

Premessa

Negli anni in cui scrive il trattato *Du cubisme au classicisme (Esthétique du compas et du nombre)*, 1921, Gino Severini sperimenta l'elaborazione pratica e concettuale di alcune tra le sue opere di più calcolata misura e concezione. Alcuni quaderni e taccuini documentano come tali dipinti – in gran parte nature morte eseguite per il mercante Léonce Rosenberg – siano seguiti in tutte le fasi dell'esecuzione, dalla preparazione delle tele alla miscela dei colori impiegati, dalla composizione-impianto geometrico al calcolo degli effetti di giustapposizione dei colori, alle osservazioni, a posteriori, sull'equilibrio d'insieme. Questi quaderni – in particolare uno, intitolato *Notes techniques 40 années d'expérience* – compilati anche con trascrizioni da letture, con ricette o note tecniche, densi di inserti e ritagli, condensano il significato che ha il mestiere per un pittore formatosi durante il primo decennio del secolo, e sempre intento a imparare, con una tendenza spiccata all'autonormatività. Le *Notes techniques*, autentico *livre de chevet* dell'artista, che le riprende in mano anche in più momenti del suo percorso, vengono qui pubblicate non solo quale fonte primaria fondamentale per lo studio della storia tecnica delle opere, ma anche come testimonianza della genesi del pensiero artistico. Esse rivelano l'interazione fra un approccio sperimentale alla materia (le preparazioni, le miscele dei colori, le vernici) e un'attitudine all'ordine, alla geometria (sia disegnativa che cromatica).

I documenti presentati sono inediti, arricchiti dal confronto con alcuni saggi pubblicati dall'artista sul tema della tecnica. I manoscritti sono costituiti da quaderni, taccuini e fogli sciolti conservati presso il fondo archivistico di Romana Severini a Roma, ordinati dall'erede secondo un criterio tematico (attribuibile all'artista, che si serviva di tali materiali come strumento di lavoro: per la pratica artistica, per l'insegnamento e per i suoi scritti pubblicati). Questo ordinamento è coerente con quello del fondo Severini conservato al MART proveniente dall'erede Gina e complementare per lo studio dell'artista: alcuni documenti tratti da quest'ultimo fondo (non inediti, ma mai raccolti con questa focalizzazione sulla tecnica) sono ripubblicati ad

integrazione dei manoscritti dal fondo romano. Non si pubblicano gli scritti relativi al mosaico, già raccolti nel volume *Lezioni sul mosaico* (Ravenna, 1988).

L'impostazione di questo studio si potrà intendere dall'indice, in cui sono uniti nomi e argomenti. Mi è sembrato che questo ordine fosse più adatto al tipo di testi presentati, in cui autori e materiali sono entrambi concepiti come strumenti di supporto al lavoro in modo complementare: gli uni citati come *auctoritates*, gli altri come i mezzi tecnici per lo sviluppo del mestiere.

La pubblicazione di un apparato di fonti inedite così ricco come quello presentato si deve tutta alla generosità di Romana Severini, che mi ha aperto le porte della sua casa romana e mi ha seguito con interesse e pazienza nelle mie ricerche documentarie, mettendo a mia disposizione, oltre ai documenti, i suoi ricordi del padre, il suo spirito, la sua curiosità.

Lo studio delle carte Severini è cominciato in seno al progetto FIRB finanziato dal MIUR *Tecniche pittoriche, critica delle varianti e problemi conservativi. Tra Futurismo e ritorno al classico (1910 - 1922)*. Nel corso di tale progetto, denominato anche FUTURAHMA (ovvero Futurism Art History Material Analysis), ho avuto l'opportunità di imparare moltissimo dal lavoro a fianco di colleghi storici dell'arte (Mattia Patti, Claudia Marchese, Antonella Gioli, dell'Università di Pisa), restauratori (Diane Kunzelman, Ezio Buzzegoli, dell'Opificio delle pietre Dure) e scienziati (Francesca Rosi, del CNR-ISTM di Perugia e Austin Nevin, del CNR-IFN di Milano). In particolare, la stretta collaborazione con Claudia Marchese ha aperto per me nuove linee di ricerca nell'ambito dello studio delle fonti documentarie: ho condiviso con lei l'entusiasmo per molti dei ritrovamenti archivistici, devo al confronto con lei molti spunti qui sviluppati e alla sua costanza la stessa idea di recarmi a casa Severini.

Negli anni del progetto FUTURAHMA, la ricerca sulle fonti ha guidato l'indagine sulle opere, offrendo un primo strumento di base teorica e critica per affrontare dal punto di vista delle tecniche pittoriche il passaggio tra Divisionismo e Futurismo e il periodo del primo Futurismo, fino ad arrivare agli anni Venti, che sono poi diventati centrali in questa indagine su Severini. Nell'affrontare lo studio degli anni Venti e Trenta e le decorazioni murali di Severini nelle chiese svizzere, il confronto con Francesca Piqué (Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana) e con Paola Iazurlo (Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro di Roma) è stato, di nuovo grazie

all'intreccio di diverse competenze, ricco di spunti e fertile di idee per collaborazioni future.

Le ricerche condotte nell'Archivio del '900 al MART di Rovereto, sia nei fondi Benvenuti-Grubicy che soprattutto nei fondi Severini (documentari e librari) sono state facilitate dalla ripetuta collaborazione con Paola Pettenella, Alessandra Tiddia, Maria Rosa Mariech, che ringrazio per gli innumerevoli suggerimenti e consigli. Sul fronte di archivi e biblioteche, sono grata a Erik Boni alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, a Barbara Steindl alla biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze e a Sophie Annoepel-Cabrignac dell'archivio del Musée Picasso di Parigi per la facilità con cui mi hanno reso disponibili molti documenti da me richiesti. Analogamente, ricordo con gratitudine Arjette Van Dulmen e Kristian Garssen del Museum Stichting Hannema-De Steuers Fundatie, e Stefano Posarelli per aver fornito alcune delle immagini riprodotte.

Il lavoro del gruppo di ricerca ICOM sulle fonti delle tecniche (Art Technological Source Research) è stato un punto di riferimento importante per questo studio, e sono grata per i molti spunti ricevuti da Joyce Townsend (Tate Britain), Kathrin Kinseher (Akademie der Bildenden Künste, München), Eva Reinkowski, Wibke Neugebauer, Patrick Dietemann (Doerner Institut, München), oltre che al confronto con Giuseppina Perusini (Università di Udine), Simona Rinaldi (Università della Tuscia), Francesca Casadio (The Art Institute of Chicago).

In questi anni alla Scuola Normale Superiore ho avuto la fortuna di lavorare con collaboratori che mi hanno supportata con serie competenze tecniche e informatiche: oltre al fondamentale contributo di Guylaine Le Guénanff, che mi ha aiutata a risolvere molti passaggi controversi nella trascrizione, ricordo in particolare Giandonato Tartarelli per avermi seguita con entusiasmo nelle mie ricerche d'archivio; Andrea Ficini, Chiara Mannari e Giulio Andreoletti, che hanno facilitato la ricerca e la condivisione dei dati con altri gruppi di lavoro e la diffusione dei risultati con la comunità scientifica. Sono grata ai redattori e collaboratori delle Edizioni della Normale (Patrizio Aiello, Maria Vittoria Benelli, Giovanni Giura, Bruna Parra) per la professionalità con cui mi hanno supportata e il rispetto con cui hanno 'pulito' il mio testo da incrostazioni e imprecisioni.

Alla Scuola, il confronto più fertile e ricco di stimoli è stato con Flavio Fergonzi: dal momento del suo arrivo in Normale ho trovato un interlocutore entusiasta, appassionato nel porre problemi e interrogativi, che ha aperto un dialogo con gli allievi del corso di dottorato:

la risposta che questi mi hanno dato, e la proposta di nuove angolazioni mi hanno aiutata a ripensare le mie idee lungo il percorso di ricerca.

Ringrazio Silvia Tomasi, amica e collega, che per prima ha letto queste pagine, e mi ha spesso aiutata a non perdere di vista il nucleo dei problemi e l'origine del mio interesse in questa ricerca.

Sono grata a mia madre, con la quale ho spesso discusso gli argomenti di questo libro, per l'interesse con cui ha accolto i miei lunghi racconti, e per la sua presenza accanto ai miei figli, che mi ha consentito di lavorare con concentrazione.