

NOTE DI LETTURA

ARTE

a cura di Andrea Muzzi

I Demidov fra Russia e Italia. Gusto e prestigio di una grande famiglia in Europa dal XVIII al XX secolo, a cura di Lucia Tonini, Firenze, Olschki 2013, («Cultura e Memoria», 50), 320 pp., con 111 figg. n.t. e 16 tavv. fuori testo a colori, € 38,00.

Il volume, nella nitida veste della casa editrice Olschki, accoglie e pubblica gli interventi presentati durante il convegno che si tenne a Firenze in varie sedi nel novembre del 2009 arricchiti, come di consueto, da altri materiali che si sono aggiunti nel corso di questi anni. L'iniziativa, in onore della famiglia che a partire dal Settecento concentrò il suo interesse sull'Italia e su Firenze, scaturì dalla collaborazione fra varie istituzioni fiorentine, *in primis* il Gabinetto Vieusseux che, con il Museo Stibbert, la Galleria di Arte Moderna di Palazzo Pitti e l'Accademia delle Arti del Disegno, lavorò insieme alla Fondazione Demidov di Mosca e di Londra, il tutto grazie al coordinamento dell'organizzazione assunto da Maurizio Bossi quale direttore del Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux. Oggi il volume esce grazie all'impegno della Provincia di Firenze, cinquantesimo volume della collana «Cultura e Memoria», con il contributo essenziale della Fondazione Internazionale Demidov e della Seninvest s.r.l, società impegnata nel recupero dell'edificio della villa di San Donato, la maggior dimora dei Demidov, ora riconoscibile soltanto in modo frammentario all'interno dei moderni insediamenti del popoloso quartiere di Novoli.

Il fatto che la gran parte degli autori di questa raccolta sia russa non può certo stupire e comunque sia promette allo studioso una messe di notizie solitamente non facilmente raggiungibili. Come ricorda Anastasija Čerkasova (*l'Istituto Demidov e la sua attività*) l'Istituto Demidov si trova a Ekaterinburg, nella regione degli Urali, e «ha attualmente al suo attivo una serie di pubblicazioni dedicate all'imprenditoria russa, alla storia della metallurgia e

ad altri aspetti della cultura russa [...] Il fulcro della ricerca è costituito dalla dinastia degli industriali Demidov». Nonostante questa varietà di interessi dell'Istituto (si veda a proposito il saggio di Trygge Gestrin *Le imprese Demidov e i loro proprietari nel XIX secolo*), al colto lettore italiano il cognome dei Demidoff, o Demidov secondo l'uso russo che è stato adottato fin dal titolo, ha indotto fino ad oggi a pensare prevalentemente al ruolo che la famiglia assunse nel mondo dell'arte. Questo è testimoniato non soltanto dall'imponente monumento sul Lungarno a Firenze eseguito da Lorenzo Bartolini ma, ad esempio, anche dalla significativa collezione che attrasse gli artisti in Toscana al tempo del principe Anatolio. Se ripensiamo al fervore di studi intorno ai *Macchiaioli* che animò gli anni Settanta del Novecento, forse fu eccessiva l'enfasi su tale ruolo: allora si voleva sottolineare infatti, come fece Dario Durbé nell'introduzione della Mostra di Forte Belvedere del 1976, la possibilità offerta da quella raccolta, grazie al suo munifico proprietario, di presentare molti dei campioni della pittura francese da Delacroix (sette dipinti!) a Corot, dai Barbizon a Delaroche e Décamps, e quindi di indirizzare in qualche modo i brillanti artisti fiorentini alla *Macchia*, una tecnica diversa da quella impartita nella Accademia locale. In una fase diciamo pionieristica degli studi sull'Ottocento il rapporto con quella collezione era di certo sopravvalutato e non teneva conto di tante altre presenze, per non dire di quella dello stesso Degas, autore a Firenze in quegli anni del bel dipinto che ritrae *La famiglia Bellelli*, o dell'incisore e pittore Marcel Desboutsin, animatore della villa dell'Ombrellino e poi celebre per aver prestato il proprio volto all'uomo seduto accanto alla attrice André nel celebre *Absinthe*.

Tutto ciò non toglie comunque i meriti all'ampiezza del collezionismo della famiglia russa trapiantata a Firenze che, nel nostro volume curato da Lucia Tonini, studiosa di queste vicende, viene ricostruito nei vari passaggi e nella sua considerevole varietà. E così Tat'jana Trošina affronta *L'arte italiana nelle collezioni Demidov* offrendo una ricca serie di notizie sui gusti in fatto di arte della famiglia, da Nikita Akinfievič ai figli di Grigorij, da Nickolaj a Pavel, includendo in modo ampio notazioni di viaggio, e indagini sui rapporti con gli artisti. È un punto di vista per molti tratti inedito del mondo culturale italiano di quell'epoca che di frequente si intreccia con determinazione con gli snodi sensibili della storia dell'arte, come ad esempio quando (1773) Nikita si appassionò, nello stesso giro di anni di Anton Raphael Mengs, al Ghiberti della Porta del Paradiso. Siamo infatti in un momento in cui possiamo seguire in presa diretta la nascita di un vero e proprio entusiasmo per il primo Rinascimento fiorentino e la condivisione appunto fra una figura di punta del «classicismo all'antica», poi appellato Neoclassicismo, e un sensibile signore russo. È un fatto lodevole che gli studi portino alla collaborazione fra ambiti culturali diversi e in questa prospettiva l'autrice del saggio avrebbe potuto

avvalersi maggiormente di consigli che le avrebbero evitato l'uso di definizioni non prive di ingenuità (visto che descrive Michele Tosini «un artista che ha sentito l'influenza dell'arte di Raffaello», sintesi alquanto vaga per un pittore formatosi alla scuola di Ridolfo del Ghirlandaio e morto nel 1577) o di avventurarsi in attribuzioni come quando ad esempio avvicina a Fra Bartolomeo la piacevole *Madonna col Bambino, San Giovannino ed un angelo (Tav III)* del Museo di Belle Arti di Nižnij Tagil che sembra invece, come qui propongo, proprio una bella prova di Pierfrancesco di Jacopo Foschi.

Così, continuando la nostra lettura del volume, Lucia Tonini affronta il *Ritratto di collezionista in un interno: Nikolaj Demidov e la sua collezione a Firenze* presentando con finezza Nikolaj fra i pezzi della sua raccolta allora a Palazzo Serristori e suoi rapporti con venditori d'arte che lo ragguagliavano da Roma sull'andamento dei lavori nei vari *ateliers*, mentre per i rapporti di Anatolio con il mondo dell'arte Gregorij Goldovskij ricostruisce le problematiche vicende del concorso per i pittori dell'Accademia imperiale delle Arti di San Pietroburgo che il principe indisse nel 1836 su un soggetto tratto dalla storia di Pietro I. L'arte con finalità ritrattistica è poi affrontata sia da Elena Karpova (*Ritratti eseguiti da scultori italiani nella collezione Demidov: problemi di identificazione*), che, con una prospettiva diversa, da Ljudmila Markina (*I ritratti dei Demidov alle aste dell'Europa occidentale*).

In ogni caso, come ci potevamo aspettare, è la architettura della perduta Villa di San Donato, detta anche Villa Matilde in onore della sposa di Anatolio Matilde Buonaparte (si veda Alexandre Tissot-Demidoff, *Anatolij Demidof e Matilde Bonaparte*) ad avere una notevole parte nel nostro volume fin dal saggio di Dominique Charles Fuchs che descrive appunto la ammirata *Villa San Donato; tipologia, decoro e possibili confronti*, mettendola anche a confronto con il Palazzo de Larderel a Livorno e il Palazzo Borghese a Firenze, oppure in quello di Luigi Zangheri che punta il suo sguardo ad un altro aspetto della villa (*Parchi e giardini dei Demidoff in Toscana*), mentre da Nižnij Tagil, dove risiedevano i Demidov, arrivano poco note testimonianze rappresentative (Svetlana Klat, *Villa San Donato nelle collezioni di grafica del museo di Nižnij Tagil*). Procedendo nella stessa direzione Maria Luisa Doderò nel contributo dal titolo *Tipologia architettonica e abitativa dell'usad'ba russa: a proposito dei Demidov* fa ben capire il rapporto di San Donato con il modello abitativo nobiliare diffuso in Russia. Oggi, come forse allora, è difficile comprendere la scelta non proprio felice della zona nei dintorni di Firenze, ma i vari interventi con le loro illustrazioni ci fanno comunque apprezzare la capacità di trasformare un luogo alla luce di un sogno di bellezza. Bellezza che attraverso ripetute aste senza dubbio si diffuse in modo più o meno imprevedibile: oltre alle numerose opere ora conservate nella Wallace Collection, credo che ancora oggi sia possibile ricostruire una storia sempre più ramificata

di tale dispersione. Dal mio punto di osservazione ligure ecco che emerge, grazie ad una segnalazione di Francesca De Cupis, la villa Ormond di Sanremo che acquisì arredamento (si vedano le illustrazioni nella pubblicazione *Dal 1875 a San Remo. La famiglia Ormond. La villa. Il parco*, a cura di G. Zoccai, Sanremo 1998) dalla collezione. È pensabile che gli Ormond ben conoscessero l'ambiente fiorentino e ne è prova il matrimonio che contrasse Francis nel 1891 con Violet Sargent, sorella del pittore John Singer che nacque ed ebbe una prima formazione a Firenze. Ma torniamo ai saggi del nostro volume che affrontano ambiti di studio disparati, alcuni poco noti come quello di Ljudmila Budrina su *La produzione in malachite dei Demidov: sulle tracce degli oggetti alla prima Esposizione Universale*, o di Magdalena Dobrovol'skaja riguardante *I sigilli della famiglia Demidov nella sezione numismatica dell'Ermitage* che intreccia, come di frequente in questa materia, la sfragistica con l'araldica fornendo notizie fondamentali per la storia della famiglia, con qualche difficoltà di lettura però per la mancata distinzione nel testo fra i termini «timbro» (una impronta bidimensionale di solito ottenuta con inchiostri) e «sigillo» (impronta, su cera o ceralacca, con un suo spessore). In questa sede non è comunque possibile dar conto di ogni contributo, ma un esempio della varietà di contenuti dei testi presentati lo possiamo fornire indicando il pur breve intervento di Andrej Rešetin rivolto al rapporto con la musica di Nikita Akinfievič Demidov al quale il musicista *Ivan Evstaf'evic Chandoškin* (1747-1804) dedicò *Sei sonate per due violini* recentemente ritrovate.

* * *

Mafai-Kounellis. La libertà del pittore, catalogo della mostra a cura di Bruno Corà, testi di Miriam Mafai, Simona Mafai, Giulia Mafai e Bruno Corà, Pistoia, Gli Ori 2014, pp. 128, € 28,00.

Nel 1957 il pittore romano Mario Mafai dette inizio ad una nuova stagione della sua pittura e della sua vita, che avrebbe sconcertato molti di coloro che lo avevano fino ad allora riconosciuto come un maestro dell'arte italiana lungo tutto il trentennio precedente. Rese pubblicamente nota infatti in quell'anno una radicale svolta del suo percorso pittorico, con una mostra di dipinti di orientamento astratto alla galleria romana 'La Tartaruga' - presentata tra l'altro da Lionello Venturi, che della pittura astratta era stato negli anni precedenti il paladino più autorevole in Italia (e una occasione ancora più clamorosa sarebbe stata quella di un'altra mostra, nella stessa galleria, nel 1959, dove avrebbe presentato i dipinti conosciuti come le 'corde').

Mafai si era imposto come protagonista nel panorama pittorico italiano già ai suoi esordi pubblici, quando assieme alla futura moglie Antonietta Raphaël

e a Scipione aveva dato vita al gruppo che Roberto Longhi battezzò nel 1929 (in occasione della loro partecipazione alla Mostra del Sindacato laziale degli artisti) come «Scuola di via Cavour» (la prima delle ‘scuole romane’ di cui è punteggiato il corso dell’arte nazionale per tutto il ventesimo secolo), gli artisti che avrebbero riportato il tonalismo caratteristico della vulgata pittorica capitolina tra Otto e Novecento su toni di espressionismo caldo e funebre, in dialogo profondo e intenso con la grande tradizione barocca che segnava il volto della città – accompagnato da una attenzione innovativa anche per altre stagioni artistiche, come la pittura spagnola seicentesca (che proprio in quegli anni Longhi riportava all’attenzione della critica italiana), o il manierismo cinquecentesco. L’impressione di rinnovamento era stata tale che si era parlato negli anni successivi, da parte della critica, di una vera e propria ‘ondata’ di mafaismo nella pittura italiana.

Una nuova centralità sarebbe stata assunta dalla personalità di Mafai dopo la seconda guerra mondiale, quando l’arte (e in generale la cultura) sarebbero state scosse da esigenze di socialità e impegno civile dopo gli anni del fascismo, come rinnovamento coincidente con quello della società italiana dopo un ventennio in cui pittura e scultura si erano spartite tra classicismo tradizionalista, tentativi di mantenere una tensione avanguardistica, e intimismo sottinteso come estraneità a quello che poteva parere al tempo un fatale corso della storia. Mafai era apparso allora ai giovani come il pittore che, tra i protagonisti della stagione precedente, era riuscito a proporsi come alternativa, quando con la serie delle *Demolizioni* a partire dal 1937 (dedicate agli sventramenti dei vecchi quartieri romani volute dalla politica urbanistica del fascismo), e le *Fantasie* dipinte durante gli anni di guerra (dichiaratamente ispirate alle violenze cui assisteva quotidianamente), aveva rivolto la pasta emozionata delle nature morte e dei paesaggi urbani che erano la cifra caratteristica della sua pittura verso tematiche e soggetti radicati invece in una percezione dolorosa e partecipata della cronaca del presente – quasi indicando una prospettiva per gli artisti che si affacciavano allora sulla scena. E lo stesso Mafai aveva avallato una sua valutazione orientata in questa prospettiva, intervenendo nel dibattito pubblico che agitava il periodo (destinato a cristallizzarsi di là a poco nella ‘battaglia’ tra astrattisti e realisti) con il saggio teorico, *Possibilità per un’arte nuova*, una delle sue rarissime dichiarazioni pubbliche di poetica, comparso nel marzo 1945 sulla rivista comunista «Rinascita» (anche se, in un intervento alla galleria La Tartaruga in occasione della già ricordata mostra del 1957, avrebbe smentito una propria adesione organica al realismo, rivendicando piuttosto la centralità del cubismo per l’elaborazione di un rapporto moderno con la realtà).

A partire dal 1959 Mafai proponeva invece una inedita pittura astratta fortemente coinvolta in una tensione materica e polimaterica, disaggregando

dalla concrezione formale la densità delle sue pennellate e delle sue gradazioni di colore; e introducendo nel campo della tela una materiale eterodosso (specialmente nella tradizione della pittura, anche astratta, romana del dopoguerra), incollando sulla superficie pittorica pezzi di corda - talvolta inseriti secondo un ordine geometrico che pare suggerire comunque una sorta di articolazione spaziale, altre volte invece disposte seguendo le tensioni di un disordine biomorfo. L'artista sottolineò più volte, sulle pagine del proprio diario ma anche in interventi pubblici, che la sua svolta astratta era stata dettata esclusivamente da una esigenza tutta interiore di cambiamento e di sincerità, da interpretare in una linea di continuità con l'atteggiamento che aveva sempre mantenuto verso la pittura, dovendo piuttosto confrontarsi con un nuovo livello di realtà («la realtà di oggi non è al di fuori dell'individuo ma dentro e nella ricerca di una nuova dimensione spaziale psichica» scriveva in una nota di diario del 1964). Voleva infatti evitare che la sua scelta venisse confusa come un tentativo superficiale di adeguamento alle nuove tendenze che stavano conquistando anche la scena italiana – si erano affermate al tempo le ricerche spaziali e materiche di Lucio Fontana e Alberto Burri, e nel 1958 a Roma si era tenuta una importante retrospettiva del campione dell'espressionismo astratto americano Jackson Pollock.

Questo momento, estremo per motivi biografici (sarebbe morto nel 1965), della ricerca di Mafai, rimasto sempre in ombra rispetto alla sua immagine più divulgata, viene ora proposto con una importante mostra al Museo Carlo Bilotti-Aranciera di Villa Borghese a Roma, a cura di Bruno Corà. Come testimonia il titolo dell'esposizione, *Mafai/Kounellis. La libertà del pittore*, la mostra si configura come un nuovo modello di 'doppia personale'. I dipinti astratti di Mafai vengono allestiti (assieme a opere dei suoi momenti figurativi) infatti sopra opere di Jannis Kounellis (artista greco trasferitosi a vivere a Roma ventenne nel 1956, uno dei grandi protagonisti dell'arte internazionale degli ultimi cinquant'anni), quando le sue caratteristiche grandi lamiere di ferro avvolgono l'ambiente espositivo e fungono da sostegno per i quadri. In questo modo Kounellis rende omaggio alla memoria di un artista simbolo per la scena delle città dove ha compiuto la propria formazione artistica (e che fu tra i primi a riconoscerne le peculiari qualità, in occasione della sua prima esposizione personale, come ricorda in una intervista riportata in catalogo). Un modello di allestimento quindi che, sviluppandosi su un dialogo visivo continuo tra i campioni di due generazioni, diventa anche una plastica riflessione critica sul rapporto tra innovazione e memoria nel prodursi della creazione artistica.

La mostra è accompagnata da un denso catalogo (edito da Gli Ori), nel quale un saggio del curatore Bruno Corà ricostruisce le vicende della 'svolta astratta' di Mafai, e le ragioni della scelta di accompagnare la sua pittura con

la cornice delle installazioni di Kounellis (il quale, nella intervista ricordata sopra, rievoca il suo rapporto con l'artista più anziano nel contesto del suo trasferimento a Roma). Il volume è poi accompagnato da una importante raccolta di apparati, che comprendono le pagine del diario (conservato nel Fondo Mafai-Raphaël dell'Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti') nelle quali il pittore rifletteva sulle motivazioni del suo passaggio verso l'astrazione, e dalle testimonianze autobiografiche delle tre figlie del pittore – Miriam, Simona e Giulia – e di Antonietta Raphaël, fondamentali ricostruzioni della personalità privata di un personaggio che si esprime soprattutto attraverso la pittura.

FRANCESCO GALLUZZI