

---

## Editoriale

*Gli studi sugli snodi della ricerca artistica fra simbolismo e avanguardie ricevono di continuo nuovi impulsi dagli scavi in archivi privati infine resi disponibili e da raffronti incrociati in una letteratura critica sempre più estesa, tale da tener conto degli orizzonti molteplici della cultura visiva diffusa in definiti contesti spazio-temporali. I saggi raccolti in questo fascicolo di «Ricerche di Storia dell'arte» intendono porsi come esempi di metodo e insieme come testimonianze di quanto il lavoro degli artisti sia radicato in modalità dello sguardo del proprio tempo, segnato da collocazioni sociali, contingenze politiche, suggestioni di altre discipline, polemiche o manifesti programmatici. Un insieme di sollecitazioni che cortocircuita con il patrimonio d'immagini cui gli artisti attingono come bacino di affinità elettive e che viene così ridestato in un suo riattualizzarsi in scelte iconografiche inedite o contaminate. Nel caso di Gustave Moreau, studiato da Davide Lacagnina, l'identificazione della fonte del Prometeo del 1869 in una gemma classica con il mito di Apollo e Marsia è volta a una lettura in termini neoplatonici della tensione ideale dell'artista, in realtà rivelatrice di un suo avvertirsi emarginato e sofferente rispetto a una società ormai estranea ai modi di produzione dell'arte. D'altra parte, la forte vocazione spiritualista e visionaria attestata dalla scultura funeraria di Leonardo Bistolfi, nella sua svolta allo scorcio di secolo, viene ricondotta da Monica Vinardi alle suggestioni esercitate dagli studi tardo-positivisti della cerchia di Lombroso, con il loro accento sul carattere dinamogeno della psiche e sulla fecondità di associazioni indotte dall'interferire di sensi, memoria, immaginario, con forti valenze anche sinestetiche. Le riflessioni in chiave sinestetica sono poi centrali nel contributo di Anna Mazzanti, che ricostruisce modi ed esiti del soggiorno fiorentino di Edward Gordon Craig del 1907-08, fertile sia per gli scritti teorici, poi confluiti nell'allora fondata rivista «The Mask», sia per due portfolio di incisioni, qui indagati quali indici flagranti della sua stessa pratica scenografica, ispirata dal convergere di teatro, architettura e musica. Le prove di Craig sono riportate al vivace contesto anglo-fiorentino di quegli anni, così come la messa in scena dei Balli plastici di Fortunato Depero nel 1918 è inquadrata da Alessandro Nigro quale risposta alla frustrante esperienza vissuta nella precedente collaborazione con i Balletti russi di Diaghilev. Nella messa a fuoco del ruolo del Teatro dei Piccoli e dell'innovazione teatrale deperiana, Nigro ridimensiona anche luoghi invalsi e sbilanciati a favore della sua validità nel superamento dell'esperienza futurista. A tal fine illuminante è la distanza di giudizio tra due spettatori «eccellenti», Marinetti e lo stesso Gordon Craig, come anche il rischio di una mancata integrazione di azione, scena e musica, avvertito dal collaboratore Gilbert Clavel. A risultati inediti conduce l'interpretazione iconografica dei singoli episodi, così come l'intreccio ai brani musicali dell'avvicinarsi delle immagini coreografiche, o il gioco di luci e ombre nell'azione priva di marionette, Ombre. Ilaria Schiaffini offre una sfaccettatura articolata delle scelte linguistiche di Vinicio Paladini, non a caso isolato (insieme a Pannaggi) dissenziente filocomunista nel coro dei futuristi del primo dopoguerra. La dimensione irrazionale, l'inclinazione al non-sense e il soggettivismo dei suoi fotomontaggi illuminano le tangenze con dada e surrealismo nonché con de Chirico, citato nelle prospettive stranianti di Antonio Fornari, scenografo nel teatro di Bragaglia. Dal confronto tra i testi di Umberto Barbaro e di Paladini nella loro condivisa fase «immaginarista» emerge una nuova concezione sinestetica, incarnata nel linguaggio cinematografico.*

Maria Grazia Messina e Jolanda Nigro Covre