



Amedeo Modigliani, *Nudi*, disegno.

classica «vada studiata anche quando la si vuole o la si *deve* superare». La progressiva assimilazione di questa complessa cultura plastica – a volte cosciente e consequenziale, altre volte sperimentale e temporanea – è ben documentata nei saggi del catalogo, che si avviano con il puntuale censimento di tutte le testimonianze fotografiche e critiche dell'epoca; ma l'impegno dei curatori, in certi casi, è andato oltre al recupero di questo imprescindibile materiale documentario: muovendo da alcuni attendibili recuperi biografici – concernenti i primi entusiasmi di Modigliani per i 'grandi' del passato e poi le più meditate esplorazioni al Louvre o sui libri d'arte – nella «babele dei modelli e delle suggestioni» si sono affacciate tante altre immagini che sembrano autorizzare ulteriori percorsi creativi. Alle note convergenze con le sintesi plastiche di Constantin Brancusi, Flavio Fergonzi e Alessandro Del Puppo hanno avvicinato quelle meno evidenti con le sculture che André Derain, Alexander Archipenko e Raymond Duchamp-Villon elaborano tra il 1907 e il 1913; ma forse una maggiore attenzione meritava anche l'incontro di Modigliani con la scultura gotica francese, richiamato da Lionello Venturi in occasione della Biennale del 1930. Così pure era auspicabile, nel riesame delle figure stanti e delle Cariatidi, una maggiore attenzione alla serrata plasticità della coeva scultura di Bourdelle (i bassorilievi del Théâtre des Champs Élysées sono all'epoca sotto gli occhi di tutti). Un capitolo stranamente eluso o accennato troppo frettolosamente anche nelle mostre dedicate alla pittura è poi



quello del progressivo possesso della linea curva e dei ritmi circolari, che trovano nell'Art Nouveau e nella pittura di Matisse i più sofisticati e fertili utilizzi. Uno dei problemi più scottanti del 'pianeta' Modigliani resta comunque quello dell'accertamento critico dell'opera grafica che, dopo l'esibizione veneziana del 1993, si è moltiplicata a dismisura (teste e cariatidi continuano a spuntare da ogni dove). I curatori della mostra di Rovereto dichiarano di aver fatto tesoro dell'ampia catalogazione di Adriano Ceroni e delle informazioni di Noël Alexandre, figlio del medico dell'artista e persona – si aggiunge – decisamente sensibile agli *scoop* pubblicitari. Non è questa la sede per discutere le buone intenzioni di entrambi; tuttavia, a proposito dell'ingente patrimonio grafico rivelato dal fortunato e abile collezionista, sembra il caso di ribadire i dubbi emersi in occasione della loro presentazione a Venezia: Jeanne Modigliani, che si era rivolta a Paul Alexandre con la comprensibile speranza di recuperare qualche altro frammento della vita del padre mai conosciuto, ha dichiarato di non aver mai visto quei disegni (l'anziano dottore le aveva mostrato i dipinti già noti agli amatori d'arte e aveva accennato a 'dei' disegni che non si era però preoccupato di mostrarle). A breve distanza da questo trepidante incontro, quella che sembrava essere una piccola 'raccolta' si è rivelata invece un nucleo grafico assai consistente: Maurizio Fagiolo dell'Arco, notoriamente sensibile alle scoperte, parla di 430 disegni, dei quali 376 sono presentati a Venezia, pronti per essere esposti più tardi a Colonia, a Ma-

drid, in Giappone, negli Stati Uniti e altrove. Questo 'tesoro' grafico meraviglia tutti gli studiosi e gli estimatori dell'opera di Modigliani; ma quello che più sorprende e sconcerta gli osservatori è il loro stato di conservazione: quasi tutti i disegni esibiti risultano eseguiti su fogli di grande e medio formato non ingialliti dal tempo, ma talmente bianchi da sembrare appena usciti dalla cartiera; la maggior parte di queste carte non reca alcun segno dei luoghi di provenienza, ovvero dagli studi umidi e malsani in cui l'artista ha vissuto i momenti più drammatici della sua esistenza. I visitatori della mostra sono altresì colpiti da una sicurezza e da una monotonia di segno che sfiora la maniera, da una gestazione seriale, quasi meccanica che male si collega agli umori alquanto variabili dell'artista in continua lotta per la sopravvivenza e per la recrudescenza polmonare, messo a dura prova dal vizio dell'alcool e dell'hashish. Nonostante queste incongruenze, la mostra veneziana si risolve in un vero e proprio *scoop* giornalistico, che sollecita le mire di collezionisti senza scrupoli che da anni sognano di immettere sul mercato altri 'Modigliani' più o meno credibili. Più prudente è invece il loro accoglimento in sede scientifica, in quanto alcune attribuzioni del Ceroni e del Patani sono state accolte col beneficio d'inventario e soprattutto perché, nonostante le giustificazioni di Noël Alexandre, continua ad apparire alquanto strano il fatto che suo padre – il grande amico e sostenitore di Modì – abbia tenuto nascosta per tanti anni agli storici dell'arte una produzione grafica tanto ingente, una produzione così controllata, che chiaramente non documenta la definizione progressiva dello scultore, ma che ne prospetta invece soprattutto le soluzioni definitive (le poche persone che ne sono venute a conoscenza prima del Ceroni e di Patani – Claude Roy e Giovanni Scheiwiller – non hanno precisato la loro quantità né lo stato di conservazione). Per le perplessità emerse alla mostra veneziana del '93, anche dopo la mappatura documentaria della mostra di Rovereto (sotto certi aspetti esemplare), il nucleo grafico di Noël Alexandre e i *troppi* fogli che sembrano provenire da questa collezione tornano a reclamare ulteriori accertamenti.

[p. p.]

Paola Roncarati, Rossella Marcucci, *Filippo de Pisis botanico flâneur*, Leo S. Olschki, Firenze 2012, pp. 207, ill. b/n e a colori.

Frutto della ricerca pluriennale delle due autrici, coadiuvate da Sara Carlin, è riemessa dall'oblio la collezione di *exsiccata* che il giovane ferrarese Filippo de Pisis donò al prestigioso Orto botanico di Padova nel 1917. I circa milleduecento fogli dell'erbario erano finiti inframmezzati a innumerevoli altri negli anni Trenta, quando si separarono le piante provenienti dal Triveneto da

tutte le restanti. Il libro documenta lo straordinario lavoro effettuato per rintracciare i fogli originali, schedarli e digitalizzarne le immagini, al contempo contestualizzando la genesi della raccolta botanica nella ramificata formazione del futuro pittore, nella storia degli *horti sicci*, degli erbari d'artista, degli studi delle scienze naturali.

Un erbario poco convenzionale, quello di de Pisis, pure nella correttezza scientifica delle classificazioni, intriso di annotazioni poetiche, disegni al tratto, impressioni multisensoriali, *rêveries* e citazioni letterarie; perché il prelievo dei campioni floreali e fogliari, la scelta, la custodia, lo studio di essi si configurano come esercizi di appartenenza a una terra, un percorso sul filo della memoria, svolgono una funzione terapeutica

per la solitudine ed esprimono un particolare rapporto con l'ambiente circostante. Sollecitato dalla zia materna Emma Donini, appassionata cultrice di piante tintorie nella villa di Longara (Bologna), il giovane ha sviluppato la sua raccolta tra il 1907 ed il 1917, intrecciando lo studio botanico ad altri interessi collezionistici, dall'entomologia alla malacologia, dalla ceramica medievale e rinascimentale alla mineralogia.

Attraverso le indicazioni delle provenienze delle piante raccolte il lettore può ripercorrere i luoghi frequentati dall'artista, itinerari che si dipanano fra i dintorni acquitrinosi di Ferrara, le sue mura, i suoi giardini signorili e monastici, la Certosa, piazza Ariostea, ricca di suggestioni metafisiche e altri siti ormai scomparsi, ma anche la pianura

bolognese, la costa romagnola, la Croara, la storica via della Futa che collegava Bologna e Firenze all'epoca del *Grand Tour*, i Colli Euganei... Spesso le tappe e le direzioni erano dettate dalla presenza in loco di emergenze storico- artistiche, come la chiesa medievale di Santa Apollonia a Mezzaratta, in cui de Pisis ammirò il ciclo affrescato da Vitale da Bologna prima della sua asportazione nella Pinacoteca di Bologna, oppure la non lontana Rotonda della Madonna del Monte a Villa Aldini, con la sua serie di apostoli dipinti nel XII secolo. Luoghi densi di storia, di bellezza, di devozione.

Uno dei punti di contatto tra la botanica e la storia dell'arte, negli studi del giovane, è costituito dalla pubblicazione del saggio intitolato *Fiori e frutti nella pittura ferrarese*, uscito proprio nel 1917 sulla rivista fiorentina «Rassegna Nazionale», in cui egli applicava il metodo attributivo del Morelli ai particolari vegetali presenti nei dipinti rinascimentali, passati in rassegna nei musei e nelle collezioni private locali.

L'erbario offre molteplici chiavi di lettura del territorio, poiché la contaminazione dei temi e delle riflessioni è pari a quella delle piante 'libertine', che continuamente si ibridano, emigrano, viaggiano secondo i climi, i venti e i cambiamenti ambientali: le bonifiche dei canali, l'abbattimento dei muretti a secco, l'urbanizzazione di aree rurali hanno stravolto il paesaggio esplorato da de Pisis, il quale ci ha trasmesso una mole notevole di dati sia di tipo botanico, sia di tipo storico-sociale e ambientale. Ma la raccolta è preziosa altresì come strumento di indagine della personalità artistica di de Pisis, della sua cultura letteraria e della sua sensibilità estetica, infatti nonostante avesse preferito allo studio delle Scienze Naturali l'iscrizione alla facoltà di Lettere dell'Ateneo bolognese, per intraprendere poco dopo la strada della pittura, sarà quello sguardo empatico e sapiente verso i fiori a rendere così eloquenti le sue nature morte. L'ansia di afferrare ciò che sfugge o deperisce, la tendenza a vivificare le cose inanimate e a proiettare in esse le proprie emozioni sono aspetti che accomunano le diverse manifestazioni della personalità di de Pisis, dal collezionismo, alla catalogazione, alla pittura.

La consegna della raccolta all'Orto botanico (in occasione della quale de Pisis visitò la Cappella Ovetari affrescata dal Mantegna nella Chiesa degli Eremitani, in un continuo fluire da una passione intellettuale all'altra) segnò il passaggio di de Pisis verso nuovi orizzonti, incalzato da Savinio e de Chirico nei cruciali anni ferraresi, superando certe disposizioni giovanili non senza un intento auto-celebrativo, legando il suo nome a istituzioni illustri come l'Orto patavino e il Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, a cui parallelamente donò la propria collezione di frammenti fittili.

Composto da una prima parte di carattere generale, interdisciplinare e da una secon-



*Hedera (Hedera helix L.) dall'erbario di Filippo de Pisis. Padova, Orto botanico.*

da sezione sui luoghi di erborizzazione, «escursioni della mente, passeggiate dello sguardo», il volume coniuga levità e maestria nella scrittura, una veste grafica impeccabile e suggestive riproduzioni di alcuni selezionati fogli botanici, per evocare i processi dell'immaginazione con cui de Pisis sovvertiva le scale di valori, metteva in primo piano forme minute, nutriva «anima e sogno», tanto nel collezionismo botanico quanto nella pittura.

Le due autrici, al termine del loro lavoro, danno *Brevi note a mo' di conclusione*; non è inutile ripercorrerne alcune per intendere meglio il senso della loro ricerca e del loro impegno.

«Ci si potrebbe chiedere: è più opportuno cercare l'intento con cui il futuro artista disciplinò la collezione di erbe o immaginare un'occasionale eccitabilità dei suoi sensi di fronte alle minuscole esistenze vegetali? La foglia di fico, classificata nel 1917, che sulla pagina superiore reca in vernice rossa la scritta 'A Marino!' in quale sezione venne collocata dall'autore? E la citazione tratta dalla *Commedia* di Dante, ricopiata da una lapide affissa a una parete dell'eremo di Ronzano, sulle colline bolognesi, in quale categoria classificatoria ricadde? Le stelle alpine, raccolte da un De Pisis bambino e inserite tardivamente nell'erbario, quali considerazioni originali avrebbero potuto suggerire agli studi dei botanici? I supplementi di studi talvolta invocati per alcuni campioni ('Da studiarli!!!') erano rivolti a se stesso o agli esperti?... Inseguire De Pisis nelle mille acrobazie culturali della sua giovinezza, per collocare la raccolta botanica nella giusta luce, consente di ribadire quanto segue: sfogliare l'erbario come *volumen* di puro approfondimento scientifico è impresa troppo esile e solo parzialmente significativa, se estrapolata dai significati riferibili alla complessità delle diramazioni culturali di un simile personaggio.» (pp. 187-189)

[l. b.]

*Il Lazio e la Grande Guerra*, a cura di Paola Guerrini e Massimo Vitucci, Regione Lazio, Roma 2010, pp. XIII-300, molte illustrazioni in b. e n.

La Regione Lazio ha inventariato e catalogato nel proprio territorio i monumenti ai caduti, le lapidi commemorative e i cippi destinati a ricordare i caduti nel primo conflitto mondiale. Il volume, che si inserisce nelle celebrazioni per il 150° dell'Unità di Italia, utilizza il materiale prodotto dalla ricerca promossa dalla regione per dare testimonianza di una volontà di memoria che attesta la consapevolezza, non solo istituzionale, dell'importanza di un evento che, pur tragico e terribile, tanto ha contribuito per la coscienza unitaria.

Il testo è diviso in due parti: a cura di Paola Guerrini, la prima (pp. 1-243) raccoglie l'analisi dei monumenti, divisi per le provincie



Alfredo Faino, *Monumento ai caduti della I guerra mondiale*. Isoletta di Arce (Frosinone).

di Frosinone (Paola Aprea), Latina (Sabina Gnisci), Rieti (Paola Guerrini), Roma (Virginia Properzi) e Viterbo (Sabina Gnisci); la seconda, con testimonianze e diari dei combattenti, è a cura di Massimo Vitucci.

Al termine della prima guerra mondiale nel 1918, in ognuna delle nazioni coinvolte si manifestò l'esigenza di ricordare un tempo che tanto aveva inciso nella mentalità e nell'immaginario delle singole popolazioni. In particolare si diffuse (Paola Guerrini opportunamente ricorda la 'monumentomania') l'esigenza di ricordare i caduti e, attraverso loro, indicare i valori e le convinzioni che li avevano mossi.

In Italia è testimoniata una capillare presenza, una diffusione di simboli di facile comprensibilità, che definiscono paesaggi, momenti e monumenti pubblici. Una produzione, spesso seriale e replicata, che può essere, forse troppo schematicamente, divisa in due periodi. Il primo immediatamente successivo alla fine della 'grande guerra'; il secondo con l'avvento del regime fascista e la regolazione centralizzata di ogni iniziativa di commemorazione.

Già nel 1918 le amministrazioni comunali avviano le iniziative per il ricordo dei concittadini caduti; prevalente è, in questa prima fase, l'indicazione del compimento dell'unità italiana e della guerra come la quarta per l'indipendenza. Successivamente il fascismo, nel quale non va dimenticata la forte presenza di ex combattenti, se ne appropriò e la utilizzerà.

Giustamente le autrici indicano tipologie presenti in tutto il Lazio: si va dalla lapide con i nomi dei caduti, all'erezione di cippi, are e colonne, sino all'inaugurazione di veri e propri monumenti. I due primi casi sono in genere affidati a marmorari e scalpellini locali e sono frutto di una produzione

seriale; non a caso sarà significativa sul piano formale la presenza di ditte specializzate nella produzione cimiteriale; l'ultimo comporta l'affidamento, in genere diretto, a uno scultore. Anche in questo caso assistiamo spesso a una specializzazione e quindi alla riproduzione di uno stesso modello, con lievi varianti, per richieste diverse.

Citiamo, senza pretesa di esaustività, alcuni nomi: da quelli di Torquato Tamagnini, autore di ben otto monumenti, e di Vincenzo Jerace, sino a Giuseppe Tonnini e Guido Calori e alle due lapidi eseguite da un giovanissimo Aligi Sassu, a Cervara e a Paganico Sabino.

Anche i luoghi della collocazione sono fortemente simbolici: nella maggioranza dei casi si tratta delle sedi comunali o delle piazze centrali, seguono scuole e chiese.

L'iconografia è rigida: dalle figure femminili che personificano l'Italia e la Vittoria all'immagine del fante in sentinella, all'attacco o morente. A queste si aggiungono aquile, stelle, allori, armi; più rari sono i bassorilievi con episodi simbolici ed emblematici.

Molti di questi monumenti e lapidi non esistono più o sono stati, anche profondamente, modificati. Le distruzioni causate dal secondo conflitto mondiale hanno colpito anche queste testimonianze, ma i danni maggiori sono stati causati paradossalmente dal regime fascista. Questi aveva costruito l'identità 'caduti in guerra - martiri fascisti', e una continuità stretta fra gli ideali di unificazione e difesa della patria e la politica del nuovo governo. Durante il successivo conflitto fu deciso di raccogliere, per sostenere lo sforzo bellico, il ferro e il bronzo: così furono fuse e si persero gran parte delle testimonianze. In parte risarcite a partire dagli anni '60, ma con opere che non riproducevano quelle mancanti.

Va rilevata, limite non secondario in un'opera che vuole essere anche repertorio e testimonianza di quanto ancora conservato, l'insufficienza del corredo fotografico, spesso di difficile lettura anche quando si tratta di immagini eseguite durante la campagna di censimento.

Infine non ci si può non associare a quanto scrive Paola Guerrini: «Ma il tempo che passa fa svanire memoria e valori. Le strade e le piazze ove erano stati eretti i monumenti, sono utilizzate per sagre gastronomiche, fiere, comizi, per la circolazione delle automobili e il parcheggio delle medesime. Pertanto le opere che erano state riprodotte con orgoglio sulle cartoline e sulle pagine della 'Domenica del Corriere' vengono relegate in qualche slargo periferico o nei giardini pubblici, perdendo significato e funzione. Si auspica che l'aver sottolineato il potenziale storico e il valore artistico di queste opere possa fermare questa ondata migratoria e favorisca il restauro dei monumenti e il ripristino della loro collocazione originaria.» (pp. 77-78)

[c. c.]