Anche le sculture egiziane predinastiche: le figurine in avorio coi grandi occhi, quelle delle prime dinastie. O la testa cicladica. Non si potrebbe fare più vero a far la scultura di una testa un po' lontana: i particolari non si vedono e le modulazioni della forma sono giustissime».

Tra il 1963 e il 1964, nel corso delle sempre più assidue frequentazioni, oltre alla dispensa per i «Maestri del Colore», si fa largo il progetto di un testo critico di maggior impegno sull'artista ormai più amato da Martini, che apparirà finalmente, postumo, su «Arte antica e moderna»²¹⁰.

Dapprima lo propone a Previtali e Longhi per «Paragone»: «in questi mesi, tra le altre cose, ho steso un saggio su Alberto Giacometti che mi interesserebbe molto far leggere al professore e a te: naturalmente senza impegno da parte vostra. Infatti, in origine, era nato per una rivista francese: ma se vi piace... Conto di spedirlo in settimana»²¹¹. «Il Giacometti debbo ancora batterlo a macchina, ma non appena è pronto ve lo spedisco in visione», avverte qualche giorno più tardi: forse lo scritto non risponde però appieno alle esigenze del bimestrale longhiano e, infine, «per favore rimandami il testo su Giacometti»²¹².

Sfumato l'accordo con il maestro, Martini pensa di sottoporre il saggio al «Burlington Magazine»; Benedict Nicolson è ben disposto nei

²⁰⁹ Si tratta di due sculture piatte di Giacometti (le *plaques* del periodo 1927-1929: *Tête qui regarde* e *Figure*), esposte durante la mostra di Campigli allestita alla Galerie Bucher di Parigi, tra il 24 maggio e il 3 giugno 1929: l'acquisto di una queste, la *Tête qui regarde* (1927), da parte del visconte Charles de Noailles (1891-1981), famoso collezionista, segna l'inizio del successo commerciale di Giacometti.

²¹⁰ MARTINI 1965 P1.

²¹¹ Lettera di Martini a Previtali, Milano, [27 gennaio 1964] (AGP).

²¹² Lettere di Martini a Previtali, Milano, [tra il 27 gennaio e il 7 aprile 1964] e [ante 7 aprile 1964] (AGP). Né nel carteggio con Longhi, né tra le missive scambiate con Previtali si fa più esteso accenno alla faccenda e non è possibile spiegare le cause della mancata pubblicazione del saggio su «Paragone»; comunque sia, Previtali risponde ad Alberto il 7 aprile successivo: «ti rispedisco il Giacometti, secondo la tua richiesta».

confronti del tema, anche in vista della mostra sull'artista in progetto alla Tate Gallery per l'anno successivo²¹³, e non sono chiari i motivi per cui il lungo scritto non approdi alla rivista britannica: «Dear Sig. Martini, I am very interested to hear of your proposed article on Giacometti and hope you will send it along to me, for consideration for the Burlington», gli comunica. «Certainly in view of the forthcoming exhibition devoted to the sculptor, it would be desirable to have an article on him in the Burlington and if you had some unpublished material as you say, this should make it all the more interesting»²¹⁴.

Comunque sia, pochi mesi dopo il destino de *La poesia delle apparenze* si incanala per la strada bolognese, dove troverà il suo pur tardivo esito: «ti ringrazio per l'offerta del tuo scritto su Giacometti», gli comunica Carlo Volpe il 24 novembre 1964, «anche Bottari è favorevolissimo, perciò mandalo pure quanto prima puoi». Tra la spedizione e la valutazione del testo, si fa il 19 gennaio del nuovo anno, quando a Martini giunge un responso positivo:

«scusami se non ti avevo ancora risposto dopo aver letto il tuo "Giacometti". Per me incominci a diventare difficile, ma non tanto che, ad una seconda lettura, non connetta e capisca finalmente anch'io, almeno in gran parte! Ammiro il tuo sforzo e il risultato, e certe chiare dichiarazioni di fondo sul romanzo, che ancora non si è sciolto, della storia moderna della figuratività. Insomma credo di condividere il tuo pensiero, e di questi tempi succede di rado. Ora il manoscritto lo ha Bottari e non so se lo ha già ruminato»²¹⁵.

In febbraio, Alberto invia allo svizzero «l'elenco definitivo delle fotografie che ho passato per l'articolo su "Arte Antica e Moderna"»:

«a colori

Diego 1954 (bronzo dipinto del 1964) St. Paul [de Vence], Fondation Marguerite et Aimé] Maeght

Tre busti di Annette (1960-'62) - bronzi St. Paul, Fond. Maeght

Testa d'uomo 1964 (olio su tela) Kunsthaus, Zurigo

in bianco e nero

Testa di donna (1964) - olio su tela (Nelda) Kunsthaus, Zurigo

Testa di donna (1964) - olio su tela Kunsthaus, Zurigo

Testa d'uomo (1964) - olio su tela già dipinta Kunsthaus, Zurigo

Testa d'uomo (1964) - olio su tela Kunsthaus, Zurigo

²¹³ Si veda *Alberto Giacometti* 1965.

²¹⁴ Lettera da Londra del 10 agosto 1964, l'ultima di Benedict Nicolson conservata tra la corrispondenza di Martini.

²¹⁵ Già il 26 febbraio 1965 il direttore Stefano Bottari parla in una lettera a Martini delle bozze dell'articolo, che prevede sia stampato entro marzo; ulteriori ragguagli sull'impaginazione gli fornirà Renato Roli in due lettere del 3 e 27 marzo 1965 (AAM).

Nudino (1964) - olio su tela Kunsthaus, Zurigo

-

Scultura

Annette I (1960) - St. Paul, Fondazione Maeght

Annette II (1962) - St. Paul, Fondazione Maeght

Annette III (1962) - St. Paul, Fondazione Maeght

-

Disegni

quelli che mi ha regalato, del 1963, più tre versioni del tavolo nell'interno del Kunsthaus - Zurigo. Le chiedo per favore di comunicarmi la data di queste tre versioni del tavolo. Scusi tanto il disturbo che sono costretto a darle. Spero di poterle inviare presto le bozze dell'articolo. Con tanti cari saluti a lei e Annette»²¹⁶.

Nel contempo lavora alla dispensa per «I Maestri del Colore». Anche di questa manda il testo e la lista delle riproduzioni allo scultore - entusiasta di una pubblicazione così a largo spettro di sapore (e prezzo) tanto civile -, chiedendogli lumi in merito alla collocazione di alcune opere.

«Caro Giacometti [...] più o meno contemporaneamente, escono i miei due scritti su di lei: il saggio, rimaneggiato, su "Arte Antica e Moderna", la rivista di storia dell'Arte dell'Università di Bologna, dove già avevo pubblicato il mio studio su Bonnard: l'altro, più divulgativo, nei "Maestri del Colore". Per "Maestri del Colore" debbo chiederle, da parte dell'editore, l'autorizzazione alla concessione gratuita del diritto di riproduzione: si tratta di evitare di pagare una somma non indifferente alla società diritti d'autore. Mi permetto di farlo, in quanto so bene le spese a cui si va incontro per fotografie, clichés, stampa. A parte le accludo una lettera, che spero lei sia d'accordo a firmare (così è stata concepita dall'Ufficio Legale, sulla falsariga delle altre inviate ad artisti che già ci hanno concesso tale diritto come Morandi e Carrà). Accludo, oltre al testo e alla biografia, anche l'elenco dei 15 dipinti che verranno riprodotti e che già sono in corso di lavorazione. In "Maestri del Colore" ho messo opere fino al 1960, in quanto le opere successive vorrei riprodurle in "Arte Antica e Moderna": così che anche il materiale illustrativo evidenzi nettamente la declinazione diversa delle due pubblicazioni, divulgativa l'una, specialistica l'altra. Le sarei grato se mi indicasse le probabili collocazioni dei disegni e i titoli esatti. Naturalmente la Casa Editrice si impegna a trasmetterle del fascicolo a lei dedicato, il numero di copie che lei vorrà»²¹⁷.

²¹⁶ Martini a Giacometti da Milano, [tra il 7 e il 15 febbraio 1965] (FAeAG, inv. 2003-4544); presso la Fondation Giacometti è conservato anche il testo preparatorio per il saggio, sottoposto all'artista (inv. 2003-3871).

²¹⁷ Minuta della lettera di Martini a Giacometti da Milano, [ante 4 febbraio 1965] (AAM), che accompagna l'elenco dattiloscritto delle tavole e il testo preparatorio

Venerdì 4 febbraio 1965, da Parigi, Giacometti risponde:

«Grazie per tutto ciò ché ho ricevuto. Ho cominciato a leggere. La biografia và benissimo e impaziente di leggere il testo, lò farò subito, ma troppe cose tutti questi giorni. Oggi Le spedisco in fretta la lettera firmata per l'Editore. Per i bianco e nero, l'*Autoritratto* 1923-24 [da pubblicare ne "I Maestri del Colore"] deve essere o [proprietà di Ernst Beyeler o Coll. [George David] Thompson [dai primi anni Sessanta legata alla Giacometti-Stiftung, Zurigo] guarderò ancora nel catalogo e Le rispondo più preciso domani insieme alla cronologia delle teste di Annette [per "Arte antica e moderna"] (farò dei piccoli disegni.) *La madre al tavolo di lavoro* [19]54 e *Interno a Stampa* [sempre per la dispensa Fabbri] appartenevano a [Aimé] Maeght mà non sò dove si trovano adesso. Si può mettere penso Galleria Maeght. Ho ripreso il lavoro ma sempre molto disturbato andrà meglio adesso spero. Le scrivo al più tardi lunedì. Molto affettuosamente a Paola e a Lei. Alberto G.».

E, puntuale, tre giorni dopo:

«Caro Martini Ecco le trè fotografie [delle teste di Annette:] le date sono giuste e ho messo i numeri d'ordine come furono fatte. Ho troppe cose da fare questi giorni e in più difficoltà col lavoro. Ripreso completamente Lotar questo dopo pranzo e poi faceva buio. In tutti i modi continuerò bene o male i medesimi lavori nell'insieme fino alla fine di maggio, lì vedrò dove sarò! Verso la fine del mese-principio marzo vado a Stampa per 10-15 giorni per fare i disegni mancati quest'inverno e ci vedremo come passerò da Milano. Lé scriverò ancora. Molto affettuosamente a tutta la famiglia Alberto G.»²¹⁸.

Un telegramma del 15 successivo conferma anche la data delle «tre versioni del tavolo» a matita, richiesta da Alberto: «Merci lettres trois dessins table debut 1964 tres amicalement»²¹⁹.

Il saggio per «Arte antica e moderna» è molto gradito a Giacometti, che lo trova «buonissimo» e non avverte il bisogno di intervenire in alcun modo sullo scritto; ne avranno comunque parlato a lungo a Milano, durante il soggiorno dello scultore nell'aprile del 1965.

«Là prego di perdonarmi il mio troppo lungo silenzio. Avevo troppe cose da fare tutte queste ultime settimane e in più ero incapace di leggere un testo (si dice testo in italiano?) sul mio lavoro, impossibilità provocata dà ciò ché stò facendo. Mi ostino a voler fare teste viste il più vicino possibile e non ho trovato modo di incominciare realmente fino adesso ma come non c'è neppure un'impossibilità totale di smettere

per il fascicolo, inviati allo scultore (FAeAG, invv. 2003-4545 e 2003-3872-1/9).

²¹⁸ Lettere di Giacometti a Martini da Parigi del 4 e 7 febbraio 1965 (AAM).

²¹⁹ Giacometti a Martini, telegramma da Parigi, 15 febbraio 1965 (AAM).

non posso ch  continuare. In tutti i modi vengo a Milano al principio di aprile e andr  a Stampa per una quindicina di giorni al massimo, per disegnare, qu  ci  mi   impossibile per il momento. Da due giorni ho letto il testo Suo che trovo buonissimo e l  rilegger  pi  attentamente questi prossimi giorni. Il tutto si sviluppa in un modo molto preciso e chiaro e non c'  un unico passaggio sul quale avrei qualche cosa da ridire ma ne parleremo pi  a lungo a Milano. Mi rallegro di vederci presto e gi  mi immagino di essere in casa loro!»²²⁰.

Il passaggio dello scultore nel capoluogo lombardo   destinato a essere l'ultimo incontro con lo storico dell'arte, scomparso un mese pi  tardi. E pare quasi che Martini ne abbia sentore: «un giorno del 1965 con Giacometti alla stazione Centrale, Alberto confessava di avere paura a viaggiare in aereo», ricorda Paola a poca distanza dall'incidente dell'8 maggio in cui il marito perde la vita: «“Ne cadono sempre”, diceva, “e non sono tranquillo”. Quella sera, prima di addormentarmi, ripensando alle sue parole mi venne una gran tristezza: per un attimo avevo sentito in lui, che consideravo pieno di sicurezza, una strana, incomprensibile paura per la morte»²²¹.

Sia il «Maestro» Fabbri, che *La poesia delle apparenze* appaiono postumi nel 1965, facendosi veicolo nel nostro Paese della pi  compiuta analisi fino ad allora tentata sul lavoro dell'artista:

«Uscivano in quell'anno due saggi di Alberto Martini che costituivano in quel momento il punto di arrivo pi  maturo della riflessione e della ricezione critica dell'opera di Giacometti in Italia. [...] Il giovane studioso [...] apparteneva alla generazione successiva a quella di Negri, Russoli, Carluccio e Dell'Acqua, con i quali, peraltro, era in stretti rapporti di amicizia, e guardava perci  con una sensibilit  nuova all'opera di Giacometti. Nel saggio per “I Maestri del Colore” egli ricostruiva il percorso artistico di Giacometti in pittura in modo nitido e chiaro, come richiedeva la natura stessa dell'iniziativa editoriale destinata al largo pubblico. [...] Ma l'analisi di Alberto Martini andava ben pi  in profondit , come avrebbe dimostrato un altro saggio [...] uscito in quello stesso anno sull'autorevole rivista diretta da Stefano Bottari [...]. Era l'analisi critica pi  acuta [...] espressa fino a quel momento dalla cultura italiana e lombarda in particolare, che regge ancora oggi il confronto con i maggiori contributi critici intervenuti sul piano internazionale anche perch  fondata sugli studi sulla percezione visiva di Ernst Gombrich e di Maurice Merleau-Ponty, quest'ultimo particolarmente vicino e affine col suo pensiero filosofico all'opera di

²²⁰ Giacometti a Martini, Parigi, 17 marzo 1965 (AAM).

²²¹ La nota fa parte di una serie di riflessioni, appuntate da Paola poco dopo la scomparsa del marito, su un taccuino gi  parzialmente compilato da Alberto Martini.

Giacometti²²². Alberto Martini non avrebbe avuto il piacere di vedere pubblicati questi suoi lavori. Un incidente stradale a Sant'Arcangelo di Romagna, l'8 maggio 1965, gli sarebbe stato, infatti, fatale. Le ultime lettere di Giacometti saranno perciò indirizzate a sua moglie Paola, ottima fotografa, per la quale Giacometti, come per il marito Alberto, nutrì sempre un sincero e tenero affetto»²²³.

Alberta Fabbri, nella ricostruzione della fortuna critica di Giacometti in Italia proposta in occasione della mostra allestita nel 2004 al MAR di Ravenna, così inquadra gli scritti di Martini:

«Dopo l'intervento di Palma Bucarelli, dall'indiscutibile merito di avere ordinato una prima bibliografia e sollecitato il dibattito critico, si pongono le premesse per i primi lavori di divulgazione. A raccogliere l'impegno sarà Alberto Martini [...]. Lo studioso mette mano a un numero monografico della collana "I Maestri del Colore" - un fascicolo seriale e divulgativo che imponeva precisi vincoli redazionali - con una selezione di dipinti datati tra il '37 e il '58. Per inquadrarne il movente poetico e stilistico, l'autore situa la questione dello spazio e della distanza nella sfera percettiva, riconoscendo alle dinamiche della visione implicazioni sia conoscitive che emozionali, secondo modalità che permettono di avvicinarlo a Bacon e a de Staël. [...] Lo stesso anno

²²² «I contributi filosofici dei fenomenologisti e quelli di Merleau-Ponty e Gombrich, son valsi a ridare nuova pregnanza ai significati alla visione», afferma Martini: «finalmente si comincia a capire come, al di là del fatto puramente retinico, vi siano le continue correzioni e modificazioni operate ora dalla esperienza conoscitiva, ora dal rapporto di affettività che si determina con le cose, ora dalla intenzionalità dello sguardo, che opera scelte molto più esclusive di quanto comunemente si creda, ora dagli schemi visivi formati attraverso la frequentazione assidua con opere d'arte del passato, più o meno remoto. La tensione di Giacometti, sia che scolpisca sia che dipinga o disegni, proviene dalla sua incertezza su quanto va facendo. Egli vorrebbe poter rappresentare ciò che è visibile a tutti come è visibile a tutti, vorrebbe poter arrivare a nascondere la sua individualità dietro una rappresentazione oggettiva e impersonale, ma, al tempo stesso, è consapevole che queste intenzioni gli sfuggono di mano più progredisce nel lavoro: la sua lucida razionalità viene insidiata da quegli impulsi interiori che, dopo l'esperienza surrealista, egli aveva tentato di rigettare. [...] Giacometti stesso [...] una volta mi ha detto: "È inevitabile: bisogna falsare le cose, falsarle per essere più veri". [...] Si possono misurare le pietre e i corpi, si possono conoscere tutte le leggi dell'ottica e della fisica, ma niente illumina sulla reale apparenza di un corpo o di una pietra ad una certa distanza: quello che sappiamo ci aiuta a conoscere intellettualmente le cose, ma, al momento di rappresentarle, la scienza è impotente. [...] L'immagine è larga o sottile, piatta o sfuggente, in base alle relazioni che si intrattengono con essa» (MARTINI 1965 PI, p. 28). Di Merleau-Ponty, filosofo esponente di primo piano della fenomenologia francese del XX secolo, Martini segnala al lettore, «oltre alla *Phénoménologie de la perception*, il saggio più specifico dal titolo *L'oeil et l'esprit*» (MERLEAU-PONTY 1945 e 1961); di Gombrich «l'utilissimo volume *Art and illusion*» (GOMBRICH 1957).

²²³ MONTEFORTE 2005, pp. 65-67.

Martini torna sul tema della visione, con un contributo per “Arte antica e moderna”. [...] La fenomenologia della visione “si risolve - secondo Martini - solo con l'accettazione della sua inestricabilità (quel *mélange* di cui parla l'artista)”, riconoscendo allo sguardo la componente affettiva che Giacometti ammette *malgré moi*. [...] Il saggio di Martini chiude un capitolo fondamentale nella storiografia italiana, sigillando nell'ultima parola - l'ultima che l'artista avrebbe potuto leggere - un'amicizia e due destini: la morte dello studioso prima e dell'artista, di lì a pochi mesi, avrebbe collocato la letteratura nella storia»²²⁴.

Il giovane racconta a colleghi e conoscenti dell'amicizia con Giacometti, che nei pochi anni trascorsi da quell'incontro lagunare nel maggio del 1962 si è fatta profonda, se Arturo Carlo Quintavalle, scrivendogli dopo lunga assenza, gli chiede: «Caro Alberto, non so nulla di te da molto tempo; suppongo che le dispense Fabbri ti abbiano sepolto tra montagne di gloria e fotocolors ectacrome... diavolo, come va? Come sta tua moglie? E Giacometti??», aggiunge. «Ogni volta che viene un fine settimana mi dico che devo “salire” da voi su a Milano, ma un po' la soprintendenza e molto il lavoro scientifico che tento di fare su cose - romaniche - mi ingarbugliano notevolmente i programmi»²²⁵.

L'ultimo contatto tra «i due Alberti» è una cartolina inviata allo scultore da Ravenna il 18 aprile 1965: «tanti cari saluti, Alberto Paola»²²⁶. Meno di due mesi dopo, Giacometti avrà a commentare con Russoli la scomparsa dell'amico comune, non ancora metabolizzata:

«Carissimo Franco, Ho ricevuto questo dopopranzo la tua lettera e ti ringrazio tanto. La morte del nostro caro Alberto Martini resta per mé, almeno per intanto, come irreale, come un'idea astratta che non rissento né affettivamente né mentalmente, ciò certo in parte dal fatto che sono lontano ma non forse unicamente per ciò, non so. Avrei voluto essere a Milano e a Ravenna con voi. Non so dire altro adesso. Penso a ciò che potrò dare per la mostra vendita, ci vedremo e potremo parlarne. Non posso venire a Milano fino alla seconda metà di luglio, spero tanto di vederti a Milano o altrove»²²⁷.

Dopo la morte del critico, Giacometti fin da subito e per l'esiguo tempo che gli resterà, sarà vicino a Paola, da poco guarita dai postumi dell'incidente, di cui è l'unica superstite. Da Parigi, il 28 maggio 1965 le scrive:

²²⁴ FABBRI 2004, p. 317.

²²⁵ Lettera di Quintavalle a Martini, [Bologna, 20 marzo 1965] (AAM).

²²⁶ FAeAG, inv. 2003-4543.

²²⁷ Giacometti a Russoli, Parigi, 4 giugno 1965, lettera pubblicata in DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, p. 321.

«La ringrazio tanto per là Sua lettera. Come può pensare penso ogni giorno a Lei col più grande desiderio di vederla il più presto possibile. Non osavo scrivere a Milano; ho scritto a Corbetta per domandare dove si trovava, come stava, soprattutto per scriverLe. Non mi ha ancora risposto ma ora ho la Sua lettera. Vengo al più tardi in luglio prima molto difficile ma sé possibile vengo fino a Milano. Anch'io vorrei vederla il più presto possibile dove sia, non mi disturba mai. Ora se prendo la via di Stampa è prima per Lei e non per Stampa. Ciò che è accaduto mi sembra irreali, come un brutto sogno e non posso pensare Alberto altro che lì al Suo tavolo e dappertutto nella vita, come l'ho sempre visto. Cara Paola sono incapace di scriverle altro oggi, ogni parola mi sembrerebbe vana, ma sappia che oggi lé sono più vicino col pensiero ché qualsiasi altra persona, à Lei e a Alberto. Mi scriva presto di nuovo e se pensa di allontanarsi per un momento da Milano potrebbe farLe del bene sappia ché se venisse a Parigi ho tutto, mà tutto il tempo per Lei, più presto La vedo e più sono contento. Con tutto il mio affetto e la mia amicizia suo Alberto G.».

Di incontri ve ne sarebbero stati diversi, in Canton Ticino dove risiede la famiglia Salvioni e a Stampa. «Martedì scorso venendo da Milano sono passato a Rovio dove ho visto Sua madre e la bambina e la sera sono venuto a Stampa», la avverte Giacometti in agosto: «Sua madre mi ha detto ché Lei sarebbe di ritorno il 15. Sarei molto molto contento se Lei mi telefona appena arriva e così potrò vederla prima di ritornare a Parigi verso il 18-19 del mese». E aggiunge: «sono impaziente di incontrarla. Metto subito questa lettera alla posta sperando molto di vederci presto»²²⁸.

«Dopo la morte di Alberto una lettera di Giacometti mi chiedeva di raggiungerlo a Parigi e un telegramma mi avvisava che di passaggio da Milano per andare a Stampa sarebbe venuto a trovarmi. Mi trovavo in Sicilia e passò mentre ero assente, prima a Milano poi in Ticino, a Rovio, dove abitavano i miei genitori, forse era agosto del '65. Arrivò con un taxi e non trovandomi ripartì quasi subito. Un telegramma mi invitava a passare qualche giorno a Stampa. Al mio ritorno andai a trovarlo, dopo molta insistenza da parte sua: voleva vedermi prima di partire per Parigi. Dormivo nella camera di Annette di fronte all'atelier, sono stati giorni di grande emozione e turbamento per me, parlavamo anche della morte per ore la notte, ma i miei ricordi sono offuscati, confusi, solo alcuni fogli da me scritti al ritorno a Milano possono raccontare questi momenti. È buffo ma non ricordo bene se con me avessi portato anche la piccola Lorenza. La disperazione a volte trova una via di scampo, dimenticare».

²²⁸ Lettera di Giacometti a Paola Martini da Stampa, 9 agosto 1965, conservata presso la famiglia Martini.

I fogli scritti al ritorno a casa, datati 18 agosto 1965, sono un resoconto dei giorni trascorsi con l'artista, idealmente rivolto ad Alberto:

«Come è triste non poter commentare con te quello che Giacometti ha detto e ciò che si è fatto! Appena sono entrata nell'atelier di Stampa Alberto mi è venuto incontro dicendomi che era infuriato perché ero arrivata tardi, poi stringendomi le mani, mi ha baciato sulle guance, come avrebbe potuto fare un padre dopo tanto tempo che non vede il figlio. Un comportamento da parte sua che mi ha fatto veramente un grande effetto, ho sentito di colpo che in fondo ci doveva essere qualche cosa fra di noi; io avevo sentito tanto il bisogno di parlare con lui di sentire la sua opinione e lui questo l'aveva intuito; mi aveva mandato un telegramma con la data del suo arrivo a Milano, mi aveva cercata in via Boccaccio ed era andato con un taxi fino a Rovio. Io sono tornata appena ho potuto perché ci tenevo a vederlo prima che partisse, ci tenevo a passare con lui una serata fino alle quattro del mattino, ci tenevo a passare con lui una giornata, e poi un'altra ancora, ci tenevo a sentirlo dire tutte quelle cose che vorrei poter scrivere se ne fossi capace. [...] In realtà questo mio colloquio con Giacometti ha cambiato, ha scombussolato un po' le mie idee, forse proprio perché sono le stesse mie idee, ma che io non avevo il coraggio di affrontare; idee a cui credevo quasi di nascosto, per paura che gli altri non le capissero, la mia solita paura di quello che gli altri pensano.

Verso le quattro del mattino:

G. A quest'ora non so più chi sono

Io. Lo saprà domattina quando si sveglia.

G. Oh no, al mattino è molto peggio, devo mettere insieme tutti i pezzi del mio corpo, attaccare le gambe, un braccio, la testa, e poi non lo so ancora. A volte mi sento vecchio, decrepito, perdo i denti, mi fa male una gamba, e a volte mi sento come un ragazzo di diciassette anni, vorrei urlare, correre, saltare.

Gli do la buonanotte e mi allontano dall'atelier, mi ha fatto preparare la camera accanto che è quella di Annette; lui mi saluta poi mi dice: mi scusi. Io sono già sulla porta, mi fermo, lo guardo:

Io. Di cosa Giacometti?

G. Di tutto.

Io. Non c'è niente da scusare, anzi è un piacere, non capisco.

G. Di come sono fatto. Non è vero che io sono legato alle cose di Stampa, come dice Carluccio e come tanti credono, anzi, è proprio il contrario, è perché non ho nessun legame che lascio che le cose che mi circondano nella casa di Stampa restino come sono, appartenevano alla mia famiglia e per loro dovevano essere così, ma per me non ha nessun valore che siano così o in altro modo. Non cambio niente perché non mi interessano. Quando è morta mia mamma avrei voluto fare un grosso buco in giardino e sotterrare tutti i mobili e tutti i quadri di

casa, perché non c'era più un motivo per cui la casa doveva essere così invece che diversamente, un grosso buco magari anche cementato perché si conservassero senza che nessuno li vedesse. Mi piace uscire di casa proprio perché la casa mi fa paura, è per questo che non ho casa io. Le uniche volte che ho accettato spontaneamente e voluto andare in una casa a cena è stato con voi, non credo proprio che mi sia capitato altre volte, con voi perché capivo la funzionalità di quella casa, la necessità per voi di avere una casa fatta in un certo modo.

In fondo, quante cose normali e convenzionali si fanno ogni giorno, anche Giacometti è legato a certune di queste convenzioni. È talmente affascinante sentirlo parlare che trovo molto difficile esprimere la mia opinione e se non condivido qualcuna delle sue idee è quasi convincente anche [in quelle] più assurde. [...] Ho sempre avuto un senso di timidezza nei suoi confronti, di inferiorità e forse un poco ce l'ho ancora, ma forse lo vincerò, perché è giusto vincerlo, proprio con lui al quale interessa qualsiasi persona, purché sia nel suo giusto aspetto e non assuma una veste di falsità apparente. Sono molto contenta poi perché mi sembra in un certo senso di fare parte della sua grande famiglia senza legami e fatta di tanti e pochi amici.

Mi sembra di essere pazza a scrivere tutte queste cose, se ci fossi stato tu, non l'avrei certo fatto, anzi, non avevo mai pensato di poterlo fare, con te avrei potuto parlare».

Oggi, a quasi mezzo secolo di distanza, ricorda:

«Ci fu un episodio per la Paola di allora abbastanza sconvolgente, forse lo stavo accompagnando alla stazione, non ricordo bene, e Giacometti tentò di baciarmi sulla bocca. Devo dire che la cosa del tutto inaspettata allora mi scombussolò non poco. Oggi capisco il suo bisogno di sentirsi vivo e l'esigenza in quel momento di trasmettere anche a me che la vita deve continuare e che bisogna gioirne.

Un anno dopo Giacometti moriva.

Non ho mai ricevuto la scultura promessami prima da Alberto e in seguito da Annette in una sua bella lettera, ma Alberto per aiutarmi mi mandò uno *chèque* postale di sessanta mila franchi svizzeri, che per quegli anni fu un grande aiuto. Ma il regalo più bello è il ricordo di una persona di grande fascino per la sua ricchezza interiore e per lo straordinario pensiero che ci ha lasciato con le sue opere.

Ho un ricordo curioso che non saprei datare: forse prima o dopo la morte di Martini, Giacometti mi chiese di comperargli un busto di papa Giovanni, di quelli che si vendono sulle bancarelle davanti alle chiese; era affascinato dalla piccola figura del papa rotondetta e mi diceva che lui un busto così non sarebbe mai riuscito a realizzarlo. Quella statuetta che gli comprai in un mio viaggio a Roma, girò tanto per casa mia e forse non riuscii mai a fargliela avere».

Pur non giungendo a vederne la realizzazione - si spegnerà all'ospedale di Coira l'11 gennaio 1966 in seguito a un attacco cardiaco -, Giacometti partecipa attivamente all'allestimento della mostra-asta Finarte in onore del giovane storico dell'arte, tra i componenti del comitato promotore. Perché restasse ricordo dell'amicizia con l'artista, Paola inserisce nell'elenco dei lotti (ma fuori asta), alcuni dei disegni donati loro in precedenza: la *Natura morta* a lei dedicata e l'*Annette* eseguita con la mano sinistra; il catalogo si apre con «un ricordo di commozione e gratitudine alla memoria di Alberto Giacometti che aveva dato il suo contributo a questa manifestazione fin dal suo primo attuarsi».

Anche Serafino Corbetta e Mario Negri aderiscono all'iniziativa. Se il primo è uno dei nomi chiamati all'organizzazione dell'evento («Caro Russoli, accetto volentieri di far parte del Comitato Promotore per onorare Alberto Martini, anche se, data la mia ubicazione e la mia scarsa preparazione artistica, non potrò portare un grande contributo»²²⁹), il secondo dona un *Trofeo*, primo esemplare di tre copie numerate: «sarà mia cura far recapitare direttamente presso Finarte il pezzo. Mi scuso del ritardo, ma non avevo disponibile in bronzo la scultura ed ho dovuto attendere che ne venisse fatta la fusione»²³⁰.

Quando leggerà la traduzione francese del numero 79 dei «Maestri del Colore», emozionata dall'analisi dell'opera del marito ormai scomparso, che sente profondamente vera, Annette Giacometti scriverà a Paola Martini, annunciandole la volontà di tener fede alla promessa di Alberto e donarle una sua scultura, a testimonianza della grande amicizia che li legava; l'opera tuttavia non arriverà mai in via Boccaccio.

«Chère Paola, Je viens de lire le text que votre Alberto avait écrit sur Alberto dans "I Maestri del Colore". Le numéro vient de sortir en français chez Hachette, et je voulais vous dire que j'ai trouvé ce texte très très beau. Je lis mal l'italien et au fond je ne le connaissais pas jusqu'à aujourd'hui.

En lisant ce texte, je le trouvais tellement juste et précis, exactement comme je sens les choses d'Alberto, et cela m'a fait penser à vous écrire un petit mot.

Cet hiver, je m'étais occupée à faire faire un autre hectachrome de la peinture qui est sur la couverture de ce numéro (La Mère d'Alberto), et je la trouve beaucoup plus jolie. Je vous la montrerai un jour. M. Fabbri l'a fait refaire pour moi.

²²⁹ Lettera di Serafino Corbetta a Franco Russoli, Chiavenna, 27 ottobre 1965, conservata presso gli eredi Martini.

²³⁰ Lettera di Mario Negri a Fausto Salvadori, Milano, 29 settembre 1965, conservata presso gli eredi Martini. Al *Trofeo*, lotto n. 82, fu indicativamente assegnato un valore di 400.000 lire.

J'ai commencé a travailler au catalogue raisonné de toute l'oeuvre d'Alberto et je suis très passionnée par ce travail. Mais, pour le moment, j'ai encore beaucoup d'autres affaires un peu ennuyeuses à régler et qui me prennent beaucoup de temps.

Je voulais aussi vous écrire depuis longtemps pour vous dire que je n'ai pas oublié la promesse d'Alberto de vous donner une sculpture en souvenir de la grande amitié qui'il avait pour vous et pour Alberto Martini. C'est même la *seule* promesse que je vais tenir!!!

Mais il faut attendre encore un peu de temps, que nos affaires de famille soient, une fois pour toute, réglées et que je sois libérée de mes soucis. C'est un peu difficile de parler de tout cela par écrit et c'est pourquoi je ne l'ai encore jamais fait.

Et vous? Comment ça va? Qu'est-ce que vous faites? Je me réjouis de vous revoir un jour, peut-être en Italie où j'aimerais bien revenir. En tout cas si vous venez à Paris, faites signe à MED 49-07.

Et comment va la petite filie?

Trés amicalement à vous

Annette²³¹.

Alberto Martini, *Gli inizi di Alberto Giacometti*, dicembre 1962-gennaio 1963 (AAM)²³²

Benché a tutt'oggi manchi una esauriente monografia su Alberto Giacometti che esamini filologicamente le tappe del suo percorso (I), pure è abbastanza ben definito lo svolgimento della sua scultura, dalle prove giovanili, che rimontano fino al 1914, a quelle attuali (II). Più scarsi sono gli elementi per quanto riguarda la pittura, anche se la bella monografia del Dupin e le opere attualmente esposte alla Kunsthau di Zurigo (III)^[233], hanno senza dubbio contribuito alla conoscenza della formazione di Giacometti.

Nell'atelier dell'artista, a Stampa, che è lo stesso di suo padre, il pittore Giovanni Giacometti, esistono ancora molti quadri degli anni giovanili che certamente aiutano ad una miglior comprensione della sua formazione e dei suoi primi interessi culturali: inoltre, le opere del padre testimoniano in modo inequivocabile non solo la portata del suo insegnamento sul figlio, ma anche la buona qualità di un pittore che, fuori di Svizzera, non è ben conosciuto. Per questo conviene spendere qualche parola su di lui. Giovanni Giacometti culturalmente cresce

²³¹ Lettera di Annette Giacometti a Paola Martini, Parigi, 20 luglio 1967, conservata presso la famiglia Martini.

²³² Il manoscritto - se ne conserva anche una versione parziale dattiloscritta -, va datato entro gli estremi della personale di Giacometti alla Kunsthau di Zurigo (2 dicembre 1962-20 gennaio 1963), citata in corso di svolgimento; è stato pubblicato per la prima volta in NURCHIS 2013, pp. 58-61.

²³³ Si veda il catalogo: *Alberto Giacometti* 1962.

in ambiente europeo: nel 1866, a soli diciotto anni, lascia la nativa val Bregaglia per Monaco, dove studia pittura e dove incontra Cuno Amiet, col quale si lega di grande amicizia²³⁴. Due anni dopo, insieme, i giovani amici partono per Parigi e frequentano l'Académie Julian, dove seguono i corsi di Bouguereau e Robert-Fleury²³⁵, condividendo solo in parte il loro accademismo da Salon - un occhio volto alla tecnica, l'altro al gusto mondano e salottiero. Infatti, pur senza accostare le esperienze più avanzate, non mancano di ammirare Manet (ma Giacometti citava, tra i suoi preferiti, Bastien-Lepage, rivelando chiaramente una posizione di compromesso tra novità e tradizione²³⁶). Successivamente visita anche l'Italia - Roma e Napoli -, ma la sua pittura non accenna ancora ad uscire da un bozzettismo di maniera, convenzionale e viziato di verismo, applicato più con intenti di verità di forma e di luce che con fini simbolici, come nel maestro. Questa fase dura fino al 1900 circa: di quell'anno è un bel quadro, «Le cucitrici» (IV), condotto ancora con tecnica divisionista. Negli anni successivi Giovanni Giacometti abbandona lentamente il divisionismo segantiniano per avvicinarsi ad una cultura pittorica d'impronta francese, nabi per intenderci: d'altronde già l'amico Amiet, da diversi anni, si era messo su questa strada, abbandonando il chiaroscuro e una malintesa idea di forma per una pittura condotta per «à plats», piccole zone piatte di colore accordate dai ritmi rabescati della linea.

Lo spazio veniva suscitato dai rapporti tra i vari elementi, non da una costruzione prospettica ormai del tutto abbandonata: a questi risultati Giacometti era venuto anche attraverso la pratica della silografia, che comporta una netta separazione di zone chiare e scure (in questo campo, in cui l'artista ha trovato riuscite davvero notevoli, si avverte indubbio l'ascendente di Vallotton). Uno dei suoi migliori dipinti, «Alberto e Diego» del 1904, mostra chiaramente un carattere nabi, tra Bonnard giovine, Vuillard e Roussel (specialmente vicino alle opere del 1891-92 di quest'ultimo): sia per il taglio eccentrico, lo snodo ritmico della linea, la riassunzione sintetica e decorativa dei particolari. Di questo momento sono anche due deliziose mattonelle dipinte, raffiguranti il figlio Alberto all'età di circa quattro anni, e il più

²³⁴ Cuno Amiet (1868-1961), pittore, grafico e scultore, che insieme a Ferdinand Hodler (1853-1918) diede avvio alla "nuova pittura svizzera" di carattere simbolico-espressionista; un ritratto di Amiet eseguito dall'amico Giovanni Giacometti nel 1890 a Parigi è passato all'asta il 6 settembre 1993, presso Sotheby's a Zurigo (lotto 56).

²³⁵ William Adolphe Bouguereau (1825-1905) e Tony Robert-Fleury (1837-1912) insegnarono presso l'Académie Julian, scuola d'arte parigina fondata da Rodolphe Julian (1839-1907) nel 1868.

²³⁶ Jules Bastien-Lepage (1848-1884), combattuto tra i temi tradizionali e la propria passione per le scene della vita contadina, nella sua breve vita scelse di essere pittore del mondo rurale.

giovane Diego: questo piccolo dipinto reca la data del 27 aprile 1904. Negli anni successivi la zonatura nabi scompare per lasciare il posto alla pennellata che costruisce le immagini in un colore luminoso, picchiettato con tocchi frantumati, come in un Signac, in un Cross, in un Luce²³⁷: un'influenza neo-impressionista che, come nel matissiano «Luxe, calme, volupté», si atteggia già alla fauve. Un certo eclettismo vi è indubbiamente nell'opera di Giovanni Giacometti, che nel 1910 si accosta ai modi di Van Gogh, ma sempre vissuto con autenticità di impegno, con sincera passione. I frutti non mancano. Si pensi a «La lampe» (1912) della Kunsthaus di Zurigo, così caldo di intimità e così giusto di colore, impostato con un originale taglio dall'alto e con suggestivo effetto di luce (V); o ancora a «La stua» (1916), di coll. privata, in cui i figli Alberto e Diego sono rappresentati nel loro ambiente familiare, intenti alle loro occupazioni - Alberto, forse, sta disegnando -. L'osservazione del vero, in termini di tono e di colore, è d'altronde costante nel suo lavoro: e si capisce che, per questo, Giacometti e Amiet venissero considerati una sorta di equivalenti svizzeri dei fauves francesi. Bisogna aggiungere, comunque, che i due pittori svizzeri non hanno mai avuto l'invenzione compositiva e cromatica non solo di un Matisse, ma nemmeno di un Marquet²³⁸: inoltre sempre in loro si avverte, dietro la scorza di un'esecuzione moderna, una visione fondamentalmente legata a schemi di verismo un po' convenzionale. Una definizione, insomma, vera a metà, che evidenzia l'aspetto rinnovato dell'arte di Giovanni Giacometti, ma ne trascura l'aspetto più tradizionale.

È in questo ambito, è in questo clima di intrecci e di predilezioni, che Alberto Giacometti nasce all'arte. Di una cosa, fin d'allora, fermamente convinto: che per dipingere bisogna avere il modello dinnanzi agli occhi o, al massimo, riprendere il filo di una percezione visiva che ossessivamente è presente nella fantasia (VI). La probità dell'artista è la sua fedeltà a questo principio: dal quale deriva l'altro fondamentale convincimento dell'artista, cioè che la pittura e la scultura hanno per fine di rappresentare la visione (VII) attraverso un linguaggio convenzionale e specifico.

Naturalmente, prima di mettere a fuoco i termini rappresentativi, cioè lo stile, della sua visione, Giacometti è passato attraverso molteplici esperienze. Poterle seguire attraverso i numerosissimi appunti, attraverso i tanti acquarelli e i piccoli dipinti che l'artista conserva sulla natia Stampa, è una introduzione utilissima alla miglior comprensione del suo lavoro successivo.

Vivendo nella famiglia di un artista che dell'arte partecipava tutta la

²³⁷ Paul Signac (1863-1965), Henri-Edmond Cross (1856-1910) e Maximilien Luce (1858-1941), citati qui da Martini quali rappresentanti di un postimpressionismo puntinista.

²³⁸ Henri Matisse (1869-1954) e Pierre-Albert Marquet (1875-1947).

casa (VIII), Alberto Giacometti disegna praticamente fin da bambino: e, nel 1913, dipinge un primo quadretto ad olio con alcune mele appoggiate su un tavolo dalla tovaglia spiovente. È un esercizio tecnico riecheggiante i modi del padre; una presa di contatto con un materiale, l'olio, che suscitava un timoroso rispetto. Ma è una prova isolata, in quanto il giovane preferisce i piccoli disegni in cui ritrae la madre e i fratelli, in cui compone scene di vita familiare e delinea motivi di favola. Durante la guerra la presenza di cavalli e soldati innanzi a casa gli offre lo spunto per altri studi dal vero. In questo periodo pratica anche l'acquarello, al quale per molti anni vanno i suoi entusiasmi e vi era un tempo in cui non passava giorno senza che egli non facesse almeno un acquarello, di preferenza raffigurante paesaggi. E se nel disegno la sua costante attenzione per i contorni deriva principalmente dall'esempio di Hodler, nell'acquarello egli aderisce maggiormente al cromatismo leggero e aereo di Amiet: anzi, dal 1916 al 1919, il suo problema è quello di render un'immagine del mondo in termini di colore, di luce e di atmosfera. Un problema impressionista, se non fosse che per Giacometti, come per suo padre e Amiet, il quadro era una realtà da costituire cubisticamente, cioè con assoluta libertà di mezzi pittorici: per questo, il colore era arbitrario e arbitrariamente lirico. Ma, ed è qui una delle caratteristiche costanti di tutta l'opera dell'artista, ogni arbitrarietà di fronte al motivo era valida nella misura in cui consentiva di avvicinarsi di più all'apparenza del reale: ora è il colore, come dopo sarà la forma.

Per quanto riguarda i suoi interessi culturali e le sue conoscenze, questi si spostano con indifferenza dall'arte antica a quella moderna e contemporanea, la cui buona informazione deve principalmente al famoso libro di Fritz Burger (IX). Oltre a Dürer e Rembrandt, che esercitano una suggestione mista di venerazione, egli sente vicino il vigoroso segno profilante di Hodler e la severa costruzione plastica e strutturale di Cézanne: anche se per ora, cresce all'ombra dei modi paterni e di Cuno Amiet. Negli acquarelli, il disegno non è più che una trama nervosa, quasi un ritmo decorativo, tra le note di un colore tenero e luminoso, delicatissimo: anche nei fogli disegnati a matita tornano gli stessi valori stilistici. Fin verso il 1921 dura questo periodo dei riflessi colorati, ora con accentuazioni che toccano risultati di un acceso divisionismo (X), ora con spengimenti che portano ad un tenue tonalismo o all'affioramento di interessi plastici e spaziali. Una mescolanza di queste varie inclinazioni si mostra nei disegni a penna del 1918-19, in cui comincia ad apparire quell'inquadramento dell'immagine che è così tipico della sua opera pittorica (XI): il segno è nervoso, s'infittisce per descrivere le zone in ombra, ma già la concatenazione dei singoli elementi entro una costruzione unitaria e profonda afferma il manifestarsi di nuovi interessi formali.

NOTE

I) Le monografie di J. Dupin, Paris 1962 [DUPIN 1962], e di P. Bucarelli, Roma 1962 [BUCARELLI 1962], sono concepite come saggi e non indulgiano sul dettagliato esame del percorso dell'artista. Il Dupin presenta un materiale molto vasto per quanto riguarda la scultura e la pittura dopo il 1947, ma solo cinque dipinti precedenti a quella data.

II) Tra le sculture precedenti il 1925, anno in cui prende l'avvio una più intensa e regolare attività creativa di Giacometti, sono stati resi noti dal Dupin solo quattro pezzi: «Diego» del 1914, «Bruno» del 1915, «la madre» del 1916, un «busto di giovane» (Simon Berard) del 1917. Testimonianze dell'artista e la presenza di alcuni pezzi nell'atelier di Stampa ci consentono di ampliare questo elenco: del 1915-16 è un'altra testa del fratello Bruno, del 1916-17 un ritratto a grandezza naturale di un amico, oggi distrutto, un altro ritratto del compagno di scuola Simon Berard - 1918 -, una testa ridente in gesso, a grandezza naturale, di Jean Delorme - 1918-19 -, e, nel 1919, i ritratti del padre, di Bruno, di Ottilia (parzialmente distrutto), e una testa, oggi distrutta, fatta a Ginevra. Nel 1920, a Roma, lavora quasi ininterrottamente a due busti, che poi distrugge: è qui, per la prima volta, che l'artista comincia ad avvertire la difficoltà nel rendere con precisione la visione. Nel 1922 esegue un ritratto di Diego in stretto rapporto con i disegni analitici della Grande-Chaumière, oggi distrutto^[239].

III) È da sperare che la città di Zurigo assicuri al suo bel Museo un gruppo così straordinario di opere dell'artista, per altro documentato in modo del tutto insufficiente nei musei svizzeri. Riguardo alle opere giovanili va notato che, se l'«autoritratto» del 1921 è un tentativo di composizione in parte fallito, il «nudo» del 1923 testimonia l'accanimento dell'artista nell'inseguire con la pittura i modi analitici dei disegni: una cubistizzazione di ogni dettaglio nella ricerca di una struttura plastica unitaria, quasi un esercizio di cristallografia alla Piero della Francesca o alla Paolo Uccello. Il disegno «femme nue assise» è dall'artista datato erroneamente 1921-22, dato che egli si recò a Parigi il gennaio del 1922 e la modella è senza dubbio quella della Grande-Chaumière, come risulta da altri fogli: pertanto databile al 1922-23.

IV) In questo quadro appare, nella cucitrice di profilo, la giovane sposa dell'artista, Annetta Stampa: molto singolare è la figura in controluce, la cui sagoma richiama stranamente la figura stessa di Alberto Giacometti. Dato l'aspetto di rocce nevoso che assumono nel quadro le bianche lenzuola, i figli erano soliti chiamare il quadro «le cucitrici delle montagne».

²³⁹ Dal 1922, Alberto Giacometti frequenta i corsi di scultura e disegno di Antoine Bourdelle (1861-1929) all'Académie de la Grand Chaumière a Parigi.

V) Per questa opera, preparata con numerosi disegni, hanno posato tutti i membri della famiglia: Alberto per ben due figure. Questo dipinto piaceva molto ad Alberto che ha tentato anch'egli il tema della famiglia a tavola anni dopo: specie nei disegni di Giovanni Giacometti si avverte un netto precorrimiento dei modi del figlio.

VI) Se, in scultura, Giacometti si allontana da questo precetto durante la fase cubista e surrealista - pur utilizzando con estrema sottigliezza le osservazioni sul vero -, in pittura questo non accade che in rarissime eccezioni. Di quadri surrealisti non ne conosco che uno, a Stampa, in cui è raffigurato un motivo molto simile al «palais de quatre heures» del Museum of Modern Art, New York: è un dipinto a olio, un cartone, intonato su tinte chiare²⁴⁰.

VII) Naturalmente bisogna tener conto che, per Giacometti, nella visione entrano in gioco molteplici elementi: la conoscenza, l'affettività, la selezione volontaria, la stessa cultura artistica. In un certo senso le sue idee sulla visione sono abbastanza vicine a quelle del Gombrich e di Merleau-Ponty²⁴¹.

VIII) Giovanni Giacometti, come tutti gli artisti d'un tempo, aveva gran rispetto e amore per l'artigianato: così si compiaceva di fare mobili in legno e decorarli con rilievi o pitture. Questa passione l'ha trasmessa anche ai figli: infatti Alberto e Diego hanno lavorato insieme per molti anni a fare oggetti d'arredamento, davvero bellissimi, ed ancor'oggi Diego Giacometti continua con brillanti riuscite questo lavoro. Alberto Giacometti ha derivato dal padre anche la consuetudine a far posare i famigliari, che sono i suoi modelli soliti: la mamma, il fratello Diego, la moglie Annette.

IX) Fritz Burger [1877-1916]: *Cézanne und Hodler: Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, Delphin Verlag, München 1913 [BURGER 1913]. È un libro importante nella formazione di Giacometti, che più volte copiò i quadri qui riprodotti: si tratta di un vero e proprio repertorio fotografico dell'arte moderna che tocca tutti i punti di discussione di quegli anni dal postimpressionismo al divisionismo, al simbolismo, ai fauves fino ai cubisti. È da questo libro, ricalcandola, che Giacometti derivò forse la sua prima copia: non a caso i «giocatori di carte» di Cézanne.

²⁴⁰ Da identificarsi verosimilmente nel dipinto *Le Palais à 4 heures du matin*, olio su cartone, 1932, Parigi, FAeAG, inv. 1994-0575-1, versione pittorica del soggetto dell'omonima e coeva composizione scultorea conservata al Museum of Modern Art di New York.

²⁴¹ Si veda la nota 222.

X) Del 1921 è un «paesaggio», dipinto ad olio, in cui è evidente la derivazione da modi divisionisti, saltuariamente praticati anche dal padre, spesso con accentuazioni cromatiche quasi espressioniste. In quell'anno, trascorso prevalentemente a Roma, Alberto Giacometti pensava che per rappresentare in modo rassomigliante un cielo, era [necessario] dipingerlo di un rosso violento: ancora una volta un'arbitrarietà ai fini di verità.

XI) Questa inquadratura dell'immagine, che ha la funzione di delimitare il campo della visione e allontanarlo allo spettatore, corrisponde esattamente all'importanza che l'artista attribuisce alle luci in scultura: più la base e il bordo dell'incorniciatura sono grandi, maggiore è la distanza che ci separa dalla immagine dipinta o scolpita.

Figura 1



Alberto Martini, 1961 circa.

* Le didascalie delle immagini dei dipinti riprodotte in questa sezione relative al primo capitolo (nn. 4-9 e 15) riportano l'attribuzione proposta o sostenuta da Alberto Martini e di seguito, ove differente, l'attribuzione odierna indicata tra parentesi quadre.

Figura 2

*Roberto Longhi (AAM).*

Figura 3



Emilio Tadini, Ritratto del Doctor Mellifluus Martini Alberto, Milano, eredi Martini.

Figura 4



Bartolomeo della Gatta, L'Assunta che porge la cintola a san Tommaso, Cortona, Museo Diocesano. Fotografia Alinari conservata nell'archivio di Alberto Martini, che mostra l'immagine della tela prima del restauro.

Figure 5a-b



Bartolomeo della Gatta, Santa Caterina da Siena davanti al Crocifisso e storie della sua vita; San Rocco e storie di santa Caterina, Cortona, San Domenico. La fotografia del frammento di destra, proveniente dall'archivio di Alberto Martini, documenta l'affresco anteriormente allo stacco.

Figura 6



Luca Signorelli, Presentazione al Tempio, Usa, collezione privata.

Figura 7

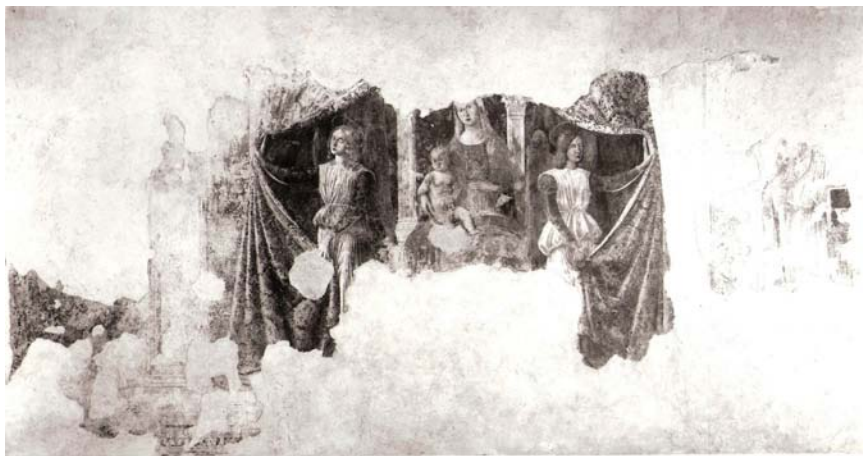


*Bartolomeo della Gatta [pittore veronese dell'ambito di Domenico Morone],
Incontro tra san Rocco e Vincenzo ad Acquapendente (?),
ubicazione ignota (fotografia conservata in AAM).*

Figure 8-9



*Bartolomeo della Gatta [Matteo Lappoli (attr.)],
Annunciazione, Arezzo, San Francesco (fotografia conservata in AAM).*



*Bartolomeo della Gatta [Matteo Lappoli (attr.)], Madonna con il Bambino
fra due angeli e due santi, Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna
(fotografia conservata in AAM).*

Figura 10



Matteo Lappoli (attr.), Annunciazione, Dicomano, oratorio della Santissima Annunziata (fotografia conservata in ALB, Fotografie d'arte, scatola 26).

*Su concessione della Sezione Archivi della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena.
Riproduzione vietata.*

Figure 11-14



Confronti tra gli angeli degli affreschi, attribuiti a Matteo Lappoli, di Dicomano e del museo aretino (da piazza Sant'Agostino) e tra le Vergini di Dicomano e di San Francesco ad Arezzo (dalla ex cappella di casa da Monte presso Gragnone).

Figura 15



Bartolomeo della Gatta (?) [Matteo Lappoli (attr.)], Annunciazione, Avignone, Musée du Petit Palais.

Figura 16



Fotografia dell'affresco sistino Promulgazione della Legge e ultimi giorni di Mosè, con divisione delle parti spettanti, secondo Luciano Bellosi, a Perugino e bottega, a sinistra, e a Bartolomeo della Gatta, a destra (ALB, Fotografie d'arte, scatola 26).

Su concessione della Sezione Archivi della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena.

Riproduzione vietata.

Figura 17



Alberto Martini e Virgilio Guidi nello studio-abitazione del pittore a Venezia, durante i preparativi delle riprese per il documentario televisivo del 1960 (AAM).

Figura 18



Carlo Cardazzo, Gian Alberto Dell'Acqua, Alberto Martini, Marco Valsecchi e Dino Buzzati nell'ufficio del soprintendente a Brera, 1960 (AAM).

Figura 19



Harold Acton e Martini nel giardino di villa La Pietra, 1960 (AAL).

Figura 20



I fotografi Alfredo Loprieno e Roberto Esposito con alcuni fascicoli dei «Capolavori nei Secoli», 1962 circa (ARE).

Figura 21



Alberto Martini all'esterno del Metropolitan Museum of Art di New York, in viaggio per le campagne fotografiche Fabbri, 1961 (AAM).

Figura 22



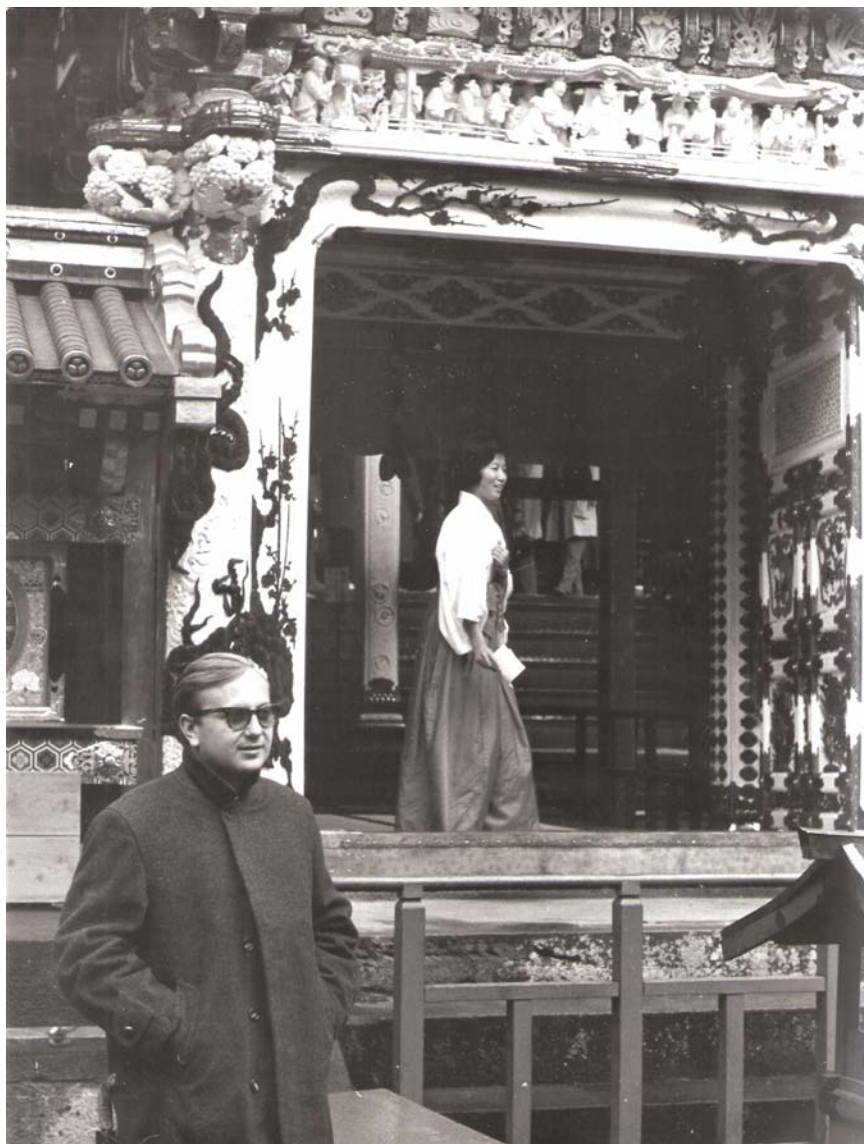
Alberto Martini su un aereo per Honolulu, in viaggio per le campagne fotografiche Fabbri, 1961 (AAM).

Figura 23



Alberto Martini a Honolulu, durante un viaggio per le campagne fotografiche Fabbri, 1961 (AAM).

Figure 24-25



Alberto Martini in Giappone, durante un viaggio per le campagne fotografiche Fabbri, 1961 (AAM).



Figura 26



Alberto Martini a Wake Island, durante uno scalo nel corso di un viaggio per le campagne fotografiche Fabbri, 1961 (AAL).

Figura 27



Alberto Martini ad Amburgo, durante un viaggio per le campagne fotografiche Fabbri, 1961 (AAM).

Figura 28



Alberto Martini a Stoccolma, durante un viaggio per le campagne fotografiche Fabbri, 1961 (AAM).

Figura 29



Una delle fotografie scattate il giorno dell'accordo Fabbri-Skira conservate nell'archivio di Martini. Oltre a lui si riconoscono: Renata Negri, Dino Fabbri, Albert Skira e, probabilmente, un suo collaboratore.

Figura 30



Augusta Ghidiglia, Roberto Longhi e Alberto Martini sui ponteggi montati per i restauri degli affreschi di Correggio nella cupola di San Giovanni Evangelista a Parma, 1962 (AAM).

Figura 31



*Mino Maccari, Lionello Venturi nello studio di Emilio Vedova,
Milano, eredi Martini.*

© Mino Maccari, by SIAE 2016

Figura 32



*Ben Shahn e Alberto Martini sul molo di Marina di Ravenna, 1956. Fotografia di
Roberto Pagnani (ArCGP).*

Figura 33



Alberto Martini, Ben Shahn, Roberto Pagnani e Bernarda Bryson a Cesenatico, 1956 (fotografia conservata in duplice copia: ArCGP, AAM).

Figura 34



Fotografia di gruppo degli invitati alle nozze di Alberto e Paola Martini, Milano, 6 aprile 1961. Fotografia di Alfredo Loprieno (AAM).

Si riconoscono: Roberto Pagnani, Franco Monti, Aldo Bergolli, Luciana Momigliano, Valfrido Martini, Laura Monti, Giuseppina Martini, Paola e Alberto Martini, un'amica della sposa, Luisa Martini, Micaela Dazzi, Claudia Salvioni e, alle sue spalle, Maria Serena Battaglia e Carlo Bevilacqua. Nella fila in basso, Alberto Salvioni, Guido e Sandro Somarè, Emilio Tadini e Guido Rosetti.

Figura 35



*Mimise e Renato Guttuso con Girolamo Sotgiu in Sardegna, 1963.
Fotografia di Alberto Martini (AAM).*

Figura 36



Massimo Carrà e Alberto Martini davanti a Sant'Apollinare in Classe a Ravenna, 1965. Fotografia di Ugo Mulas (AAM).

Figura 37



Oswaldo Patani, Giancarlo Cazzaniga e Giuseppe Ajmone su un battello-taxi a Venezia in occasione della XXXI Biennale, 1962. In secondo piano la moglie di Ajmone, Paola Martini, la moglie di Patani e Bruno Cassinari. Fotografia di Alberto Martini (AAM).

Figura 38



Georges Mathieu durante la realizzazione dell'opera Odoacre per la Mostra dei mosaici moderni, 1959 (ArCGP).

Figura 39



*Georges Mathieu dipinge nel salone di villa Ghigi Pagnani, 1959.
Fotografia di Roberto Pagnani (ArCGP).*

Figura 40



*Roberto Pagnani e Daniel Pommereulle all'inaugurazione della personale dell'artista
alla Galleria Fietta di Ravenna, 1962. Fotografia di Martha Rocher (ArCGP).*

Figura 41



Mattia Moreni alla Bonarella durante la realizzazione della tela La paura dell'uomo (distrutta), 1956. Fotografia di Roberto Pagnani (ArCGP).

Figura 42

29 Ottobre 1957.
 Parigi la notte.
 ciao Roberto!
 bon nuit historique!
 W. la fica
 Mattia Moreni -
 W il maeni con il
 suo passiro.
 Poupy -
 Ray Alberto

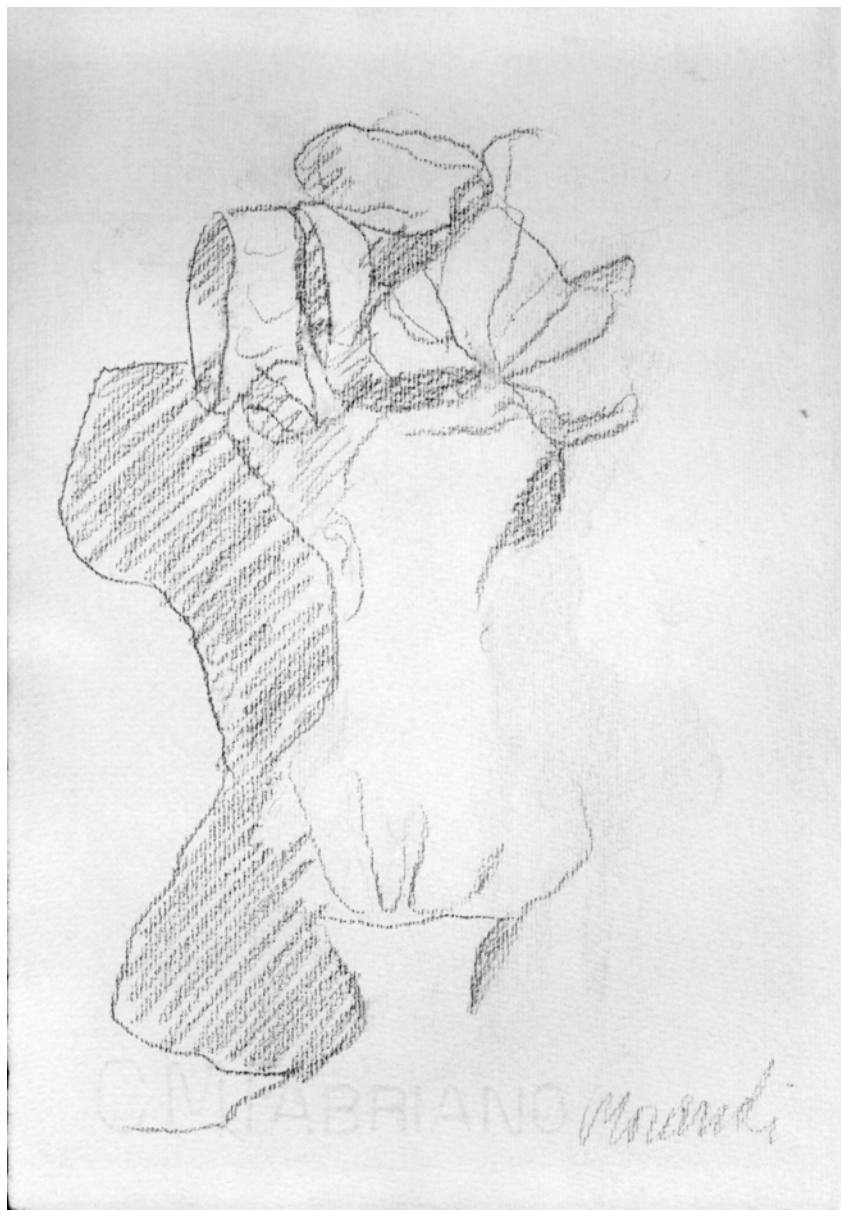
Saluti di Mattia Moreni, Poupy Prath, Alberto Martini e Sergio Romiti a Roberto Pagnani da Parigi, 29 ottobre 1957 (ArCGP).

Figure 43-44



*Moreni e Martini a Brisighella e nello studio del pittore a Russi, 1955.
Fotografie di Roberto Pagnani (in duplici copie: ArCGP, AAM).*

Figura 45



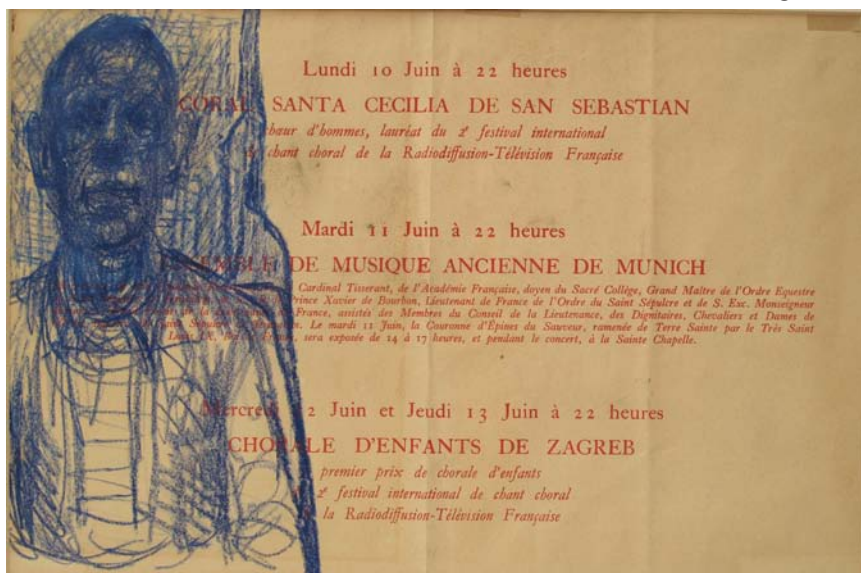
Giorgio Morandi, Vaso di fiori, disegno donato ad Alberto Martini, dedicato sul retro, in data 5 gennaio 1962.

Figura 46



Alberto Giacometti, *La fenêtre à Stampa*, disegno donato allo storico dell'arte, dedicato «Per Alberto con tutta la mia amicizia Parigi 9.VI.1963», Milano, eredi Martini.

Figura 47



Alberto Giacometti, Diego, 1963 circa, Milano, eredi Martini. Disegno donato allo storico dell'arte durante una visita allo studio parigino dell'artista il 9 giugno 1963.

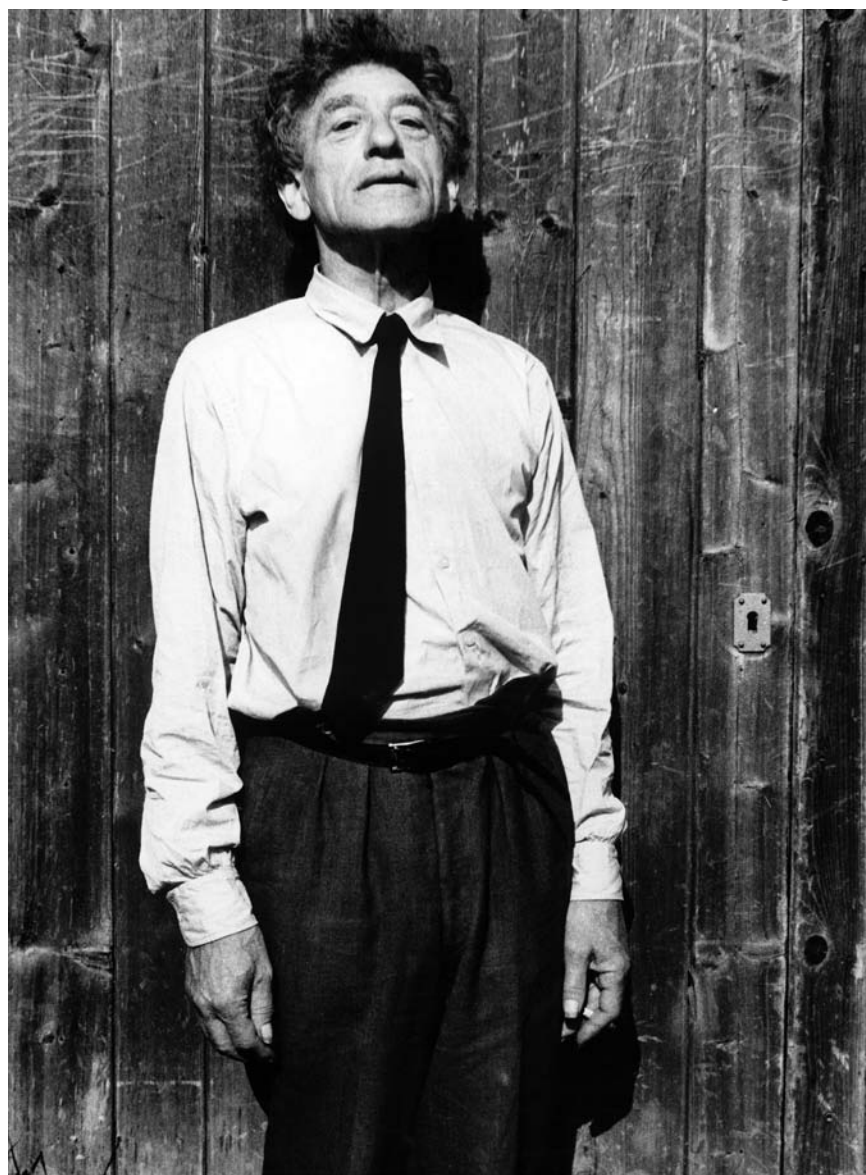
© Alberto Giacometti Estate/by SLAE in Italy, 2016.

Figura 48



Giacometti e Martini seduti all'esterno dell'atelier dell'artista a Stampa, luglio-agosto 1963. Fotografia di Alfredo Loprieno (AAL).

Figura 49



Giacometti in posa per Paola Martini presso l'atelier di Stampa, luglio-agosto 1963: «Io sono come una mia statua...» (AAL).

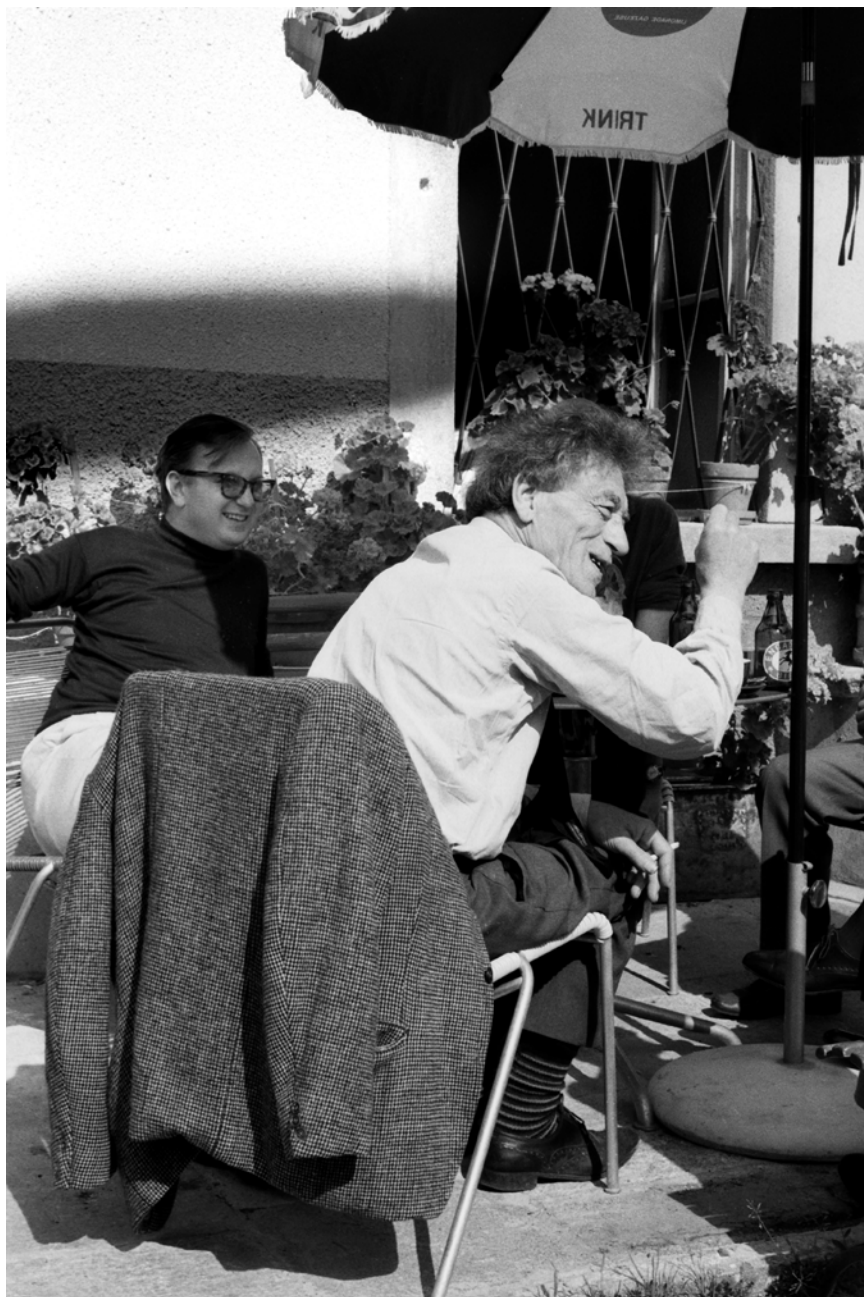
Figure 50-51



Due serie di provini delle fotografie scattate da Paola Martini e da Alfredo Loprieno con Alberto Martini, Pierre Josse, Alberto e Annette Giacometti a Stampa, luglio-agosto 1963 (AAL).



Figura 52



Martini e Giacometti con Pierre Josse e Alfredo Loprieno a Stampa, luglio-agosto 1963. Fotografia di Paola Martini (AAL).

Figura 53



Giacometti in posa per l'amico Pierre Josse nel proprio atelier a Stampa, luglio-agosto 1963 (AAL).

Figura 54



Alberto Giacometti al lavoro nel proprio atelier a Stampa, luglio-agosto 1963 (AAL).

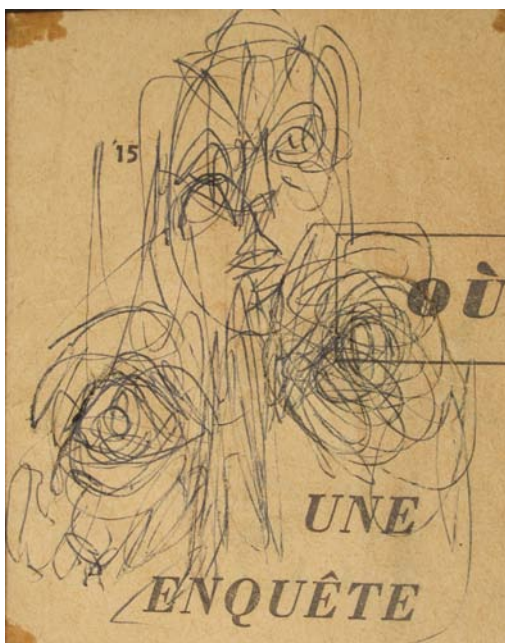
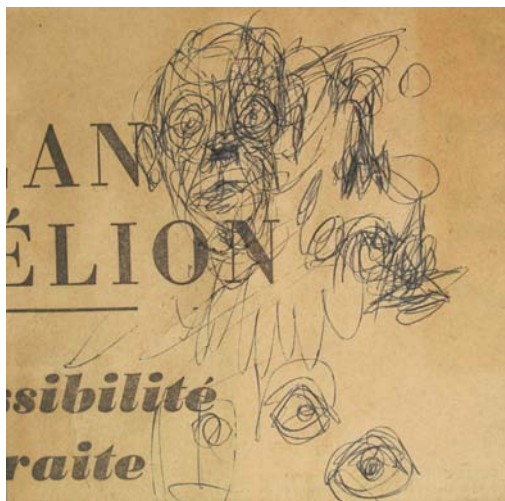
© Alberto Giacometti Estate/by SIAE in Italy, 2016.

Figura 55



*Alberto Giacometti in un abbraccio con la moglie Annette a Stampa,
luglio-agosto 1963 (AAL).*

Figure 56-57



Alberto Giacometti, Ritratti di Alberto e Paola Martini, penna a sfera sul foglio di un quotidiano francese, 1963, Milano, eredi Martini.

© Alberto Giacometti Estate/by SIAE in Italy, 2016.

Figure 58-59



Alberto Giacometti, Uomo 1929-30, penna blu sul retro di un menu del ristorante Torre di Pisa, 1963, Milano, eredi Martini; Homme, gesso dipinto, 1929-1930, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution.

Alberto Martini. Saggio di bibliografia

Criteria e avvertenze

Scritti inclusi

Costituiscono voce bibliografica tutti gli scritti di Alberto Martini pubblicati. Figurano inoltre la tesi di laurea e i testi apparsi tra il 1959 e il 1960 su «Arte figurativa antica e moderna» con lo pseudonimo Alberto Alberti. Nel caso di recensioni di mostre o volumi, si segnalano nelle note sottostanti i riferimenti.

In due categorie distinte, al termine di ogni anno, sono elencate le ripubblicazioni (R) e le pubblicazioni in traduzione (T): a fianco del titolo è posto il rinvio (◀) alla prima edizione, o alla versione in lingua italiana. Il rinvio (▶) segnala la fortuna di un testo: le sue ripubblicazioni e traduzioni.

Nel caso di ripubblicazioni di uno scritto in traduzione, quest'ultimo è stato inserito tra le ripubblicazioni e il rinvio a fianco del titolo fa riferimento alla prima pubblicazione in traduzione¹.

Scritti non inclusi

Non sono qui segnalati articoli e servizi apparsi su «Arte figurativa antica e moderna» ascrivibili a Martini, ma non firmati, a meno che non vi siano precise risposdenze, comunque con indicazione in nota; è il caso, almeno, delle rubriche «In giro per le gallerie»,

¹ Si sono indicate le traduzioni dei testi di Martini editi dalla Fabbri, che è stato possibile rintracciare; per un panorama generale delle traduzioni delle collane della casa editrice (assai numerose quelle de «I Maestri del Colore»), si rimanda all'appendice *La Fabbri all'estero*, in CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 483-488. Non si elencano qui le riedizioni dei fascicoli della raccolta «I Maestri del Colore» intraprese nel 1976 e nel 1991.

«Corrispondenza con i lettori», «Letteratura artistica», «Libri ricevuti», «Mercato antiquario», «Notiziario», di alcuni articoli non firmati della «Rassegna delle mostre» e, verosimilmente, di «Notizie dal mondo».

Non si sono potuti reperire gli estremi bibliografici dei seguenti ritagli da periodici, ritrovati tra le carte dello studioso: A. Martini, *Disegni di Ruffini alla "Saletta Byron"* (ritaglio datato 23 aprile); A. Martini, *Un tesoro poco conosciuto. La pinacoteca civica nell'Accademia di Belle Arti*; A. Martini, *Successo alla "Muratori" della Mostra provinciale d'arte. Significativa la "personale" di Virgilio Guidi* (ritaglio datato 18 ottobre). Si è rintracciata la citazione, ma non è stato possibile trovare il volume, del catalogo della mostra *Le "macchie" di Gianni Dova*, con presentazione di A. Martini, Galleria l'Indiano di Firenze, 18 marzo-3 aprile 1964². Infine non sono elencati i testi di Martini apparsi nella serie «Capolavori nei Secoli» riutilizzati nel 1966 in «Elite. Storia Universale dell'arte»³.

Ordine delle voci bibliografiche

Le voci sono state divise per anno di pubblicazione, ripartite in ordine alfabetico e distinte in quattro categorie:

IN VOLUME

V scritto pubblicato in un libro, catalogo (o dépliant) di mostra

IN PERIODICO

P scritto pubblicato su rivista

RIPUBBLICAZIONI

R scritto ripubblicato

TRADUZIONI

T scritto tradotto in lingua straniera

1953

IN PERIODICO

P1 *Mostra di Luca Signorelli*, in «Paragone», IV, 45, 1953, pp. 53-56.

Recensione della *Mostra di Luca Signorelli*, Cortona, Palazzo Casali, maggio-agosto 1953; Firenze, Palazzo Strozzi, settembre-ottobre 1953.

1953-1954

TESI DI LAUREA

Su Bartolomeo della Gatta pittore e miniatore, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1953-1954 (relatore Roberto Longhi).

² Segnalazione di Filippo Trerè: si veda CAVALLO 1997, p. 101.

³ Si veda a riguardo il paragrafo *Le imprese incomplete, 1965-1969*, p. 171 e nota 126.

1954

IN VOLUME

V1 [*Presentazione*], in *Giulio Ruffini*, catalogo della mostra (Bologna, Circolo di Cultura, 1954), Circolo di Cultura, Bologna 1954, pp. s.n.

V2 [*Presentazione*], in *Pompilio Mandelli*, dépliant della mostra (Firenze, Galleria La Strozzi, dal 27 maggio 1954), Galleria La Strozzi, Firenze 1954, pp. s.n.

IN PERIODICO

P1 *Ben Shahn*, in «Paragone», V, 57, 1954, pp. 61-64.

P2 «*Galleria di scrittori d'arte*», in «L'Approdo», III, 2, 1954, p. 88.

Recensione di ULIVI 1953.

P3 *Teatro e Immagini del Settecento Italiano*, in «L'Approdo», III, 3, 1954, pp. 33-36.

Recensione di BACCHELLI, LONGHI 1953.

1955

IN PERIODICO

P1 *Il crocefisso riminese di Bagnacavallo*, in «Paragone», VI, 69, 1955, pp. 61-64.

P2 *Mostre bolognesi*, in «Letteratura», III, 13-14, 1955, pp. 182-185.

Recensione delle mostre tenutesi a Bologna nelle gallerie Circolo di Cultura e La Loggia, nel corso della stagione invernale del 1955.

P3 *Mostre secentesche*, in «Letteratura», III, 15-16, 1955, pp. 166-170.

Recensione delle mostre: *Caravaggio e i caravaggeschi*, Roma, Palazzo Barberini, aprile-maggio 1955; *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, Torino, Palazzo Madama, 6 maggio-26 giugno 1955; Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1-15 luglio 1955.

1956

IN VOLUME

V1 [*Presentazione*], in *Cafiero Tuti*, catalogo della mostra (Bologna, Circolo di Cultura, 18-28 febbraio 1956), Circolo di Cultura, Bologna 1956, pp. s.n.

IN PERIODICO

P1 *Gaudenzio Ferrari a Vercelli*, in «Letteratura», IV, 23, 1956, pp. 122-125.

Recensione della *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956.

P2 *Mostre a Torino, a Prato*, in «Letteratura», IV, 19-20, 1956, pp. 169-174.

Recensione delle mostre: *Pittori d'oggi: Francia-Italia*, Torino, Palazzo Madama, settembre-ottobre 1955; *Mostra di sessanta maestri del prossimo trentennio*, Prato, Salone di Apollo, settembre-ottobre 1955.

P3 *Mostre bolognesi*, in «Letteratura», IV, 21-22, 1956, pp. 195-198.

Recensione delle esposizioni: *Mostra di pittori emiliani dell'Ottocento*, Bologna, Palazzo Salina-Amorini, 25 settembre-6 novembre 1955; *Dipinti di Va-*

scò Bendini, Giuseppe Ferrari, Bruno Pulga, Sergio Vacchi, Bologna, Galleria La Loggia, 26 gennaio-8 febbraio 1956, e altre iniziative della stagione a Bologna e dintorni.

1957

IN PERIODICO

- P1 *Conversazione con Rosai*, in «Letteratura», V, 27-28, 1957, pp. 93-96.
 P2 *La pittura americana alla Biennale di Venezia*, in «Il Veltro», I, 3-4, 1957, pp. 37-44.
 Recensione dell'esposizione del padiglione americano, dedicato al tema della città, presso la XXVIII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 19 giugno-21 ottobre 1956.
 P3 *La validità di un metodo*, in «Itinerari», V, 27-28, 1957, pp. 253-258.
 P4 *Spigolature venete*, in «Arte Veneta», XI, 1957, pp. 53-64.

1958

IN VOLUME

- V1 *Malerei des jungen Italien. Ausstellung*, catalogo della mostra (Dortmund, Auslandskulturtag der Stadt Dortmund Deutschland-Italien (s.l.), 31 maggio-18 giugno 1958; Norimberga, Fränkische Galerie, 29 giugno-27 luglio 1958; Kassel, Kasseler Kunstverein, 14 novembre-6 dicembre 1958; Colonia, Wallraf-Richartz Museum, dicembre 1958-gennaio 1959; Leverkusen, Städtische Museum, s.d.), a cura di L. Grote, A. Martini, Druckhaus, Nürnberg 1958.

IN PERIODICO

- P1 *Arte italiana alla mostra del Rococò*, in «Il Veltro», II, 10, 1958, pp. 27-32.
 Recensione della mostra *Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18^o Jahrhunderts*, München, The Residenz, 15 giugno-15 settembre 1958.
 P2 *Gli inizi difficili di Pierre Bonnard*, in «Arte antica e moderna», 3, 1958, pp. 255-279.
 P3 *I Kandinsky della donazione Münter*, in «La Biennale di Venezia», VIII, 30, 1958, pp. 13-17.
 P4 *Il nuovo museo di Capodimonte*, in «Il Veltro», II, 1, 1958, pp. 29-32.
 P5 *Il Rococò in vetrina alla mostra di Monaco*, in «Il Tirreno», 9 settembre, 1958, p. 3.
 Recensione della mostra *Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18^o Jahrhunderts*, München, The Residenz, 15 giugno-15 settembre 1958.
 P6 *La Mostra di Modigliani*, in «Il Veltro», II, 12, 1958, pp. 28-30.
 Recensione della *Mostra di Amedeo Modigliani*, Milano, Palazzo Reale, novembre-dicembre 1958.
 P7 *Ricostruzione parziale di un dossale riminese*, in «Paragone», IX, 99, 1958, pp. 40-45.
 Il saggio è recensito da ROLI 1959.

1959

IN VOLUME

V1 *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Neri Pozza, Venezia 1959.

Il volume appartiene alla serie «Cataloghi di raccolte d'arte», edita dalla Fondazione Giorgio Cini Centro di Cultura e Civiltà Istituto di Storia dell'Arte, n. 5; è recensito da: HONOUR 1960; RUHMER 1960; LASKIN 1961; PUPPI 1963.

V2 [Senza titolo], in *Il Milione. Enciclopedia di geografia, usi e costumi, belle arti, storia, cultura*, 30, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1959, pp. 193-224.

Collana edita a fascicoli dal principio del 1959, poi pubblicata in volumi.

V3 [Senza titolo], in *Il Milione. Enciclopedia di geografia, usi e costumi, belle arti, storia, cultura*, 31, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1959, pp. 225-256.

Collana edita a fascicoli dal principio del 1959, poi pubblicata in volumi.

V4 [Senza titolo], in *Il Milione. Enciclopedia di geografia, usi e costumi, belle arti, storia, cultura*, 32, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1959, pp. 257-288.

Collana edita a fascicoli dal principio del 1959, poi pubblicata in volumi.

IN PERIODICO

P1 *Abbiamo visto*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 6, 1959, pp. 90-91.

Articolo non firmato.

P2 *Appunti sulla Ravenna 'riminese'*, in «Arte antica e moderna», 7, 1959, pp. 310-322.P3 *Disegni del 600 emiliano nella Pinacoteca di Brera*, in «il Verri», III, 6, 1959, pp. 85-87.

Recensione della *Mostra dei disegni del Seicento emiliano nella Pinacoteca di Brera*, Milano, Pinacoteca di Brera, 19 giugno-31 luglio 1959.

P4 *E. Vuillard*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 5, 1959, pp. 52-59.

Recensione della mostra *Édouard Vuillard*, Milano, Palazzo Reale, ottobre-novembre 1959.

P5 *Favola, eleganza e realismo nel Seicento emiliano*, in «Settimo giorno», XII, 550, 1959, pp. 42-45.

Recensione della mostra *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile-5 luglio 1959.

P6 *Gli anni felici del Futurismo*, in «Settimo giorno», XII, 557, 1959, pp. 43-44.

Recensione dell'esposizione *I Futuristi. Mostra nel cinquantenario del primo manifesto futurista*, Roma, Palazzo Barberini, 1959.

P7 *Grafica contemporanea nelle collezioni di Prato*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 5, 1959, p. 73.

Recensione della mostra *Grafica contemporanea nelle collezioni di Prato*, Prato, Palazzo del Pretorio, 1959.

- P8 *Il castello di Malpaga*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 6, 1959, pp. 23-29.
 Articolo pubblicato con lo pseudonimo Alberto Alberti.
- P9 *Il premio "La Spezia"*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, pp. 68-69.
 Recensione del *X Premio Nazionale di pittura Golfo della Spezia*, La Spezia, 12 luglio-6 settembre 1959.
- P10 *Il premio "Morgan's Paint" a Rimini*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, p. 69.
 Recensione del secondo *Premio "Morgan's Paint"*, Rimini, Palazzo dell'Aren- go, 15 luglio-30 agosto 1959.
- P11 *Il secolo del Rocò*, in «Settimo giorno», XII, 536, 1959, pp. 50-52.
- P12 *Il Seicento emiliano*, in «Le Arti», X, 5-6, 1959, pp. 1-2.
 Recensione della mostra *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile-5 luglio 1959.
- P13 *Il Seicento emiliano nella Mostra di Bologna*, in «Amicizia», III, 5, 1959, pp. 15-19.
 Recensione della mostra *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile-5 luglio 1959.
- P14 *Il viaggio sentimentale di Édouard Vuillard*, in «Settimo giorno», XII, 575, 1959, pp. 40-43.
 Recensione della mostra *Édouard Vuillard*, Milano, Palazzo Reale, otto- bre-novembre 1959.
- P15 *In giro per le gallerie*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, pp. 70-72.
 Articolo non firmato.
- P16 *La pittura del Seicento a Venezia*, in «Arte figurativa antica e moder- na», VII, 4, 1959, pp. 62-65.
 Recensione della mostra *La pittura del Seicento a Venezia*, Venezia, Ca' Pes- aro, 27 giugno-25 ottobre 1959.
- P17 *La villa Cicogna a Bisuschio*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, pp. 45-49.
 Articolo pubblicato con lo pseudonimo Alberto Alberti.
- P18 *L'entusiasmo innovatore dei futuristi*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, pp. 50-53.
 Recensione dell'esposizione *I Futuristi. Mostra nel cinquantenario del primo manifesto futurista*, Roma, Palazzo Barberini, 1959.
- P19 *Lo spirito Zen è arrivato in Italia*, in «Settimo giorno», XII, 582, 1959, pp. 40-43.
 Recensione della mostra *Pittura zen dal secolo XVII al secolo XIX*, Milano, Centro Culturale San Fedele, dicembre 1959.
- P20 *Nella Mostra del Settecento è riflessa la gioia di vivere di un grande secolo*, in «Settimo giorno», XII, 546, 1959, pp. 40-44.
 Recensione della mostra *Il Settecento a Roma*, Roma, Palazzo delle Esposizio- ni, 19 marzo-31 maggio 1959.

- P21 *Nostalgie e presentimenti nel Seicento veneziano*, in «Settimo giorno», XII, 560, 1959, pp. 42-44.
Recensione della mostra *La pittura del Seicento a Venezia*, Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959.
- P22 *Precedenti del Manierismo*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 6, 1959, pp. 33-39.
- P23 *Sebastiano Mazzoni: «Apollo e Dafne»*. Ravenna, Galleria dell'Accademia di Belle Arti, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, p. 19.
Articolo non firmato.
- P24 *Spigolature venete*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, pp. 26-29.
- P25 *Una casa nuova per Fontanesi*, in «Settimo giorno», XII, 579, 1959, pp. 40-43.
- P26 *Una donazione artistica*, in «Il Veltro», III, 4, 1959, pp. 21-26.
- P27 *Un Carlo Bonone - Una scultura barocca - Due dipinti seicenteschi - Un Altobello Melone. Corrispondenza con i lettori*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 5, 1959, pp. 90-91.
Articolo non firmato.
- P28 *Un dipinto bassanesco - Un dipinto veneto. Corrispondenza con i lettori*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 6, 1959, p. 93.
Articolo non firmato.
- P29 *Un singolare dipinto del Passignano*, in «Paragone», IX, 109, 1959, pp. 55-58.
- P30 *Vitalità nell'arte*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 5, 1959, pp. 71-72.
Recensione della mostra *Vitalità nell'arte*, Venezia, Palazzo Grassi, Centro Internazionale della Arti e del Costume, 8 agosto-4 ottobre 1959; Recklinghausen, Kunsthalle, ottobre-dicembre 1959; Amsterdam, Stedelijk Museum, dicembre 1959-gennaio 1960.

1959-1960

IN PERIODICO

- P1 *La nuova Galleria d'Arte Moderna a Torino*, in «Arte Club», I, 3, 1959-1960, p. 60.

1960

IN VOLUME

- V1 *Cubismo*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1960*, Bompiani, Milano 1960, pp. 33-36.
- V2 [Introduzione], in *Cinque secoli d'arredamento d'arte*, catalogo della mostra (Milano, XXXVIII Fiera, 12-27 aprile 1960), Arte figurativa, Milano 1960, pp. 11-16.
- V3 [Introduzione], in *Cinque secoli di storia dell'arte dedicata all'arredamento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 10-30 maggio 1960), Associazione Antiquari d'Italia, Milano 1960, pp. 11-16.

IN PERIODICO

- P1 *Arte italiana del XX secolo nelle collezioni americane*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 3, 1960, p. 50.
Recensione della mostra *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane*, Milano, Palazzo Reale, 30 aprile-26 giugno 1960.
- P2 *Arte italiana in Inghilterra*, in «Comunità», XIV, 78, 1960, pp. 70-76.
Recensione della mostra *Italian art and Britain*, London, Royal Academy of Arts, 2 gennaio-6 marzo 1960.
- P3 *Capolavori italiani in Inghilterra*, in «Settimo giorno», XIII, 591, 1960, pp. 42-45.
Recensione della mostra *Italian art and Britain*, London, Royal Academy of Arts, 2 gennaio-6 marzo 1960.
- P4 *Ceramiche italiane del Cinquecento*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 5, 1960, p. 35.
Recensione della *Mostra storica del piatto e della posata*, Milano, Palazzo dell'Arte, Salone d'onore della XII Triennale, 16 luglio-4 novembre 1960.
- P5 *Cinque secoli di arredamento d'arte*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 2, 1960, pp. 71-78.
Recensione della mostra *Cinque secoli d'arredamento d'arte*, Milano, XXXVIII Fiera, 12-27 aprile 1960.
- P6 *Corrispondenza con i lettori*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 1, 1960, pp. 72-73.
Articolo non firmato.
- P7 *Corrispondenza con i lettori*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 2, 1960, p. 64.
Articolo non firmato.
- P8 *Corrispondenza con i lettori*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 3, 1960, p. 63.
Articolo non firmato.
- P9 *Corrispondenza con i lettori*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, p. 82.
Articolo non firmato.
- P10 *Corrispondenza con i lettori*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 5, 1960, p. 68.
Articolo non firmato.
- P11 *Dalla natura all'arte*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, pp. 62-65.
Recensione della mostra *Dalla natura all'arte*, Venezia, Palazzo Grassi, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, agosto-ottobre 1960.
- P12 *De Staël cinque anni dopo*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 3, 1960, pp. 36-39.
Recensione della mostra *Nicolas de Staël*, Torino, Galleria d'Arte Moderna, 3 maggio-12 giugno 1960.

- P13 *Dibattito sulla XXX Biennale*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, pp. 48-61.
Dibattito condotto da Alberto Martini, con la partecipazione di Dino Buzzati, Carlo Cardazzo e Marco Valsecchi.
- P14 *Eleganza batte astrattismo. La XXX Biennale d'arte*, in «Settimo giorno», XIII, 610, 1960, pp. 42-45.
Recensione dell'esposizione del padiglione italiano presso la *XXX Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, 18 giugno-16 ottobre 1960.
- P15 *Estro e fantasia di un arredamento*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 3, 1960, pp. 32-36.
- P16 *Fede e disperazione di Van Gogh*, in «Settimo giorno», XIII, 593, 1960, pp. 42-45.
Articolo sul pittore, pubblicato in occasione della mostra *Vincent van Gogh 1853-1890*, Paris, Musée Jacquemart André, febbraio-marzo 1960.
- P17 *Federico Zeri - La galleria Pallavicini*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 2, 1960, pp. 68-69.
Recensione di ZERI 1959.
- P18 *I capolavori emigrati*, in «Settimo giorno», XIII, 604, 1960, pp. 40-43.
Recensione della mostra *Arte italiana del XX secolo da collezioni americane*, Milano, Palazzo Reale, 30 aprile-26 giugno 1960.
- P19 *Il comò laccato veneziano del Settecento*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 2, 1960, pp. 41-46.
- P20 *Ipotesi leonardesca per la "Madonna" Ruskin*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 1, 1960, pp. 33-39.
- P21 *"I primitivi di Nizza"*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, p. 68.
Recensione della mostra *Primitifs de Nice et des écoles voisines*, Nice, Musée Masséna, 1960.
- P22 *Italiani contemporanei a Londra*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, p. 69.
Recensione della mostra *Contemporary Italians* (collettiva di undici artisti: Giorgio Morandi, Mario Sironi, Gino Severini, Renato Guttuso, Pietro Consagra, Gianni Dova, Sergio Romiti, Sergio Vacchi, Mario Russo e Augusto Perez), London, McRoberts & Tunnard Gallery, giugno 1960.
- P23 *I tesori del Museo Puskin*, in «Settimo giorno», XIII, 618, 1960, pp. 26-29.
- P24 *La mostra nazionale dell'antiquariato al Palazzo Reale di Milano. Il paradiso delle signore*, in «Settimo giorno», XIII, 632, 1960, pp. 56-59.
Recensione della *Mostra nazionale dell'antiquariato*, Milano, Palazzo Reale, 19 novembre-11 dicembre 1960.
- P25 *L'arte italiana e il collezionismo inglese*, in «Il taccuino delle arti», 52, 1960, pp. 1-2.
Recensione della mostra *Italian art and Britain*, London, Royal Academy of Arts, 2 gennaio-6 marzo 1960.

- P26 *L'arte italiana e l'Inghilterra*, in «Arte Club», II, 4, 1960, pp. 61 e 65.
Recensione della mostra *Italian art and Britain*, London, Royal Academy of Arts, 2 gennaio-6 marzo 1960.
- P27 *La Triennale rilancia il Liberty*, in «Settimo giorno», XIII, 615, 1960, pp. 42-45.
Recensione della *XII Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, la prima edizione allestita come mostra tematica, dedicata a *La Casa e la Scuola*, Milano, 16 luglio-4 novembre 1960.
- P28 *Nostalgia e sogni di Mario Mafai*, in «Settimo giorno», XIII, 600, 1960, pp. 40-43.
- P29 *Poussin alla ricerca della classicità*, in «Arte Club», II, 6, 1960, pp. 14-23.
Recensione della *Exposition Nicolas Poussin*, Paris, Musée du Louvre, maggio-luglio 1960.
- P30 *Quadri e disegni di Oxford alla Galleria Matthiesen*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 3, 1960, pp. 47-48.
Recensione delle mostre: *Paintings and Drawings from the Christ Church, Oxford*, London, Matthiesen Gallery, 1960; *Eighteenth Century Italian Drawings*, Wellesley, Wellesley College, Jewett Arts Center, 11 aprile-5 maggio 1960, New York, Charles E. Slatkin Galleries, 9-23 maggio 1960; esposizione del fondo di disegni di Gian Battista e Gian Domenico Tiepolo al Victoria and Albert Museum (per cui si veda KNOX 1960).
- P31 *Quel pasticciaccio di via Nazionale*, in «Settimo giorno», XIII, 589, 1960, pp. 42-45.
Recensione delle mostre romane: *Il disegno francese da Fouquet a Toulouse-Lautrec*, Palazzo Venezia, dicembre 1959-febbraio 1960; *Oskar Kokoschka*, Palazzo Barberini, dicembre 1959-gennaio 1960; *VIII Quadriennale Nazionale d'Arte*, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1959-aprile 1960.
- P32 *Renato Guttuso, oggi*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 5, 1960, pp. 49-55.
- P33 *Retrospektiva di Prampolini a Bergamo*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, p. 69.
Recensione della mostra *Enrico Prampolini*, Bergamo, Galleria Lorenzelli, dal 18 giugno 1960.
- P34 *Rouault a Marsiglia*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, pp. 68-69.
Recensione della mostra *Rouault*, Marseille, Musée Cantini, 13 giugno-1 settembre 1960.
- P35 *Sulle relazioni artistiche italo-americane*, in «Il Veltro», IV, 1-2, 1960, pp. 69-72.⁴
- P36 *Tesori segreti delle case fiorentine*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, pp. 32-37.
Recensione della *Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, Firenze, Circolo

⁴ A questo articolo rimanda Maurizio Calvesi «per i rapporti del Futurismo con la cultura americana», nel saggio del dicembre 1959 *Il futurismo e le avanguardie*, pubblicato in CALVESI 1966, pp. 114-149 (citazione a p. 127).

- Borghese e della Stampa, 11 giugno-11 luglio 1960, pubblicata con lo pseudonimo Alberto Alberti.
- P37 *The early work of Bartolomeo della Gatta*, in «The Art Bulletin», XLII, 2, 1960, pp. 133-141.
- P38 *Tre fantasie di Jan de Momper*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, p. 66.
- P39 *Two drawings and a panel by Pellegrino Tibaldi*, in «The Burlington Magazine», CII, 685, 1960, pp. 156-159.
- P40 *Una pittura alla moda*, in «Settimo giorno», XIII, 611, 1960, pp. 42-45.
Recensione della XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 18 giugno-16 ottobre 1960.
- P41 *Venticinque anni di pittura americana*, in «Settimo giorno», XIII, 595, 1960, pp. 26-29.
Recensione della mostra 25 Anni di Pittura Americana 1933-1958, Milano, Palazzo della Permanente, 1-22 marzo 1960.
- P42 *Visita alla quadriennale romana*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 1, 1960, pp. 56-62.
Recensione della VIII Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1959-aprile 1960.

1961

IN VOLUME

- V1 *Emilio Scanavino*, in *Premio "Morgan's Paint". III Biennale internazionale per la Pittura e la Scultura Italia-Jugoslavia*, catalogo della mostra (Rimini, Palazzo dell'Arengo, 1 luglio-30 agosto 1961), Colorificio Toscano, Pisa 1961, p. s.n.
- V2 *Emilio Scanavino*, in *I Mostra Nazionale di Pittura Contemporanea "Premio città di Marsala" 1961*, catalogo della mostra (Marsala, Palazzo Municipale, 1-31 agosto 1961), presentazione di M. Venturoli, Tip. STET, Trapani 1961, pp. 126-127.
- V3 *Le mostre dell'anno* (a cura di), in *Almanacco Letterario Bompiani 1961*, Bompiani, Milano 1961, pp. 153-160, 169-176, 185-188, 197-204.
Recensione di una selezione di mostre ritenute più significative, allestite nel corso dell'anno.
- V4 [Presentazione], in *Emilio Scanavino: 493^a Mostra del Cavallino*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 28 marzo-7 aprile 1961), Galleria del Cavallino, Venezia 1961, pp. s.n.
- V5 [Presentazione], in *Emilio Scanavino: 333^a Mostra del Naviglio*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 18-28 marzo 1961), Galleria del Naviglio, Milano 1961, pp. s.n.
- V6 [Presentazione], in *Emilio Tadini: 510^a Mostra del Cavallino*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 28 ottobre-6 novembre 1961), Galleria del Cavallino, Venezia 1961, pp. s.n.

- V7 [*Presentazione*], in *Gianni Dova*, dépliant della mostra (Ravenna, Galleria Fietta, 25 maggio-15 giugno 1961?), Galleria Fietta, Ravenna [1961?], p. s.n.⁵
- V8 [*Presentazione*], in *Giuseppe Ajmone*, dépliant della mostra (Ravenna, Galleria Fietta, 16 marzo-10 aprile 1961), Tipografia Ravennana, Ravenna 1961, p. s.n.

IN PERIODICO

- P1 *Antico e moderno trovano un punto d'incontro*, in «Settimo giorno», XIV, 656, 1961, p. 64.
Recensione dell'esposizione d'arte antica e moderna nell'arredo, allestita dalla Galleria Arte Antica in via Sant'Andrea a Milano, nella primavera del 1961.
- P2 *De Romans*, in «Aujourd'hui», 28, 1961, pp. s.n.
- P3 *Le arti in Europa dal 1884 al 1914*, in «Arte Club», III, 9, 1961, pp. 43-48.
Recensione della mostra *Les sources du XX^e siècle: les arts en Europe de 1884 à 1914*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 4 novembre 1960-23 gennaio 1961.
- P4 *Mantegna a Mantova*, in «Pirelli», XIV, 5, 1961, pp. 40-49.
Recensione della mostra *Andrea Mantegna*, Mantova, Palazzo Ducale, settembre-ottobre 1961.
- P5 *Splendono gli ori di Carlo Crivelli nella mostra di Palazzo Ducale*, in «Settimo giorno», XIV, 661, 1961, pp. 8-10.
Recensione della mostra *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno-10 ottobre 1961.
- P6 *Un inedito di Antonio Pirri*, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, pp. 195-196.
- P7 *Utrillo senza leggende. Il pittore della malinconia*, in «CDE», 5, 1961, pp. s.n.
Recensione di LONGSTREET E., LONGSTREET S. 1961.

1961-1962

IN PERIODICO

- P1 *L'astrattismo*, in «Arte Club», IV, 11, 1961-1962, pp. 20-30.

1962

IN VOLUME

- V1 [*Presentazione*], in *Daniel Pommereulle*, dépliant della mostra (Ravenna, Galleria Fietta, 26 maggio-15 giugno 1962), Galleria Fietta, Ravenna 1962, p. s.n.
- V2 [*Presentazione*], in *Mario Rossello: 359^a Mostra del Naviglio*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 19-28 maggio 1962), Galleria del Naviglio, Milano 1962, pp. s.n.

⁵ Ma CRISPOLTI 2005, p. 166 segnala la mostra nel 1962; si veda la nota 114 del capitolo *L'arte contemporanea. Incontri e amicizie*.

IN PERIODICO

P1 *Retorica dell'attualità*, in «Palatina», VI, 21-22, 1962, pp. 124-128.

P2 *Salvioni*, in «Cooperazione», 26 maggio 1962, p. 7.

P3 *Tesori d'arte nella mostra del Gotico Internazionale*, in «Settimo giorno», XV, 716, 1962, pp. 66-69.

Recensione della mostra *Europäische Kunst um 1400*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 7 maggio-31 luglio 1962.

1962-1963

IN PERIODICO

P1 *La pittura cinese*, in «Arte Club», V, 15, 1962-1963, pp. 14-23.

1963

IN VOLUME

V1 *Andrea Mantegna*, Fabbri («I Maestri del Colore», 1), Milano 1963.

Martini è condirettore della collana.

V2 (a cura di) *Capolavori nei Secoli. Dall'arte carolingia al Gotico*, IV, Fabbri, Milano 1963. (► 1963 T2)

Il volume, versione rilegata della raccolta di fascicoli, appartiene alla serie «Capolavori nei Secoli», di cui Martini è condirettore.

V3 (a cura di) *Capolavori nei Secoli. Il Rinascimento e il Manierismo*, V, Fabbri, Milano 1963. (► 1963 T3)

Il volume, versione rilegata della raccolta di fascicoli, appartiene alla serie «Capolavori nei Secoli», di cui Martini è condirettore.

V4 *Emilio Scanavino*, in *XII Mostra Nazionale d'Arte "Golfo di La Spezia"*, catalogo della mostra (La Spezia, 13 luglio-25 agosto 1963), Arte della Stampa, La Spezia 1963, pp. s.n.

V5 *Pierre Auguste Renoir*, Fabbri («I Maestri del Colore», 4), Milano 1963. (► 1978 T2; 1985 R1)

Martini è condirettore della collana.

V6 *Pittura in Europa. L'Ottocento e il Novecento*, V, Fabbri, Milano 1963.

Il volume è recensito da MURA 1964.

V7 [Presentazione], in *Dipinti 1962-63 e variazioni dal Carpaccio. Il sogno di S. Orsola di Lodovico Mosconi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Stendhal, 15 ottobre-5 novembre 1963), Galleria Stendhal, Milano 1963, pp. s.n.

V8 [Presentazione], in *Emilio Scanavino*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Rotta, 19-30 ottobre 1963), testi di G. Beringheli e A. Martini, Galleria Rotta, Genova 1963, pp. s.n.

V9 [Presentazione], in *Scanavino*, catalogo della mostra (Cortina, Galleria Hausmann, 16 febbraio-1 marzo 1963), Galleria Hausmann, Cortina 1963, pp. s.n.

V10 *Van Gogh*, Fabbri («I Maestri del Colore», 6), Milano 1963.

(► 1978 T3; 1985 R2)

Martini è condirettore della collana.

IN PERIODICO

- P1 *Allarme a Brera*, in «Settimo giorno», XVI, 755, 1963, pp. 27-30.
- P2 *100 milioni per l'arte antica e un premio per i moderni*, in «Settimo giorno», XVI, 769, 1963, pp. 52-53.
- P3 *Felix Vallotton classicist manqué*, in «Apollo», 78, 1963, pp. 416-417.
Recensione della mostra *Felix Vallotton*, Milano, Galleria del Levante, ottobre-novembre 1963.
- P4 *La mite luce di Venezia nella pittura di Carpaccio*, in «Settimo giorno», XVI, 766, 1963, pp. 49-53.
Recensione della mostra *Vittore Carpaccio*, Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno-6 ottobre 1963.

TRADUZIONI

- T1 (a cura di) *Chefs-d'oeuvre de l'art. Le XIXe siècle*, X, Librairie Hachette, Paris 1963. (◀1964 V2)
Adattamento di G. Michelson, S. Sivel.
- T2 (a cura di) *Chefs-d'oeuvre de l'art. Le Moyen age européen*, IV, Librairie Hachette, Paris 1963. (◀1963 V2)
Adattamento di G. Michelson, S. Sivel.
- T3 (a cura di) *Chefs-d'oeuvre de l'art. Renaissance et manierisme*, V, Librairie Hachette, Paris 1963. (◀1963 V3)
Adattamento di G. Michelson, S. Sivel.

1964

IN VOLUME

- V1 *Capolavori nei Secoli. Correnti contemporanee*, XII, a cura di A. Martini, F. Russoli, Fabbri, Milano 1964. (▶1966 T1)
Il volume, versione rilegata della raccolta di fascicoli, appartiene alla serie «Capolavori nei Secoli», di cui Martini è condirettore.
- V2 (a cura di) *Capolavori nei Secoli. L'Ottocento*, X, Fabbri, Milano 1964. (▶1963 T1)
Il volume, versione rilegata della raccolta di fascicoli, appartiene alla serie «Capolavori nei Secoli», di cui Martini è condirettore.
- V3 *Claude Monet*, Fabbri («I Maestri del Colore», 30), Milano 1964. (▶1978 T1)
Martini è condirettore della collana.
- V4 *Émile Bernard*, in *Émile Bernard*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Levante, febbraio-marzo 1964), Galleria del Levante, Milano 1964, pp. s.n.
La mostra è recensita nell'articolo non firmato *Antologia di E. Bernard* 1964.
- V5 *Eugène Delacroix*, Fabbri («I Maestri del Colore», 25), Milano 1964. (▶2004 R1; 2012 R1)
Martini è condirettore della collana.
- V6 *Giorgio Morandi*, Fabbri («I Maestri del Colore», 38), Milano 1964.
Martini è condirettore della collana.

- V7 *Johannes Vermeer*, Fabbri («I Maestri del Colore», 54), Milano 1964.
Martini è condirettore della collana.
- V8 *La litografia moderna*, in *Mostra di opere grafiche*, dépliant della mostra (Ravenna, Galleria Fietta, 26 marzo-9 aprile 1964), Tipografia Ravennana, Ravenna 1964, p. s.n.
- V9 *Pablo Picasso I*, Fabbri («I Maestri del Colore», 56), Milano 1964.
(► 1989 R1; 1991 T1)
Martini è condirettore della collana.
- V10 *Pablo Picasso II*, Fabbri («I Maestri del Colore», 57), Milano 1964.
(► 1989 R1; 1991 T1)
Martini è condirettore della collana.
- V11 *Paul Gauguin*, Fabbri («I Maestri del Colore», 14), Milano 1964.
Martini è condirettore della collana.
- V12 *Peverelli*, in *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, giugno-luglio 1964), Ente Manifestazioni Milanesi, Milano 1964, pp. 97-103.
- V13 *Scanavino*, in *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, giugno-luglio 1964), Ente Manifestazioni Milanesi, Milano 1964, pp. 113-117.
- V14 [Presentazione], in *Aldo Bergolli: paesaggi urbani. IV mostra*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano, dal 19 novembre 1964), Galleria Milano, Milano 1964, pp. 39-46.
- V15 [Presentazione], in *Gian Franco Ferroni: opere tra il 1959 e il 1963*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Mutina, 22 marzo-11 aprile 1964), Galleria Mutina, Modena 1964, pp. s.n. (► 1968 R1)
La mostra è recensita nell'articolo non firmato *Alberto Martini* 1964 e da SOLMI 1964.
- V16 [Presentazione], in *Lodovico Mosconi*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'arte moderna Viotti, 18 aprile-1 maggio 1964), Camedda, Torino 1964, pp. s.n.
La mostra è recensita da DRAGONE 1964c.
- V17 [Presentazione], in *Mario Rossello*, dépliant della mostra (Ravenna, Galleria Fietta, 30 maggio-20 giugno 1964), Tipografia Ravennana, Ravenna 1964, p. s.n.
- V18 [Presentazione], in *Scanavino*, catalogo della mostra (Torino, Galleria La Bussola, 1964), Teca, Torino 1964, pp. s.n.

IN PERIODICO

- P1 *'Storia del Cubismo'*, di *John Golding*, in «Paragone», XV, 169, 1964, pp. 49-54.
Recensione di GOLDING 1963, traduzione italiana dell'originale inglese GOLDING 1959.

1965

IN VOLUME

- V1 *Alberto Giacometti*, Fabbri («I Maestri del Colore», 79), Milano 1965.

(► 2005 R1)

Martini è condirettore della collana.

V2 *Dialogo tra "Pop" e "Opt" registrato e tradotto da Alberto Martini*, in *Operazione Goldfinger*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Levi, 9-30 marzo 1965), a cura di U. Eco, A. Martini, F. Russoli, Edizioni della Quercia, Milano 1965, pp. s.n.

La mostra è recensita da DE MICHELI 1965.

V3 *Il disegno di Carrà*, catalogo della mostra (*Carlo Carrà, disegni dal 1912 al 1963*, Ravenna, Galleria Fietta, dal 26 maggio 1965), Tipografia Ravegnana, Ravenna 1965.

V4 *Masolino a Castiglione Olona*, Fabbri-Skira («L'Arte racconta», 3), Milano-Genève 1965.

Martini è condirettore della collana.

V5 [Presentazione], in *Edizioni d'arte "La Spirale": mostra di litografie, dépliant della mostra* (Milano, Libreria Feltrinelli, 16-30 aprile 1965?), Spirale Edizioni d'Arte, Milano [1965?], p. s.n.

V6 [Presentazione], in *Oli e tempere di Romiti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Trevi, dal 7 maggio 1965), Jasillo, Roma 1965, pp. s.n.

V7 [Presentazione], in *Pont-Aven e i Nabis*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Levante, maggio 1965; Roma, Galleria del Levante, giugno 1965), Galleria del Levante, Milano 1965, pp. s.n.

V8 [Presentazione], in *Sandro Luporini*, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'arte Botero, dal 3 marzo 1965), Galleria Botero, Torino 1965, pp. s.n. (► 1967 R1)

La mostra è recensita da DRAGONE 1965b.

IN PERIODICO

P1 *Alberto Giacometti: la poesia delle apparenze*, in «Arte antica e moderna», 29, 1965, pp. 25-38. (► 1999 R1)

P2 *Boccioni, un libro e una notizia*, in «Paragone», XVI, 185, 1965, pp. 61-67.

Recensione di BALLO 1964.

P3 *Notizia su Pietro Antoniani milanese a Napoli*, in «Paragone», XVI, 181, 1965, pp. 81-86.

1966

TRADUZIONI

T1 *Chefs-d'oeuvre de l'art. L'Époque Contemporaine*, XII, testo di A. Martini, F. Russoli, Librairie Hachette, Paris 1966. (◄ 1964 V1)

Adattamento di G. Michelson, S. Sivel.

1967

IN VOLUME

V1 *Cézanne e il post-impressionismo*, Fabbri («Mensili d'arte», 11), Milano 1967. (► 1976 T1; 1981 R1)

In collaborazione con Renata Negri. Si tratta di un lavoro approntato in precedenza, essendo Martini a questa data già scomparso.

V2 *L'impressionismo*, Fabbri («Mensili d'arte», 5), Milano 1967.

(►1976 T2; 1981 R2)

Si tratta di un lavoro approntato in precedenza, essendo Martini a questa data già scomparso.

V3 *Picasso e il cubismo*, Fabbri («Mensili d'arte», 15), Milano 1967.

(►1976 T3; 1981 R3; 1986 T1)

Si tratta di un lavoro approntato in precedenza, essendo Martini a questa data già scomparso.

RIPUBBLICAZIONI

R1 [*Presentazione*], in *Sandro Luporini*, catalogo della mostra (Brescia, Galleria Fant Cagni, marzo 1967), Galleria Fant Cagni, Brescia 1967, pp. s.n. (◀1965 V8)

1968

RIPUBBLICAZIONI

R1 [*Presentazione*], in *Grafica di Ferroni*, dépliant della mostra (Livorno, Galleria Il minotauro, dal 27 gennaio 1968), Galleria Il minotauro, Livorno 1968, pp. s.n. (◀1964 V15)

1976

TRADUZIONI

T1 *Cézanne et le post-impressionnisme*, Editions Tête de Feuilles («Galerie d'art», s.n.), Paris 1976. (◀1967 V1; ►1981 R1)

T2 *L'Impressionnisme*, Editions Tête de Feuilles («Galerie d'art», s.n.), Paris 1976. (◀1967 V2; ►1981 R2)

T3 *Picasso et le cubisme*, Editions Tête de Feuilles («Galerie d'art», s.n.), Paris 1976. (◀1967 V3; ►1981 R3)

1978

TRADUZIONI

T1 *Monet*, Avenel Books, New York 1978. (◀1964 V3)

T2 *Renoir*, Avenel Books, New York 1978. (◀1963 V5; ►1985 R1)

T3 *Van Gogh*, Avenel Books, New York 1978. (◀1963 V10; ►1985 R2)

1981

RIPUBBLICAZIONI

R1 *Cézanne et le post-impressionnisme*, Agence internationale d'édition J.-F. Gonthier, Pully 1981. (◀1976 T1)

R2 *L'Impressionnisme*, Agence internationale d'édition J.-F. Gonthier, Pully 1981. (◀1976 T2)

R3 *Picasso et le Cubisme*, Agence internationale d'édition J.-F. Gonthier, Pully 1981. (◀1976 T3)

1985

RIPUBBLICAZIONI

R1 *Renoir*, Bloomsbury Books, London 1985. (◀1978 T2)R2 *Van Gogh*, Bloomsbury Books, London 1985. (◀1978 T3)

1986

TRADUZIONI

T1 *Picasso en het kubisme*, Atrium, Alphen aan den Rijn, 1986.

(◀1967 V3)

Traduzione di J. Honders.

1989

RIPUBBLICAZIONI

R1 *Picasso*, in, *Picasso*, testi adattati di A. Martini, S. Valici, a cura di R.P. Manfrin, Fabbri («Capire la pittura», 2), Milano 1989, pp. 1-32.

(◀1964 V9; 1964 V10)

Ripubblicazione parziale e con varianti dei saggi dei due fascicoli della collana «I Maestri del Colore» dedicati all'artista.

1991

TRADUZIONI

T1 *La peinture*, in *Pablo Picasso*, testi di A. Martini, F. Russoli, Celiv, Paris 1991, pp. s.n. (◀1964 V9; 1964 V10)

Ripubblicazione parziale in traduzione dei saggi dei due fascicoli della collana «I Maestri del Colore» dedicati all'artista.

1999

RIPUBBLICAZIONI

R1 *La poesia delle apparenze*, in *Alberto Giacometti. Disegni, sculture, opere grafiche*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Morandi, 25 giugno-6 settembre 1999), a cura di M. Pasquali, Mazzotta, Milano 1999, pp. 66-67. (◀1965 P1)

Ripubblicazione parziale del saggio apparso su «Arte antica e moderna».

2004

RIPUBBLICAZIONI

R1 *Delacroix*, Rizzoli-Skira («I classici dell'arte», 49), Milano 2004.

(◀1964 V5)

Ripubblicazione parziale del saggio del fascicolo de «I Maestri del Colore» dedicato all'artista. La collana è distribuita in edicola con il «Corriere della Sera».

2005

RIPUBBLICAZIONI

R1 *Solitudine di uomini e cose nel vano profondo dello spazio*, in *Alberto*

Giacometti. Percorsi lombardi, catalogo della mostra (Sondrio, Galleria Credito Valtellinese e Museo Valtellinese di Storia e Arte, 20 gennaio-22 aprile 2005), a cura di C. Di Crescenzo, F. Monteforte, Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, Sondrio 2005, pp. 371-377.

(◀1965 V1)

Ripubblicazione del saggio del fascicolo della collana «I Maestri del Colore» dedicato all'artista.

2012

RIPUBBLICAZIONI

R1 *Delacroix*, Rizzoli-Skira («I classici dell'arte», 59), Milano 2012.

(◀1964 V5)

Ripubblicazione parziale del saggio del fascicolo de «I Maestri del Colore» dedicato all'artista. La collana è distribuita in edicola con il «Corriere della Sera».

*Scritti inediti*⁶

[*Paolo Uccello e gli affreschi del duomo di Prato*], primi anni Cinquanta, dattiloscritto⁷

Il "malagueño" Picasso a Milano, [1953], dattiloscritto (non concluso)⁸

Conversazione con Giorgio Morandi, [1954 circa], dattiloscritto⁹

[*Federico Zeri, La Galleria Spada in Roma*], "25 ottobre" [1954], manoscritto¹⁰

"I Mesi di Schifanoia a Ferrara", [1954], dattiloscritto¹¹

Giorgione e Tiziano, [1955], manoscritto e dattiloscritto¹²

Giovanni Serodine, 28 ottobre [1955], dattiloscritto¹³

Un contributo generale e un contributo particolare alla conoscenza della pittura gotica, [1955], dattiloscritto¹⁴

Dialogo tra Lando Landini e Alberto Martini, [metà anni Cinquanta circa], dattiloscritto¹⁵

⁶ Testi dello studioso ritrovati nel suo archivio, integralmente o parzialmente inediti, o di cui comunque non è stato possibile rintracciare la pubblicazione.

⁷ Si veda il capitolo *A Firenze con Roberto Longhi, alla prova su Bartolomeo della Gatta*, nota 7.

⁸ Recensione della mostra *Pablo Picasso*, Milano, Palazzo Reale, settembre-novembre 1953.

⁹ Conversazione forse approntata per una trasmissione radiofonica, trascritta al termine del paragrafo *Giorgio Morandi*.

¹⁰ Recensione di ZERI 1954.

¹¹ Recensione di D'ANCONA 1954.

¹² Recensione di DELLA PERGOLA 1955 e di DELL'ACQUA 1955.

¹³ Recensione di LONGHI 1954b, forse destinata a una trasmissione radiofonica, per cui si veda il capitolo *La Rai: radio e tv*, nota 39.

¹⁴ Recensione di DUPONT, GNUDI 1954 e a PACCAGNINI 1955.

¹⁵ Si vedano le indicazioni al termine del paragrafo *Nei primi anni Cinquanta, su*

[*La «Serie Arte Garzanti»*], [metà anni Cinquanta], dattiloscritto¹⁶
Considerazioni sulla XXVIII Biennale di Venezia, [1956], dattiloscritto
La mostra personale di Mattia Moreni alla XXVIII Biennale, [1956], ma-
 noscritto e dattiloscritto¹⁷
Per Mattia Moreni, [1956 circa], dattiloscritto¹⁸
La mostra di Claude Monet alla Tate Gallery [1957], manoscritto e dat-
 tiloscritto¹⁹
Due tavole giovanili di Bartolomeo Spranger, [1958], dattiloscritto²⁰
La Nuova Pittura Americana alla Galleria d'Arte Moderna di Milano,
 [1958], dattiloscritto²¹
Dal pre-románico al neo-classicismo 900-1800, [1959], dattiloscritto²²
Germaine Richier 1904-1959, [1959], dattiloscritto
L'esaltazione vitale di Karel Appel, [1959], dattiloscritto²³

altri fronti, nel capitolo *La Rai: radio e tv*.

¹⁶ Recensione dei volumetti della «Serie Arte Garzanti», collana edita dal 1954, sotto la guida di Marco Valsecchi, per cui si veda il paragrafo *I viaggi per le ricerche iconografiche e il «formato pinacoteca», 1960-1962*, nel capitolo dedicato alla Fratelli Fabbri Editori, nota 79.

¹⁷ Prima versione del testo *Mattia Moreni e la modernità*, andato in onda per il servizio *Note sulla Biennale d'arte di Venezia* nella puntata del primo ottobre 1956 de «L'Approdo» radiofonico, per cui si veda il paragrafo *La collaborazione con «L'Approdo», 1954-1959* in *La Rai: radio e tv*, in particolare pp. 62-63, ma anche *Roberto Pagnani e Mattia Moreni* nell'ultimo capitolo, p. 267. Su consiglio di Roberto Longhi, Martini aveva poi rivisto e semplificato il contributo.

¹⁸ Si veda il paragrafo dedicato a Pagnani e Moreni nell'ultimo capitolo, che ne riporta alcuni stralci, e la nota 124. Una copia del testo è presente tra le carte del pittore rimaste nella sua casa di Moletto.

¹⁹ Recensione della mostra *Monet*, London, Tate Gallery, 26 settembre-3 novembre 1957.

²⁰ Articolo in cui Alberto Martini avrebbe presentato due inediti paesaggi di Spranger, oggi al museo di Karlsruhe (invv. 2446, 2449), segnalatigli dall'antiquario olandese Louis van Wachem, di proprietà Kunsthandel St. Lucas, galleria antiquaria a L'Aja. Il contributo doveva apparire sul «Connoisseur», come si deduce dalla corrispondenza tra lo studioso e l'editore L.G.G. Ramsey (lettere del 5 novembre 1958 e 5 maggio 1959, AAM); non si conoscono i motivi della mancata pubblicazione; l'ultima missiva dell'editore è ancora un procrastinare: "Dear Mr. Martini: I am sorry to keep you waiting, but I hope it will not be long now before I can publish your article".

²¹ Recensione della mostra *The new American painting*, Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1-30 giugno 1958.

²² È forse questo il saggio citato in una lettera di Martini a Ulrich Middeldorf da Milano, del 10 febbraio 1959: "scusi se per un po' di tempo non mi sono fatto vivo, ma è che sono completamente preso nella stesura di un profilo di arte italiana dal romanico al rococo che debbo consegnare tra una diecina di giorni" (AKIF, Korrespondenz/Corrispondenza Heinrich Middeldorf). Non so indicare la destinazione editoriale del testo.

²³ Testo sul lavoro dell'artista olandese, con un'anticipazione sulla sala che di lì a poco gli sarebbe stata dedicata nella mostra *Vitalità nell'arte* in Palazzo Grassi a Venezia, Centro Internazionale delle Arti e del Costume, 8 agosto-4 ottobre 1959.

- Medardo Rosso, tra scapigliatura e impressionismo*, [1959], dattiloscritto (non concluso)²⁴
- Il protomanierismo e il Maestro di Griselda*, [seconda metà anni Cinquanta], manoscritto²⁵
- Le carte segrete di una grande e luminosa civiltà artistica. Disegni francesi dal Medioevo all'età moderna*, [1960], dattiloscritto (in duplice versione, non concluso)²⁶
- 1959 - Vitalità nell'arte, 1960 - Dalla natura all'arte, 1961 - Arte e contemplazione*, [1961], dattiloscritto²⁷
- Considerazioni sulla XXXI Biennale*, [1962], dattiloscritto
- Gli inizi di Alberto Giacometti*, [1962], dattiloscritto²⁸
- Nuove Prospettive della Pittura Italiana*, [1962], dattiloscritto²⁹
- [Testo sui metodi di datazione in campo archeologico], [1962-1963?], dattiloscritto
- Notiziario. Pittura in Europa: l'Ottocento e il Novecento, di Alberto Martini Fratelli Fabbri Editori - pag. 300, tav. a colori*, [1963], manoscritto³⁰
- Pittura italiana del XX secolo. Breve linea riassuntiva*, [1963?], dattiloscritto
- Pierre Bonnard*, [1964], manoscritto³¹
- Pittura Italiana dagli Etruschi ad oggi*, non databile, dattiloscritto (non concluso)

²⁴ Si tratta probabilmente di un saggio proposto a «La Biennale di Venezia», che Umbro Apollonio rifiuta per l'estraneità dell'argomento ai temi trattati dalla rivista (lettera del 3 dicembre 1958, AAM), poi caldamente incoraggiato da Vincenzo Cappelletti direttore de «Il Veltro», interessato a pubblicarlo. Lo scritto resterà inedito, subentrando probabilmente in quel momento il progetto del documentario filmato sullo scultore; si veda il paragrafo *Due film, 1959-1960*, nel capitolo *La Rai: radio e tv*.

²⁵ Parzialmente pubblicato in MARTINI 1959 P22; si vedano a riguardo le pagine finali del capitolo *A Firenze con Roberto Longhi. Alla prova su Bartolomeo della Gatta* (testo indicato alla nota 87).

²⁶ Probabile recensione della mostra *Il disegno francese da Fouquet a Toulouse-Lautrec*, Roma, Palazzo Venezia, dicembre 1959-febbraio 1960; Milano, Palazzo Reale, marzo-aprile 1960.

²⁷ Recensione della serie di tre mostre sull'arte vitale, allestite a Venezia in Palazzo Grassi dal Centro Internazionale delle Arti e del Costume, tra agosto e ottobre 1959, tra agosto e ottobre del 1960 e tra luglio e ottobre del 1961.

²⁸ Trascritto al termine del paragrafo *Alberto Giacometti*.

²⁹ Recensione della mostra *Nuove prospettive della pittura italiana*, Bologna, Palazzo di Re Enzo, giugno 1962.

³⁰ È una breve recensione, stesa dallo stesso Martini, al proprio volume *Pittura in Europa. L'Ottocento e il Novecento* (MARTINI 1963 V6).

³¹ È il testo per il fascicolo su Bonnard de «I Maestri del Colore», curato poi da Franco Russoli dopo la morte di Martini: si veda il capitolo *La Fratelli Fabbri Editori. I fascicoli e la "rivoluzione del colore"*, nota 154.

Fonti e bibliografia

Fonti archivistiche

Fondi documentari

Firenze

Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti. Gabinetto G.P. Vieusseux, Fondo Ottone Rosai: corrispondenza Alberto Martini-Ottone Rosai.

Archivio della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi: Carteggio Alberto Martini-Roberto Longhi; Mon. Bart. Gatta 2.

Archivio Kunsthistorisches Institut Florenz - Max-Planck-Institut: Korrespondenz/Corrispondenza Heinrich Middeldorf; allg. Institutskorrespondenz/Corrispondenza gen.

Archivio Teche Rai: Corr. 58/22; 65; 107; 111; Copione 59/1, puntata 610.

Milano

Archivio Franco Russoli, conservato presso gli eredi.

Milano-Ravenna

Archivio Alberto Martini, conservato presso gli eredi (fondo documentario).

Parigi

Fondation Alberto et Annette Giacometti: invv. 2003-3871; 2003-3872-1/9; 2003-4537; 2003-4538; 2003-4539; 2003-4540; 2003-4541; 2003-4542; 2003-4543; 2003-4544; 2003-4545.

Ravenna

Archivio Collezione Ghigi Pagnani (fondo documentario).

Siena

Università degli Studi di Siena, Biblioteca Umanistica, Archivio Giovanni Previtali (in corso di catalogazione): corrispondenza Alberto Martini-Giovanni Previtali.

Torino

Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi: corrispondenza Giulio Einaudi-Francesco Arcangeli (cartella 8, fascicolo 115, f. 20).

Fondi fotografici

Bologna

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca Zeri: invv. 59544; 60918; 64786-64787; 82308; 102623; 117457.

Milano

Archivio Alfredo Loprieno, conservato presso gli eredi.
Archivio Roberto Esposito, presso il fotografo.

Milano-Ravenna

Archivio Alberto Martini, conservato presso gli eredi (fondo fotografico).

Firenze

Fototeca della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi: inv. 0210376.

Ravenna

Archivio Collezione Ghigi Pagnani (fondo fotografico).

Siena

Università degli Studi di Siena, Biblioteca Umanistica, Archivio Luciano Bellosi: Fotografie d'arte, scatola 26 ("Gatta e dint[orni]").

Fondi audiovisivi

Archivio Storico Istituto Luce: «Caleidoscopio Ciac»: C1370, C1510, C1585, C1592, C1599, C1693, C1726, C1798; «Cronache dal mondo»: CM356, CM358, CM374, CM414, CM452; «Ieri oggi domani»: Z0312, Z0324; «La Settimana Incom»: 02151, 02304, 02350, 02530; «Notizie cinematografiche»: N0494; «Orizzonte cinematografico»: OC283, OC394, OC399; «Panorama Cinematografico»: pc005.

Teche Rai: *Lo scultore della luce Medardo Rosso*, 1959, 22' 6", identificatore teca P59168/001, centro archiviazione Milano; *Ricordo di Bernard Berenson*, 1959, 24' 40", identificatore teca P080365/024, centro archiviazione Milano (riproposizione del filmato in «Chi dove quando», 31 maggio 1975); *Ritratti contemporanei. Virgilio Guidi*, 1960, 27' 15", identificatore teca P60365/022, centro archiviazione Milano; *Una inchiesta sul mercato artistico*, «Arti e Scienze» puntata n. 148, 6 marzo 1962, 20' 22", identificatore teca C1220, centro archiviazione Roma; intervista a Bruno Cassinari, «Le tre arti» puntata n. 14, 29 gennaio 1963 (erroneamente datata 4 febbraio 1963), 04' 10", identificatore teca P63035/001, centro archiviazione Milano; *Accordi editoriali*, «L'Approdo» puntata n. 75, 16 marzo 1965, 01' 37", identificatore teca C5022, centro archiviazione Roma.

Bibliografia

1479

DIEDO F., *Vita de sancto Rocco*, Simon Magniacus, Milano 1479.

1550

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino 1986.

1550 e 1568

VASARI G., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, III, Sansoni, Firenze 1971.

1897

RICCI C., *La Galleria di Ravenna*, s. n. («Le Gallerie nazionali italiane», 3), Roma 1897.

1912

SERAFINI A., *Ricerche sulla miniatura umbra*, in «L'Arte», XV, 1912, pp. 233-262.

1913

BURGER F., *Cézanne und Hodler: Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, Delphin Verlag, München 1913.

VENTURI A., *Storia dell'Arte Italiana. VII La Pittura del Quattrocento*, 2, Hoepli, Milano 1913.

1916

SALMI M., *La scuola di Piero de' Franceschi nei dintorni d'Arezzo*, in «Rassegna d'arte», 16, 1916, pp. 168-174.

1917

Catalogo delle collezioni Alessandro Zoubaloff esistenti nel palazzo di via Lamarmora, 13: quadri, maioliche, porcellane, sculture, terrecotte, avori, argenti, bronzi, armi, gioie, miniature, smalti, stoffe, oggetti orientali, curiosità, mobili, Meozzi, Firenze 1917 (vendita a Firenze, 30 aprile-12 maggio 1917).

DE NICOLA G., *Notes on the Museo Nazionale of Florence - V*, in «The Burlington Magazine for connoisseurs», XXXI, 1917, pp. 224-228.

1921-1922

VENTURI A., *Luca Signorelli*, Alinari, Firenze 1921-1922.

1926

BERENSON B., *An early Signorelli in Boston*, in «Art in America», XIV, 1926, pp. 105-117.

1930

SALMI M. (a cura di), *Mostra delle opere di Bartolomeo della Gatta e della sua scuola*, catalogo della mostra (Arezzo, Palazzo Pretorio, 1-12 ottobre 1930), Zelli, Arezzo 1930.

1934

ZERVOS C., *L'art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIII^e siècle*, Cahiers d'art, Paris, E. Weyhe, New York 1934.

1937

VAN MARLE R., *The Development of the Italian Schools of Painting*, XVI, Martinus Nijhoff, The Hague 1937.

1938

GNUDI C., BECHERUCCI L. (a cura di), *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, catalogo della mostra (Forlì, Palazzo dei Musei, giugno-ottobre 1938), Poligrafici de Il Resto del Carlino, Bologna 1938.

1939

BRIZIO A.M., *Ottocento Novecento*, U.T.E.T., Torino 1939.

1943

CARRÀ C., *La mia vita*, Rizzoli, Milano 1943.

PALLUCCHINI R., *Gli affreschi di Paolo Veronese a Maser*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche («I grandi cicli artistici»), Bergamo 1943.

1944

BELLOTTI S., *Pellizza da Volpedo*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche («I Grandi Maestri del Colore», 50), Bergamo 1944.

LONGHI R., *Lettera a Giuliano*[1944], in *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 129-132.

1945

MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

PALLUCCHINI R., *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla villa Valmarana di Vicenza*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche («I grandi cicli artistici»), Bergamo 1945.

1946

KAHNWEILER D.H., *Juan Gris, his life and work*, Thames and Hudson, London 1946.

LONGHI R., *Note aggiunte alla seconda edizione (1942)*[1946], in *Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962*, Sansoni, Firenze 1963, pp. 195-200.

1947

BERENSON B., *Metodo e attribuzioni*, Arnaud, Firenze 1947.

FIOCCO G., *La Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani a Padova*, Pizzi («Collezione Silvana», 5), Milano 1947.

La Deposizione di Raffaello Sanzio, presentazione di C.L. Ragghianti, Bompiani («Apologie dei capolavori dell'arte italiana riprodotti nelle misure originali», 2), Milano 1947.

1948

ARCANGELI F., GNUDI C. (a cura di), *Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo del Podestà, giugno-luglio 1948; Milano, Castello Sforzesco, settembre-ottobre 1948), prefazione di R. Longhi, Associazione F. Francia, Bologna 1948.

1950

ARCANGELI F., *Per un racconto di Conrad*, in «Paragone», I, 4, 1950, pp. 9-12 (ripubblicato con integrazioni: ARCANGELI 1963).

BOLOGNA F., *Saturnino Gatti, un'opera*, in «Paragone», I, 5, 1950, pp. 60-63.

SALMI M. (a cura di), *Mostra d'arte sacra della diocesi e della provincia dal sec. XI al XVIII*, catalogo della mostra (Arezzo, Palazzo Pretorio, maggio-settembre 1950), Del Turco, Firenze 1950.

1951

LONGHI R., *La Mostra d'Arezzo*[1951], in *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 293-304.

Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi, catalogo della mostra (Mi-

Iano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), introduzione di R. Longhi, Sansoni, Firenze 1951.

SALMI M., *Postille alla Mostra d'Arezzo*, in «Commentari», II, 1951, pp. 93-97, 169-195.

TREVISAN L.L., *Giorgione. Tavole commentate n. 586*, Emiliana, Venezia 1951.

1952

LONGHI R. (a), *Editoriale. Pittura-Colore-Storia e una domanda* [1952], in *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 45-48.

LONGHI R. (b), *Sinopia per l'arte figurativa* [1952], in *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 137-139.

SALMI M., *Due miniature urbinati*, in «Commentari», III, 1952, pp. 256-260.

1953

BACHELLI R., LONGHI R., *Teatro e Immagini del Settecento Italiano*, Ed. Radio Italiana, Torino 1953.

CIPRIANI R., TESTORI G. (a cura di), *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-luglio 1953), presentazione di R. Longhi, Pizzi, Milano 1953.

GRASSI L., *Tutta la pittura di Gentile da Fabriano*, Rizzoli («Biblioteca d'arte Rizzoli», 13), Milano 1953.

LONGHI R., *Dubbi su una 'tegola' (o su un 'mattoncino') alla mostra del Signorelli* [1952], in *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 325-331.

MORIONDO M. (a cura di), *Mostra di Luca Signorelli*, catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, maggio-agosto 1953; Firenze, Palazzo Strozzi, settembre-ottobre 1953), Tip. Ariani, Firenze 1953.

RUSSOLI F. (a cura di), *Pablo Picasso*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, settembre-novembre 1953), Pizzi, Milano 1953.

SALMI M. (a), *Luca Signorelli*, De Agostini, Novara 1953.

SALMI M. (b), *Un nuovo Signorelli?*, in «Rivista d'arte», XXVIII, 1953, pp. 57-75.

ULIVI F., *Galleria di scrittori d'arte*, Sansoni, Firenze 1953.

ZERI F., *Il Maestro della Annunciazione Gardner* [1953], in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte nell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento*, Allemandi, Torino 1992, pp. 125-143.

1954

ARCANGELI F., *Gli ultimi naturalisti* [1954], in *Dal romanticismo all'informale. Il secondo dopoguerra*, II, Einaudi Torino 1977, pp. 313-326.

D'ANCONA P., *I mesi di Schifanoia a Ferrara*, Edizioni del Milione, Milano 1954.

DUPONT J., GNUDI C., *Gothic Painting*, Skira, Genève 1954.

LONGHI R. (a), *Conclusioni su una tegola* [1954], in *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 333-335.

LONGHI R. (b), *Giovanni Serodine*[1954], in *Studi Caravaggeschi 1935-1969*, Sansoni, Firenze 2000, pp. 131-173.

LONGHI R. (c), "Monsù X" un olandese in "Barocco"[1954], in *Studi e ricerche sul Sei e Settecento 1929-1970*, Sansoni, Firenze 1991, pp. 115-121.

Mostra dei disegni dei primi manieristi italiani, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1954), Olschki, Firenze 1954.

RAGGHIANI C.L., *Morandi interiore*[*Giorgio Morandi*, 1954], in *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti, Calderini*, Bologna 1982, pp. 193-204.

SALMI M., *Fuochi d'artificio o della pseudo critica*, in «Commentari», V, 1954, pp. 65-78.

ZERI F., *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Sansoni, Firenze 1954.

1955

DELL'ACQUA G.A., *Tiziano*, Martello («I sommi dell'arte italiana»), Milano 1955.

DELLA PERGOLA P., *Giorgione*, Martello («I sommi dell'arte italiana»), Milano 1955.

PACCAGNINI G., *Simone Martini*, Martello («I sommi dell'arte italiana»), Milano 1955.

RUSSOLI F. (a cura di), *Pierre Bonnard*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, aprile-maggio 1955), Silvana, Milano 1955.

ZAMPETTI P. (a cura di), *Giorgione e i giorgioneschi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 11 giugno-23 ottobre 1955), Arte Veneta, Venezia 1955.

1956

Mostra di Gaudenzio Ferrari, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956), Silvana, Milano 1956.

ROSAI O., *Cinquant'anni di disegno*, saggio critico di C.L. Ragghianti, Vallecchi, Firenze 1956.

SALERNO L., MARABOTTINI A. (a cura di), *Il Seicento europeo: realismo, classicismo, barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956-gennaio 1957), De Luca, Roma 1956.

1957

BALDINI U., BERTI L. (a cura di), *Mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 1957), Giuntina, Firenze 1957.

GOMBRICH E.H., *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Bollingen Foundation, Washington 1957.

PARRONCHI A. (a), *Le fonti di Paolo Uccello I: i "perspettivi passati"*[1957], in *Studi sulla dolce prospettiva*, Martello, Milano 1964, pp. 468-497.

PARRONCHI A. (b), *Le fonti di Paolo Uccello II: i Filosofi*[1957], in *Studi sulla*

dolce prospettiva, Martello, Milano 1964, pp. 498-532.

SHAHN B., *The Shape of Content*, Harvard University Press, Cambridge 1957.

SOBY J.T., *Ben Shahn. His Graphic Art*, George Braziller, New York 1957.

STENTON F., BERTRAND S., *The Bayeux Tapestry. A comprehensive survey*, Phaidon, London 1957.

TOESCA P., FORLATI F., *Mosaici di San Marco*, Silvana («Mito del Colore», 5), Milano 1957.

ZAMPETTI P. (a cura di), *Mostra di Jacopo Bassano a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 29 giugno-27 ottobre 1957), Alfieri, Venezia 1957.

1958

ARCANGELI F. (a), *'Una gloriosa gara'*, in «Arte antica e moderna», 3, 1958, pp. 236-254.

ARCANGELI F. (b), *'Una gloriosa gara' (II)*, in «Arte antica e moderna», 4, 1958, pp. 354-372.

BALDINI U., BERTI L. (a cura di), *II Mostra di affreschi staccati*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 1958), Giuntina, Firenze 1958.

Catalogo della mostra di Jean Fautrier, con opere dal 1928 ad oggi, catalogo della mostra (Milano, Galleria Apollinaire, 1958), testi e note di A. Malraux, J. Paulhan, H.E. Read, G. Le Noci, Edizioni Apollinaire («Maestri francesi d'oggi»), Milano 1958.

LONGHI R. (a), *La Tv e la cultura italiana [1958]*, in *Critica d'Arte e buon governo 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 157-158.

LONGHI R. (b), *Una mostra a Verona. Altichiero Stefano Pisanello [1958]*, in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 111-117.

MAGAGNATO L. (a cura di), *Da Altichiero a Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, agosto-ottobre 1958), Neri Pozza, Venezia 1958.

MROZIŃSKA M. (a cura di), *Disegni veneti in Polonia*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini; Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1958), Neri Pozza, Venezia 1958.

PAPONI M.E., *Appunti su Marco Benefial a Città di Castello*, in «Paragone», IX, 97, 1958, pp. 59-63.

PARRONCHI A., *Microcosmo di Paolo Uccello*, in *Secoli vari*, Sansoni, Firenze 1958, pp. 245-274.

RUSSOLI F. (a cura di), *Mostra di Amedeo Modigliani*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, novembre-dicembre 1958), Ente Manifestazioni Milanese, Milano 1958.

VERNE G.J., *François Arnal*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu, ottobre 1958), Galleria Blu, Milano 1958.

1959

ARCANGELI F., CALVESI M., CAVALLI G.C. (a cura di), *Maestri della pittura del*

- Seicento emiliano*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile-5 luglio 1959), Alfa, Bologna 1959.
- Berichte über die Sitzungen des Institutes*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VIII, 4, 1959, pp. 257-258.
- CAMESASCA E., *Tutta la pittura del Perugino*, Rizzoli («Biblioteca d'Arte Rizzoli», 36-37), Milano 1959.
- Finarte S.p.A.: Istituto Finanziario per l'Arte*, Finarte, Milano 1959.
- GOLDING J., *Cubism: a history and an analysis, 1907-1914*, Faber and Faber, London 1959.
- GRASSI L., *La Villa Melzi a Bellagio*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 5, 1959, pp. 30-37.
- Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo-31 maggio 1959), De Luca, Roma, 1959.
- LONGHI R., *Chi era "Monsù X" [1959]*, in *Studi e ricerche sul Sei e Settecento 1929-1970*, Sansoni, Firenze 1991, pp. 122-123.
- MARIACHER G., PILO G.M., ZAMPETTI P. (a cura di), *La pittura del Seicento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, 27 giugno-25 ottobre 1959), Alfieri, Venezia 1959.
- MONTI F., *Introduzione all'arte africana*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 6, 1959, pp. 46-53.
- PICA A., *Pittura di Gianfilippo Usellini*, Ed. Mediterranee, Roma 1959.
- PILO G.M., *Nuovi contributi alla conoscenza del Seicento veneto*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 4, 1959, pp. 30-34.
- PREVITALI G., *Leonardo 1452-1519*, Electa, Milano 1959.
- Prima Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 12 settembre-11 ottobre 1959), Arte Figurativa, Milano 1959.
- ROLI R., MARTINI A., *Ricostruzione parziale di un dossale riminese*, in *'Paragone' 99*, marzo 1958, pp. 40-45, in «Arte antica e moderna», 5, 1959, pp. 122-123.
- RUSSOLI F. (a cura di), *Édouard Vuillard*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, ottobre-novembre 1959), Ente Manifestazioni Milanesi, Milano 1959.
- SELZ P., *New images of man*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 1959), The Museum of Modern Art, New York 1959.
- U. BZ., *Cronaca televisiva*, in «La Stampa», 9 luglio 1959, p. 4.
- Un arredamento di Mongiardino*, in «Arte figurativa antica e moderna», VII, 6, 1959, pp. 78-82.
- VALSECCHI M. (a cura di), *Catalogo della mostra dei mosaici moderni*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 7 giugno-31 ottobre 1959), Lega, Faenza 1959.
- ZERI F., *La galleria Pallavicini a Roma. Catalogo dei dipinti*, Sansoni, Firenze 1959.

1960

COFFIN D., *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton University Press, Princeton 1960.

GREGORIETTI G., *I "Tatti" di Bernard Berenson*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 1, 1960, pp. 40-45.

GUASCO L., *Ritratti contemporanei Virgilio Guidi*, in «Radiocorriere», XXXVII, fascicolo 9, 1960, p. 43.

HONOUR H., *La Galleria dell'Accademia di Ravenna: By Alberto Martini*, in «The Connoisseur», CXLVI, 589, 1960, pp. 207-208.

Italian art and Britain, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 2 gennaio-6 marzo 1960), Royal Academy of Arts, London 1960.

KNOX G., *Catalogue of the Tiepolo drawings in the Victoria and Albert Museum*, Her Majesty's Stationary Office, London 1960.

M.A.S., *Le telecamere inquadrano Virgilio Guidi*, in [“Il Gazzettino”?, fine febbraio-inizio marzo 1960?].

MONTI F., *La ceramica della civiltà Nazca*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 2, 1960, pp. 3-9.

RUHMER E., *Martini, Alberto: La Galleria dell'Accademia di Ravenna - Venezia, 1959*, in «Pantheon», XVIII, 1960, p. 264.

RUSSOLI F., *Una tavola quattrocentesca*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 3, 1960, p. 46.

SONSIS M. (a), *Il giardino di Villa Acton alla "Pietra"*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 4, 1960, pp. 40-47.

SONSIS M. (b), *La Villa "I Cedri"*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 2, 1960, pp. 36-40.

SUTTON D., *Quattro secoli di Connoisseurship*, in «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 1, 1960, pp. 2-31 (pubblicato anche in lingua originale, pp. 79-85).

1961

BERTI L. (a), *Il museo di Arezzo*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1961.

BERTI L. (b), *Una nuova Madonna e degli appunti su un grande maestro*, in «Pantheon», XIX, 1961, pp. 298-309.

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

FERRARI M.L., *Romanino*, Bramante, Milano 1961.

KAHNWEILER D.H., *Mes galeries et mes peintres: entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, Paris 1961.

LASKIN M., *La Galleria dell'Accademia di Ravenna by Alberto Martini*, in «The Burlington Magazine», CIII, 695, 1961, pp. 75-76.

LONGSTREET E., LONGSTREET S., *L'uomo di Monmartre. Utrillo*, traduzione di M. Gallone, Club degli Editori, Milano 1961.

MERLEAU-PONTY M., *L'oeil et l'esprit*, in «Art de France», 1, 1961, pp. 187-208.

PACCAGNINI G. (a cura di), *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra

- (Mantova, Palazzo Ducale, settembre-ottobre 1961), Neri Pozza, Venezia 1961.
- PARRONCHI A., *Paolo o Piero?*, in «Arte antica e moderna», IV, 1961, pp. 138-147.
- RIEDL P.A., *Vier junge Bologneser Maler*, in «Das Kunstwerk», XIV, 7, 1961, pp. 27-28.
- SANTINI P.C. (a cura di), *Mostra della critica italiana 1961*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna, gennaio-febbraio 1961; Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 febbraio-11 marzo 1961; Firenze, Archivio di Stato, dal 15 aprile 1962), Finarte, Milano 1961.
- TAYLOR J. (a cura di), *Futurism*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 31 maggio-5 settembre 1961), The Museum of Modern Art, New York 1961.
- Una enciclopedia illustrata dell'arte nei secoli*, in «Corriere d'informazione», 18-19 novembre 1961, p. 4.
- Un avvenimento d'arte che interessa tutti*, in «StampaSera», 25 novembre 1961, p. 13.
- ZAMPETTI P. (a cura di), *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 10 giugno-10 ottobre 1961), Alfieri, Venezia 1961.

1962

- Alberto Giacometti*, catalogo della mostra (Zürich, Kunsthaus Zürich, 2 dicembre 1962-20 gennaio 1963), Neuen Zürcher Zeitung, Zürich 1962.
- ARCANGELI F., *Ennio Morlotti*, Edizioni del Milione, Milano 1962.
- BUCARELLI P., *Giacometti*, Editalia («Maestri del XX secolo»), Roma 1962.
- CASTELNUOVO E., *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino 1962.
- DUPIN J., *Alberto Giacometti*, Maeght, Paris 1962.
- LONGHI R., *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961* [1962], in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 143-155.
- Mattia Moreni*, catalogo della mostra (Basel, Galerie Handschin, 12 aprile-13 maggio 1962), Galerie Handschin, Basel 1962.
- PUPPI L., *Bartolomeo Montagna*, prefazione di S. Bettini, Neri Pozza, Venezia 1962.
- RAGGHIANI C.L., *Radio, televisione ed arti*, in «Sele arte», 57, 1962, pp. 64-73.
- [*Senza titolo*] (a) (presentazione della rubrica «Le tre arti»), in «Radiocorriere», XXXIX, fascicolo 42, 1962, p. 28.
- [*Senza titolo*] (b) (presentazione della rubrica «Le tre arti»), in «Radiocorriere», XXXIX, fascicolo 43, 1962, p. 7.
- [*Senza titolo*] (c) (servizio sull'incontro tra Dino Fabbri e Robert Wagner), in «Radiocorriere», XXXIX, fascicolo 44, 1962, p. 45.
- Stasera alla tv. Canzoni e «spirituals» di un cantante americano*, in «StampaSera», 6 novembre 1962, p. 11.

Vendita pubblica all'asta di opere d'arte antica, Finarte, Milano 1962 (vendita a Milano, 15-16 maggio 1962).

1963

ARBASINO A., *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano 1963.

ARCANGELI F., *Per un racconto di Conrad*, in J. Conrad, *La linea d'ombra. Entro le maree*, Bompiani, Milano 1963, pp. 7-29.

Colour Reproductions, in «The Burlington Magazine», CV, 719, 1963, pp. 47-48.

DEL GUERCIO A., *Géricault*, Club del Libro, Milano 1963.

GOLDING J., *Storia del Cubismo*, Einaudi, Torino 1963.

Il programma de «Le tre arti» (a), in "l'Unità", 29 gennaio 1963, p. 7.

Il programma de «Le tre arti» (b), in "l'Unità", 12 febbraio 1963, p. 7.

Il programma de «Le tre arti» (c), in "l'Unità", 5 marzo 1963, p. 7.

La presentazione a Parigi di una pubblicazione d'arte italiana, in "StampaSera", 25 marzo 1963, p. 13.

MAGAGNATO L., *Bartolomeo Montagna: un libro per una mostra*, in «Arte veneta», XVII, 1963, pp. 212-213.

MILANO E., *Una nuova trasmissione. "Almanacco"*, in «Radiocorriere», XL, fascicolo 6, 1963, pp. 36-37.

PICCIONI L., *Da sabato 26 gennaio sul Programma Nazionale televisivo "L'Approdo" alla TV*, in «Radiocorriere», XL, fascicolo 4, 1963, p. 7.

Presentazione a Parigi di una pubblicazione d'arte italiana, in «Radiocorriere», XL, fascicolo 14, 1963, p. 4.

PREVITALI G., *Tintori, Leonetto; Meiss, Millard: The painting of the life of St. Francis in Assisi with notes on the Arena Chapel. New York, 1962*, in «Paragone», XIV, 165, 1963, pp. 71-80.

PUPPI L., *La Galleria dell'Accademia di Ravenna, a cura di Alberto Martini*, in «Arte lombarda», VIII, 2, 1963, pp. 300-302.

Stasera alla tv. Rischiosa impresa di spie dietro le linee dei tedeschi, in "StampaSera", 5 marzo 1963, p. 11.

TESTORI G., *"In memoriam" Renata Cipriani*, in «Paragone», XIV, 163, 1963, pp. 62-64.

Vendita pubblica all'asta di opere d'arte antica (a), Finarte, Milano 1963 (vendita a Milano, 12-13 marzo 1963).

Vendita pubblica all'asta di opere d'arte antica (b), Finarte, Milano 1963 (vendita a Milano, 19-20 novembre 1963).

ZAMPETTI P. (a cura di), *Vittore Carpaccio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 15 giugno-6 ottobre 1963), Alfieri, Venezia 1963.

1964

Alberto Martini presenta dipinti e disegni recenti di Gian Franco Ferroni esposti alla galleria Mutina, in "l'Unità", 4 aprile 1964, p. 6.

Aldo Bergolli, Gianni Dova, Mario Rossello, Guido Somarè, Sandro Tallone. I mostra, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano, dal 21 maggio 1964), presentazione di E. Tadini, Galleria Milano, Milano 1964.

- Allo scultore Paganin il premio «La Bibbia, oggi»*, in "La Stampa", 10 marzo 1964, p. 3.
- Antologia di E. Bernard*, in "l'Unità", 7 maggio 1964, p. 6.
- ARCANGELI F., *Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1964.
- BALLO G., *Boccioni*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- BIANCHI P., *I dispensatori di cultura a puntate*, in "Il Giorno", 26 febbraio 1964, p. 5.
- CARLUCCIO L. (a cura di), *Otto Dix, personale retrospettiva*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Levante, maggio-giugno 1964), Galleria del Levante, Milano 1964.
- DEL GUERCIO A. (a cura di), *La forma e il contenuto*, Editori Riuniti, Roma 1964.
- DI CARLO C. (a cura di), *Il deserto rosso di Michelangelo Antonioni*, Cappelli, Bologna 1964.
- DRAGONE A. (a), *Allo scultore Paganin il premio «La Bibbia, oggi»*, in "StampaSera", 10 marzo 1964, p. 9.
- DRAGONE A. (b), *La Bibbia ispira ancora pittori e scultori moderni*, in "StampaSera", 10 febbraio 1964, p. 4.
- DRAGONE A. (c), *Vita e sogno di Ludovico Mosconi*, in "StampaSera", 4 maggio 1964, p. 6.
- GNUDI C., *Gilberto Ronci (21 luglio 1921-10 ottobre 1964)*, in «Bollettino d'Arte», XLIX, 1964, pp. 443-444.
- I grandi ritrattisti. Nuova rubrica delle «Tre arti»*, in "l'Unità", 7 maggio 1964, p. 11.
- LONGHI R. (a), *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista* [1964], in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 181-186.
- LONGHI R. (b), *Un intervento raffaellesco nella serie "eroica" di casa Piccolomini* [1964], in *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico 1951-1970*, Sansoni, Firenze 1976, pp. 25-28.
- MILANO E., *È ripresa alla TV una popolare rubrica di divulgazione. Le storie vere di «Almanacco»*, in «Radiocorriere», XLI, fascicolo 4, 1964, p. 5.
- MURA A.M., *Il libro di Alberto Martini sulla pittura moderna europea*, in «Paragone», XV, 179, 1964, pp. 52-55.
- Premio Nazionale d'arte Fratelli Fabbri Editori. La Bibbia, oggi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8-29 febbraio 1964), testi di D. Fabbri, L. Montagna, C. Bo, E. Francia, Fabbri, Milano 1964.
- PREVITALI G., «*I Maestri del Colore*». *Nelle edicole pittori di tutti i tempi* [1964], in *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici, 1962-1988*, a cura di A. Zezza e R. Naldi, Paparo Edizioni, Napoli 1999, pp. 35-38.
- Scanavino. Forse No*, Galleria del Cavallino, Venezia 1964.
- SCARPELLINI P., *Signorelli*, Club del Libro, Milano 1964.
- SOLMI F., *Modena: Gianfranco Ferroni*, in "l'Unità", 11 aprile 1964, p. 6.
- TEDESCHI G., *Sette domande ai Fratelli Fabbri*, in "Il Popolo", 22 luglio 1964, p. 5.

Vendita pubblica all'asta di quadri antichi, Finarte, Milano 1964 (vendita a Milano, 29 ottobre 1964).

VITALI L., *Giorgio Morandi, pittore*, Edizioni del Milione, Milano 1964.

1965

A. C., *L'accordo Fabbri-Skira apre nuove prospettive per l'editoria*, in "Corriere della Sera", 14 marzo 1965, p. 14.

Alberto Giacometti: *sculpture, paintings, drawings 1913-1965*, catalogo della mostra (London, Tate Gallery, 17 luglio-30 agosto 1965), Lund Humphries, London 1965.

BOREA E., *Domenichino*, Barbera («Collana d'arte», 12), Firenze 1965.

BOTTARI S., [Senza titolo] (ricordo di Alberto Martini), in «Arte antica e moderna», 29, 1965, p. 38.

CARLUCCIO L. (a cura di), *Mitologie del Nostro Tempo*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea, 19 maggio-13 giugno 1965), T.E.C.A., Torino 1965.

DE MICHELI M., *Operazione Goldfinger alla Galleria Levi*, in "l'Unità", 13 marzo 1965, p. 6.

DRAGONE A. (a), *Almanacco presenta i casi di coscienza. La popolare rubrica riprende da stasera sul Primo Canale*, in "StampaSera", 13 gennaio 1965, p. 9.

DRAGONE A. (b), *Nelle Gallerie torinesi. Realismo di Luporini*, in "StampaSera", 22 marzo 1965, p. 6.

Focus on drawings: Canada, Great Britain, Italy, Spain. An exhibition and sale of drawings presented by the Women's Committee of the Art Gallery of Toronto, catalogo della mostra (Toronto, Art Gallery, 15 ottobre-7 novembre 1965), Art Gallery of Toronto, Toronto 1965.

FRATELLI FABBRI EDITORI, RUSSOLI F., [Senza titolo] (annuncio della scomparsa di Alberto Martini), foglio sciolto inserito nella prima pagina dei fascicoli de «I Maestri del Colore» n. 98 e de «L'Arte racconta» n. 13, Fabbri, Milano 1965.

La firma dell'accordo Fabbri-Skira, in "Il Giorno", 26 febbraio 1965, p. 5.

LONGHI R., *In memoriam: Alberto Martini* [1965], in *Critica d'Arte e buon governo 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, p. 277.

MILANO E., «Almanacco» torna per la terza volta sui nostri teleschermi, in «Radiocorriere», XLII, fascicolo 2, 1965, pp. 10-11.

Mostra dell'opera recente di Sergio Romiti, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, 1965), introduzione di C. Brandi, Galleria del Milione («Bollettino della Galleria del Milione», 104), Milano 1965.

M. Z., *Ricordo di Alberto Martini. Fu studioso del «Trecento» riminese*, in "Il Resto del Carlino", 25 giugno 1965, p. 7.

NATALI A., *Novità e limiti di un importante fenomeno della cultura di massa. Il libro d'arte cede alla dispensa*, in "l'Unità", 1 giugno 1965, p. 6.

Novità editoriali per il libro d'arte, in "La Stampa", 27 febbraio 1965, p. 8.

PANAZZA G. (a cura di), *Mostra di Girolamo Romanino*, catalogo della mostra (Brescia, duomo vecchio; Breno, Sant'Antonio, 8 maggio-30 settembre 1965), Comune di Brescia, Brescia 1965.

Presso Sant'Arcangelo di Romagna sciagura in curva: due morti, in "Il Resto del Carlino", 10 maggio 1965, p. 14.

RUSSOLI F. (a), *Ricordo di A. Martini*, in «Le Arti», XV, 6, 1965, p. 27.

RUSSOLI F. (b), [*Senza titolo*] (ricordo di Alberto Martini), cartoncino sciolto inserito in apertura di: *Pont-Aven e i Nabis*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Levante, maggio 1965; Roma, Galleria del Levante, giugno 1965), Galleria del Levante, Milano 1965.

Stasera alla tv. Canzoni sul Primo, dramma sul Secondo. I Minstrels in casa Cetra e un matrimonio senza amore, in "StampaSera", 3 marzo 1965, p. 9.

Stasera alla tv. La tragedia di Euripide sul Secondo Canale. Medea (monstruosa vendicatrice) fugge sul carro inviato dal Sole, in "StampaSera", 5 maggio 1965, p. 11.

TUMIATI G., *Il travolgente successo dei «romanzi tascabili» ha segnato una svolta nell'editoria milanese*, in "La Stampa", 8 ottobre 1965, p. 3.

U. BZ. (a), *Cronaca televisiva. Il vecchietto del West*, in "La Stampa", 10 marzo 1965, p. 4.

U. BZ. (b), *Cronaca televisiva. Inchiesta di «TV 7» sulla Spagna d'oggi*, in "La Stampa", 9 marzo 1965, p. 4.

U. BZ. (c), *Cronaca televisiva. Prete investigatore e duca avventuriero*, in "La Stampa", 26 maggio 1965, p. 4.

VOLPE C., *La pittura riminese del Trecento*, Spagnol, Milano 1965.

ZAMPETTI P. (a cura di), *Mostra dei Guardi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 giugno-10 ottobre 1965), Alfieri, Venezia 1965.

1966

A ricordo di Alberto Martini. Vendita all'asta di opere d'arte contemporanea, Finarte, Milano 1966 (vendita a Milano, 3 maggio 1966).

CALVESI M., *Le due avanguardie, dal futurismo alla pop art*, Lerici, Milano 1966 (ripubblicato da Laterza nel 1971, con varie riedizioni successive).

Grandi novità nel campo editoriale. È apparsa in edicola la prima monografia della serie «I Maestri della Scultura» (a), in "l'Unità", 13 novembre 1966, p. 15.

Grandi novità nel campo editoriale. È apparsa in edicola la prima monografia della serie «I Maestri della Scultura» (b), in "StampaSera", 19 novembre 1966, p. 4.

GUIDORICCIO, *Ricordo di Alberto Martini*, in "Il Resto del Carlino", 3 maggio 1966, pp. 1, 5.

RUSK SHAPLEY F., *Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Italian Schools, XIII-XV Century*, Phaidon, London 1966.

1967

BORZICCHI F., *Una visita agli imperatori delle enciclopedie a dispense*, in "La Notte", 9 febbraio 1967, p. 6.

L'opera completa di Leonardo pittore, presentazione di M. Pomilio, apparati critici e filologici di A. Ottino Della Chiesa, Rizzoli («I Classici dell'arte», 12), Milano 1967.

1968

Vendita all'asta nel salone dell'albergo Cavalieri Hilton: alla presenza del dott. prof. Mario Mastelloni, notaio in Roma, la Soc. A.V.I. disperderà all'asta pubblica nei saloni dell'albergo Cavalieri Hilton, una parte della Pinacoteca del N.H. Luca Luciano Trevisan..., Società A.V.I., Roma 1968 (vendita a Roma, 15-20 dicembre 1968).

1969

GIACOMETTI A., *Paris sans fin. Lithographies originales de Alberto Giacometti*, Tériade Éditeur, Paris 1969.

1970

BELLOSI L., CANTELLI G., MORIONDO M. (a cura di), *Arte in Valdichiana*, catalogo della mostra (Cortona, Fortezza del Girifalco, 9 agosto-10 ottobre 1970), Arti Grafiche Alinari Baglioni, Firenze 1970.

FORLANI TEMPESTI A., *Capolavori del Rinascimento: il primo Cinquecento toscano*, Fabbri («I disegni dei maestri», 1), Milano 1970.

FOSSI TODOROW M., *L'Italia dalle origini a Pisanello*, Fabbri («I disegni dei maestri», 3), Milano 1970.

PIGNATTI T., *La scuola veneta*, Fabbri («I disegni dei maestri», 2), Milano 1970.

1971

ROMANO G., *Nicolò Musso a Roma e a Casale*[1971], in ROMANO 1990, pp. 6-27.

1972

GONZÁLEZ-PALACIOS A., *Ricordo di Renata Negri*, in «Arte illustrata», V, 1972, p. 435.

1974

CORTI V. (a cura di), *Ottone Rosai. Lettere 1914-1957*, Falsetti, Prato 1974.

1975

BELLOSI L., *La mostra di Arezzo*, in «Prospettiva», 3, 1975, pp. 55-60.

EMILIANI A. (a cura di), *Mostra di Federico Barocci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 14 settembre-16 novembre 1975), Alfa, Bologna 1975.

Finarte: istituto finanziario per l'arte. Quindici anni di attività. 1959-1974, Finarte, Milano 1975.

MUZI FALCONI T., *Il bidone tutto di cristallo*, in «Prima», II, 20, 1975, pp. 32-33.

1976

ARBASINO A., *Fratelli d'Italia*, Einaudi, Torino 1976.

BONI N., DONAGGIO E. (rubrica d'arte a cura di), *Tornano i Maestri del colore*, in "StampaSera", 1 ottobre 1976, p. 5.

G. C., *Tornano i Maestri del colore*, in "La Stampa", 1 ottobre 1976, p. 15.

T. L., *Cento maestri del colore*, in «Tuttolibri», II, 39, 1976, p. 5.

ZERI F., *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Walters Art Gallery, Baltimore 1976.

1978

BRIGSTOCKE H., *Italian and Spanish paintings in the National Gallery of Scotland*, The National Gallery of Scotland, Edinburgh 1978.

The Robert von Hirsch collection. Old Master drawings, paintings and medieval miniatures, I, Sotheby's, London 1978 (vendita a Londra, 20-21 giugno 1978).

1979

MAETZKE A.M. (a cura di), *Arte nell'aretino. Dipinti e sculture restaurati dal XIII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Arezzo, San Francesco, 30 novembre 1979-13 gennaio 1980), Edam, Firenze 1979.

1981

BRIGSTOCKE H., *Verrocchio's Ruskin Madonna*, in *A dealer's record. Agnew's 1967-81*, Barrie & Jenkins, London 1981, pp. 24-29.

1982

A Efrem Tavoni con affetto: 23 giugno 1982, presentazione di L. Guidi, Grafis, Bologna 1982.

ANGELINI A. (a), *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, in «Prospettiva», 29, 1982, pp. 72-78.

ANGELINI A. (b), *Pietro Orioli e il momento 'urbinate' della pittura senese del Quattrocento*, in «Prospettiva», 30, 1982, pp. 30-43.

BRUSA J., MOTTOLA MOLFINO A., NATALE M., *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Electa, Milano 1982.

RAGGHIANI C.L., *Morandi o l'architettura della visione*, in *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, Calderini, Bologna 1982, pp. 221-253.

1985

BOLDRINI A., *Diario di Bulow: pagine di lotta partigiana*, Vangelista, Milano 1985.

CONTESSI G., *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'età contemporanea*, Dedalo, Bari 1985.

EMILIANI A., *Federico Barocci*, Banca Popolare Pesarese, Pesaro 1985.
 SPANTIGATI C. *La «scoperta ottocentesca dei Boxilio e qualche proposta di rinnovata lettura, in Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte («Strumenti per la didattica e la ricerca», 3), Torino 1985, pp. 103-127.

1986

VON WÜRTEMBERG A. (a cura di), *Sammlung Fritz Thyssen, Ausgewählte Meisterwerke*, catalogo della mostra (München, Bayerisches Nationalmuseum, 17 luglio-2 novembre 1986), Hirmer, München 1986.

1987

BELLOSI L., *Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo*, in «Prospettiva», 50, 1987, pp. 15-35.

GIUSTI MACCARI P., *Pietro Paolini pittore lucchese (1603-1681)*, Pacini Fazzi, Lucca 1987.

MANCINI F.F. (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Città di Castello. 1. Dipinti*, Electa Editori Umbri Associati, Perugia 1987.

TANZI M., *Francesco Prata da Caravaggio: aggiunte e rettifiche*, in «Bollettino d'arte», LXXII, 44-45, 1987, pp. 141-156.

1988

ROMANI V., *Problemi di michelangiologismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Editrice Antenore, Padova 1988.

VAILATI SCHOENBURG WALDENBURG G., ad vocem *Dei, Pietro (Piero), detto Bartolomeo della Gatta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1988, pp. 262-266.

1990

BELLOSI L. (a cura di), *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio-20 agosto 1990), Olivetti-Electa, Milano 1990.

DE BARAÑANO K.M. (a cura di), *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1990), Lunwerg Editores, Barcelona 1990.

ROMANO G., *Nicolò Musso*, Allemandi («Galleria della Sabauda», 1), Torino 1990.

1991

DABELL F., *New documents for the history and patronage of the compagnia della Santissima Trinità in Arezzo*, in «Arte cristiana», LXXIX, 747, 1991, pp. 412-417.

DE SANTI F. (a cura di), *Tutta l'opera grafica di Carlo Carrà. Acqueforti e litografie dal 1922 al 1964*, catalogo della mostra (Udine, Galleria d'Arte Moderna, 31 maggio-14 luglio 1991), Centro Internazionale U.

Mastroianni, Udine 1991.

DI GENOVA G., *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Venti*, Bora, Bologna 1991.

PIERI S., *Documentazione minore per la storia aretina. Notizie su Bartolomeo della Gatta*, in «Bollettino d'informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti di Arezzo», XXVIII, 53, 1991, pp. 38-45.

1992

BELLOSI L. (a cura di), *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 27 settembre 1992-10 gennaio 1993), Marsilio, Venezia 1992.

BERTI L. (a cura di), *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, catalogo della mostra (Sansepolcro, Casa di Piero della Francesca, 11 luglio-31 ottobre 1992), Marsilio, Venezia 1992.

1993

ARBASINO A., *Fratelli d'Italia*, Adelphi, Milano 1993.

BELLOSI L. (a cura di), *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra (Siena, Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993), Electa, Milano 1993.

DE MARCHI A., *Pedanterie pierfrancescane*, in «Prospettiva», 72, 1993, pp. 84-92.

MELEGA G., *Tempo lungo. Addio alle virtù*, Baldini e Castoldi, Milano 1993.

1994

ARCANGELI F., *Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973*, introduzione di D. Trento, Accademia Clementina Massimiliano Boni Editore, Bologna 1994.

NOVA A., *Girolamo Romanino*, Allemandi, Torino 1994.

POSTIGLIONE V., SOTIS L., *Gli artisti si ribellano: raccolta firme per i tavolini*, in «Corriere della Sera», 5 maggio 1994, p. 46.

TRENTO D., *Francesco Arcangeli e l'arte contemporanea, 1941-1974*, in ARCANGELI 1994, pp. 15-47.

1995

CACIORGNA M., *Da Eunosto di Tanagra a Giuseppe ebreo. Un dipinto del ciclo 'Piccolomini' a Washington*, in «La Diana», I, 1995, pp. 235-238.

CORRADINI M. (a cura di), *Attraverso l'immagine: pagine del '900 nelle riflessioni critiche di Elda Fezzi*, catalogo della mostra (Cremona, Centro Culturale Santa Maria della Pietà, 5 febbraio-4 marzo 1995), Lino-graf, Cremona 1995.

DE MARCHI A., *Identità di Giuliano Amadei miniatore*, in «Bollettino d'arte», LXXX, 93-94, 1995, pp. 119-158.

1996

CASTAGNOLI A., *Il boom dei consumi: Carosello docet*, in *Carosello. Non è vero che tutto fa brodo 1957-1977*, a cura di P. Ambrosino, D. Cimorelli, M. Giusti, Silvana, Cinisello Balsamo 1996, pp. 20-24.

1997

CAVALLO L. (a cura di), *Dova. Il colore smaltato della fantasia*, catalogo della mostra (Milano, Galleria il Castello, 1997), Galleria il Castello, Milano 1997.

GUBERTI G. (a cura di), *Giulio Ruffini*, catalogo della mostra (Ravenna, Pinacoteca Comunale, 26 ottobre 1997-25 gennaio 1998), Electa, Milano 1997.

HUBERT H.W., *L'istituto germanico di storia dell'arte di Firenze. Cent'anni di storia (1897-1997)*, Il Ventilabro, Firenze 1997.

Kunst des 19° und 20° Jahrhunderts, Kornfeld Galerie & Cie, Bern 1997 (vendita a Berna, 20 giugno 1997).

MARTINONI R., «Una luce di incomparabile intelligenza...». *Il carteggio Bianconi-Longhi*, in «Archivio Storico Ticinese», 121, 1997, pp. 25-68.

PADOA RIZZO A., *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*, Martini, Prato 1997.

WOOLCOMBE T., *Kenneth Armitage: Life and Work*, Lund Humphries, London 1997.

1998

ZANE M., *Scatola a sorpresa. La Gamma Film di Roberto Gavioli e la comunicazione audiovisiva in Italia da Carosello ad oggi*, Jaca Book, Milano 1998.

1999

DI CRESCENZO C., *Le copie dal passato. Luigi Carluccio - Mario Negri*, in PASQUALI 1999, pp. 149-164.

GONZÁLEZ-PALACIOS A., *Le tre età*, Longanesi, Milano, 1999.

PASQUALI M. (a cura di), *Alberto Giacometti. Disegni, sculture, opere grafiche*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Morandi, 25 giugno-6 settembre 1999), Mazzotta, Milano 1999.

ROMANO G. (a cura di), *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, Cassa di Risparmio, Torino 1999.

ROMANO G., SPANTIGATI C. (a cura di), *Da Musso a Guala*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico, 1999), L'Artistica, Savigliano 1999.

VAGHEGGI P., *Una vita in asta. Intervista con Casimiro Porro*, Longanesi, Milano 1999.

2000

BRUNO G., CASTAGNOLI P.G., BIASIN D., *Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Skira, Milano 2000.

KANTER L.B., *Rethinking the Griselda Master*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXLII, 135, 2000, pp. 147-156.

PASQUALI M., *Morandi. Opere catalogate tra il 1985 e il 2000*, Musica Insieme, Bologna 2000.

2001

Alberto Giacometti. *Scritti*, presentazione di M. Leiris, J. Dupin, Abscondita («Carte d'artisti», 14), Milano 2001.

BROGI P. (a), *Fabbri è negli Usa assieme alla moglie*, in «Corriere della Sera», 9 novembre 2001, p. 20.

BROGI P. (b), *Sparito l'editore Dino Fabbri: un giallo*, in «Corriere della Sera», 8 novembre 2001, p. 18.

CERONI N. (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Museo d'Arte della Città. La Collezione Antica*, Longo, Ravenna 2001.

DAMIAN V. (a cura di), *Deux caravagesques lombards à Rome et quelques récents acquisitions*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Canesso, maggio 2001), Galerie Canesso, Paris 2001.

DOMINI D., *Nei segni della tradizione*, in CERONI 2001, pp. XI-XII.

HAYER F., *Il figlio Ottavio ferma la cremazione e chiede l'autopsia. Accuse alla bella Wendy, la giovane moglie americana*, in «Corriere della Sera», 12 dicembre 2001, p. 37.

150 Ausgewählte Kunstwerke des 19° und 20° Jahrhunderts, Kornfeld Galerie & Cie, Bern 2001 (vendita a Berna, 22 giugno 2001).

KANTER L.B., TESTA G., HENRY T., *Luca Signorelli*, Rizzoli, Milano 2001.

PALIERI M.S., *Quando l'Italia era a dispense*, in «l'Unità», 12 dicembre 2001, pp. 1, 27.

PALLAVICINI R., *Quelle librerie a metro*, in «l'Unità», 12 dicembre 2001, p. 27.

RIGHETTI D., *Dino Fabbri, il D'Artagnan dell'editoria che portò i classici in edicola*, in «Corriere della Sera», 12 dicembre 2001, p. 37.

SFERRAZZA A., VISCONTI F. (a cura di), *Memoria e cultura per il 2000. Gli anni de «L'Approdo»*, atti del convegno (Firenze, Direzione Teche Rai, 25-27 novembre 1999), EdiRai, Roma 2001.

2002

BENTINI J. (a cura di), *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli. L'oratorio di San Colombano*, Minerva, Bologna 2002.

BRUNETTI A., *Francesco Arcangeli e i «compagni pittori». Tracce per un percorso*, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Firenze 2002.

CLARK T., *Da Longhi ad una vasca da bagno. La Scala nel racconto di chi la fondò*, in «Doc Toscana», II, 5, 2002, pp. 50-55.

Minguzzi. Sculture, testo critico di C. Pirovano, Skira, Milano 2002.

2003

LISTA G., *Medardo Rosso. Scultura e fotografia*, Five Continents, Milano 2003.

- SCREMIN P. (a), ad vocem *Critofilm*, in *Enciclopedia del Cinema*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, pp. 186-187.
- SCREMIN P. (b), ad vocem *Film sull'arte*, in *Enciclopedia del Cinema*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, pp. 569-575.
- Storia dell'Istituto Geografico De Agostini 1901-1997*, Fondazione Achille e Giulia Boroli, Milano 2003.
- VERGANI G., *Addio a Guido Somarè, il pittore del Giamaica*, in "Corriere della Sera", 21 dicembre 2003, p. 49.
- ZANOLI A., "Sinopia per l'arte figurativa". Longhi a «L'Approdo» radiofonico, letterario, e anche televisivo, in *Da Renoir a de Staël. Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 23 febbraio-30 giugno 2003), a cura di C. Spadoni, Mazzotta, Milano 2003, pp. 185-192.

2004

- BALDASSARI F., *La collezione Piero ed Elena Bigongiari. Il Seicento fiorentino tra "favola" e dramma*, Motta, Milano 2004.
- BALDINI N., *La bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fra Quattro e Cinquecento*, Olschki, Firenze 2004.
- BUTI S., *Un'ipotesi per l'affresco frammentario di Bartolomeo della Gatta nella chiesa di San Domenico a Cortona*, in *Quaderni storico artistici. Arte Archeologia Architettura Storia, Miscellanea I* (Università degli Studi di Siena), a cura di P. Torriti, Edimond, Città di Castello 2004, pp. 61-88.
- CADIOLI A., VIGINI G., *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi. Un profilo introduttivo*, Bibliografica, Milano 2004.
- FABRI A., *Per una fortuna di Alberto Giacometti in Italia*, in *Alberto Giacometti*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 10 ottobre 2004-20 febbraio 2005), a cura di C. Spadoni, Mazzotta, Milano 2004, pp. 313-330.
- GIUSTI M., *Il grande libro di Carosello. E adesso tutti a nanna...*, Frassinelli, Rimini 2004.
- SELLERI L. (a cura di), *Museo Morandi. Catalogo generale*, Silvana, Cinisello Balsamo 2004.

2005

- AGOSTI G., *Su Mantegna I*, Feltrinelli, Milano 2005.
- CARLUCCIO L., *A Chiavenna, la collezione del medico di Giacometti*, in DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, pp. 363-365.
- CRISPOLTI E., *Dova. La maturità e il percorso*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Cafiso Arte, 25 maggio-30 luglio 2005), Skira, Milano 2005.
- DI CRESCENZO C., *Alberto Giacometti e l'Italia*, in DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, pp. 15-42.

- DI CRESCENZO C., MONTEFORTE F. (a cura di), *Alberto Giacometti. Percorsi lombardi*, catalogo della mostra (Sondrio, Galleria Credito Valtellinese e Museo Valtellinese di Storia e Arte, 20 gennaio-22 aprile 2005), Fondazione Gruppo Credito Valtellinese, Sondrio 2005.
- FACCHINETTI S., ad vocem *Longhi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 668-676.
- GASSER M., *Una città, un medico, una collezione*, in DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, pp. 393-397.
- LACLOTTE M., MOENCH E., *Peinture italienne Musée du Petit Palais Avignon*, RMN, Paris 2005.
- MENGALDO P.V., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- MONTEFORTE F., *L'ultimo Giacometti tra Parigi, Bregaglia, Chiavenna*, in DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, pp. 43-80.
- SOAVI G., *Il dottor Corbetta e Alberto Giacometti* in DI CRESCENZO, MONTEFORTE 2005, pp. 398-399.
- TREERÈ F., *Due casi di pittura trecentesca di ambito bolognese a Ravenna*, in «Ravenna studi e ricerche», XII, 1/2, 2005, pp. 227-254.

2006

- AGOSTI G., *Mantegna 1961 Mantova*, Arcari, Mantova 2006.
- CARAMEL L. (a cura di), *Afro, Italia-America incontri e confronti*, catalogo della mostra (Udine, Galleria d'Arte Moderna; Pordenone, Museo Civico d'Arte, 25 novembre 2006-25 marzo 2007), Mazzotta, Milano 2006.
- DOLFI A., PAPINI M.C. (a cura di), *L'«Approdo». Storia di un'avventura mediatica*, Bulzoni, Roma 2006.
- FERRARI G., *Il ritorno di un Fabbri con Ubs. L'inventore delle dispense di nuovo in campo, a 86 anni*, in «Corriere della Sera», 26 marzo 2006, p. 27.
- I critofilm di Carlo L. Ragghianti: tutte le sceneggiature*, desunte da V. La Salvia, testi di V. Fagone, A. Caleca, L. Cuccu, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2006.
- INCERTI PEDRINI D. (a cura di), *Luisa Pasi Fontana: opere 1953-1986*, catalogo della mostra (Ravenna, Artificerie Almagià, 2006), Stamperia Ravegnana, Ravenna 2006.
- PALLINI N. (a cura di), *Guido e Sandro Somarè. Distanza e prossimità*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, 31 maggio-30 luglio 2006), Mazzotta, Milano 2006.
- PANZA G., *Ricordi di un collezionista*, Jaca Book, Milano 2006.

2007

- BALDINI M., DOLFI A., SPIGNOLI T. (a cura di), «L'Approdo». *Copioni, Lettere, Indici*, Firenze University Press, Firenze 2007 (cd-rom allegato).
- BELLOSI L., *Considerazioni sulla mostra del Perugino*, in «Prospettiva», 125, 2007, pp. 67-87.

Botticelli, presentazione di V. Sgarbi, Skira («I grandi maestri dell'arte», 9), Milano 2007.

GREGORI M. (a cura di), *La collezione di Roberto Longhi: dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, catalogo della mostra (Alba, Fondazione Ferrero, 14 ottobre 2007-10 febbraio 2008), L'Artistica, Savigliano 2007.

PASQUALI M., *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Noèdizioni, Prato 2007.

RAGOZZINO M., ad vocem *Maria Vittoria Brugnoli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura di M.G. Bernardini, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 120-123.

SABBIETI M., *Mestieri di carta. Libri, autori, venditori e librai nella seconda metà del Novecento*, La Casa Usher, Firenze 2007.

SISI C. (a cura di), *Arte del Novecento a Pistoia*, Silvana, Cinisello Balsamo 2007.

2008

AGOSTI G. (a cura di), *Altri quaranta dipinti antichi della Collezione Saibene*, Valdona, Verona 2008.

AGOSTI G., THIÉBAUT D. (a cura di), *Mantegna 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008-5 gennaio 2009), edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova, A. Mazzotta, Officina Libraria, Milano 2008.

BARBERO L.M. (a cura di), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009), Electa, Milano 2008.

BARBIERI A., *A regola d'arte. Pittori Scultori Architetti Fotografi Scenografi Ceramisti Galleristi Critici e Storici d'arte nel modenese dell'Ottocento e del Novecento*, Mucchi Editore, Modena 2008.

ERBANI F. (a), *Dopo il plagio ecco la promozione*, in "La Repubblica", 2 dicembre 2008, p. 1.

ERBANI F. (b), *Sgarbi e il plagio su Botticelli*, in "La Repubblica", 4 dicembre 2008, p. 43.

HENRY T., *Le prime opere di Luca Signorelli a Cortona ed Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo, il Quattrocento*, a cura di L. Fornasari, G. Gentilini, A. Giannotti, Edifir, Firenze 2008, pp. 171-183.

i ricordi di Noi del Byron, Grafiche Zatonni, Bagnacavallo 2008.

UCCELLI A., *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in «Prospettiva», 129, 2008, pp. 2-40.

2009

MARTELLI C., *La Cappella di Giovanna Tarlati e il 'San Girolamo penitente' di Bartolomeo della Gatta nel Duomo di Arezzo*, in «Prospettiva», 134-135, 2009, pp. 120-127.

MOLA P., VITTUCCI F. (a cura di), *Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Milano 2009.

PAVANELLO G., *Ricordo di Franca Zava*, in «Arte Veneta», LXVI, 2009, pp. 259-262.

TORCELLINI D., *La riproduzione fotografica del colore nelle collane d'arte della prima metà del Novecento*, in *Colore e Colorimetria: contributi multidisciplinari*, atti della V Conferenza Nazionale del Gruppo del Colore (Palermo, 7-9 ottobre 2009), a cura di A. Rizzi, F. Prestileo, Centro editoriale toscano ("Quaderni di Ottica e Fotonica" SIOF, 18), Firenze 2009, pp. 151-162.

VECCHI S. (a cura di), *fuoridisé casa Rossini 08/09*, catalogo delle mostre (Lugo, Casa Rossini, maggio 2008-maggio 2009), EditFaenza, Faenza 2009.

2010

ALBERTINI OTTOLENGHI M.G., ROSSI M., *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, Vita e Pensiero, Milano 2010.

ARMANNI V., *Profilo storico della Fratelli Fabbri Editori*, in CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 47-50.

BAROCCHI P., PROTO PISANI R.C. (a cura di), *Maria Fossi Todorow e Firenze*, atti del convegno (Firenze, 25-26 settembre 2008), S.P.E.S., Firenze 2010.

CAROTTI C., *Lavoro e produzione editoriale, pubblicità compresa*, in CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 11-45.

CAROTTI C., ANDRIANI G. (a cura di), *La Fabbri dei fratelli Fabbri*, Franco Angeli, Milano 2010.

FABBRI G., *Necessità e creatività*, in CAROTTI, ANDRIANI 2010, pp. 51-61.

MESSINA D., *Giovanni Fabbri: quando la multimedialità era a dispense*, in "Corriere della Sera", 12 dicembre 2010, p. 37.

NURCHIS F., *Riscoprire Alberto Martini: un archivio e una storia*, in «Concorso. Arti e lettere», IV, 2010, pp. 21-48.

TORCELLINI D., *Il secondo dopoguerra tutto a colori? La riproduzione dell'arte tra entusiasmi e incertezze*, in *Colore e Colorimetria: contributi multidisciplinari*, atti della VI Conferenza Nazionale del Colore (Lecce, 16-17 settembre 2010), a cura di M. Rossi, Maggioli ("Quaderni di Ottica e Fotonica" SIOF, 19), Santarcangelo di Romagna 2010, pp. 373-382.

TREERÈ F., *Alberto Martini e Ravenna* [2010], in *Spigolando ad arte. Ricerche di storia dell'arte nel territorio ravennate*, a cura di S. Simoni, *Fernand del scientifica*, Ravenna 2013, pp. 140-144.

2011

BELLOSI L., *Bartolomeo della Gatta. Un genio misconosciuto. Con un ricordo dell'autore di Giovanni Agosti*, Officina Libraria, Milano 2011.

BENATI D., NATALE M., PAOLUCCI A. (a cura di), *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 29 gennaio-12 giugno 2011), Silvana, Cinisello Balsamo 2011.

CALVI L., *Guido Le Noci «capitano dei commandos delle belle arti»*, in «L'uomo Nero», VIII, 7-8, 2011, pp. 293-312.

- DALERBA A., *Su un trittico di Manfredino Bosilio per il San Bovo di Voghera*, in «Bollettino della Società pavese di Storia Patria», CXI, 2011, pp. 187-218.
- LEONARDI M.G., *Ottocento Novecento di Anna Maria Brizio. Varianti critiche e redazionali (1939-1944-1962)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», V, Ser. 3, 2, 2011, pp. 527-552.
- MARCHI S., FABBRI G., *L'uomo che faceva i libri*, Bietti, Milano 2011.
- STUTZER B., KOEPLIN D., ZINKE G. (a cura di), *The Unseen Giacometti. Unknown Photographs and Drawings*, Bündner Kunstmuseum, Chur 2011.
- TORCELLINI D. (a), *Medium o messaggio? Episodi limite della riproduzione a colori di opere d'arte*, in *Colore e Colorimetria: contributi multidisciplinari*, atti della VII Conferenza Nazionale del Colore (Roma, 15-16 settembre 2011), a cura di M. Rossi, Maggioli ("Quaderni di Ottica e Fotonica" SIOF, 20), Santarcangelo di Romagna 2011, pp. 327-332.
- TORCELLINI D. (b), *The history of the colour reproduction of artwork*, in *Colour Coded*, Society of Dyers and Colourists, Bradford 2011, pp. 47-57.

2012

- BERNARDI E., *Il Museo nella città e la città nel Museo: Franco Russoli e il progetto della "grande Brera"*, in *Per Brera Sito Unesco*, atti del convegno internazionale (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, Salone Napoleonico, 29 novembre-1 dicembre 2012), a cura di S. Scarrocchia, Sestante, Bergamo 2012, pp. 165-170.
- CARACCILO R., *"Molto della sua giovinezza si sforzò d'imitare il maestro": Signorelli e Piero della Francesca*, in DE CHIRICO, GARIBALDI, HENRY, MANCINI 2012, pp. 49-57.
- DE CHIRICO F., GARIBALDI V., HENRY T., MANCINI F.F. (a cura di), *Luca Signorelli*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria; Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo; Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile-26 agosto 2012), Silvana, Cinisello Balsamo 2012. *Important old master paintings and sculpture*, Sotheby's, New York 2012 (vendita a New York, 26 gennaio 2012).
- MANCINI F.F. (a), *Longhi: linciate Signorelli*, in «Il Giornale dell'arte», XXX, 319, 2012, p. 33.
- MANCINI F.F. (b), *Una tegola per la critica*, in DE CHIRICO, GARIBALDI, HENRY, MANCINI 2012, pp. 39-45.
- MESSINA D., *Rino Fabbri, il padre delle enciclopedie a dispense*, in "Corriere della Sera", 2 novembre 2012, p. 41.
- PASI R., *Alberto Martini*, in «Libro Aperto», XXXIII, supplemento al n. 67 (*Annali Romagna 2012*), 2012, pp. 159-160.
- TORCELLINI D., *La riproduzione a colori di opere d'arte. Prestampa e stampa prima e dopo l'elettronica*, in *Colore e Colorimetria: contributi multidisciplinari*, atti della VIII Conferenza Nazionale del Colore (Bologna, 13-14 settembre 2012), a cura di M. Rossi, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2012, pp. 505-512.

URBANI G., *Per un'archeologia del presente. Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di B. Zanardi, Skira, Milano 2012.

2012-2014

BERNARDI E., *Franco Russoli-Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, in «Concorso. Arti e lettere», VI, 2012-2014, pp. 53-63.

2013

CAVALIERI MANASSE G., LUSUARDI SIENA S., ROFFIA E. (a cura di), *Antonio Frova archeologo e maestro*, atti della giornata in ricordo di Antonio Frova (Milano, Soprintendenza Archeologica, 25 maggio 2009), Centro Studi Lunensi («Quaderni del Centro Studi Lunensi», n.s., 9), Luni 2013.

CHITI G., COVI L., *Parlando con voi: incontri con fotografe italiane*, Montanari, Ravenna 2013.

CROSER A., *Giacomo Pozzi-Bellini. Un fotografo tra arte e vita*, catalogo della mostra (Novate Milanese, Casa Testori, 17 ottobre 2013-6 gennaio 2014), Casa Testori, Novate Milanese 2013.

GALANSINO A., *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, in «Prospettiva», 2013, 149-152 (numero monografico).

LUPORINI S., *G. Vi racconto Gaber*, con R. Luporini, Mondadori, Milano 2013.

MARTELLI C., *Bartolomeo della Gatta pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Centro Di, Firenze 2013.

NURCHIS F., *Alberto Martini. Un rivoluzionario a fascicoli*, catalogo della mostra (Novate Milanese, Casa Testori, 17 ottobre 2013-6 gennaio 2014), Casa Testori, Novate Milanese 2013.

PERAZZINI M., *La passione prende forma. La collezione Ghigi-Pagnani di Ravenna*, in «L'Aperitivo illustrato», VII, 60, 2013, p. 12.

PINI F., *Un Michelangelo tra pellicole e pennelli*, in «Sette», 1 marzo 2013, pp. 72-77.

SILVER N.E. (a cura di), *Piero della Francesca*, catalogo della mostra (New York, Frick Collection, 12 febbraio-19 maggio 2013), The Frick Collection, New York 2013.

2014

AGOSTI G., STOPPA J. (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile-13 luglio 2014), I, Officina Libreria, Milano 2014.

ALLIATA LENSİ ORLANDI D., *Mia madre, mio padre e sua moglie Hortense. Provenance: Villa La Pietra*, Createspace, United States 2014.

ARCANGELI F., *Tarsie*, postfazione di M. Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2014.

BANDERA M.C. (a cura di), *Giorgio Morandi Roberto Longhi. Opere Lettere Scritti*, catalogo della mostra (Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 1-22 giugno 2014), Silvana («Quaderni della collezione Merlini», 2), Cinisello Balsamo 2014.

- BECELLONI A., NEPPI E. (a cura di), *Da Torino a Parigi: Laura Malvano storica e critica d'arte. Omaggio alla vita e all'opera*, ELLUG («Cahiers d'études italiennes», 18), Grenoble 2014.
- BOLOGNA F., *Saturnino Gatti. Pittore e scultore nel Rinascimento aquilano*, Textus, L'Aquila 2014.
- CIATTI M., *Introduzione*, in RINALDI 2014, pp. 9-15.
- FERGONZI F., «La tricromia è la verità». «I Maestri del Colore» (1905-1914) dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, in *Emporium: parole e figure tra 1895 e 1964*, atti del II incontro di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4-5 novembre 2011), a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Edizioni della Normale, Pisa 2014, pp. 373-430.
- GONZÁLEZ-PALACIOS A., *Persona e maschera: collezionisti, antiquari, storici dell'arte*, Archinto, Milano 2014.
- NURCHIS F., *Novità mantovane per Nicolò Musso*, in «Prospettiva», 155-156, 2014, pp. 127-137.
- OLDANI A. (a cura di), *Guida alle Collezioni Grassi e Vismara*, Allemandi, Torino 2014.
- PY F. (a cura di), *Du Maniérisme à l'art post-moderne. À la mémoire de Laura Malvano-Bechelloni*, L'Harmattan, Paris 2014.
- RINALDI S., *Memorie al magnetofono. Mauro Pelliccioli si racconta a Roberto Longhi*, Edifir, Firenze 2014.
- SPADONI C., *L'incanto dell'affresco*, in *L'incanto dell'affresco. Capolavori strappati*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 16 febbraio-15 giugno 2014), a cura di L. Ciancabilla, C. Spadoni, I, Silvana, Cinisello Balsamo 2014, pp. 23-27.

2015

- AGOSTI G., STOPPA J. (a cura di), *Serodine nel Ticino*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Giovanni Züst, 31 maggio-4 ottobre 2015), Officina Libraria, Milano 2015.
- BUSCAROLI B., «Morandi mi ha rifiutato il libro»: la sfortunata vicenda della biografia morandiana in una lettera inedita di Francesco Arcangeli a Mattia Moreni, in «Valori tattili», 5-6, 2015, pp. 378-383.
- DAL POZZOLO E.M., *La giovinezza perduta di El Greco. Breve storia di una ricerca labirintica*, QuiEdit, Verona 2015.
- FABBRIO M., PULINI M. (a cura di), *Mattia Moreni Nicola Samorì. La disciplina della carne*, catalogo della mostra (Cotignola, Museo Civico Luigi Varoli, Rimini, Fabbrica Arte Rimini, 4 dicembre 2015-24 gennaio 2016), Grafiche Morandi, Fusignano 2015.
- MORENI M.F. (a cura di), *Il mestiere dell'attenzione*, Associazione Mattia Moreni (I quaderno dell'Associazione), Moletto 2015.
- SIMONI S., *Alberto Martini. Il critico divulgatore*, in «Casa premium», 99, 2015, pp. 58-61.
- SPADONI C. (a cura di), *Ultimo naturalismo. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Cervia, Magazzini del Sale, 11 luglio-27

agosto 2015), Il Cerbero, Russi 2015.

2016

CRISPOLTI E., *Mattia Moreni. Catalogo ragionato dei dipinti 1934-1999*, Silvana, Cinisello Balsamo 2016.

GAILLARD C., LÉGER A. (a cura di), *Daniel Pommereulle. L'expérience intérieure, 1960-1962*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Christophe Gaillard, 9 giugno-30 luglio 2016), Galerie Cristophe Gaillard, Paris 2016.

IAMURRI L., *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet, Macerata 2016.

In corso di stampa

POZZOLI V., *Lettera dal Brasile. P.M. Bardi e Valentino Bompiani*, in *Italiani sull'Oceano. Relazioni artistiche tra Italia e Brasile*, atti del convegno (Milano, Museo delle Culture, 3-5 maggio 2016), a cura di A. Gonçalves Magalhães, P. Rusconi, Mimesis, Milano-Udine.

Tesi di laurea

ROMERE R., *In arte RAI: i documentari sulle arti figurative tra storia aziendale e divulgazione culturale (1953-1962)*, tesi di laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014 (relatore Giuseppe Barbieri).

Tesi di dottorato

NURCHIS F., *Alberto Martini (1931-1965): da Longhi ai Maestri del Colore*, tesi di dottorato in Storia del Patrimonio Archeologico e Artistico, Università degli Studi di Torino, a.a. 2012-2013 (relatori Chiara Gauna, Giovanni Romano).

TORCELLINI D., *I colori del colore. La riproduzione fotografica a colori dell'arte: storie, tecnologie, critica e percezioni*, tesi di dottorato in Logos e Rappresentazione. Storia dell'Arte. Storia, Critica e Gestione delle Arti, Università degli Studi di Siena, a.a. 2013-2014 (relatore Massimo Bignardi).

Sitografia

<http://www.archivioluca.com>

«Caleidoscopio Ciac»: C1370, C1510, C1585, C1592, C1599, C1693, C1726, C1798; «Cronache dal mondo»: CM356, CM358, CM374, CM414, CM452; «Ieri oggi domani»: Z0312, Z0324; «La Settimana Incom»: 02151, 02304,

02350, 02530; «Notizie cinematografiche»: N0494; «Orizzonte cinematografico»: OC283, OC394, OC399; «Panorama Cinematografico»: pc005.

<https://lucamaggio.wordpress.com/2011/12/04/giuseppe-maestri-larte-e-il-mestiere/>

Intervista a Giuseppe Maestri, settembre 2008.

<http://www.robertopagnani.org>

F. Trerè, *In margine a Deserto rosso: Alberto Martini e la personale di Gianni Dova a Ravenna* (in corso di pubblicazione).

<http://www.scalarchives.it/web/presentazione.asp#07>

Cenni storici sulla fondazione della società La Scala.

<http://www.umbertocantone.it/video/arte-e-letteratura/>

Roberto Longhi - Archivio televisivo (prima parte).

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/>

Inventari confische *Entartete Kunst*, Victoria and Albert Museum, National Art Library Fischer Collection.

INDICE DEI NOMI

Da questo indice dei nomi sono escluse alcune voci: Alberto Martini e fratelli Fabbri, abbondantemente ricorrenti nel testo (sono invece presenti le occorrenze dei nomi dei tre fratelli, Dino, Giovanni e Rino, quando citati singolarmente); in casi analoghi, normalmente, si scioglie la voce nelle singole identità (ad esempio, i fratelli Guardi compaiono separatamente come Antonio Guardi e Francesco Guardi). Ancora sono esclusi: collezione Martini, famiglia Martini o eredi Martini; i nomi dei personaggi della mitologia, della letteratura, delle favole, della storia della religione, dei santi, dei protagonisti di film. L'indice non comprende i nomi citati in *Alberto Martini. Saggio di bibliografia* e in *Fonti e bibliografia*.

- A
- Abbate, Francesco 171
- Abramowicz, Janet 230-231
- Ackerman, James S. 35
- Acton, collezione 44
- Acton, famiglia 106, 107
- Acton, Harold 44, 106, 223, Fig. 19
- Adami, Camilla → Cantoni Mamiani della Rovere Adami, Camilla
- Adami, Valerio 25, 221, 224, 243
- Adelfi, Nicola 78
- Afro → Basaldella, Afro Libio
- Agnelli, famiglia 169
- Agnelli, Giovanni 14, 120
- Agnolo di Cosimo *detto* Bronzino 190, 194, 206, 213
- Agosti, Giovanni 12, 23, 33, 43, 48, 106, 149, 150, 174, 204, 283
- Aguilera Cerni, Vicente 88, 91
- Ajazzi Mancini Bigongiari, Elena 20
- Ajmone, Giuseppe 24, 25, 110, 112, 246, 247, 264, 266, 291, Fig. 37
- Alberti, Alberto 89
- Alberti, Antonio *detto* Antonio da Ferrara 272
- Albertini Ottolenghi, Maria Grazia 184
- Albinoni, Tomaso 262
- Aldini, Edmonda 85
- Alechinsky, Pierre 275
- Alessandro Magno 54
- Alfa Castaldi → Castaldi, Alfonso
- Alfieri, Vittorio 19
- Alighieri, Dante 80, 144, 217
- Allegri, Antonio *detto* Correggio 188, 190, 204, 304, Fig. 30
- Alliata Lensi Orlandi, Dialta 107
- Alloway, Lawrence 108
- Altdorfer, Albrecht 175
- Altichiero da Zevio 65
- Alunno → Niccolò di Liberatore
- Amaldi, Ginestra 78
- Ambrosi, Melozzo degli *detto* Melozzo da Forlì 43

- Amiet, Cuno 113, 320-322
- Anastagi, Jacopo 50
- Anderson Fabbri, Wendy 127
- Andrea d'Agnolo *detto* Andrea del Sarto 196, 219
- Andrea del Castagno → Andrea di Bartolo
- Andrea del Sarto → Andrea d'Agnolo
- Andrea di Bartolo *detto* Andrea del Castagno 174, 190
- Andrea di Giusto → Manzini, Andrea
- Andrea di Michele *detto* Verrocchio 36, 42-43, 99, 103-105, 174
- Andreotti, Giulio 121
- Andriani, Giacinto 117, 123, 136, 155-156, 160, 165, 167-168, 170, 217
- Angelini, Alessandro 53-54
- Angioletti, Giovanni Battista 60, 62
- Antal, Frederick 205
- Antonelli, Ugo 253
- Antonello da Messina → Antonio di Giovanni de Antonio
- Antoniani, Pietro 97
- Antoniazio Romano → Aquili, Antonio
- Antonio da Ferrara → Alberti, Antonio
- Antonio di Giovanni de Antonio *detto* Antonello da Messina 78, 124, 176, 202, 219
- Antonio di Puccio Pisano *detto* Pisanello 65, 177, 190, 199, 219
- Antonioni, Michelangelo 264
- Apollinaire, Guillaume 278
- Apollonio, Umbro 85, 88, 91-93, 96, 137, 187, 236, 279
- Appel, Karel 257, 269, 275
- Appiani, Andrea 174
- Aquili, Antonio *detto* Antoniazio Romano 100
- Aquilini, Ernesto 124
- Arbasino, Alberto 149
- Arcangeli, Francesco *detto* Momi 13, 21, 25, 66, 70, 89, 110, 137, 177, 205-206, 230-231, 238, 245-246, 254, 261, 263-264, 270, 273-279, 281, 283-284, 286
- Argan, Giulio Carlo 81, 83, 208
- Aricò, Rodolfo 247
- Armani, Vittore 120
- Arm Giacometti, Annette 293, 297-299, 301, 303, 305-306, 309-311, 315-319, 324, Figg. 50-51, 55
- Armitage, William Kenneth 110, 256, 258
- Arnal, François 263
- Arquian, Maurice d' 260-261, 270
- Arslan, Wart Edoardo 26, 187
- Assetto, Franco 270
- Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano 55, 90
- Azeglio, marchesi di 40
- Azuma, Kenjirō 243
- B
- Bacchelli, Riccardo 60, 62, 74, 85
- Bacci, Mina 168, 170, 193, 199
- Bach, Johann Sebastian 216
- Baciccio → Gaulli, Giovanni Battista
- Bacon, Francis 109-110, 113, 150, 174, 187, 237-240, 313
- Baguzzi, Piero 15, 119, 123-124, 126-127, 129, 134-135, 168, 212, 219
- Baj, Enrico 24, 233

- Baj, Gigina → Olivieri Baj, Gigina
- Balboni, Elena → Chiesa Balboni, Elena
- Balboni, Giorgio 223, 254, 283
- Baldassari, Francesca 20
- Baldini, Michela 60
- Baldini, Nicoletta 36, 45, 52-53
- Baldini, Umberto 42-43, 64, 198, 201
- Baldovinetti, Alessio 37, 42
- Balestrini, Bruno 123
- Balla, Giacomo 174
- Ballarin, Alessandro 183
- Ballestrazzi, Vanni 259
- Ballo, Ferdinando 249
- Ballo, Guido 77, 96, 113, 181, 254-255
- Balthus → Klossowski de Rola, Balthasar
- Banchieri, Giuseppe 247, 257, 260
- Bandera, Maria Cristina 281
- Banti, Anna → Lopresti, Lucia
- Baratti, Boris *in seguito* Rachewiltz, Boris de 215
- Barbaro, Umberto 71, 143, 177
- Barbero, Luca Massimo 241
- Barbieri, Alberto 244
- Barbieri, Giovanni Francesco *detto* Guercino 172-173, 189-190
- Bardi, Pietro Maria 81, 137
- Bargellini, Piero 148
- Barilli, Bruno 74, 307
- Barilli, Renato 200, 208, 274
- Barisini, Tommaso *detto* Tommaso da Modena 184, 213
- Barnabè, Duilio 230
- Barocchi, Paola 199
- Barocci, Federico 189-190
- Barr, Alfred Hamilton jr. 129
- Barrymore, collezione 43
- Bartalini, Roberto 54
- Bartoli, Amerigo 74
- Bartolini, collezione 100
- Bartolomeo della Gatta → Dei, Piero d'Antonio
- Basaldella, Afro Libio *detto* Afro 82, 84, 267
- Basaldella, Mirko *detto* Mirko 82, 110
- Baskin, Leonard 228
- Bassano, Jacopo → Dal Ponte, Jacopo
- Bassetti, famiglia 114
- Basso della Rovere, Girolamo 47
- Bastiani, Lazzaro 97-98
- Bastien-Lepage, Jules 320
- Bataille, Georges 307
- Battaglia, Maria Serena 211, Fig. 34
- Baudo, Luca 100
- Bazille, Jean Frédéric 174
- Beato Angelico → Giovanni da Fiesole (*al secolo* Guido di Pietro)
- Beccafumi, Domenico 194, 288
- Becchi, Gentile de' 38, 52
- Bechelloni, Antonio 179
- Becherucci, Luisa 43
- Bechi, Gino 74
- Beckmann, Max 250
- Beldi, famiglia 114
- Bellandi, Giorgio 255
- Bellinelli, Eros 76
- Bellini, Gentile 185

- Bellini, Giovanni 81, 98, 185, 188
- Bellini, Giuseppe 76
- Bellini Mario 76
- Bellonzi, Fortunato 85, 221
- Bellora, famiglia 114
- Belloso, Luciano 38-39, 42-50, 52-54, 177, 192, 208, Fig. 16
- Bellotti, Severino 140
- Bellotto, Bernardo 97, 187
- Bembo, Bonifacio 208
- Benati, Daniele 43
- Benci, Antonio *detto* Pollaiuolo, Antonio 36-37, 42-43, 51, 202
- Benci, Piero *detto* Pollaiuolo, Piero 36-37, 42-43, 51
- Bendini, Vasco 24, 70, 230-232
- Benefial, Marco 28-29
- Benevelli, Giacomo 243
- Berard, Simon 323
- Berber, Anita 250
- Berenson, Bernard 39-40, 42, 206, 287
- Beretta, Emilio 255
- Bergolli, Aldo 24-25, 110, 224, 233, 239-241, 254-255, Fig. 34
- Bernard, Émile 236, 255
- Bernard Fort, Michel-Ange 255
- Bernardi, Erica 16, 171
- Bernardi, Marziano 24, 68
- Bernardino di Betto *detto* Pinturicchio 38, 48, 174, 192, 201, 208
- Bernier, Georges 93
- Bernier, Rosamond 93
- Berrettini, Pietro *detto* Pietro da Cortona 194
- Berruguete, Pedro 39, 174
- Bertelli, Carlo 174
- Berti, Luciano 30, 42-43, 45, 50, 64, 198-199, 214
- Bertini, Aldo 26
- Berto, Bruno 135
- Bertonati, Emilio 223, 237, 254
- Bertoni, Giacomo Filippo 51
- Bertotti Salvadori, Franca 239, 253
- Bertrand, Simone 204
- Betocchi, Carlo 20, 60, 65-66
- Bettagno, Alessandro 88, 91-92, 95-96, 101, 184
- Bettini, Sergio 11, 82, 120, 182, 184-185, 213-214
- Beverloo, Guillaume Cornelis van *detto* Corneille 275
- Bevilacqua, Carlo 124, 127, 210-211, 223, 291, Fig. 34
- Beyeler, Ernst 311
- Bezzi, Giovanni Francesco *detto* Nosadella 21
- Biagi, Enzo 208
- Białostocki, Jan 88
- Bianchi, Pietro 117-121, 155
- Bianchini, Maria Adelaide 194
- Bianconi, Piero 176, 203-204
- Biasin, Donatella 246
- Bigongiari, Elena → Ajazzi Mancini
- Bigongiari, Elena
- Bigongiari, Piero 20, 223
- Bigordi, Domenico *detto* Ghirlandaio 36, 47, 103, 193, 213
- Bigordi, Ridolfo *detto* Ridolfo del Ghirlandaio 100-101
- Bionda, Mario 24
- Biolli, Renato 82, 267

- Bloch, Vitale 88, 91, 93, 110, 115, 180, 285, 292
- Bo, Carlo 20, 60, 78, 85
- Boccaccino, Boccaccio 176
- Boccaccio, Giovanni 144
- Bocchi, famiglia 114
- Boccioni, Umberto 70, 109, 113, 181, 200, 206, 209, 255
- Bodrero, famiglia 114
- Böhler, Julius 223
- Boldrini, Arrigo *detto* Bulow 259
- Bologna, Ferdinando 53, 110, 179, 194, 203, 208, 214
- Bolognesi, Mario 19
- Bompiani, Valentino 118
- Boni, Nevio 137
- Bonicatti, Maurizio 110, 171
- Bonichi, Gino *detto* Scipione 234
- Bonifacio Veronese → Pitati, Bonifacio
- Bonnard, Pierre 25, 32, 56, 180, 235-238, 275, 282, 296, 310, 320
- Bonone, Carlo 97-98
- Bonvicino, Alessandro *detto* Moretto 176-177, 182, 192
- Bordone, Paris 183
- Borea, Evelina 13, 20, 28, 89, 166, 193-194, 211-213
- Borgese, Leonardo 26, 84, 254
- Borletti, famiglia 114
- Borzicchi, Florido 215
- Bosch, Hieronymus 203
- Boschetto, Antonio 155
- Bosilio, Manfredino *detto* Manfredino da Castelnuovo Scivria 101
- Bossaglia, Rossana 26
- Bottari, Stefano 25, 183, 189, 214, 275, 309, 312
- Botticelli → Filipepi, Alessandro
- Bouguereau, William Adolphe 307, 320
- Bourdelle, Antoine 323
- Bovi, Arturo 202
- Bovini, Giuseppe 82
- Bramante → Donato di Pascuccio
- Bramantino → Suardi, Bartolomeo
- Brambilla, famiglia 114
- Brancusi, Constantin 308
- Brandi, Cesare 43, 64, 186-187, 232, 272
- Brandolini, Giancarlo 73
- Braque, Georges 20, 289
- Brecht, Bertolt 250
- Breton, André 83
- Brigada, Cesarina 169
- Briganti, Giuliano 26, 83, 88-89, 91, 190, 194
- Brigstocke, Hugh 103-104
- Brindisi, Remo 24, 221, 255
- Brizio, Anna Maria 29, 158-159, 176, 181, 186-187
- Brogi, Paolo 117-118
- Bronzino → Agnolo di Cosimo
- Brooke, Humphrey 103
- Bronzy, William Lee Conley (*detto* Big Bill) 239
- Bruegel, Pieter 152, 197, 204
- Brugnoli, Maria Vittoria 200
- Brunetti, Arianna 231, 238
- Brunetti, Estella 88, 92, 96

- Brunhammer, Yvonne 88
 Bruno, Gianfranco 246
 Brusa, Joyce 54
 Brustio, famiglia 114
 Bryson Shahn, Bernarda 228, Fig. 33
 Bucarelli, Palma 270, 313, 323
 Bucci, Mario 211, 213-214
 Bucher, Jeanne 308
 Budigna, Luciano 73, 186, 243
 Buffet, Bernard 307
 Bugatti, Carlo 295
 Bulow → Boldrini, Arrigo
 Buonarroti, Michelangelo 26, 68, 81, 189, 194-195, 215, 288
 Buonconsiglio, Giovanni 32
 Buongiorno Mulas, Antonia (*detta* Nini) 240
 Burger, Fritz 322, 324
 Buscaroli, Beatrice 277
 Busignani, Alberto 211, 214
 Buti, Stefano 38
 Butinone, Bernardino 182
 Buzzati, Dino 105, Fig. 18

 C
 Caciorgna, Marilena 54
 Cadioli, Alberto 118-119
 Cadmus, Paul 249
 Cagli, Corrado 82
 Calabrese, Angelo 110
 Calabria, Ennio 110
 Caldara, Polidoro *detto* Polidoro da Caravaggio 89
 Caliari, Paolo *detto* Veronese 141, 184, 186-187
 Calvesi, Augusta → Monferini Calvesi, Augusta
 Calvesi, Maurizio 89, 96, 200, 206, 276
 Calvi, funzionaria Fabbri 170
 Calvi, Laura 263
 Calvino, Italo 110
 Camesasca, Ettore 40, 206-207
 Caminada, famiglia 114
 Campigli, Massimo 74, 82, 221, 255, 307-308
 Canal, Antonio *detto* Canaletto 127, 190, 219
 Canaletto → Canal, Antonio
 Canonica, Pietro 74
 Canova, Antonio 166, 289
 Cantatore, Domenico 74, 255
 Cantelli, Giuseppe 38-39, 49
 Cantone, Umberto 143
 Cantoni Mamiani della Rovere Adami, Camilla 243
 Capogrossi, Giuseppe 82
 Cappelletti, Vincenzo 71
 Caracciolo, Carlo 114
 Caracciolo, Raffaele 42
 Caramel, Luciano 108, 113, 259
 Caravaggio → Merisi, Michelangelo
 Cardarelli, Vincenzo 74, 223
 Cardazzo, Carlo 13, 77, 85, 105, 223, 241, 243, 245, Fig. 18
 Cardazzo, Renato 255
 Carena, Felice 74
 Carena, Antonio 78
 Carli, Enzo 174, 199, 209, 214

- Carluccio, Luigi 110, 178, 249, 254, 293, 306, 312, 316
 Carmassi, Arturo 21, 24, 88, 180, 223, 232, 254-255, 260, 262-263
 Carminati, signor 84
 Carotti, Carlo 117, 123, 136, 155-156, 160, 165, 167-168, 170, 215-217
 Carpaccio, Vittore 71, 143, 177, 186
 Carrà, Carlo 20, 25, 33, 71-72, 74, 83-84, 174, 191, 196, 219, 221, 235, 253, 264, 286, 310
 Carrà, Luca 181
 Carrà, Massimo 181, 223, 235, 240, 254, Fig. 36
 Carracci, Annibale 89, 172, 193, 219
 Carrand, collezione 54
 Carriera, Rosalba 183
 Carrieri, Raffaele 254, 272
 Cartier, Jean Albert 88, 91, 111
 Carucci, Jacopo *detto* Pontormo 193-194, 200, 206, 213, 288-289
 Cascella, Pietro 243
 Cassano, Cataldo 78
 Cassa Salvi, Elvira 176, 181
 Cassetta, Mario 123
 Cassinari, Bruno 24, 77, 82, 110, 246-247, 291, Fig. 37
 Castagnoli, Adriana 215
 Castagnoli, Pier Giovanni 246
 Castaldi, Alfonso *detto* Alfa Castaldi 223
 Castelfranchi Vegas, Liana 195
 Castelnuovo, Enrico 29, 86, 88, 94, 100, 110, 121, 127, 133, 135, 142, 144, 175, 178-179, 203, 255
 Catena, Vincenzo 105
 Cattaneo, Giulio 85
 Causa, Raffaello 171, 176, 202
 Cavaliere, Alik 243, 255
 Cavaliere Manasse, Giuliana 181
 Cavalli, Gian Carlo 89, 105, 276
 Cavallini, famiglia 114
 Cavallini, Pietro 82
 Caviggioli, Aurelio 87, 93
 Cazzaniga, Giancarlo 25, 224, 246-247, 257, 260, 291, Fig. 37
 Cecchi, Emilio 30, 60, 74, 85
 Cecco Bravo → Montelatici, Francesco
 Celestini, antiquario 90
 Cenni di Pepo *detto* Cimabue 203
 Cerano → Crespi, Giovanni Battista
 Ceresa, Vanina 82
 Ceretti, Mino 247, 255
 Ceroni, Nadia 89
 Ceruti, Giacomo 177, 202
 Cessi, Francesco 183
 Cézanne, Paul 33, 83, 156, 165, 180, 286, 288, 298, 322, 324
 Chagall, Marc 82, 174, 180, 265
 Challant, famiglia 84
 Chamot, Mary 204-205
 Chaplin, Charles Spencer 227
 Chardin, Jean Siméon 187, 286
 Chastel, André 174
 Cherchi, Sandro 110
 Chiarelli, Renzo 194, 212, 214
 Chiarini, Marco 193, 213
 Chieppio, Annibale 99
 Chiesa Balboni, Elena 283

- Chighine, Alfredo 24
 Chigi, Agostino 223
 Chiti, Giovanna 154, 155, 291
 Christus, Petrus 184
 Ciangottini, Giovanni 230-231
 Ciardi Duprè, Maria Grazia 40, 168, 192, 194
 Ciatti, Marco 282
 Ciccotti, Mario 99
 Cicogna, Nicolò 106, 223
 Cignaroli, Giovan Battista 208
 Cimabue → Cenni di Pepo
 Cima da Conegliano, Giovanni Battista 59, 174, 184-185
 Cimnaghi, Mario 85
 Cincani, Bartolomeo *detto* Montagna 176, 184-185, 219
 Cionini Visani, Maria 184
 Cipriani, Renata 176-177, 235-236
 Clark, John 141-142
 Clark, Kenneth 103-104
 Clark, Teresa 142
 Clemente, Jack 270
 Coates Gavron, Nicolette 205
 Cocteau, Jean 156
 Coducci, Mauro → Codussi, Mauro
 Codussi, Mauro 166
 Coffin, David Robbins 102, 107, 113
 Colombini, Giovanni 44
 Conrad, Joseph 278
 Constable, John 204-205
 Contessi, Gianni 280
 Conti, Primo 74
 Contini, Gianfranco 60
 Convalli, Enzo 75
 Cook, collezione 40-41, 54, 207
 Cooper, Douglas 83, 108
 Coor, Gertrude 54
 Corbetta, Serafino 223, 254, 293, 296, 315, 318
 Corinth, Lovis 113
 Cormani, conte 99
 Corneille → Beverloo, Guillaume
 Cornelis van
 Cornelis van Haarlem 90
 Corot, Jean-Baptiste Camille 283, 286
 Corpora, Antonio 82, 267
 Corradini, Bartolomeo *detto* Fra Carnevale 40
 Corradini, Mauro 207
 Correggio → Allegri, Antonio
 Corsi, Carlo 230-231
 Corti, Vittoria 69
 Costa, Lorenzo 174
 Courbet, Gustave 76, 179
 Courir, Duilio 274
 Covi, Lucia 291
 Cranach, Lucas 197
 Crémieux, Benjamin 113
 Crémieux, Francis 113
 Crespi, Giovanni Battista *detto* Cerano 192
 Crespi, Giulia Maria 134
 Crespi, Giuseppe Maria 177, 189
 Crippa, Roberto 24, 257-258
 Crispolti, Enrico 110, 200, 252, 255, 264, 268, 271
 Crivelli, Carlo 175, 186

- Crosera, Carlotta 211
 Cross, Henri-Edmond 321
- D
- Dabell, Frank 41-42
 Dalerba, Angelo 101
 Dalì, Salvador 174
 Dal Monte, Toti 74
 Dal Poggetto, Paolo 192
 Dal Ponte, Jacopo *detto* Bassano, Jacopo 65, 175, 187
 Dal Pozzolo, Enrico Maria 87
 Damian, Véronique 54
 Daniel, Greta 109, 115
 d'Arco Chieppio Ardizzoni, Giovanna 99
 Dazzi, Manlio 74
 Dazzi, Micaela Fig. 34
 de Barañano, Kosme Maria 259
 De Boer, antiquario 43
 De Carlo, Giancarlo 110
 de Cesare Olcese, Giuliana 239
 De Chirico, Fabio 40
 De Chirico, Giorgio 74, 84, 174, 180, 200, 206, 221, 286
 De Chirico, Isabella → Pakszwer Far
 De Chirico, Isabella
 De Ferrari, Cesare 216
 De Ferrari, Gregorio 175
 Degas, Edgar 72, 83
 De Grada, Raffaele 24, 181, 196, 254
 De Gregorio, Giuseppe 255
 Dei, Antonio 36
 Dei, Giovanni d'Antonio 43
 Dei, Guasparri 37
 Dei, Miliano 36
 Dei, Piero d'Antonio *detto* Bartolomeo della Gatta 13-14, 21, 27, 32, 35-39, 41-53, 55-57, 64-65, 102, 174, 236-238, Figg. 4-5a-b, 7-9, 15-16
 De Kooning, Willem 110
 Delacroix, Eugène 180, 215, 280
 del Cossa, Francesco 189
 Del Duca, Pacifico (*detto* Cino) 146
 Del Greco, Franca 169
 Del Guercio, Antonio 33, 110, 152, 157-158, 199-200, 228, 234, 252
 Dell'Acqua, Gian Alberto 105, 134, 182, 221, 270, 294, 302, 312, Fig. 18
 Della Pergola, Paola 174
 De Logu, Giuseppe 140
 Delorme, Jean 323
 Del Pezzo, Lucio 243
 Deluigi, Mario 82
 De Marchi, Andrea 38, 44-45
 De Marinis, famiglia 106
 De Martino, Ernesto 110
 De Melas, Tony 218
 De Micheli, Mario 24, 241-242, 254
 De Nicola, Giacomo 54
 Denis, Maurice 236
 Depero, Fortunato 255
 De Pisis, Filippo 74, 174, 181
 Derain, André 109, 181, 288
 de Roberti, Ercole 184-185
 De Robertis, Giuseppe 19, 60
 De Romans, Maria Luisa 224, 255
 de Rosa, Gabriele 78

- De Santi, Floriano 235
 De Simone, Gerardo 43
 Deutsch, Manuel 204
 De Vita, Luciano 243
 De Zuani, Laura 184
 Diato, Albert 224
 Di Carlo, Carlo 264
 Di Crescenzo, Casimiro 291-292, 294, 296, 301, 303-304, 314
 Diedo, Francesco 44
 Di Genova, Giorgio 264
 Dix, Otto 33, 248-250
 Dobrzanski, Edmondo 255
 Doesburg, Theo van → Küpper, Christian Emil Marie
 Doganiere → Rousseau, Henri
 Doglio, grafico 135
 Dolfi, Anna 60
 Domenichino → Zampieri, Domenico
 Domenico di Bartolomeo da Venezia *detto* Domenico Veneziano 193
 Domenico Veneziano → Domenico di Bartolomeo da Venezia
 Domini, Donatino 34
 Donadoni, Sergio 215
 Donaggio, Emio 137
 Donato di Pascuccio *detto* Bramante 43
 Dorfler, Gillo 24, 79, 243
 Dosso Dossi → Luteri, Giovanni
 Dotti Guttuso, Maria Luisa (*detta* Mimise) 233, Fig. 35
 Dova, Gianni 24, 84, 110, 240, 264, 269
 Dragone, Angelo 79-80, 222, 247
 Drey, Paul 21
 Dreyfus-Koch von Hirsch, Martha 50
 Dubuffet, Jean 110
 Duccio di Buoninsegna 141, 173
 Duchamp, Marcel 174, 198
 Dückers, Alexander 189, 203
 Dufy, Raoul 186
 Dupin, Jacques 319, 323
 Dupont, Jacques 162
 Durbè, Dario 200
 Dürer, Albrecht 199, 322
- E
- Eco, Umberto 77, 79, 241
 Einaudi, Giulio 118, 277
 El Greco → Theotokòpulos, Dominikos
 Eliot, Thomas Stearns 227
 Elsheimer, Adam 150, 173, 194
 Elstein Fabbri, Irit 117
 Emiliani, Andrea 88-89, 91, 93, 96, 104, 110, 181, 186, 189-190, 208
 Ensor, James 175
 Erbani, Francesco 193
 Ernst, Max 110, 174
 Esposito, Roberto 116, 122-126, 136, 153, 163-164, 191, Fig. 20
 Este, famiglia 101
 Evergood, Philip Howard 110
 Eyck, Jan van 183
 Ewald, Gerhard 197
- F
- Fabbri, Alberta 313-314

- Fabbri, Dino 22, 28, 35, 59, 116-118, 120-122, 124-127, 135-138, 142, 145-146, 153, 155-156, 160-161, 163-164, 167, 169, 171, 212, 215-218, 221, 223, 254, 256, 318, Fig. 29
- Fabbri, Giovanni 117, 120, 123, 126, 137, 138, 153, 172, 216
- Fabbri, Irit → Elstein Fabbri, Irit
- Fabbri, Massimiliano 271
- Fabbri, Rino 117, 120, 218
- Fabbri, Wendy → Anderson Fabbri, Wendy
- Facchinetti, Simone 143, 173, 251
- Faggin, Giorgio 183-184
- Fahy, Everett 103
- Falchi Moreni, Myriam 268, 275
- Falcidia, Giorgio 168
- Falconetto, Giovanni Maria 166
- Falk, famiglia 114
- Fanfani, Amintore 121
- Fantuzzi, Gabriele 64, 75, 77, 196
- Farina, Nino 74
- Farr, Dennis 88, 104, 110-111, 204-205
- Fasce, Gianfranco 24, 224
- Fattori, Giovanni 181, 278
- Fautrier, Jean 263, 269
- Favaro, Arcangelo 221
- Feltrinelli, Gian Giacomo 113
- Fergonzi, Flavio 138-139
- Fern, Alan 130, 179
- Ferrari, Gaudenzio 176, 203
- Ferrari, Giacomo 117
- Ferrari, Maria Luisa 97, 207
- Ferrari, Oreste 88, 96, 248
- Ferretti, Massimo 137
- Ferro, Filippo Maria 177
- Ferró (*poi* Erró) → Guðmundsson, Guðmundur
- Ferroni, Gianfranco 25, 224, 233, 237, 243-244, 247, 252, 255, 260
- Festa, Tano 243
- Fetti, Domenico 94-95
- Fezzi, Elda 207
- Fiduciario di Francesco 54
- Fietta, Anna 225-226, 235, 241, 263, 264-266
- Fietta, Francesca 266
- Filipepi, Alessandro *detto* Botticelli 36, 43, 47, 51, 81, 137, 193, 199
- Filippini, Felice 224, 297
- Finelli, Anna 263
- Fiocco, Giuseppe 12, 67, 94-96, 137, 182, 184, 186
- Fischman, Norbert 223
- Fitzgerald, Scott 22, 129
- Flores d'Arcais, Francesca 183-184
- Fo, Dario 239
- Fontana, Lucio 24, 221-222, 255
- Fontanesi, Antonio 181, 278
- Foppa, Vincenzo 181
- Forlani Tempesti, Anna 194
- Forlati, Ferdinando 185
- Forni, Nando 71
- Fossi Todorow, Maria 199
- Fouquet, Jean 178-179
- Fra Carnevale → Corradini, Bartolomeo
- Fra Galgario → Ghislandi, Vittore
- Francese, Franco 24
- Franchetti, famiglia 114

- Francia, Ennio 221
 Frankfurter, Alfred M. 129
 Frascione, collezione 101
 Frova, Antonio 181
 Frua, Carlo 84
 Fumi, Francesca 50
 Fungai, Bernardino 55, 90
 Funi, Achille 221
 Füssli, Johann Heinrich 200, 206
- G
- Gaber, Giorgio 247
 Gabrielli, Giorgio 71
 Gabrielli, Noemi 176
 Gadda, Carlo Emilio 20
 Gaffuri, Paolo 138
 Gaillard, Christophe 264
 Gainsborough, Thomas 205
 Galansino, Arturo 105, 110, 114, 152, 169, 277
 Galassi, Luciano 257
 Galati Pagnani, Ada 13
 Galeotti, Francesco 77
 Galla Placidia 185
 Galli Zugaro, Paolo 262
 Gambara, Lattanzio 176
 Gandiglio, Adolfo 196
 Gardella, Ignazio 110, 114
 Garibaldi, Vittoria 40
 Garroni, Emilio 75-77
 Garzanti, Livio 164
 Gaslini, Cesare Emilio 75
 Gasser, Manuel 254
- Gatti, Saturnino 53
 Gatto, Alfonso 78, 233
 Gaudibert, Pierre 208
 Gauguin, Paul 180
 Gaulli, Giovanni Battista *detto* Baciccio 175, 200
 Gauna, Chiara 277
 Gavazzeni, Gianandrea 110, 114
 Gavioli, Gino 215
 Gavioli, Roberto 215
 Gavron, Nicolette → Coates Gavron, Nicolette
 Genet, Jean 113
 Gentile, Giovanni 211
 Gentile da Fabriano 192, 208
 Gentileschi, Orazio 99, 173, 181, 193
 Gentilini, Franco 82
 Gericault, Théodore 199
 Ghermandi, Quinto 243
 Ghiberti, Lorenzo 214
 Ghidiglia Quintavalle, Augusta 188, Fig. 30
 Ghigi, famiglia 257, 260
 Ghigi Pagnani, Raffaella 12-13, 257, 262
 Ghiringhelli, Chicca 84, 223, 240
 Ghiringhelli, Giuseppe (*detto* Peppino) 84, 232, 277, 279
 Ghiringhelli, Graziano 84, 223, 232, 240, 254
 Ghiringhelli, Virginio (*detto* Gino) 84, 277, 279, 283, 285
 Ghirlandaio → Bigordi, Domenico
 Ghislandi, Vittore *detto* Fra Galgario 177

- Giacchetti, grafico 135
 Giacobino, Eugenio 71, 106
 Giacometti, Alberto 13, 14, 25, 54, 93, 109-110, 113, 174, 180, 223-224, 237-238, 243-244, 247-248, 254-255, 259, 269, 283, 290-306, 308-319, 321-325, Figg. 46-59
 Giacometti, Annetta → Stampa
 Giacometti, Annetta
 Giacometti, Annette → Arm
 Giacometti, Annette
 Giacometti, Bruno 323
 Giacometti, Diego 291, 293, 295, 297, 305, 309, 320-321, 323-324, Fig. 47
 Giacometti, Giovanni 295, 319-321, 324
 Giacometti, Ottilia 323
 Giambono, Michele 183
 Gianferrari, Ettore 254
 Giannelli, Silvano 85
 Gianquinto, Alberto 110
 Giazotto, Remo 262
 Giordano, Luca 193, 202, 214
 Giordano, Umberto 71
 Giorgio da Castelfranco *detto*
 Giorgione 81, 99, 188
 Giorgione → Giorgio da Castelfranco
 Giotto di Bondone 82, 141, 144, 146, 148, 173-174, 191, 211-212, 214, 219
 Giovannetti, Matteo 178-179
 Giovanni Battista di Iacopo *detto*
 Rosso Fiorentino 193-194, 212, 288
 Giovanni da Fiesole (*al secolo* Guido di Pietro) *detto* Beato Angelico 61, 194, 198, 214
 Giovanni da Milano 174, 195
 Giovanni da Rimini 272
 Giovanni di Piamonte 42, 44
 Giovanni Pisano 81
 Giovanni XXIII, papa 317
 Giraudò, Giovanni 135
 Girolamo di Benvenuto 55, 90
 Girolamo di Domenico 53
 Giulio II, papa 81
 Giusti, Marco 216
 Giusti Maccari, Patrizia 90
 Giusto di Gand → Wassenhove, Joos van
 Gnudi, Cesare 43, 83, 105, 162, 177, 231, 236, 254
 Goes, Hugo van der 183-184
 Golding, John 158
 Gombrich, Ernst 312-313, 324
 Gonnelli, Paolo 78
 Gonzaga, famiglia 150
 Gonzaga, Ferdinando I 99
 Gonzaga, Francesco IV 99
 Gonzaga, Vincenzo I 99
 González, José Victoriano *detto* Gris, Juan 290
 González-Palacios, Alvar 26, 122, 135, 255-256
 Gorky, Arshile 259
 Götz, Karl Otto 255
 Goya, Francisco 100, 180, 191, 219
 Gozzoli, Benozzo 175, 201
 Gracco, Tiberio Sempronio 53-54
 Grassi, Carlo 33
 Grassi, collezione 33-34
 Grassi, Liliana 89, 96, 107
 Grassi, Luigi 174, 192, 208

- Greco, Emilio 221, 253, 255
 Gregori, Mina 33-34, 106-107, 110, 127, 176, 183, 188, 195, 254
 Gregoriotti, Guido 96, 106
 Gregotti, Vittorio 110, 112
 Gris, Juan → González, José Victoriano
 Griselda Master → Maestro di Griselda
 Griseri, Andreina 176, 207
 Grohn, Hans Werner 174, 197
 Gronchi, Giovanni 121, 217-218
 Grosz, George 227, 250
 Grote, Andreas 28, 152-153, 197, 229
 Grote, Ludwig 24, 197, 229, 268-269
 Gruber, Francis 110
 Grünewald, Matthias 174, 197, 204
 Gruppo degli Otto 267
 Gruppo Gutai 257
 Gruppo T 77
 Guaita, Maria Luigia 271
 Guala, Pietro Francesco 99
 Guardi, Antonio 97, 176, 182
 Guardi, Francesco 97, 100, 141, 173, 176, 182
 Guasco, Lorenzo 73, 78
 Guberti, Giulio 229
 Gudea 295, 308
 Guðmundsson, Guðmundur *detto* Ferró (*poi* Erró) 257
 Gueffier, Rita 305
 Guercino → Barbieri, Giovanni Francesco
 Guerreschi, Giuseppe 243, 247, 252
 Guggenheim, Peggy 13, 85
 Guggenheim, Willy Leopold *detto* Varlin 224, 237, 255, 301-302, 306
 Guidi, Virgilio 21, 73-74, 85, 186, 221, 234-235, Fig. 17
 Guidoriccio 256
 Guiducci, famiglia 114
 Guttuso, Mimise → Dotti Guttuso, Maria Luisa
 Guttuso, Renato 25, 70, 82, 84-85, 110, 114, 133, 192, 221, 224, 233-234, 254-255, 259, 269, Fig. 35
 Guzzi, famiglia 114

 H
 Haftmann, Werner 180
 Hals, Frans 180, 190
 Harloff, Guy 257
 Haver, Flavio 117
 Hayes, John Trevor 205
 Heikamp, Detlef 24, 28, 34, 122, 268
 Hemingway, Ernest 164
 Henry, Tom 40-41
 Hirsch, Martha von → Dreyfus-Koch von Hirsch, Martha
 Hirsch, Robert von 50
 Hodler, Ferdinand 113, 320, 322, 324
 Hogarth, William 205
 Holbein, Hans 174, 197
 Hopper, Edward 110
 Hsiao, Chin 243
 Houplain, Jacques 237
 Hubert, Hans W. 197
 Hugenszoon, Lucas *detto* Luca di Leida 175
 Hüttinger, Edouard 88-89, 91, 112, 194

I

Iamurri, Laura 66, 196, 227
 Ibsen, Henrik 237
 Imai, Toshimitsu 257
 Incerti Pedrini, Danilo 274
 Infield, Warren 218
 Ingres, Jean Auguste Dominique 200, 206
 Innocenzo III, papa 147
 Inzoli, Carla 106
 Ivanoff, Nicola 89

J

Jacobello del Fiore 100-101
 Jacopo della Quercia → Jacopo di Piero
 Jacopo di Piero *detto* Jacopo della Quercia 214
 Jaffè, Hans Ludwig Cohn 91
 Jammes, Francis 61
 Jarry, Alfred 158
 Jeanneret, Charles-Édouard *detto* Le Corbusier 83, 286
 Jesi, Emilio 84
 Jongkind, Johan Barthold 33
 Jorn, Asger 269, 275
 Josse, Pierre 301, Figg. 50-53
 Julian, Rodolphe 320
 Juvarra, Filippo 84

K

Kahnweiler, Daniel Henry 93, 109, 113, 290
 Kaiserlian, Giorgio 24

Kandinskij, Vasilij Vasil'evič 187, 197, 290

Kanter, Laurence B. 41, 54
 Kennedy, famiglia 120
 Kennedy, John Fitzgerald 240
 Kirchner, Ernst 200
 Klee, Paul 110, 180, 227, 289
 Klewan, collezione 302
 Klimt, Gustav 129, 237
 Kline, Yves 277
 Klossowski de Rola, Balthasar *detto* Balthus 20, 110
 Kodra, Ibrahim 255
 Koepplin, Dieter 301
 Kokoschka, Oskar 174, 208
 Kress, collezione 80, 148
 Kubin, Alfred 113
 Küpper, Christian Emil Marie *detto* Doesburg, Theo van 278

L

Laclotte, Michel 55, 96, 179
 Lancia, Emilio 114
 Landi, Neroccio di Bartolomeo 51, 54
 Landini, Lando 70
 Lanfranco, Giovanni 193
 Lappoli, Matteo 45-46, 53, Figg. 8-15
 Laskin, Myron 88
 La Tour, Georges de 173-174, 189
 Lebel, Jean Jacques 257
 Le Corbusier → Jeanneret, Charles-Édouard
 Lega, Silvestro 278
 Léger, Armance 264

- Léger, Fernand 174, 181
- Leibovici, Raymond 296
- Le Noci, Guido 263
- Leonardi, Leoncillo 275-276
- Leonardi, Miriam Giovanna 159
- Leonardo da Vinci 26, 36, 51, 80, 86, 99, 103-105, 124, 192-193
- Leopardi, Giacomo 61
- Levine, Jack 110
- Leydi, Roberto 110, 239, 249
- Leydi, Sandra → Mantovani Leydi, Sandra
- Leymarie, Jean 83, 108, 181, 186, 204, 209
- Liberi, Pietro 94-95
- Limbourg, Hermant de 179
- Limbourg, Jehannequin de 179
- Limbourg, Pol de 179
- Liotard, Jean-Etienne 191
- Lipchitz, Jacques 307
- Lippi, Filippino 51, 174
- Lippi, Filippo 198
- Lisi, Giuseppe 78
- Lisi, Nicola 60
- Lista, Giovanni 71
- Locatelli, Andrea 99
- Locatelli, famiglia 114
- Locatelli Milesi, Achille 140
- Lochner, Stephan 174
- Lombardo, Antonio 166
- Lombardo, Pietro 166
- Lombardo, Tullio 166
- Londonio, Francesco 98
- Longhena, Baldassare 166
- Longhi, Alessandro 101
- Longhi, Pietro 101, 187
- Longhi, Roberto 14-15, 19-23, 27-36, 39-42, 44-45, 47, 49, 51, 53, 55-57, 59-68, 70-72, 74, 83-85, 87, 90, 95-98, 100-102, 104-105, 110, 114, 116-117, 122, 127, 133-134, 136-139, 141-145, 149, 153-159, 162-163, 165, 170-174, 176-177, 187-188, 191-196, 202-204, 207, 211, 223, 225, 227, 230-231, 235-236, 238, 242, 247-251, 255-256, 267, 273, 278, 281-283, 285, 288, 301, 308, Figg. 2, 30
- Lonzi, Carla 66, 178, 195-196, 227
- Lopresti, Lucia *detto* Banti, Anna 62, 137, 187, 256, 267
- Loprieno, Alfredo 14, 23, 106, 123, 125, 127-133, 135-136, 291, 300-301, Figg. 20, 34, 48, 50-52
- Loprieno, Gilberto 106
- Lorentino d'Andrea *detto* Lorentino d'Arezzo 40
- Lorentino d'Arezzo → Lorentino d'Andrea
- Lorenzetti, Ambrogio 174, 199
- Lorenzetti, Pietro 174, 188, 199
- Lorenzo Monaco → Piero di Giovanni
- Lorenzo Veneziano 185
- Lorrain, Claude 194
- Lotar, Eli 305, 311
- Lotto, Lorenzo 187, 190, 192, 204
- Luca, Ernesto 88
- Luca di Leida → Hugenszoon, Lucas
- Lucania, Salvatore *detto* Lucky Luciano 13
- Luce, Maximilien 321
- Luciani, Sebastiano *detto* Sebastiano del Piombo 182
- Lucky Luciano → Lucania, Salvatore

- Luini, Bernardino → Scapi, Bernardino
- Luporini, Sandro 247
- Lusuardi Siena, Silvia 181
- Luteri, Giovanni *detto* Dosso Dossi 184-185, 193
- Luzi, Mario 85
- M
- Maccari, Anna Maria → Sartori
- Maccari, Anna Maria
- Maccari, Mino 20, 25, 33, 223, 225-226, 266, 281, Fig. 31
- Macrí, Oreste 20, 223
- Maeght, Aimé 311
- Maestri, Giuseppe 253
- Maestro dei putti bizzarri 53
- Maestro di Griselda 32, 49, 53-57, 102, 237
- Maestro di Karlsruhe → Paolo di Dono
- Maestro di Prato → Paolo di Dono
- Maetzke, Anna Maria 38
- Mafai, Antonietta → Raphaël Mafai, Antonietta
- Mafai, Mario 21, 234
- Maffei, Francesco 183
- Magagnato, Licisco 65, 185
- Maggio, Luca 253
- Magioretti, famiglia 114
- Magnasco, Alessandro 190
- Mahon, Denis 103
- Maino, Maria Paola 75
- Malabarba, famiglia 114
- Malagola Anziani, conte 268-269
- Malagutti, Enos 26
- Malatesta, Sigismondo Pandolfo 50
- Mallè, Luigi 96, 157, 176
- Malvano, Laura 114, 179, 188-189, 204
- Mancini, Francesco Federico 34, 40, 47
- Mandelli, Pompilio 25, 70, 229-231, 243
- Manet, Édouard 83, 200, 307, 320
- Manfredino da Castelnuovo Scivina → Bosilio, Manfredino
- Manina, Giorgio 169
- Mann Borgese, Elisabeth 272
- Mansutti, Onorio 273
- Mantegna, Andrea 23, 59, 137, 140, 149-150, 175, 179, 188
- Mantovani Leydi, Sandra 239
- Manusardi, Gian Marco 25, 223, 254
- Manzini, Andrea *detto* Andrea di Giusto 30
- Manzoni, Giacomo *detto* Manzù 221, 255
- Manzoni, Piero 24
- Manzù → Manzoni, Giacomo
- Marabottini, Alessandro 225, 281
- Marangoni, Matteo 199
- Marazza, Achille 135
- Marchese, Giancarlo 243
- Marchetti, collezione 40
- Marchi, famiglia 114
- Marchi, Sergio 117, 126, 138, 172
- Margherita di Brabante 81
- Mariacher, Giovanni 67, 89
- Marieschi, Michele 101
- Marignoli, Filippo 24, 224

- Marini, Marino 221
 Marini, Odilla 169
 Marino, Giuseppe 110
 Marinotti, Paolo 223
 Marquet, Albert 192, 321
 Martelli, Cecilia 35-37, 39-41, 43, 45-47, 49-53, 55
 Martini, Francesco di Giorgio 51, 54
 Martini, Giuseppina → Vaccari
 Martini, Giuseppina
 Martini, Lorenza 12, 25, 240-241, 247, 254, 303, 315
 Martini, Luisa 13, 19, 225, 228, 281, 351
 Martini, Paola → Salvioni Martini, Paola
 Martini, Simone 179, 188, 203
 Martini, Valfrido 19, 66, 160, Fig. 34
 Martinoni, Renato 204
 Marussi, Garibaldo 75, 77, 106, 125, 254
 Marziale, Marco 40
 Marzotto, famiglia 114
 Marzullo, Antonio 135
 Masaccio → Tommaso di ser Giovanni di Mone di Andreuccio
 Mascherpa, Giorgio 75
 Masciotta, Michelangelo 208
 Maso di Banco 173, 175, 194
 Masolino da Panicale → Tommaso di Cristofano di Fino
 Masotti, Domenico 135
 Massari, Giorgio 166
 Mastroianni, Umberto 221
 Matalon, Stella 181
 Mathieu, Georges 13, 82, 255, 257, 260-262, 269-270, 273, 275, Figg. 38-39
 Matisse, Henri 204, 278, 289, 321
 Matta, Roberto Sebastián Antonio 110
 Matteo di Giovanni 54
 Matteucci Armandi, Anna Maria 177, 183, 189
 Mattioli, Gianni 84, 114, 255
 Mattioli, Raffaele 114
 Mazzalupi, Matteo 50
 Mazzini, Franco 171
 Mazzola, Francesco *detto* Parmigianino 188, 193
 Mazzoni, Gianni 99
 Mazzoni, Sebastiano 89
 Mazzotta, Antonio 97, 106
 Mazzucchelli, Pier Francesco *detto* Morazzone 59, 192
 Mc Cray, Porter 129
 Meda, Luigi 135
 Medici, Francesco I 214
 Meiss, Millard 211
 Meldolla, Andrea *detto* Schiavone 183
 Melega, Gianluigi 196
 Mellerio, Giacomo 109
 Mellini, Gian Lorenzo 214
 Melograni, Piero 110
 Melone, Altobello 97-98, 176
 Meloni, Gino 24
 Melozzo da Forlì → Ambrosi, Melozzo degli
 Memlinc, Hans 184
 Mengaldo, Pier Vincenzo 31

- Merisi, Michelangelo *detto*
Caravaggio 61, 71, 173-177, 193, 200,
202, 206, 288
- Merleau-Ponty, Maurice 312-313, 324
- Messina, Dino 117
- Messina, Francesco 74, 221
- Metsijs, Quentin 175
- Mezzacane, famiglia 114
- Mezzanotte, Paolo 96
- Micacchi, Dario 252
- Michelino da Besozzo → Molinari,
Michele dei
- Middeldorf, Ulrich 13, 15, 20, 33, 35,
50, 56, 110, 197
- Migneco, Giuseppe 24
- Milani, Milena 114
- Milani, Umberto 114
- Milano, Emanuele 78-80
- Milicua, Josè 88
- Millen, Ronald 214
- Minardi, Mauro 43
- Minguzzi, Luciano 25, 221, 230-231, 247
- Mirko → Basaldella, Mirko
- Mirò, Joan 174, 180
- Modigliani, Amedeo 66, 141, 173, 176,
180, 219
- Moench, Esther 55
- Moggi Negrini, Nelda 305, 309
- Mola, Paola 71
- Mola, Pier Francesco 98
- Molinari, Michele dei *detto*
Michelino da Besozzo 181
- Momi → Arcangeli, Francesco
- Momigliano Somarè, Luciana 239,
Fig. 34
- Momper, Jan de 100
- Mondrian, Piet 63, 187, 200, 206, 290
- Monet, Claude 83, 180
- Monferini Calvesi, Augusta 200
- Mongiardino, Lorenzo 100
- Montagna → Cincani, Bartolomeo
- Montagna, Lino 221
- Montale, Eugenio 20, 240
- Montefeltro, Federico 39
- Monteforte, Franco 254, 291, 294, 296,
301, 303-304, 313-314
- Montelatici, Francesco *detto* Cecco
Bravo 89
- Montelatici, Jolanda 211
- Monti, Franco 110, 171, 223, 233, 239-
240, 254, 264, Fig. 34
- Monti, Laura → Ottolenghi Monti,
Laura
- Monti, Raffaele 214
- Moore, Henri 89, 113
- Morandi, Giorgio 14, 20, 33, 68-69, 84,
174, 180, 191, 196, 206, 219, 223-225,
227, 229, 237, 247, 255, 272, 276-290,
305, 310, Fig. 45
- Morandotti, collezione 40-41, 201
- Moravia, Alberto 79, 83, 110
- Morazzone → Mazzucchelli, Pier
Francesco
- Moreni, Maria Francesca 268
- Moreni, Mattia 13-14, 21, 24-25, 32, 63,
70, 82, 223-224, 231, 237, 246, 257, 267-
277, 279, Figg. 41-44
- Moreni, Myriam → Falchi Moreni,
Myriam
- Moreni, Poupy → Prath Moreni,
Poupy
- Moretto → Bonvicino, Alessandro

- Moriondo, Margherita 36, 38-39, 49, 214
- Morisot, Berthe 174
- Morlotti, Ennio 20, 24-25, 63, 70, 84, 109-110, 114, 224, 231, 245-246, 267, 269, 279
- Moro, Aldo 120-121, 218
- Morone, Domenico 45, Fig. 7
- Moroni, Giovan Battista 177
- Morosini, Duilio 85, 252
- Mosconi, Lodovico 221, 233, 246, 255
- Mostes, famiglia 114
- Mottini, Guido Edoardo 140
- Mottola Molfino, Alessandra 54
- Mrozińska, Maria 67
- Mulas, Nini → Buongiorno Mulas, Antonia
- Mulas, Ugo 223, 235, 240, 247, 261, 290-291, Fig. 36
- Mulier, Pieter *detto* Tempesta 97-98
- Müller Hofstede, Justus 198
- Munari, Bruno 77
- Munari, Mario 224
- Mura, Anna Maria 34, 157-158, 192
- Murialdi, famiglia 114
- Murillo, Bartolomé Esteban 202
- Musset, Alfred de 61
- Musso, Nicolò 99
- Mussolini, Benito 140
- Muti, Ettore 19
- Muzi Falconi, Toni 120
- N
- Nanni, Mario 255
- Natale, Mauro 43, 54
- Natali, Aurelio 167
- Natanson, Thadée 158
- Negretti, Jacopo *detto* Palma il Vecchio 183, 185
- Negri, Mario 110, 246, 248, 254-255, 292-294, 296, 302-304, 312, 318
- Negri, Renata 122, 129, 135, 153-154, 163, 165, 167-168, 171, 175, 180, 201, Fig. 29
- Negri Arnoldi, Francesco 13, 167-170, 193, 200, 256
- Neppi, Enzo 179
- Nervi, Pier Luigi 83
- Niccolò di Liberatore *detto* Alunno 201
- Nicodemi, Giorgio 140
- Nicolson, Benedict 205, 308-309
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm 250
- Noailles, Charles de 308
- Nocita, Salvatore 71
- Noferi, Giuseppe 32
- Nono, Luigi 110
- Nosadella → Bezzi, Giovanni Francesco
- Nova, Alessandro 97
- Novelli, Gastone 243
- Nurchis, Federica 12, 99, 271, 281, 291, 319
- O
- Olcese, Giuliana → de Cesare Olcese, Giuliana
- Olcese, Vittorio 113-114, 223, 239-240
- Oldani, Alessandro 33
- Olivetti, famiglia 114

- Olivieri Baj, Gigina 233
 Onassis, Aristoteles Sokrates Homer 33
 Orioli, Pietro di Francesco 54
 Orozco, José Clemente 110, 175, 200
 Orsi, Carlo 223
 Ottani Cavina, Anna 172, 179, 181, 189-190
 Ottino Della Chiesa, Angela 96, 103
 Ottolenghi Monti, Laura 239, Fig. 34
 Ovidio Nasone, Publio 53, 161
 Ozenfant, Amédée 286
- P
- Paccagnini, Giovanni 23, 83, 149, 162, 175, 179, 214
 Pacchiarotti, Giacomo *detto* Pacchiarotto 54
 Pacchiarotto → Pacchiarotti, Giacomo
 Pace, alunno 196
 Pacini, Raffaello 74
 Padellaro, Giuseppe 135
 Padoa Rizzo, Anna 30
 Pagani, alunno 196
 Pagani, Enzo 85
 Paganin, Giovanni 222
 Pagnani, Ada → Galati Pagnani, Ada
 Pagnani, Francesca 13
 Pagnani, Giorgio Costantino 13, 262, 269, 271-272
 Pagnani, Raffaella → Ghigi Pagnani, Raffaella
 Pagnani, Roberto (junior) 257, 13
 Pagnani, Roberto (senior) 12-14, 20-21, 63, 73, 82, 108, 113, 223-225, 227-230, 240-241, 246, 253-254, 257-276, 298, 304, Figg. 32-34, 39-44
 Pakszwer Far De Chirico, Isabella 180
 Palieri, Maria Serena 117-118, 120
 Palladio, Andrea 165
 Pallavicini, Renato 119
 Pallini, Nicoletta 233
 Pallucchini, Anna → Tositti
 Pallucchini, Anna
 Pallucchini, Rodolfo 31, 95-96, 100, 104, 141, 146, 157, 165-166, 172-173, 176, 180, 182-187, 189, 209-210, 213, 231
 Palma il Vecchio → Negretti, Jacopo
 Pampas, pittore 258
 Panazza, Gaetano 97, 176, 182
 Pannaggi, Ivo 257
 Panza, Giuseppe 239-240, 263
 Paolini, Pietro 90
 Paolo di Dono *detto* Paolo Uccello 30, 198-199, 219, 238, 323
 Paolo VI, papa 120
 Paolo Uccello → Paolo di Dono
 Paolo Veneziano 182
 Paolozzi, Eduardo 110
 Paolucci, Antonio 43
 Papini, Maria Carla 60
 Paponi, Maria Enrica (*detta* Marica) 28-29, 35
 Parenti, Martino 62
 Parmigianino → Mazzola, Francesco
 Parronchi, Alessandro 62-63, 199, 202, 267
 Pascin, Jules → Pincas, Julius
 Pasi, Romano 19

- Pasi Fontana, Luisa 274
 Pasolini, Pier Paolo 110
 Pasotti, Silvio 243
 Pasquali, Marilena 276-277, 282, 285, 291, 301-302, 305
 Pastore, Giulio 121
 Patani, Osvaldo 247, 291, Fig. 37
 Paulucci, Enrico 82
 Pavanello, Giuseppe 184
 Pazzagli, Paola 40
 Pecci Blunt, conti 84
 Pecori, Domenico 52
 Pellegrini Rocca, Carla 240
 Pelliccioli, Mauro 155, 282
 Pellizzone, Maria Grazia 169
 Penelope, Mario 85
 Penrose, Roland 108, 180
 Pepe, Lorenzo 221, 224, 239, 247, 255
 Perazzini, Marianna 257-258
 Perazzoli Tadini, Antonia 239
 Perez, Augusto 110
 Pericoli, Tullio 149
 Perilli, Achille 243
 Perocco, Guido 175, 185, 254
 Perugi, Liberto 211
 Perugino → Vannucci, Pietro
 Pesenti, Franco Renzo 208
 Petrarca, Francesco 144
 Peverelli, Cesare 24-25, 110, 224, 232-233, 241, 245, 258-259
 Piazza, Callisto 176
 Piazzetta, Giovanni Battista 184
 Pica, Agnoldomenico 76, 248
 Picasso, Pablo 68, 110, 161, 165, 174, 180, 227, 265, 288-289
 Picasso, Paloma 156
 Piccioni, Leone 60, 62, 78-79, 85, 190, 221
 Piccolomini, famiglia 53-56
 Piceni, Enrico 181
 Pieraccioli, C. 73
 Pierantonio di Niccolò da Pozzuolo 39
 Pieri, Silvano 52
 Piermatteo d'Amelia → Piermatteo di Manfredi
 Piermatteo di Manfredi *detto* Piermatteo d'Amelia 38-39
 Piero da Vinci 99
 Piero della Francesca → Piero di Benedetto de' Franceschi
 Piero di Benedetto de' Franceschi *detto* Piero della Francesca 36, 39-43, 61, 80-81, 141, 174, 189, 191, 204, 207, 214, 238, 282, 286, 288, 323
 Piero di Cosimo → Piero di Lorenzo di Chimenti
 Piero di Giovanni *detto* Lorenzo Monaco 177, 183, 192
 Piero di Lorenzo di Chimenti *detto* Piero di Cosimo 51, 193
 Pietra, Italo 114
 Pietro da Cortona → Berrettini, Pietro
 Pietro d'Andrea da Volterra 53
 Pietro da Rimini 174
 Pietro della Pieve → Vannucci, Pietro
 Pietro di Galeotto 40-41
 Pignatti, Terisio 141, 171, 177, 182-183, 186-187
 Pilo, Giuseppe 67, 88-89, 94-96

- Pilotti, Girolamo 89
 Pincas, Julius *detto* Pascin, Jules 301
 Pinturicchio → Bernardino di Betto
 Pinzochero, famiglia 114
 Piovene, Guido 85, 110, 114
 Pirella, Emanuele 149, 188
 Pirelli, famiglia 114
 Pirovini, sorelle 22, 258
 Pisanello → Antonio di Puccio Pisano
 Pissarro, Camille 83, 179
 Pisto, Luciano 269
 Pitati, Bonifacio *detto* Bonifacio Veronese 183
 Pizzi, Amilcare 137
 Pizzi, Silvana 137
 Plutarco 53
 Poiraudeau, Yvonne-Marguerite *detta* Tamagno, Caroline 305
 Poletti, Ruggero 255
 Poli, Paolo 248
 Polidoro da Caravaggio → Caldara, Polidoro
 Pollaiuolo, Antonio → Benci, Antonio
 Pollaiuolo, Piero → Benci, Piero
 Pollastrelli, Gottardo 45
 Pollock, Jackson 110, 275-276
 Pommereulle, Daniel 264, Fig. 40
 Pomodoro, Arnaldo 245, 255
 Pomodoro, Giò 255
 Ponente, Nello 180
 Ponti, Gio 83, 114, 270
 Pontormo → Carucci, Jacopo
 Ponzone, Matteo 89
 Pope Hennessy, John 83, 106-107
 Pordenone → Sacchi, Giovanni Antonio
 Porro, Casimiro 25-26, 223, 255
 Portalupi, Piero 71
 Postiglione, Venanzio 258
 Poussin, Nicolas 21, 105, 190, 206, 276
 Pozza, Neri 23, 184
 Pozzati, Concetto 208, 243, 274
 Pozzi Bellini, Giacomo 211
 Pozzoli, Viviana 81
 Prata, Francesco 97
 Prath Moreni, Poupy 272, Fig. 42
 Predaval, Gustavo 25-26
 Preti, Mattia 193
 Previtali, Giovanni 13, 24, 89, 105, 110, 113-114, 116, 146, 148, 150-153, 157, 166, 168-172, 191-192, 200, 203-204, 208-209, 211-214, 251, 254, 256, 308
 Procacci, Ugo 64, 212, 214
 Procaccini, Camillo 127
 Procaccini, Giulio Cesare 127
 Proto Pisani, Rosanna Caterina 199
 Puerari, Alfredo 31
 Pulga, Bruno 24-25, 224, 229-231, 243, 255, 260
 Pulini, Massimo 271
 Puppi, Lionello 184-185
 Py, Françoise 179
- Q
 Quasimodo, Salvatore 83
 Quattrocolo, Elisa 67
 Quentin, Bernard 257
 Quintavalle, Arturo Carlo 108-109, 113, 149, 159, 188-189, 314

- Quintavalle, Augusta → Ghidiglia
 Quintavalle, Augusta
- R
- Rachewiltz, Boris de → Baratti, Boris
 215
- Radice, Mario 221
- Radziwill, Franz 250
- Raffaello Sanzio 26, 40, 81, 85, 174,
 194, 199, 206, 214, 219
- Ragaller Härth, Isolde 197
- Ragghianti, Carlo Ludovico 62, 71, 73,
 81, 93, 106, 225, 280
- Ragozzino, Marta 200
- Raimondi, Luciano 134-135, 145, 153-
 154
- Rame, Franca 239
- Ramous, Carlo 248
- Ranchetti, Michele 108, 113, 254
- Ranzoni, Daniele 278
- Raphaël Mafai, Antonietta 234
- Rasponi, Simonetta 154
- Rauschenberg, Robert 242
- Redon, Odilon 180
- Rees Jones, Stephen 103
- Reggiani, Mauro 82
- Rembrandt → Rijn, Rembrandt
 Harmenszoon van
- Reni, Guido 189, 275-276
- Renoir, Pierre Auguste 83, 141, 180
- Reynolds, Joshua 205
- Riccardi Scassellati, Vincenza 189
- Ricci, Corrado 34
- Ricci, Sebastiano 183
- Riccomini, Eugenio 190, 208
- Richier, Germaine 110
- Ridolfo del Ghirlandaio → Bigordi,
 Ridolfo
- Riedl, Peter Anselm 28, 144, 168, 197,
 230, 262, 281
- Righetti, Donata 22, 117-118, 120-122
- Rijn, Rembrandt Harmenszoon van
detto Rembrandt 197, 322
- Rinaldi, Simona 155, 282
- Riopelle, Jean-Paul 275
- Ripandelli, Lyda 75
- Riva, famiglia 114
- Rizzi, Aldo 188
- Robert-Fleury, Tony 320
- Roberts, Keith 205
- Robusti, Jacopo *detto* Tintoretto 184,
 194, 214
- Rocher, Martha 265, Fig. 40
- Roffia, Elisabetta 181
- Rogers, Ernesto Nathan 83, 110
- Rolandi, Piera 86
- Roli, Renato 190, 206, 309
- Romagnoni, Bepi 247
- Romani, Girolamo *detto* Romanino
 97-98, 176-177, 182, 192
- Romani, Romolo 109, 113
- Romani, Vittoria 21
- Romanino → Romani, Girolamo
- Romano, Giovanni 99
- Romere, Rebecca 67, 71
- Romiti, Sergio 24-25, 70, 110, 224, 230-
 232, 255, 260, 269, 272, Fig. 42
- Roncaglia, Mario 244
- Ronchetti, Mario 142
- Ronci, Gilberto 235-236

- Rosa, Salvatore 100
- Rosai, Ottone 14, 20, 25, 33, 68-69, 223-225, 281
- Rosci, Marco 173, 181
- Rosetti, Guido 25, 223-224, 233, 240, 263, 265-266, 269, Fig. 34
- Rosi, Giuseppe 38
- Rosselli, Cosimo 47
- Rossello, Mario 25, 221, 240-241, 243, 255, 260, 264-265
- Rossi, Ilario 230-231, 243
- Rossi, Marco 184
- Rosso, Francesco 71
- Rosso, Medardo 21, 71-73, 83, 109, 235, 237-238, 278
- Rosso Fiorentino → Giovanni Battista di Iacopo
- Rostworowski, Marek 124
- Roszak, Theodore 110
- Rothenstein, John 205
- Rouart, Henri 72
- Rouault, Georges 200
- Rousseau, Henri *detto* Doganiere 195, 282
- Roussel, Ker-Xavier 296, 320
- Rovati, Federica 181
- Rubens, Pieter Paul 61, 126, 198
- Rubl'jov, Andrej 175
- Ruffini, Giulio 229, 255
- Ruggeri, Piero 24, 78, 110
- Ruggerini, Pier Paolo 77-78
- Ruskin, John 103-104
- Rusk Shapley, Fern 55
- Russoli, Franco 14, 16, 21-22, 26, 59, 64, 66, 76, 83-85, 87-89, 91-92, 96, 100, 105, 108-110, 112, 114, 116, 129-130, 133-137, 144-145, 153-154, 156, 161, 167-168, 170-171, 173-176, 178, 180-182, 184, 186-188, 190-192, 194-195, 198-201, 203-204, 209, 221-224, 229, 231-237, 239, 241, 243, 246, 253-256, 262, 268, 283, 292-294, 296, 302, 312, 314, 318
- Russoli, Lella → Targetti Russoli, Gabriella
- S
- Saba, Umberto 74
- Sabbieti, Mario 122
- Sacchi, Giovanni Antonio *detto* Pordenone 183
- Saetti, Bruno 82, 255
- Saibene, Alberto 12
- Salerno, Luigi 225, 281
- Salimbeni, Raffaello 221, 224
- Salmi, Mario 34, 36, 38, 40, 43-47, 51, 64, 193, 198-199, 214
- Salvadori, Fausto 26, 229, 239, 244, 253-254, 318
- Salvadori, Franca → Bertotti
- Salvadori, Franca
- Salvi, Giovanni 78
- Salvi, Giovanni Battista *detto* Sassoferato 98
- Salvini, Roberto 214
- Salvioni, Alberto 25, 112, 203, 233, 246-247, Fig. 34
- Salvioni, Carletto 291
- Salvioni, Claudia Fig. 34
- Salvioni, famiglia 241, 245-246, 291, 315
- Salvioni Martini, Paola 12-13, 15, 25-26, 29, 104, 113, 122, 124, 129, 132-133, 155, 157, 181, 233, 237, 239, 241, 245, 247-248, 254, 262, 281-283, 290-291,

- 293, 296-303, 306, 311-315, 317-319,
Figg. 34, 37, 49-52, 56-57
- Samorì, Nicola 271
- Sandquist, Rolf 82
- Sangregorio, Giancarlo 243, 255
- Sanguinetti, editore 114
- Sanmicheli, Michele 166
- Sansovino → Tatti, Jacopo
- Sant'Elia, Antonio 113
- Santi, Giovanni 40
- Santini, Pier Carlo 271
- Santomaso, Giuseppe 267
- Saragat, Giuseppe 120
- Saroni, Sergio 24, 78, 110, 224
- Sartori Maccari, Anna Maria 281
- Sartre, Jean Paul 83, 113
- Sassetta → Stefano di Giovanni
- Sassoferrato → Salvi, Giovanni
Battista
- Sassu, Aligi 253, 255
- Savinio, Ruggero 110
- Savoldo, Giovanni Gerolamo 177, 183,
207
- Sbragia, Giancarlo 78-79
- Scalabrini, Roberto 223, 258-259
- Scanavino, Emilio 24-25, 84, 221, 224,
233, 237, 244-245, 255, 269
- Scapi, Bernardino *detto* Luini,
Bernardino 32, 175
- Scarpellini, Pietro 41, 110, 201
- Schiavone → Meldolla, Andrea
- Schipa, Tito 74
- Schönenberger, Walter 88
- Schulze, Alfred Otto Wolfgang *detto*
Wols 110
- Schwarz, Arturo 198
- Schwarz, Dora 197
- Sciltian, Gregorio 74, 84
- Scipione → Bonichi, Gino
- Scipione, Publio Cornelio *detto*
Scipione Africano 54
- Scipione Africano → Scipione, Publio
Cornelio
- Scotti, Ludovico 53
- Scremin, Paola 71
- Sebastiano del Piombo → Luciani,
Sebastiano
- Seddon, Richard 103
- Seemann, Artur 138-140, 220
- Seemann, Ernst Arthur 138
- Segantini, Giovanni 140, 186, 278, 296
- Segni, Antonio 121, 218
- Segre Montel, Costanza 175
- Selleri, Lorenza 283
- Selz, Peter 108-111, 113, 115-116, 129,
208
- Semenzato, Camillo 184, 214
- Serafini, Alberto 51
- Serodine, Giovanni 68, 204
- Seroni, Adriano 60, 63-65, 67
- Seurat, Georges 178, 195
- Severini, Gino 174, 221
- Sferrazza, Angelo 60
- Sforza, famiglia 64
- Sgarbi, Vittorio 193
- Shahn, Ben 13, 21, 25, 110, 158, 226-
229, 237-238, 249, 261, Figg. 32-33
- Shahn, Bernarda → Bryson Shahn,
Bernarda
- Sickert, Walter Richard 109

- Signac, Paul 192, 321
 Signorelli, Luca 34, 36, 38-42, 45-49, 51, 54, 56-57, 181, 198, 201, 207, Fig. 6
 Silori, Luigi 85
 Silver, Nathaniel 81
 Silvestri, Lydia 255
 Simoni, Serena 257
 Sinibaldi, Giulia 194
 Siqueiros, David Alfaro 110, 174
 Sironi, Mario 253
 Sisi, Carlo 70
 Sisley, Alfred 33, 192
 Sisto IV, papa 47
 Skira, Albert 145, 160-163, 212, Fig. 29
 Slevgot, Max 113
 Smith, William Warren 228
 Soavi, Giorgio 254, 293-294, 302
 Soby, James Thrall 228
 Soderini, Pier 101
 Soffiantino, Giacomo 24, 78, 224
 Soffici, Ardengo 72, 74, 83-84, 221, 278
 Somarè, Enrico 140, 232
 Somarè, Guido 25, 221, 232-233, 240, 243, 255, 258-259, Fig. 34
 Somarè, Luciana → Momigliano
 Somarè, Luciana
 Somarè, Sandro 25, 232-233, 239-240, 243, 255, 259, Fig. 34
 Sonsis, Marcella 106-107
 Sotgiu, Girolamo 233, Fig. 35
 Sotis, Lina 258
 Soutine, Chaïm 175, 180, 301
 Spadoni, Claudio 64, 231
 Spantigati, Carlenrica 99, 101
 Spazzapan, Luigi 224
 Spellman, Francis Joseph 198
 Spencer, Norman B. 90
 Spender, Stephen Harold 282
 Speranza, Laura 50
 Spignoli, Teresa 60
 Sricchia Santoro, Fiorella 196
 Stabile, Mariano 74
 Staël, Nicolas de 110, 174, 180, 238, 313
 Stampa Giacometti, Annetta 323
 Stefanini, Guido 218-219
 Stefano di Giovanni *detto* Sassetta 174, 200
 Steingraber, Erich 88, 91, 96
 Stenton, Frank M. 204
 Sterling, Charles 173
 Stoppa, Jacopo 33, 204
 Stroheim, Erich von 226
 Strozzi, Bernardo 183, 189
 Stuparich, Giani 74
 Stutzer, Beat 301
 Suardi, Bartolomeo *detto* Bramantino 174, 203
 Sughi, Alberto 110
 Sutherland, Graham 110, 113, 174, 178, 237, 255
 Sutton, Denys 88, 91, 96, 102, 108, 110, 114, 180-181

 T
 Tabusso, Francesco 78
 Tadini, Antonia → Perazzoli Tadini, Antonia
 Tadini, Emilio 23, 25, 83, 96, 181, 224, 232-233, 239-240, 243, 254, Figg. 3, 34

- Tadini, Francesco 239
 Tallone, Cesare 232
 Tallone, famiglia 239
 Tallone, Guido 232
 Tallone, Sandro → Somarè, Sandro
 Tamagno, Caroline → Poiraudau, Yvonne-Marguerite
 Tamburi, Orfeo 255
 Tanzi, Marco 97-98
 Tapié de Céleyran, Michel 268, 270
 Targetti Russoli, Gabriella (*detta* Lella) 13, 84, 223, 240, 258-259
 Tassi, Roberto 66
 Tatti, Jacopo *detto* Sansovino 166
 Tavernari, Vittorio 221, 255
 Tavoni, Efrem 207-208
 Taylor, Joshua 93, 108-110, 113, 115, 129, 159-160, 181, 208-209
 Tebaldi, Renata 74
 Tedeschi, Giuseppe 119, 123
 Tedeschi, Mario 76-77
 Tempesta → Mulier, Pieter
 Tempesti, Fernando 105
 Teodolinda 180
 Testa, Giusi 41
 Testori, Giovanni 12, 25-26, 88, 96, 108, 114, 176-177, 179, 236, 254-255, 271
 Theotokòpulos, Domìnikos *detto* El Greco 184, 302
 Thibout, Marc 174
 Thiébaud, Dominique 23
 Thompson, George David 311
 Thorvaldsen, Bertel 289
 Tiarini, Alessandro 98
 Tibaldi, Pellegrino 21, 56, 205
 Tiepolo, Giambattista 141, 182, 184, 186, 188
 Tiepolo, Giandomenico 141, 186
 Tilche, Paolo 77
 Tintoretto → Robusti, Jacopo
 Tintori, Leonetto 211, 282
 Toesca, Pietro 185
 Tognocchi, Pier Luigi 73
 Tolaini, Emilio 88
 Tommaso da Modena → Barisini, Tommaso
 Tommaso di Cristofano di Fino *detto* Masolino da Panicale 161, 179, 194, 203
 Tommaso di ser Giovanni di Mone di Andreuccio *detto* Masaccio 61, 193, 203, 212, 288
 Torcellini, Daniele 138, 142, 161
 Torriti, Jacopo 82
 Toscano, Bruno 88, 168-169, 248
 Toscano, Gennaro 43
 Tositti Pallucchini, Anna 184, 214
 Toulouse-Lautrec, Henri de 141, 173, 180
 Trafeli, Mino 110, 221
 Treccani, Ernesto 24, 110
 Tremelloni, Roberto 217
 Trento, Dario 231, 279
 Trerè, Filippo 32, 264
 Trevisan, Luca Luciano 99-100
 Tumiatì, Gaetano 164
 Tura, Cosmè 185, 190, 204
 Turcato, Giulio 267
 Turchi, Guido 85

- Turgenev, Ivan Sergeevič 61
 Turner, Joseph Mallord William 205
 Tuti, Cafiero 224
- U
- Uccelli, Alessandro 61, 144
 Ugolino di Vieri 192
 Ulgirai, Carlo 223
 Ulivi, Ferruccio 62
 Ungaretti, Giuseppe 20, 60-61, 74, 85, 217, 223, 247
 Upiglio, Giorgio 255, 292
 Urbani, Giovanni 177-178, 248
 Usellini, Gianfilippo 247-248
 Uselli, famiglia 114
 Utrillo, Maurice 180
- V
- Vaccari Martini, Giuseppina 19, Fig. 34
 Vacchi, Sergio 21, 24-25, 70, 221, 230-231, 275-276
 Vada, Romano 123, 163
 Vagheggi, Paolo 25-26
 Vaglieri, Tino 247, 257, 260
 Vailati Schoenburg Waldenburg, Grazia 39
 Valcanover, Francesco 187, 190
 Valeri, Diego 60
 Valerio Massimo 53
 Vallecchi, Enrico 271-272
 Vallotton, Félix 203, 236, 320
 Vallotton, Maxime 223
 Valsecchi, Marco 11, 26, 75, 77, 81, 85, 89, 96, 105, 110, 123, 137, 148, 195-196, 254-255, 260, Fig. 18
 Van Dyck, Antoon 198
 Van Gogh, Vincent 176, 180, 219, 321
 Van Marle, Raimond 43
 Vannucci, Pietro *detto* Perugino o Pietro della Pieve 36, 38-40, 43, 47-49, 193, 201, 206-207, Fig. 16
 Varlin → Guggenheim, Willy Leopold
 Vasari, Giorgio 37, 41-42, 48, 50, 52
 Vaudetti, Rosanna 75
 Vecchi, Stefania 257
 Vecellio, Tiziano 81, 137, 144, 146, 174, 180, 182, 289
 Vedova, Emilio 24, 82, 225, 255, 257, 267, Fig. 31
 Velásquez, Diego 202, 289
 Venturi, Adolfo 45, 48
 Venturi, Lionello 84, 117, 201, 225, 250-251, Fig. 31
 Verdi, Giuseppe 216
 Vergani, Guido 233
 Vermeer, Johannes 180, 204, 219
 Verne, Georges Jules 263
 Veronese → Caliarì, Paolo
 Veronesi, Giulia 96, 187
 Verrocchio → Andrea di Michele
 Vespignani, Renzo 110, 224
 Viale, Vittorio 176
 Vietti, Luigi 76
 Vignini, Giuliano 118-119
 Vigorelli, Giancarlo 292
 Villamarina, collezione 40-41

- Villani, Dino 222
- Vincenzo, soprintendente dell'Hospitale di San Gregorio 44, Fig. 7
- Vis, Dora 154
- Visconti, Fabrizio 60
- Visconti, famiglia 64, 114
- Vitale da Bologna 175, 188-189
- Vitali, Lamberto 101, 140, 239, 247, 284, 291-292, 294
- Vittoria, Alessandro 166
- Vittorini, Elio 20, 110
- Vittucci, Fabio 71
- Vitzthum, Walter 202, 214
- Vivaldi, Antonio 216
- Vivarini, Alvise 183, 185
- Vivarini, Antonio 183-185
- Vivarini, Bartolomeo 183, 185
- Vlaminck, Maurice de 174, 181
- Volpe, Carlo 26, 29, 63, 89, 96, 110, 172, 179, 188-189, 254, 267, 284-285, 287, 309
- Volpi, Marisa 96, 102, 110, 227
- Volpini, Renato 243, 255, 292, 302
- Voss, Hermann 35, 90, 100, 197
- Vuillard, Édouard 21, 25, 34, 176, 180, 235-237, 296, 320
- W
- Wachem, Louis van 97, 223
- Waddingham, Malcom R. 174, 194, 203, 208
- Wagner, Robert 218
- Walden, Herwarth 158
- Wassenhove, Joos van *detto* Giusto di Gand 39
- Waterhouse, Ellis Kirkham 205
- Watteau, Antoine 278
- Wegner, Wolfgang 96
- Weise, Georg 28
- Weston-Lewis, Aidan 104
- Weyden, Rogier van der 174, 189
- Wildenstein, Georges 115, 223
- Wiligelmo 214
- Wittenborn, George 115
- Wittgens, Fernanda 81
- Wittkower, Rudolf 83
- Witz, Konrad 174, 203
- Woerkom, A. J. van 94
- Wols → Schulze, Alfred Otto Wolfgang
- Woolcombe, Tamsyn 258
- Württemberg, Alexander von 44
- Y
- Yadin, Yigaël 74
- Z
- Zaccagnini, Benigno 259
- Zaglio, Guido 123, 125, 127, 163
- Zais, Giuseppe 90
- Zamboni, Silla 190
- Zampetti, Pietro 65, 67, 89, 175-177, 182, 186-188
- Zampieri, Domenico *detto* Domenichino 89, 193, 275-276
- Zanardi, Bruno 177-178, 248
- Zancanaro, Toni 221
- Zane, Marcello 215-216
- Zanoli, Anna 60, 85, 142-143, 177, 190

Zava Boccazzi, Franca 184, 213

Zavattini, Cesare 85

Zenale, Bernardo 182

Zeri, Federico 31, 40, 55, 98, 101, 103,
110, 127

Zervos, Christian 289

Zevi, Bruno 114

Zinke, Gabriella 301

Ziveri, Alberto 178

Zoubaloff, collezione 54

Zurbaràn, Francisco 202