



Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti
Presidente: Alberto Fontana
Direttore: Paolo Bolpagni

Complesso monumentale di San Micheletto
Via San Micheletto, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
www.fondazioneragghianti.it

Nona serie: Anno LXXVIII
n. 7-8, luglio-dicembre 2020

Direzione e proprietà
Edizioni Fondazione Ragghianti
Studi sull'arte
Via San Micheletto, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
[https://www.fondazioneragghianti.it/
critica-d arte/](https://www.fondazioneragghianti.it/critica-d arte/)

Redazione, distribuzione e abbonamenti
Editoriale Le Lettere
Via Meucci, 19
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)
Tel. 0039 055 645103
www.lelettere.it
periodici@lelettere.it
abbonamenti.distribuzione@
editorialefirenze.it

Direttore
Francesco Gurrieri

Comitato editoriale
Paolo Bolpaghi, coordinatore
Gianluca Belli
Antonino Caleca
Cristina Casero
Marco Collareta
Cristiano Giometti
Francesco Gurrieri
Maria Teresa Leoni Zanobini
Mattia Patti
Chiara Savettieri

Executive editor
Giorgia Gastaldon

Segreteria
Laura Bernardi

Comitato scientifico
Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio
Benzi, Andrea Branzi, Marco Brizzi,
Giorgio Busetto, Francesco Paolo
Campioni, Richard Yerachmiel Cohen,
Lorenzo Cuccu, Gigetta Dalli Regoli,
Enrico Maria Dal Pozzolo, Maria
del Mar Díaz, Francesco Di Chiara,
† Cristina Donati, Annamaria Ducci,
Marco Fagioli, Elena Filippi, Francesca
Flores d'Arcais, Alessandra Galizzi
Kroegel, Pietro Graziani, Philippe
Junod, Alessandra Lischi, Cesare
Molinari, Antonio Paolucci, Emanuele
Pellegrini, Marco Pierini, Piero
Pierotti, Franco Purini, Carlo Arturo
Quintavalle, Roland Recht, Federica
Rovati, Francesco Tedeschi, Maria
Laura Testi Cristiani, Ranieri Varese,
Timothy Verdon, Edoardo Villata,
Adachiara Zevi

Prezzo di ogni singolo fascicolo:
Italia € 35,00 - Estero € 60,00

Prezzo di ogni fascicolo doppio:
Italia € 70,00 - Estero € 95,00

Abbonamento annuo:

PRIVATI

Italia € 125,00 - Estero € 160,00

ISTITUZIONI

Italia € 150,00 - Estero € 180,00

CRITICA D'ARTE

nuova serie

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

Hanno collaborato a questo numero

Alessandra Acocella, Liliana Barroero, Paolo Bolpaghi, Anna Rosa Calderoni Masetti, Francesco Paolo Campione, Cristina Casero, Alberto Cibin, Chatia Cicero, Giuliano Colicino, Marco Collareta, Tamara Dominici, Chiara Guerzi, Francesco Gurrieri, Martina Iele, Laura Luque Rodrigo, Biancalucia Maglione, Gianluigi Mangiapane, Carmen Moral Ruiz, Medardo Pelliciari, Davide Pugnana, Matilde Stefanini, Carolina Trupiano Kowalczyk, Ranieri Varese, Edoardo Villata, Beatrice Zanelli

«Critica d'Arte», scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'abbonamento annuo può essere sottoscritto in qualsiasi periodo a mezzo versamento su CCP n. 1037409925 intestato a Editoriale s.r.l.

Pubblicazione trimestrale. La rivista esce con due numeri doppi all'anno.

Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 839 del 15 dicembre 1954.

Iscrizione R.O.C. n. 12071 del 30 settembre 2004.

L'IVA di questa rivista è condensata nel prezzo di vendita ed è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 01/00, D.M. 9 aprile 1993.

ISSN 0011-1511

La nuova serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, design, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* saggi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, con massimo 15 immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (a 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, con massimo 5 immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, tutela del patrimonio etc. Le immagini a corredo dei saggi devono essere fornite dagli autori libere da diritti. La collaborazione da parte degli autori è a titolo gratuito. Non è prevista alcuna forma di collaborazione stabile.

Si accettano contributi in italiano, inglese, francese e spagnolo.

Le proposte di saggi e testi – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista sotto forma di *abstract* ben dettagliati, corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia e indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca dello scrivente. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Per richieste di informazioni e invio di proposte rivolgersi a laura.bernardi@fondazioneragghianti.it. Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina web www.fondazioneragghianti.it/critica-d arte/, al link <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>

Tutti i testi che appaiono nella rivista sono sottoposti al vaglio preventivo del Direttore e del Comitato editoriale, che svolge anche funzioni operative e di indirizzo.

I testi della sezione Saggi e della sezione Note sono sottoposti a double-blind peer review.

I libri di cui gli autori o gli editori intendono proporre la recensione alla rivista vanno spediti al seguente indirizzo:

«Critica d'Arte»
c/o Fondazione Ragghianti
Via San Micheletto, 3
55100 Lucca

Finito di stampare nel mese di luglio 2021 per conto di Editoriale Le Lettere dalla tipografia ABC di Calenzano (Firenze)

In copertina: Gaspar van Wittel, *Il casino del cardinal Annibale Albani sulla via Aurelia*, particolare, Roma, collezione Cesare Lampredi

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

saggi

- 5 Editoriale
- 7 Sul *Reliquario del Libretto* nel Museo dell'Opera
del Duomo di Firenze
Anna Rosa Calderoni Masetti
- 17 La decorazione trecentesca a carattere venatorio
della loggia della delizia di Belfiore e gli albori
del tardogotico estense
Chiara Guerzi
- 31 Un disegno all'Ambrosiana e altre copie dall'antico
di Giovan Ambrogio Figino tra modelli ritrovati e
nuove ipotesi di relazione
Chatia Cicero
- 43 La collezione di stampe di Giacomo del Po
(1652-1726) nella Napoli del secondo Seicento
Giuliano Colicino
- 55 Da Van Wittel a Vanvitelli. Dal concepimento
della veduta alla realizzazione architettonica
Elementi d'architettura nell'opera grafica di padre e figlio
Carolina Trupiano Kowalczyk
- 73 L'impossibile fedeltà
Qualche considerazione su alcuni 'cartoni' di Goya e
gli arazzi che ne derivarono
Matilde Stefanini
- 87 Le 'maschere' di Macke: una pagina esemplare
delle poetiche primitiviste del Novecento
Francesco Paolo Campione
- 109 Sguardi transatlantici attraverso i diari di
Claudio Cintoli
Martina Iele
- 123 Sguardi paralleli sull'Arte Irregolare: dalla critica
d'arte all'arte dei 'pazzi' al MAET
Gianluigi Mangiapane e Beatrice Zanelli

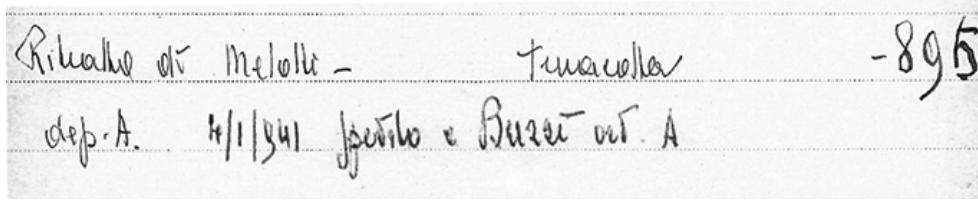
- note*
- 137 «Prima di tutto il ritratto». Un'aggiunta al catalogo
di Marino Marini
Biancalucia Maglione
- 145 La pittura di Alfredo Chighine tra naturalismo e
ricerca linguistica
Un'ipotesi di lettura della produzione dell'artista tra gli anni
Cinquanta e l'aprirsi del decennio seguente attraverso
le interpretazioni della critica coeva
Cristina Casero
- 153 Biblioteca
- osservatorio*
- 165 Etica del museo ed esercitazionismo museografico
Francesco Gurrieri
- 167 Lara-Vinca Masini e il dialogo fra le arti.
Oltre mezzo secolo di critica e militanza culturale
Alessandra Acocella
- 173 Entendiendo el arte urbano y público: valores artísticos,
académicos y sociales
Laura Luque Rodrigo e Carmen Moral Ruiz

«Prima di tutto il ritratto».* Un'aggiunta al catalogo di Marino Marini

Biancalucia Maglione

Marino Marini, scultore ormai noto per la sua perizia, non conosce limiti di tecnica. Dal pezzo di scavo alla cera alla Rosso, dalle sensibilità martiniane alle sentimentalità manziane, Marino Marini ha toccato tutti i poli. Anche in questa mostra si presenta con una maschera medardiana ed un busto quasi donatelliano. Ma se si superano queste disuguaglianze fastidiose, che cosa ci denuncia l'arte del Marini? A parer nostro una insistita e minuta notazione quasi naturalistica, che per il suo stesso acume si fa poetica; ma ricerca nei particolari di preziosità più disegnative che plastiche. Per intendersi, pare che il Marini, nel suo largo studio antologico, abbia più guardato gli egiziani che i romani. O meglio ancora pare che sia compiaciuto di portare, sopra una plastica larga e genuina come quella degli etruschi, la raffinatezza della scrittura ideografica degli egiziani.¹

Tra il 3 e il 18 febbraio del 1940, organizzata da Aniceto Del Massa² con la collaborazione della Galleria Il Milione di Milano,³ si tenne presso la Sala d'Arte de «La Nazione» di Firenze la mostra collettiva cosiddetta 'dei dodici', dal numero di artisti espositori.⁴ Rassegna estremamente 'irreggimentata', essa non è mai stata oggetto di studi specifici – così come in senso più generale non lo è stata l'intera attività della Sala d'Arte⁵ –, ed è sfuggita alle maglie dei regesti espositivi della maggior parte degli artisti che vi presero parte, compreso Marino Marini. Benché se ne sia persa traccia, infatti, in quella occasione, come da recensione riportata in esergo a questo contributo e mai ripubblicata, l'artista pistoiese ebbe modo di presentare due opere: «una maschera medardiana ed un busto quasi donatelliano». La «maschera medardiana» in questione rimane senza dubbio di difficile identificazione:⁶ la fugace notazione di Giorgio Cartei,⁷ autore dell'articolo (fig. 1), non permette un riscontro puntuale con il catalogo mariniano, catalogo tutto sommato risaputamente problematico, sia per le omissioni e le mancanze emendabili, sia perché come noto la produzione di Marini andò incontro a un forte ridimensionamento durante il periodo bellico, quando lo studio milanese dell'artista venne bombardato con conseguente perdita di quanto fosse al suo interno, opere comprese. Diversa però, e decisamente più fortunata, è la casistica relativa al busto «quasi donatelliano», sul quale è possibile riflettere grazie a una riproduzione fotografica posta a corredo dello stesso articolo di Cartei (fig. 2). L'opera, inedita per gli studi mariniani, così come può essere analizzata a partire dalla fotografia pubblicata, benché senza dubbio non leggibile nei minimi particolari, è tuttavia indiscutibilmente riconducibile a quel non trascurabile numero di varianti che Marini, intorno al 1937, realizzò del ritratto dello scultore Fausto Melotti, probabilmente conosciuto a Milano durante gli anni Trenta, nell'ambiente di quel vero e proprio centro propulsivo per l'arte contemporanea rappresentato dalla già citata galleria gestita dai fratelli Ghiringhelli.⁸ Pur non essendo possibile apprezzare in questo caso dati relativi, ad esempio, al trattamento materico superficiale dell'opera, alle finezze quasi grafiche tipiche della pratica scultorea del pistoiese, rimane comunque assolutamente indubbio il fatto che si tratti di un esemplare del ritratto del roveretano, da aggiungere dunque a quelli noti, ma declinato in questo caso nel *medium* della terracotta⁹ e secondo una struttura compositiva che articola la figura nello spazio in modo ben diverso rispetto alle altre sculture di analogo soggetto.



3. Estratto dell'inventario della Galleria Il Milione, Milano, con il riferimento alla scultura di Marino Marini.

soltamente, come accennato, al 1937). Un'ulteriore annotazione sul registro, aggiunta successivamente e con un diverso inchiostro, è relativa poi alla spedizione dell'opera, su indicazione dell'autore stesso, a «Buzzi» nel gennaio del 1941. Si tratta in questo caso di un dato ancora da approfondire, per quanto riguarda l'identità del nome,¹² ma che senza dubbio testimonia il fatto che l'opera, dopo la chiusura della mostra fiorentina, sia ritornata nelle disponibilità del Milione.¹³

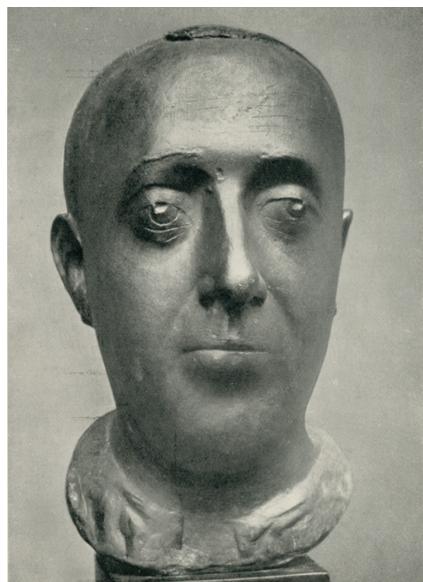
Le vicissitudini relative alle molteplici versioni del ritratto di Melotti sono state recentemente affrontate in modo approfondito in almeno due sedi. Nel 2014, in occasione della mostra *Melotti guarda Melotti* allestita presso il Museo Marino Marini di Firenze,¹⁴ è stato pubblicato un saggio nel catalogo dell'esposizione in cui sono state tracciate le coordinate di storia collezionistica, critica ed espositiva dell'esemplare in cera presentato in quel contesto, senza trascurare tuttavia ampi riferimenti agli altri pezzi, anche mettendo in luce aspetti problematici relativi alla distinzione reciproca degli stessi.¹⁵ Nel 2017, invece, in seno al catalogo della meritevole esposizione *Marino Marini. Passioni visive*,¹⁶ tenutasi prima a Palazzo Fabroni di Pistoia e poi alla Peggy Guggenheim di Venezia, sono state affrontate sinteticamente le vicende del *Ritratto*, nella cornice di una più ampia sezione dipanata intorno alla crucialità della pratica ritrattistica per lo scultore.¹⁷ Nonostante ciò, oltre ad aggiungere al gruppo di sculture l'esemplare in terracotta esposto nel 1940, su cui torneremo, occorre preliminarmente fare almeno in parte chiarezza anche su aspetti relativi agli altri esemplari.

In entrambe le pubblicazioni citate, e ancor prima nel catalogo generale dell'opera scultorea di Marini, cui si è già avuto modo di fare riferimento, le versioni note e prese in considerazione sono quattro:¹⁸ la citata scultura in cera conservata a oggi al Museo Marino Marini di Firenze¹⁹ (fig. 4) – a seguito della donazione da parte dei coniugi Jesi²⁰ –, una variante in bronzo in collezione privata (fig. 5), del tutto analoga alla versione in cera, con taglio al di sotto dell'altezza delle spalle, un ulteriore bronzo²¹ (fig. 6) e un gesso policromo²² (fig. 7), entrambi conservati presso la Fondazione Marino Marini di Pistoia, che a differenza delle prime due opere non presentano le spalle del personaggio e si limitano a rappresentarne dunque soltanto la testa e il collo. Come ricostruito nelle sedi bibliografiche sopraviportate, la prima occasione di diffusione fotografica per il *Ritratto dello scultore Melotti* fu la pubblicazione nel celebre volumetto di Lamberto Vitali,²³ dove venne riprodotta la testa in bronzo corredata dalla datazione 1937, da quel momento in poi altezza cronologica avanzata per similitudine anche per tutti gli altri esemplari della scultura. Quel che occorre puntualizzare, tuttavia, è che, a differenza di quanto affermato, la versione in bronzo pubblicata in Vitali non può coincidere in nessun modo con la scultura esposta da Marini poco dopo, alla Biennale di Venezia del 1938.²⁴ In tale occasione, infatti, l'artista pistoiese presentò due opere indicate in catalogo con la generica dicitura «Teste»,²⁵ ma di cui nella stessa sede si specifica il materiale costitutivo: gesso in un caso, marmo nell'altro, dati già di per sé sufficienti a dedurre come nessun bronzo di Marini trovò spazio nella rassegna lagunare. Per quanto riguarda la distinzione tra le due opere esposte, l'unica fotografia conservata all'ASAC di Venezia per quanto concerne la partecipazione di Marini nell'edizione di quell'anno è relativa proprio al ritratto di Melotti²⁶ (fig. 8) e, benché si tratti ovviamente



4. Marino Marini, *Ritratto dello scultore Fausto Melotti*, 1937, cera, h cm 36,7, Firenze, Museo Marino Marini. Per gentile concessione del Museo Marino Marini di Firenze. © Marino Marini, by SIAE 2021.

5. Marino Marini, *Ritratto dello scultore Fausto Melotti*, 1937, bronzo, cm 35×34,5×23, Santomato (PT), Fattoria di Celle, Collezione Giuliano Gori. © Marino Marini, by SIAE 2021.



6. Marino Marini, *Ritratto dello scultore Fausto Melotti*, 1937, bronzo, cm 27,4×14,9×21,7, Pistoia, Palazzo del Tau. © Marino Marini, by SIAE 2021.

di una fotografia in bianco e nero, è del tutto evidente, a definitiva riprova di quanto scritto in catalogo, che essa non riproduca un'opera in bronzo ma, a dire il vero, neppure in gesso, come pure in altre sedi è stato asserito.²⁷ È possibile affermare infatti, con poco margine di errore, che la fotografia rappresenti una scultura in pietra, cosa di cui sembra si fosse accorto anche Carlo Ludovico Ragghianti, attento lettore mariniano,²⁸ che sul retro di una fotografia dell'esemplare veneziano conservata nel suo archivio annotò: «Marini: Ritratto di Fausto Melotti scultore / 1937 / cera h cm 37 – Milano, E. Jesi / + bronzo / Questa è in pietra? [...].»²⁹ L'esistenza di una versione in pietra del ritratto non è mai stata citata negli studi recenti, che oltre a non considerare attentamente fotografia e catalogo della Biennale non paiono aver preso in considerazione con sufficiente scrupolosità neppure la monografia post bellica di Raffaele Carrieri, che, nel 1948, elencando le varianti a lui note della scultura citò la versione di cera in collezione Jesi, l'esemplare bronzeo (il busto) all'epoca in collezione Feroldi, e appunto una versione in pietra conservata, a quell'altezza cronologica, in collezione privata milanese.³⁰ Bisogna inoltre tenere presente che la seconda opera esposta a Venezia è stata riconosciuta, grazie alla ricognizione delle recensioni rintracciate,³¹ come un ritratto di Lamberto Vitali, opera che con tutta probabilità può es-



sere riconosciuta nel gesso di medesimo soggetto appartenuto ad Alberto Della Ragione e oggi conservato al Museo Novecento di Firenze,³² cosa che quindi confermerebbe, per esclusione, l'identificazione del marmo esposto a Venezia con l'opera ritraente Melotti.

Un'ulteriore precisazione, in questo caso di natura collezionistica, merita inoltre l'esemplare in bronzo direttamente connesso, per struttura formale, alla cera 'fiorentina'. L'opera, probabilmente acquistata nel 1937³³ – e dunque presumibilmente, considerata la data precocissima, direttamente dall'artista – da Pietro Feroldi, collezionista di cui sarebbe superfluo in questa sede ricordare ruolo e crucialità, assolutamente noti,³⁴ passò nel 1949 a Giovanni Mattioli, insieme al resto delle opere del bresciano. La permanenza nella collezione Mattioli della scultura fu, tutto sommato, abbastanza breve, se si considera che già il 20 ottobre del 1951 ritroviamo l'opera menzionata in una nota di vendita della Galleria Il Milione, che la liquidò per conto del collezionista milanese.³⁵ A questo punto tracciare passo dopo passo la *provenance* del ritratto è complesso; esso fu trattato, senza dubbio, dalla Galleria L'Annunciata di Milano,³⁶ presso cui pare fosse stata poi acquistata, probabilmente negli anni Settanta, dal collezionista Leo Lionni.³⁷ A oggi la scultura è conservata presso la collezione di Giuliano Gori, nel pistoiese, che la acquisì presumibilmente alla fine degli anni Ottanta e comunque non oltre la prima metà del 1990.³⁸

Tornando all'esemplare inedito esposto nel 1940, meritevoli di attenzione risultano tanto il formato quanto il materiale. Passando in rassegna l'amplia e variegata galleria di ritratti mariniani, quel che emerge è una predilezione per i medesimi formati che caratterizzano anche le quattro versioni note e quella in pietra del ritratto di Melotti: teste o mezzibusti appena accennati. Pare essere infatti nel volto che l'artista riesce a esprimere più compiutamente l'acme espressivo dei soggetti ritrattati, la loro cifra distintiva a livello morale, la 'poesia', per dirla con Marino, insita in ogni uomo, cosa che potrebbe far pensare a una consueta, deliberata trascuratezza da parte dello scultore della modellazione dei corpi dei soggetti.

D'altra parte, in più rari casi, non solo il busto viene compreso interamente nelle sculture di Marini, ma esso assume una pregnanza tutt'altro che trascurabile. Prendendo ad esempio in considerazione *L'Arcangelo*, mirabile attestazione degli anni Quaranta, lo scultore affermò come l'opera fosse stata in maniera del tutto eccezionale plasmata in figura quasi intera perché si trattava di un personaggio la cui indole e la cui mestizia si esprimevano dappertutto, tanto nel volto quanto nel corpo.³⁹ La versione in terracotta del *Ritratto dello scultore Melotti*, pur realizzata anch'essa a busto intero, lo è tuttavia secondo modalità che sembrano discostarsi in modo assolutamente significativo da quanto l'artista, complice probabilmente anche l'acredine del clima bellico, avrebbe fatto con *L'Arcangelo* nel 1943. Il busto di Melotti non è, pare evidente, somatizzazione di una particolare condizione, come la macerante sofferenza lo è per *L'Arcangelo*, ma sembra piuttosto chiamare in causa un aspetto ben diverso, che è quello della citazione dall'antico. Il busto dello scultore, che Cartei a ragione definisce «donatelliano» – anticipando, chissà se con la consapevolezza o meno di questi, il riferimento a Donatello che avrebbero speso autonomamente in relazione a Marino, nel 1944, voci autorevoli come quelle di Vitali e Sartoris⁴⁰ – richiama nella sua impostazione in maniera chiara la tradizione dei busti quattrocenteschi, cui sembra riconnettersi anche la scelta di un abbigliamento sobrio, quasi una sorta di mantello aperto sul davanti a coprire una tunica, che, senza accennare alla modellazione delle braccia, accentua piuttosto la solida volumetria 'ogivale' del busto.

Se, come visto, i sei esemplari del ritratto dello scultore roveretano sono raggruppabili a loro volta, in quanto a formato, in tre 'nuclei' (due mezzibusti tagliati appena al di sotto delle spalle, tre teste e una scultura a busto intero),



7. Marino Marini, *Ritratto dello scultore Fausto Melotti*, 1937, gesso policromo, cm 28,6x15,8x21,9, Pistoia, Palazzo del Tau. © Marino Marini, by SIAE 2021.

8. Marino Marini, *Testa (Ritratto dello scultore Fausto Melotti)*, opera esposta alla Biennale di Venezia del 1938, Venezia, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC. © Marino Marini, by SIAE 2021.

dal punto di vista materico essi manifestano una varietà ancor maggiore ed estremamente degna di nota. Le versioni attualmente rintracciate sono infatti declinate in cera, pietra, gesso policromo, bronzo e terracotta. Questo aspetto testimonia con forza da un lato l'usuale pratica, per Marini, di servirsi dei più svariati materiali evitando qualsiasi tipo di gerarchizzazione: persino materie solitamente considerate meno nobili di altre, come ad esempio il legno, o ancor di più il gesso, che nella pratica scultorea tradizionale è consuetamente utilizzato in una fase preliminare e accessoria rispetto all'esito 'alto', compiuto, venivano investite dall'artista pistoiese della medesima dignità del marmo, che anzi egli non ha mai prediletto particolarmente, o del bronzo. D'altro canto, la scelta di realizzare almeno sei versioni del *Ritratto dello scultore Melotti* pare dimostrare una certa affezione nei confronti del modello, forse dovuta al rapporto esistente tra i due artisti o a quelle qualità morali proprie del soggetto e che, prima e più dei caratteri somatici, Marini tendeva a esprimere con i suoi ritratti.

Note

L'autrice intende ringraziare sentitamente: Paolo Baldacci, Michela Campagnolo, Marica Gallina, Angelica Giorgi, Giuliano Gori, Miranda MacPhail, Sara Meoni, Mattia Patti, Francesca Pozzi, Cristina Pizzetti, Gianmarco Russo, Nicola Trabucco e Lorenzo Visconti; si ringraziano inoltre i revisori anonimi per le loro preziose osservazioni.

* Dichiarazione tratta da M. Marini, *Le mie sculture*, in «Il Tempo», IV, 29, 14 dicembre 1939, p. 13.

¹ G. Cartei, *Borra, Reggiani, Licini, Marini e Fontana*, in «Il Bargello. Foglio d'ordini della federazione fiorentina dei fasci di combattimento», XII, 16, 11 febbraio 1940, p. 3.

² Personaggio di difficile categorizzazione, Del Massa fu scrittore, poeta, filosofo, critico d'arte e cultore di scienze esoteriche. Scrisse per «La Nazione» a partire dal 1928 e può essere dunque tale consuetudine di lunga data con l'ambiente della rivista fiorentina a giustificare il ruolo che egli ebbe nell'organizzazione della mostra presso la Sala d'Arte. Per un inquadramento della figura di Del Massa si rimanda a A. Iacovella, *Aniceto Del Massa: le tentazioni esoteriche di un "anarchico di destra"*, in G. de Turris, a cura di, *Esoterismo e fascismo: storia, interpretazioni, documenti*, Edizioni Mediterranee, Roma 2006, pp. 163-167.

³ Vedi il Bollettino della galleria numero 64 di gennaio-febbraio 1940, dove, nella sezione *Notizie*, viene dato annuncio della mostra e se ne sottolinea la meritorietà nell'ottica di una presentazione organica e circoscritta che difficilmente può aver luogo nelle grandi rassegne periodiche (il riferimento è alla Biennale veneziana e alla Quadriennale romana).

⁴ Ovverosia: Licini, de Chirico, Severini, Rosai, Reggiani, Ghiringhelli, Marini, Fontana, Borra, Marussig, Peyron, Funi. A quanto si può leggere dalle pagine de «La Nazione», che dedicò alla mostra articoli con cadenza quasi quotidiana, pur non essendo evidentemente la fonte più imparziale, l'evento ebbe

un grande riscontro di pubblico e critica: «L'eco suscitata dalla mostra dei dodici che dal tre febbraio è aperta alla sala d'arte del nostro giornale, sta a significare come si sia colpito nel segno» (cfr. *La Mostra dei dodici e le finalità di un'iniziativa*, in «La Nazione», XVIII, 13 febbraio 1940, p. 3).

⁵ Dal già citato bollettino numero 64 del Milione si evince infatti come l'attività della Sala d'Arte non fosse recente: «a Firenze nelle sale del Giornale La Nazione, che si riaprirono dopo l'interruzione seguita alle sue benemerite manifestazioni d'arte italiana moderna ospitatevi anni or sono, Aniceto Del Massa ha allestito, con la nostra collaborazione, una Mostra comprendente circa 80 opere».

⁶ Sebbene, stando all'altezza cronologica e al riferimento a Medardo, si potrebbe forse propendere per l'identificazione dell'opera citata con una scultura non troppo dissimile dal *Ritratto femminile* in cera del 1938 (schedata con il numero 137 nel catalogo generale).

⁷ Giorgio Cartei, cognato di Pietro Bargellini, fu condirettore della rivista «Consegna» e precedentemente redattore di «Frontespizio», di cui spesso stilò gli indici. Il trafiletto dedicato a Marino, Borra, Reggiani, Licini e Fontana è inserito nell'ampia *Pagina di Pittori* della rivista, insieme alle brevi sezioni dedicate agli altri artisti espositori presenti in mostra, divisi anch'essi per piccoli gruppi o trattati singolarmente (la partecipazione di Ottone Rosai è trattata da Giorgio Bertolini, quella di Giorgio de Chirico da Aniceto Del Massa, di Funi e Severini si occupò Luigi M. Personè, mentre di Marussig, Peyron e Ghiringhelli Raffaello Franchi).

⁸ Non è a oggi dato conoscere la modalità e l'altezza cronologica esatta dell'incontro tra i due artisti, non essendo peraltro presenti negli archivi della Fondazione Melotti documenti che possano chiarire la questione.

⁹ Benché non sia possibile comprendere la natura del materiale costituente l'opera in

base all'analisi visiva della foto a nostra disposizione, la didascalia posta in calce alla stessa è chiara: «Marino Marini: terracotta», senza ulteriori specificazioni.

¹⁰ Ad esempio, il *Giudizio di Salomone* del 1935, in cera, che coincide con tutta probabilità con l'opera omonima esposta nel 1937 alla mostra *Venti firme in una mostra collettiva* tenutasi al Milione tra gennaio e febbraio del 1937 (cfr. «Bollettino della Galleria del Milione», 50, 23 gennaio – 14 febbraio 1937).

¹¹ Come mi suggerisce Paolo Baldacci, presidente dell'Archivio dell'Arte Metafisica, che mi ha peraltro fornito con estrema gentilezza e disponibilità la pagina di registro in analisi e che tengo particolarmente a ringraziare.

¹² Il nome potrebbe forse fare riferimento a Daniele Buzzi, artista svizzero che doveva essere in contatto con Marini se nel 1942 poté realizzare un'opera su carta ritraente l'artista pistoiese, dal vero, a lavoro su una testa nell'atelier dello scultore Remo Rossi: Daniele Buzzi, *Nello studio dello scultore Rossi*, 1942, acquerello monocromo (seppia) su carta, cm 30,5×23, collezione privata (l'opera è riprodotta in: M. Bianchi, W. Rotzler, *Daniele Buzzi 1890-1974. Pittore – cartellonista*, SPSAS, Locarno 1985, p. 142).

¹³ Nonostante il risvegliato interesse degli ultimi anni intorno alla figura di Marini, pare mancare ancora, a oggi, uno studio esaustivo dedicato alla contestualizzazione mercantile e collezionistica dell'opera dello scultore. Esistono comunque contributi puntuali ed estremamente utili che costituiscono aperture interessanti specie per quanto concerne il panorama internazionale. Si vedano a tal proposito: B. Cinelli, *Marino Marini and London, 1950-1956*, in B. Cinelli, F. Fergonzi, P. Rylands, a cura di, *Marino Marini, Horses, Horsemen and Female Nudes*, catalogo della mostra (Londra, Robilant+Voena Gallery, 27 febbraio – 1 giugno 2018), Robilant+Voena, Londra 2018, pp. 32-61 e T. Meucci, *Marino Marini e Curt Valentin: la fortuna dello scultore in America*, in «Quaderni di scultura contemporanea», 8, 2008, pp. 6-21.

¹⁴ A. Salvadori, a cura di, *Melotti guarda Melotti*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Marino Marini, 30 novembre 2013 – 4 gennaio 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013.

¹⁵ M. Patti, «Il ritratto dello scultore Fausto Melotti» del Museo Marino Marini di Firenze, in Salvadori, *Melotti guarda Melotti* cit. L'autore sottolinea infatti la necessità di distinguere le varie versioni del *Ritratto* anche alla luce del fatto che la critica, nel corso degli anni, ha spesso fatto riferimento alla scultura in termini generici, senza specificare di quale esemplare si trattasse (*ibid.*, p. 23).

¹⁶ B. Cinelli, F. Fergonzi, a cura di, *Marino Marini. Passioni Visive*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Fabroni, 16 settembre 2017 – 7 gennaio 2018; Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 27 gennaio – 1 maggio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017.

¹⁷ C. Fabi, *Marino Marini ritrattista*, in Cinelli,

Fergonzi, *Marino Marini. Passioni visive* cit., pp. 138-151.

¹⁸ Si specifica il fatto che, data la natura del presente intervento, che si configura come una nota di approfondimento relativamente succinta, si è scelto di non inserire un apparato esaustivo in quanto a voci bibliografiche ed esposizioni inerenti a tutti gli esemplari menzionati del ritratto di Melotti. Per una ricerca filologica di tale tipo si rimanda a eventuali, futuri, approfondimenti.

¹⁹ L'opera è segnalata nel catalogo generale delle sculture di Marini (G. Carandente, a cura di, *Marino Marini. Catalogo ragionato delle sculture*, Skira, Milano 1998) con il numero 134b ed è corredata dai dati: cera, Firenze, San Pancrazio, h. cm 36,7.

²⁰ Cfr. Patti, «Il ritratto dello scultore Fausto Melotti» del Museo Marino Marini di Firenze cit., pp. 22-23.

²¹ Bronzo, Pistoia, Palazzo del Tau, cm 27,4×14,9×21,7, opera 133b del catalogo generale.

²² Gesso policromo, Pistoia, Palazzo del Tau, cm 28,6×15,8×21,9, opera 133a del catalogo generale.

²³ L. Vitali, *Marino Marini*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1937.

²⁴ Il fatto che a Venezia fosse stato esposto il bronzo riprodotto in Vitali è affermato in C. Fabi, *Marino Marini ritrattista*, in Cinelli, Fergonzi, *Marino Marini. Passioni visive* cit., p. 144.

²⁵ XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, (Venezia, 1 giugno – 30 settembre 1938), Officine Grafiche C. Ferrari, Venezia 1937, p. 171.

²⁶ Ringrazio Michela Campagnolo dell'ASAC di Venezia per avermi fornito la fotografia in un periodo di chiusura al pubblico dell'archivio.

²⁷ Cfr. Patti, «Il ritratto dello scultore Fausto Melotti» del Museo Marino Marini di Firenze cit., p. 24. L'unico gesso ritraente Melotti noto sino a ora, inoltre, è il gesso policromo della Fondazione Marini di Pistoia, gesso caratterizzato da evidenti segni grafici policromi che sarebbero stati perfettamente distinguibili anche nella fotografia della Biennale.

²⁸ Per una trattazione relativa a Raghianti critico mariniano si rimanda a B. Cinelli, *Marino Marini e la critica. Qualche fonte, una mancata storiografia e una leggenda*, in Cinelli, Fergonzi, *Marino Marini. Passioni visive* cit., pp. 43-45.

²⁹ La fotografia – e il suo retro – fa parte della porzione del patrimonio della Fototeca della Fondazione Raghianti di Lucca digitalizzata e messa a disposizione online (<<https://fototeca.fondazioneraghianti.it/scheda/OA/20194/Marini,%20Marino%20,%20Ritratto%20di%20Fausto%20Melotti%20scultore%20->>>). Desidero ringraziare le archiviste della Fondazione per avermi aiutata a decifrare la calligrafia di Raghianti.

³⁰ Vedi R. Carrieri, *Marini. Scultore*, Edizioni del Milione, Milano 1948, p. 35. La collocazione odierna dell'opera è ignota.

³¹ Si rimanda a Patti, "Il ritratto dello scultore Fausto Melotti" del Museo Marino Marini di Firenze cit., p. 24.

³² Ritratto di Lamberto Vitali, 1936-1937 circa, gesso.

³³ Cfr. F. Fergonzi, *Prima della fama internazionale. Temi della ricerca scultorea di Marino Marini tra gli anni trenta e i quaranta*, in Cinelli, Fergonzi, *Marino Marini. Passioni visive* cit., p. 15.

³⁴ Per la figura e l'attività collezionistica di Pietro Feroldi utile è la lettura di: G. Appella, a cura di, *Il carteggio Belli - Feroldi. 1933-1942*, Skira, Milano 2003.

³⁵ Cfr. L. Mattioli Rossi, a cura di, *Appendice I. Documenti*, in *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana. Catalogo scientifico di Flavio Fergonzi*, Skira, Milano 2003.

³⁶ Probabilmente l'opera fu peraltro esposta presso la galleria nel 1961, in occasione

di una mostra dedicata a opere provenienti dalla collezione Mattioli. Cfr. Patti, "Il ritratto dello scultore Fausto Melotti" del Museo Marino Marini di Firenze cit., p. 23.

³⁷ Da lettera inviata dallo stesso Lionni a Giuliano Gori nel 1990. Ringrazio infinitamente Giuliano Gori e Miranda MacPhail per queste informazioni.

³⁸ A maggio del 1990 venne infatti inviata a Gori una richiesta scritta, da parte dell'Arsenale Iseo, per ottenere il prestito dell'opera, che sarebbe stata inserita in una mostra dedicata al collezionista Pietro Feroldi, mostra che tuttavia non venne poi realizzata.

³⁹ *Marino Marini. Personaggi del XX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Salemma Piero della Francesca, 18 gennaio – 15 aprile 1972), Centro Studi Piero della Francesca, Milano 1972.

⁴⁰ Cfr. Fergonzi, *Prima della fama internazionale* cit., pp. 17, 38.

Summary

As part of Marino Marini's vast portrait production, it is possible to identify a series of sculptures, usually dated around 1937, having as subject the sculptor Fausto Melotti, probably known by Marini in the context of Galleria Il Milione, Milan, during the 1930s. To understand the importance that the portraiture had in Marini's œuvre we can consider what the artist himself had to say in 1939 about his 'concerns' in sculpture: «first of all, the portrait».

The purpose of my paper is to update the analysis carried out around the Portrait of the sculptor Fausto Melotti by the most recent critics, who recognized only four examples of the series (two sculptures in bronze, a polychrome plaster and a portrait in wax), neglecting a stone version of the portrait – already cited by Raffaele Carriera in 1948 and exhibited at the Venice Biennale in 1938 –, and, especially, totally ignoring a version of the sculpture, unpublished in the field of Marini's studies, made in terracotta and re-emerged for the first time on the occasion of this research. The addition to the Marini's corpus of this sculpture – presented in an exhibition held in Florence in 1940, the so called 'Mostra dei dodici', a collective show never recorded in the exhibition registries relating of the Tuscan artist – allows us to concretely understand the need to revise the catalogue raisonné of the sculptor and allows, together with the analysis of the other versions of the sculpture, a discussion on some fundamental characteristics of Marini's work, such as the revival of the ancient models – especially from the Tuscan tradition – and the artist's tendency to use, without any kind of hierarchy, a wide variety of constituent materials to create his sculptures.