

Storia e Futuro

RIVISTA DI STORIA E STORIOGRAFIA ON LINE

n. 54 dicembre 2021



Bologna
University Press

TRA MILANO E PARIGI

Medardo Rosso e la vita moderna

Between Milan and Paris: Medardo Rosso and the Modern Life

Ilaria M.P. Barzaghi

DOI: 10.30682/sef5421a

Abstract

Il valore di Medardo Rosso (1858-1928) scultore è riconosciuto, ma la sua ricerca della “verità”, sia nel senso di natura che di modernità, è stata rivoluzionaria attraverso ogni linguaggio artistico usato. Il suo lavoro pionieristico con la fotografia è un’efficace chiave di accesso alla vita e all’opera di questo artista, un elemento che ne dichiara con immediatezza la modernità, lo sperimentalismo e l’audacia. Da un lato, la fotografia è organicamente connessa alla sua scultura (non fotografava nient’altro) e costituisce uno strumento privilegiato per comprenderla, ma d’altra parte è un’arte del tutto indipendente. Sculture e fotografie sono legate dal comune linguaggio della luce: unite dalla ricerca di Rosso sul potere della luce di dare forma ai materiali. Seguendo il percorso di Rosso tra Milano e Parigi, emergono i caratteri fondamentali della sua modernità, anche nel senso che la sua indagine conduce alla produzione di quelle che Baudelaire ha chiamato “immagini della vita moderna”. Il saggio verte in particolare sulle serie di fotografie dedicate a *Impressione d’omnibus*, *Enfant malade*, *La Conversazione*, *Bookmaker*.

*The importance of the Italian sculptor Medardo Rosso (1858-1928) is well recognized, but his search for truth, that is to say both nature and modernity, was revolutionary through every visual language he used. Still his pioneering work as an artist-photographer is little-known outside the academic community. His photography is deeply interconnected with his sculpture (he took pictures only of his own works) but at the same time it’s a fully independent art. Sculptures and photographs are linked together by the common language of light shaping both, that is to say by Rosso’s research about its power to shape different materials. Looking at his photographic production can be an effective way to comprehend Rosso’s life and art: it shows his modernity and experimentalism. Following his path from Milan to Paris, the essay focuses on some momentous photographic series, the images of *Impressione d’omnibus*, *Enfant malade*, *La Conversazione*, *Bookmaker*, to highlight the fundamental features of Rosso’s modernity, that it also to say he created what Baudelaire called “images of modern life”.*

Keywords: Medardo Rosso, modernità, Milano, Parigi, fotografia, scultura.

Medardo Rosso, modernity, Milan, Paris, photography, sculpture.

Ilaria M.P. Barzaghi, storica dell’arte contemporanea laureatasi con una tesi su Raffaello Giolli, ha conseguito un Dottorato di ricerca in Storia contemporanea. Si occupa di Otto e Novecento con un approccio interdisciplinare che fonde storia dell’arte, Visual Culture e Cultural Studies. Ha un particolare interesse per i temi e la rappresentazione della modernità. Ha pubblicato tra l’altro *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla*. E-mail: ilaria.barzaghi@gmail.com

*Ilaria M.P. Barzaghi, graduated with a thesis in History of Art Criticism, followed by a Ph.D in Contemporary History, she’s mainly interested in the 19th and 20th centuries. She studies the issues and representations of Modernity with a strong interest in the symbolic aspects. Her interdisciplinary approach integrates Art History, Visual Culture and Cultural Studies. She published *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla*. *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla*. E-mail: ilaria.barzaghi@gmail.com*

La forza e l'originalità di Medardo Rosso, artista celebre soprattutto come scultore, sono note e riconosciute (Bacci, Melcher 2003; Caramel 2004; Cima 2014; Cooper, Hecker 2003; Hecker 1996; 2003; 2008; 2017; Mola, Vittucci 2009; Lista 2003; Mola 2006; 2007; Moure 2019; Scolari Barr 1963; Stocchi, Zatti 2019; Zatti 2015). La sua ricerca della "verità", sia nel senso di natura che di modernità, è stata rivoluzionaria, artisticamente e umanamente, attraverso ogni linguaggio usato: scultura, fotografia, disegno – e persino nella sua scrittura privata, improntata a un suggestivo mistilinguismo (Rosso 1994; 2003).

Un uomo fuori misura

Figlio di un funzionario delle Ferrovie Piemontesi, nasce a Torino nel 1858 e in seguito al trasferimento del padre, da ragazzo, nel 1875, si sposta a Milano, città decisiva per la definizione e l'affermazione del giovane artista. Sono gli anni in cui le forze artistiche più giovani e vivaci si cibano qui dell'anti-accademismo della Scapigliatura, intrecciato con il ribellismo in politica dei gruppi anarchici, nel momento in cui Milano è al centro del processo di modernizzazione del paese, come vero e proprio laboratorio della modernità: successi, difficoltà, contraddizioni e aporie comprese (Barzaghi 2009; Bigatti 2000; Dalmasso 1970; Della Peruta 1987; Gambi, Gozzoli 1982; Ginex 1980; 1994; Lacaïta 1990; Mozzarelli, Pavoni 2000; Quinsac 2009; Rosa 2004; Selvafolta 1981).

Dopo il servizio militare a Pavia, apre il suo studio in via Solferino e nel 1882 fa un tentativo con l'Accademia di Brera, che lo ammette ma ben presto, l'anno successivo, lo allontana per aver creato un certo disturbo con una petizione (v. *infra*). Comincia però a esporre ufficialmente. Decisiva per il giovane Medardo la lezione di Giuseppe Grandi, lo scultore del monumento alle Cinque Giornate di Milano¹.

Grande e grosso, con zazzera e barba rossa (*nomen omen*), Medardo Rosso era un omone dalla fisicità esuberante e dal carattere incontenibile.

Nel 1881 era presente all'Indisposizione di Belle Arti, sorta di parodia di un'esposizione di Belle Arti, per contestatori, realizzata in concomitanza con l'importante Esposizione nazionale industriale di Milano (Barzaghi 2009). L'anno dopo però si fa già notare con *Il bersagliere* e *El lôcch* (terrecotte bronzate) e il *Birichino* in bronzo (che poi andranno all'Esposizione di Belle Arti di Roma con il *Cantante a spasso*). *El lôcch* in particolare, figura tipica del sottomondo milanese, approssimativamente traducibile con "il balordo", costituisce una sorta di antifrase rispetto alle figure di successo che cavalcano e dominano la crescita e il progresso portati dalla modernità, è un uomo che vive di espedienti ai margini della società, un uomo che – nella produttiva Milano dall'etica pressoché calvinista – non lavora. È un vinto, per usare una categoria verghiana², un emarginato assimilabile a certe figure osservate e raccontate da Baudelaire nel suo *Spleen de Paris*.

Sono queste opere caratterizzate da una ricerca potentemente realistica – che non deve in alcun modo essere confusa con un verismo "aneddotico" – al punto che Rosso arriva a includere nelle sculture degli oggetti, come la pipa del *Lôcch*, anticipando visioni e soluzioni delle avanguardie del Novecento e della Pop Art (Vergine 2006; Vettese 2010).

Negli ultimi anni precedenti la partenza per Parigi nel 1889, Medardo Rosso lascia al Cimitero Monumentale di Milano alcuni lavori che scardinano totalmente la fisionomia tradizionale del monumento funebre celebrativo, in favore di dinamicità e apertura della forma, che richiamano la fugacità del tempo delle creature mortali: sono tre bronzi, i monumenti per Vincenzo Brusco Onnis, Filippo Filippi e Elisa Rognoni Faini (Barzaghi 2017). È invece andata purtroppo perduta la *Riconoscenza*, realizzata nel 1883 per la tomba di Angelo Curletti nel Cimitero di Porta Ticinese (il Gentilino). Considerata scandalosissima, venne rimossa dal camposanto per le reazioni furiose che suscitava nei visitatori: una donna spettinata e vestita di stracci giaceva sdraiata, prona su una tomba, col viso proteso su una grata posta a terra, come a

chiamare o voler raggiungere il defunto. L'immagine, che evocava emozioni e sentimenti forti, di dolore certamente ma forse anche di passione amorosa, carnale, choccava profondamente e pertanto non poté restare (Mola, Vittucci 2009).

Il rifiuto della monumentalità è una costante del lavoro di Medardo Rosso fin dall'inizio, e, come visto, ha ragioni profonde anche di ordine politico e sociale, oltre che formale. È un carattere che assume la massima evidenza nelle opere di grande formato, come il gruppo di viaggiatori ritratti in *Impressione d'omnibus* (di cui si parla diffusamente poco più avanti).

Dalla fine degli anni Ottanta, il bisogno di verità (artistica, umana), evolve da un'adesione a modi prevalentemente veristici (di un verismo soprattutto, propriamente, sociale), alla ricerca di una spazialità totalmente svincolata dal tradizionale tuttotondo della scultura, che richiede di essere osservata da tutti i punti di vista, camminandoci intorno. Rosso rivendica invece la necessità di un unico punto di vista da cui è lecito guardare l'opera, quell'unico punto in grado di restituire l'impressione istantanea, che di un oggetto nello spazio, quindi dell'opera, bisogna cogliere. *Impressione, istantanea*: si è già nel campo della terminologia fotografica.

A Parigi, prima del trasferimento, espone cinque bronzi all'Esposizione universale del 1889. Proprio le expo universali, fenomeno polisemantico, urbano, ottocentesco per eccellenza, hanno avuto decisiva importanza nel discorso della modernità e per la sua rappresentazione (Abruzzese 1991; Aimone, Olmo 1990; Baculo, Gallo, Mangone 1988; Baioni, Geppert 2004; Bassignana 1990; Bolchini 1991; Geppert 2004; Pellegrino 2011; 2018).

L'anno precedente il mercante Alberto Grubicy De Dragon – titolare della galleria Grubicy a Milano, fratello di Vittore, il pittore e critico d'arte tra i maggiori protagonisti del movimento divisionista – l'aveva portato a Londra: da questi anni in poi i rapporti di Rosso con l'estero sono fitti e fruttuosi.

Nel 1893 espone al teatro della Bodinière: è la sua prima personale a Parigi, dove lo nota Auguste Rodin (1840-1917), all'epoca considerato il più grande scultore vivente. Grazie al connazionale Felice Camerini, critico letterario ben introdotto (intellettuale milanese espatriato, fervente sostenitore di naturalismo e verismo in arte, da posizioni democratico-radicali) era già stato messo in contatto con Émile Zola, Edmond de Goncourt, Henri Rouart, Paul Alexis (scrittore e tra l'altro biografo di Zola). Rosso era quindi entrato da subito a far parte dell'ambiente artistico e culturale più avanzato di Parigi, ovvero d'Europa, costruendosi una rete di relazioni e poi di sostenitori negli anni successivi (Rodriguez 2003).

Dopo un'iniziale periodo di cordiale amicizia con Rodin, nei primi anni parigini, i rapporti tra i due si guastano progressivamente, sclerotizzati nella forma di una rivalità insanabile: Rosso accusa Rodin di essersi appropriato degli esiti del suo lavoro, senza riconoscerlo.

All'Esposizione universale di Parigi del 1900, dove Rodin aveva addirittura un padiglione personale all'Alma, Rosso viene escluso dalla sezione italiana in quanto ormai espatriato, e da quella francese, in quanto italiano. È un momento di grande difficoltà, che contrasta con l'atmosfera generale di travolgente entusiasmo. Alla fine gli dà una mano Segantini, nella cui sala espone *Madame Noblet* e una *Petite rieuse* (due bronzi), insieme a tre cere: *Enfant malade*, *Enfant au soleil* e *Femme à la voilette*. Non trova però lo spazio per esporre *Impression de boulevard - Paris la nuit*, grande gruppo in gesso. Prova allora a chiedere ospitalità a Rodin, il quale (naturalmente) rifiuta.

Negli anni seguenti, in parte forse per reagire all'isolamento causato dal boicottaggio di Rodin nei suoi confronti, si intensificano i rapporti con la Germania e i Paesi Bassi: per questi ultimi è decisivo l'incontro nel 1900 a Parigi con Etha Fles (1857-1948). La Fles, olandese, figura poliedrica di artista, critica d'arte, scrittrice e organizzatrice di mostre e iniziative culturali, ebbe un ruolo molto importante nell'affermazione di Rosso a livello europeo (Scolari Barr 1962). Con Etha instaura un sodalizio professionale e sentimentale che durerà vent'anni: è lei la donna della sua vita. La Fles pubblicò poi anche una monografia dedicata a Rosso (Fles 1922).

Nel 1904 espone al Salon d'Automne a Parigi e a Vienna, torna ancora a Londra nel 1906 con un'importante personale alla galleria Cremetti (Cremetti 1906). Del 1907 (anno in cui il primo ministro francese Georges Clemenceau fa personalmente acquistare un *Ecce Puer* in gesso e la cera della *Femme à la voilette* per il Luxembourg) sono le mostre di Bruxelles e Mosca.

L'Italia lo consacra finalmente nel 1914, con l'esposizione di venti opere alla Biennale di Venezia, due anni dopo il riconoscimento del suo ruolo nello sviluppo della scultura moderna, tributatogli da Umberto Boccioni nel *Manifesto tecnico della scultura futurista* (1912). La sintonia dei contenuti del Manifesto con gli esiti della ricerca artistica di Rosso è palese nel testo: «...proclamiamo l'assoluta e completa abolizione della linea finita e della statua chiusa. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente. Proclamiamo che l'ambiente deve far parte del blocco plastico come un mondo a sé e con leggi proprie».

Dopo la grande guerra (anni che lo vedono muoversi tra Parigi, l'Italia e la Svizzera, dove si era trasferita Etha Fles), rientra infine in Italia, a Milano, nel 1922. Qui ha luogo nel 1923 la sua ultima esposizione personale. Nel 1926 sarà presente alla Permanente di Milano con una saletta tutta sua alla I Mostra del "Novecento italiano" patrocinato da Margherita Sarfatti, protagonista della vita culturale di quegli anni, ebrea poi convertitasi al cattolicesimo, legata da una lunga e contraddittoria relazione a Mussolini (Ferrario 2015). Il "Novecento italiano" era un complesso e multiforme movimento artistico, non scevro da contraddizioni, tra cui le ambiguità di rapporti con il fascismo, ma anche ricco di proposte vive (Bossaglia 1979; Bossaglia, De Grada, Formaggio 1983).

La morte, inaspettata, arriva nel 1928 per un banale incidente in studio, le cui conseguenze sono aggravate dal diabete: una pesante lastra fotografica gli cade su un piede, causando una ferita da cui si sviluppa una cancrena inarrestabile in tutta la gamba.

L'investitura a livello mondiale arriverà postuma, nel 1963, con la grande retrospettiva al MoMA di New York (ottobre-novembre). Il catalogo della mostra, curato da Margaret Scolari Barr, storica dell'arte e docente, sposata con il direttore del MoMA Alfred Barr, di cui era insostituibile collaboratrice, è una pietra miliare degli studi su Rosso.

Fotografia e modernità

Il lavoro pionieristico di Medardo Rosso con la fotografia, davvero di grande spessore per la qualità della sua ricerca e per l'instancabile continuità attraverso i decenni, costituisce un'efficace chiave di accesso alla vita e all'opera di questo artista potente, ma è ancora poco conosciuto fuori dall'ambito degli specialisti³.

La sua produzione fotografica è uno degli elementi che ne dichiarano con immediata evidenza la modernità, lo sperimentalismo nella ricerca di forme e linguaggi nuovi, l'audacia e la capacità di correre rischi intellettuali, senza rete.

Il primo aspetto da mettere in luce è la peculiare relazione tra scultura e fotografia, nella sua ricerca artistica (Bacci 2006, 2013; Bertelli 2004; Lista 2003; Mola 2006, 2007; Stocchi 2014).

Da un lato, la fotografia è organicamente connessa alla sua scultura (non fotografava nient'altro), d'altra parte è un'arte in sé, del tutto indipendente. Rosso inizia a fotografare le sue sculture molto presto, da giovane artista. Per lui, non c'è alcuna gerarchia tra i diversi linguaggi e mezzi di espressione: tra sculture, disegni, fotografie.

Le sue sculture e le sue fotografie sono strettamente legate, innanzi tutto, dal comune linguaggio della luce, che dà forma a entrambi questi diversi tipi di opere d'arte, ovvero questi oggetti artistici sono accomunati dalla ricerca di Rosso sugli effetti della luce e sul suo potere di dare forma ai materiali in diverse maniere.

In effetti, le “figure” di Rosso non sono più “statue” nel senso tradizionale del termine, oggetti a tutto tondo, pesantemente materiali. Rosso usa la luce e il suo inverso, l’ombra, sulla superficie delle sue sculture fluide e dinamiche in un modo particolare e innovativo, al fine di definirle paradossalmente attraverso la smaterializzazione. A causa della fusione con l’atmosfera circostante e lo spazio vuoto, grazie alla dissoluzione dei contorni, le sue opere sembrano piuttosto essere immagini mutanti al confine tra pittura e scultura, fatte di materia vivente che respira nella luce.

Tutto ciò crea la necessità di un singolo – il migliore, l’unico – punto di vista per gli spettatori, da cui guardare le sculture e leggerle. Da cui vederle. Per Medardo Rosso, gli spettatori non devono affatto girare intorno alle sue sculture, devono al contrario trovare la giusta prospettiva o angolo di visuale e restare lì, fermi – come da lui stesso più volte chiarito in note, articoli, appunti (Rosso 2003).

Pertanto, le fotografie delle sculture di Medardo Rosso, o scattate da lui stesso o da fotografi sotto la sua direzione, sono preziose *anche* perché attraverso di esse l’artista ci mostra quale fosse per lui il punto di vista corretto da cui guardare le sue opere. E in tal modo ci guida a comprendere le fonti profonde, recondite, della sua arte: rivelando le sue primigenie impressioni tradotte in scultura. In più testi, tra cui un pezzo sull’Impressionismo in scultura scritto per il “Daily Mail” nel 1907, Rosso ha infatti sottolineato l’«importanza del primo istante» (Rosso 1907).

Quindi le sue fotografie – un *corpus* di circa 700 immagini – non sono mai semplici documenti, sono sempre interpretazione. La mera documentazione fotografica era il lavoro dei fotografi professionisti, che Medardo Rosso detestava.

La fotografia era per Rosso anche uno spazio privilegiato di sperimentazione formale: tagliando e modificando sia le stampe che i negativi, perfino montandoli in *collage*, *assemblage* e realizzando fotomontaggi, otteneva immagini autonome.

La sua scultura antimonumentale è un vibrante tributo alla luce e al suo potere di suggerire forme baluginanti e sfuggenti, per mezzo di differenti materiali, spesso poveri e inconsueti, come gesso e cera. Un tributo, allo stesso tempo, condotto specificamente anche attraverso il linguaggio peculiare della fotografia.

Rosso cantore della vita moderna: *impressione d’omnibus*

Concentrandosi su alcune opere, particolarmente eloquenti, si possono mettere in evidenza i caratteri fondamentali della modernità di Medardo Rosso.

Si impone su tutte, per la concentrazione e la pregnanza dei temi – a una data precoce – la fotografia di *Impressione d’omnibus*⁴ (letteralmente: impressione di un’impressione d’*omnibus*) del 1883-84, un’opera risalente – come accennato sopra – al periodo milanese precedente al suo trasferimento a Parigi nel 1889, dove resterà oltre trent’anni (Fig. 1).

Rosso era allora un giovanotto venticinquenne di talento, espulso dall’Accademia di Belle Arti di Brera (dove studiava però pittura), ufficialmente per aver preso a pugni un compagno che si era rifiutato di firmare una sua petizione, volta a ottenere modelli nudi di ogni età e sesso, nonché parti del corpo umano anziché riproduzioni, per le classi di nudo e anatomia (Hecker 2000). L’episodio mette in luce alcuni tratti caratteristici della personalità di Rosso fin dagli esordi, la sua passionalità, il suo impegno in prima persona per il cambiamento (Giovanni Papini nel 1940 così lo descriveva: «uomo di formato extra, fuori serie, tanto nel fisico che nello spirituale; uomo di insolite dimensioni») e soprattutto rivela la sua intolleranza per i tradizionali e datati metodi accademici d’insegnamento, percepiti come inadeguati o insufficienti, per la mancanza di contatto con la verità (naturale e sociale) delle cose. Era già un artista consapevole di sé, delle sue capacità e dei suoi obiettivi.

Impressione d’omnibus era un gesso a grandezza naturale (creato senza alcun committente), raffigurante un gruppo di persone sedute all’interno di un *omnibus* o tram. Una portinaia, un uomo anziano col cap-



Fig. 1: Medardo Rosso, *Impressione d'omnibus*, 1884-1889. Fotografia vintage, 18,8x24,8 cm. Collezione privata.

pello, un'ortolana, una giovane donna (probabilmente una “maestrina”) e un soldatino addormentato, forse sbronzo. Sono un gruppo di estranei addossati l'uno all'altro, tutti insieme su un mezzo di trasporto pubblico, ma allo stesso tempo ognuno di loro è isolato nella propria solitudine urbana⁵. Di fronte a noi ci sono degli individui ritratti, non dei tipi urbani in una scena di genere: una rappresentazione chiaramente originata dall'osservazione diretta della realtà.

Quest'opera cruciale venne ufficialmente danneggiata mentre veniva trasportata a una mostra a Venezia nel 1887, ma anni dopo Rosso avrebbe confessato ad Ardengo Soffici che quando nel 1889 lasciò la moglie Giuditta Pozzi con il loro piccolo figlio (Francesco Evviva Ribelle, nato il 7 novembre 1885) per trasferirsi a Parigi, questa in un accesso d'ira andò nello studio e distrusse il gruppo, insieme a molte altre sculture.

Questa fotografia era dunque tutto ciò che gli rimaneva della scultura. Rosso la portò con sé a Parigi. È interessante quello che Medardo Rosso decise di fare a questo punto: non riprodurre, rifare l'opera andata distrutta realizzandone una copia o una nuova versione, ma “ripensarla” e “ricrearla” attraverso la fotografia. Per i successivi vent'anni circa, da quest'unica foto Rosso realizzò una serie di una sessantina di immagini, usando i più diversi procedimenti e interventi – ovvero non solo scattando fotografie della fotografia originaria, ma anche facendo foto di foto dell'originale e addirittura

foto di foto di foto dell'originale, in una sequenza virtualmente infinita, usando diversi tipi di carta con differenti *textures*, applicando diversi processi di sviluppo e tempi di esposizione, ingrandendo, tagliando, graffiando, colorando e modificando sia le stampe che i negativi. Tutto per esplorare gli effetti della luce su materiali differenti, in vari formati, in una ricerca finalizzata a esaltare la fusione di corpi e oggetti nell'ambiente e nell'atmosfera circostante, dissolvendone i contorni: in base alla stessa poetica della sua scultura.



Fig. 2: Medardo Rosso, *Impressione d'omnibus*, dettaglio, senza data. Fotografia vintage, 17,2x11,9 cm. Collezione privata.



Fig. 3: Medardo Rosso, *Impressione d'omnibus*, dettaglio, senza data. Fotografia vintage, 7,4x8,6 cm. Collezione privata.

Così, già negli anni Ottanta dell'Ottocento, Medardo Rosso stava lavorando sulla serie. È una scelta di grande modernità, all'avanguardia, anche per la straordinaria consapevolezza dell'artista in proposito (Barzaghi 2015b; Hecker 2003, 23-67) (Figg. 2-3).

Impressione d'omnibus è un'opera estremamente interessante anche dal punto di vista iconografico: questo è un soggetto che appartiene pienamente all'esplorazione della vita moderna, una scena che Charles Baudelaire avrebbe chiamato un'*image de la vie moderne*.

Precocemente, nel 1863, Baudelaire nel suo pamphlet imprescindibile *Le peintre de la vie moderne*, in polemica contro la tradizione accademica del quadro storico (vale a dire anche biblico e mitologico), aveva affermato che la missione dell'artista moderno era quella di rappresentare nuove forme, l'inedita realtà incarnata dalla modernità, ovvero i nuovi stili di vita tipici della modernità urbana, in contrasto con la tradizionale dimensione rurale, la mentalità, i desideri, i sogni, i pensieri e – con grande enfasi per la sua importanza antropologico-culturale – gli abiti e la moda di uomini e donne moderni. Il testo era dedicato a un disegnatore, Constantin Guy: il disegno infatti per la velocità e l'immediatezza è il mezzo più idoneo a prendere appunti dal vero e, secondo Baudelaire, per realizzare l'equivalente visuale della balzachiana "commedia umana".

La lezione baudelairiana, ben presto seguita da Manet e dagli Impressionisti, era in realtà destinata a condizionare tutta l'arte occidentale della seconda metà dell'Ottocento e ciò che ne è derivato. E tipicamente

baudelaiano è il tema della folla osservata dal *flâneur* durante i suoi instancabili vagabondaggi urbani, vagabondaggi compiuti da Baudelaire in prima persona, come testimoniato dai suoi poemetti in prosa de *Lo spleen de Paris* (1869). Temi poi ripresi e approfonditi da Walter Benjamin.

Molti disegni di Medardo Rosso, rapidi schizzi dal vero (annotazioni prese su pezzi di carta di qualunque tipo, girovagando per Milano, Parigi, Londra), incarnano perfettamente questo spirito (Figg. 4-5).

Il soggetto di *Impressione d'omnibus* è lo stesso che troviamo in alcuni lavori di Honoré Daumier⁶, in particolare *Interieur d'un omnibus* (1864, ora al Boston Museum of Fine Arts) e anche *Le wagon de troisième classe* (1860-63, esposto al Metropolitan di New York), però le differenze tra gli approcci dei due artisti sono evidenti: mentre in Daumier di frequente rinveniamo ironia o addirittura sarcasmo, un intento satirico e caricaturale (che può fare venire in mente Hogarth, per intenderci), lo sguardo che Rosso rivolge ai passeggeri dell'*omnibus* è realistico e empatico.



Fig. 4: Medardo Rosso, *Senza titolo*. Carboncino su carta, 20,5x13,3 cm. Collezione privata.



Fig. 5: Medardo Rosso, *Senza titolo*. Matita su carta, 26,9x17,9 cm. Collezione privata.

A questo proposito vale la pena anche confrontare la *Portinaia/Concièrge* (1882) di Rosso (l'unica figura che venne creata prima di essere inclusa nel gruppo dell'*Omnibus* e che nel corso degli anni venne poi rifatta molte volte, in bronzo, gesso e cera), con la *concièrge* raffigurata da Daumier nella sua serie *Locataires et propriétaires* per il "Charivari" (1847-48, 1854, 1856) e nelle vignette realizzate per la *Physiologie de la portière*, testo di James Rousseau (1841).

Si trattava per Medardo Rosso di un interesse non meramente estetico, ma legato a una forte consapevolezza politica e sociale: Rosso era sensibile alle istanze del socialismo umanitario, popolari nell'ambiente milanese, e faceva parte di gruppi anarchici e radicali.

Milano era allora la più moderna città d'Italia, la capitale economica del paese, che dagli anni Settanta aveva iniziato a costruirsi addosso il mito della capitale morale: mito in cui l'Esposizione industriale nazionale del 1881 e l'Esposizione internazionale del Sempione del 1906 giocheranno un ruolo decisivo (Barzaghi 2006; 2008; 2009; 2011; 2015a; Decleva 1980; 1982; Lacaïta 1997; Lini, Redondi 2006; Rosa 1982; Spinazzola 1981). In questa Milano, che Verga nel 1881 chiamò «la città più città d'Italia» (in *I dintorni di Milano*)⁷ e dove era peraltro forte l'impronta dello spirito romanticamente anticonformista della Scapigliatura, l'attenzione di Medardo Rosso era rivolta soprattutto alle contraddizioni e alle pagine meno gloriose del processo di modernizzazione nazionale e la sua indagine era focalizzata su un'umanità umile, in difficoltà o addirittura sconfitta, usando un linguaggio caratterizzato da un forte realismo sociale, privo di infingimenti, eufemismi o correttivi. Sono tematiche che inevitabilmente fanno pensare ai libri "milanesi" di Lodovico Corio (*Milano in ombra. Abissi plebei*, testo-inchiesta pubblicato da Civelli nel 1876 e poi ancora nel 1885), Paolo Valera (*Milano sconosciuta*, 1879)⁸ e Emilio De Marchi (*Milanesin Milanon*, 1902)⁹. Medardo Rosso era fortemente attratto da soggetti relativi alla vita della gente comune, dei lavoratori, dei poveri – il popolo, i proletari, i plebei: categorie non interscambiabili – e anche degli emarginati, come disoccupati, gente che viveva di espedienti, piccoli delinquenti, prostitute: si vedano *Carne altrui* (1883-84), ritratto di una prostituta, e il *Lôcch* (1882), il balordo, ricordato sopra (Mola, Vittucci 2009).

In pressoché perfetta contemporaneità, proprio alla figura del *lôcch* è dedicato *Il Tivoli*, un testo di Corio pubblicato da Civelli nella raccolta *Milano e i suoi dintorni*, sorta di operazione di controinformazione antitritonfalistica, uscita in concomitanza con l'Esposizione Industriale del 1881, alla quale diede un consistente contributo anche De Marchi (numerosi i suoi testi: *El noster Domm*, *La Casa di Alessandro Manzoni*, *La Galleria Vittorio Emanuele*, *I dintorni di Milano* e anche *L'Omnibus*). Il Tivoli era una specie di Luna Park urbano, fatto chiudere dalle autorità in occasione della kermesse industriale, per motivi di decoro urbano e di ordine pubblico. All'interno del contributo di Corio, un paragrafo è addirittura intitolato *Industrie del lôcch*, perfetta parodia della pubblicitaria che trattava il tema dello sviluppo industriale con un taglio tra celebrazione e propaganda: le industrie (le attività) del *lôcch* sono infatti piccole truffe, raggiri, furtarelli.

Lo stesso anno, il 1881, vede anche la pubblicazione dei *Malavoglia* di Verga (per i tipi di Treves), in cui l'attenzione è concentrata sui "vinti", che vengono gettati ai margini dalla corrente impetuosa del progresso. Il sentimento di solitudine che si può provare quando si è tra la folla urbana, su un mezzo pubblico di trasporto, è ormai un'esperienza tipica, addirittura banale, che ognuno di noi ha fatto e può fare ogni giorno. Guardando questa immagine, in grado di esercitare una sorta di attrazione magnetica, viene da pensare che un equivalente nell'arte contemporanea sarebbe un'istantanea scattata in metropolitana. E infatti questo è stato un tema assai fecondo per l'arte del XX e XXI secolo.

In una rapida sequenza che ci consente di cogliere la modernità del lavoro di Medardo Rosso, vale la pena ricordare almeno alcune opere (dipinti, sculture e fotografie), cominciando dall'olio di Lily Furedi, *Subway*, del 1934, raffigurante l'interno di un vagone del métro a New York¹⁰; dello stesso giro di anni è *City Activities with Subway* di Thomas Art Benton¹¹, che fa parte del grande murale in dieci pannelli *America Today*, riflessione sugli USA in fase di trasformazione, sulle conseguenze della modernizzazione, sui contrasti tra la civiltà agraria e la vita nelle metropoli. Un'opera che colpisce per la sua pertinenza con *Impressione d'omnibus* è la scultura monocroma in gesso del maestro della *pop art* George Segal, *The bus riders*, del 1962¹². Per l'attinenza del soggetto, declinato però con un linguaggio tra il paradossale e il caricaturale, da segnalare la scultura policroma di Red Grooms, *Subway* del 1976¹³. Grooms ha poi continuato negli anni a esplorare lo stesso tema in dipinti, disegni, litografie.

Per quanto riguarda la fotografia, colpisce in anni recenti il lavoro dell'olandese Reinier Gerritsen, ad esempio *Oracle night* (2012) e *The movie goer* (pubblicate in *The Last Book*, 2014 ed esposte all'AIPAD di New York ad aprile 2015): immagini della folla sulla metropolitana di New York, che, *mutatis mutandis*, hanno notevoli affinità con lo sguardo di Rosso. Gerritsen è preceduto in questa esplorazione da uno dei massimi fotografi

del Novecento, l'americano Walker Evans, che con i suoi celeberrimi *Subway Portraits* (1938-41), scatti rubati in metropolitana a New York usando un apparecchio nascosto sotto il cappotto e in seguito raccolti in volume, si pone come vero e proprio padre fondatore per quanto riguarda l'osservazione della folla urbana sui mezzi pubblici (Barzaghi 2016). L'*appeal* di questo soggetto di vita urbana è cresciuto e si è affermato tanto nei decenni, che nel 1955 il fotografo Ed Feingersh fa posare l'icona Marilyn Monroe in metropolitana a New York, sia in treno mescolata agli altri viaggiatori, che sulla banchina, per un rotocalco femminile.

C'è dunque un forte asse culturale, artistico-iconografico (oltre che esperienzial-esistenziale) che lega Milano, Parigi e New York in quanto città moderne per eccellenza, luoghi privilegiati per l'osservazione e l'immersione nella vita moderna, in momenti storici in parte sovrapponibili, in parte diversi.

L'imprinting milanese, decisivo per Medardo Rosso, consente di escludere qualunque pedissequa sudditanza nei confronti della cultura francese, segnatamente dell'avanzato ambiente parigino. C'è piuttosto osmosi, sintonia e dialogo, tra i due poli culturali che si riunificano nell'artista.

Questa osmosi risulta decisiva anche per comprendere i rapporti tra Rosso e Rodin, il più famoso e affermato Rodin, professionista potentissimo sulla piazza parigina, molto abile nel marketing, sempre pronto a rivendicare per sé i diritti di primogenitura per quanto riguarda la scultura cosiddetta impressionista e ad appropriarsi senza troppi scrupoli anche degli sforzi e dei risultati di altri artisti: non ultima, di Camille Claudel¹⁴, sua collaboratrice, musa, amante.

La pervicace negazione dei precoci risultati della ricerca di Medardo Rosso, in contraddizione con i riconoscimenti a questi tributati dalla stampa parigina e in generale dall'ambiente artistico più innovatore in cui Rosso era pienamente inserito, porterà alla rottura tra i due di un'amicizia che era stata fatta di dialoghi, confronti e persino scambi di opere in dono.

La rivalità esplose senza possibilità di ricucitura nel momento in cui Rodin svela il suo *Balzac*: commissionata nel 1891 da un'associazione parigina di letterati, la statua, dopo un lungo e accanito lavoro, venne esposta nel 1898, suscitando fortissime polemiche, a causa della rappresentazione dello scrittore che rompeva nettamente con la tradizione del monumento celebrativo. Balzac è ritratto avvolto in una delle sue tuniche (che nelle caricature diventava una sorta di accappatoio), il corpo massiccio ma sommariamente definito, con il volto scomposto e assorto in un suo "altrove". In quest'opera molti addetti ai lavori riconoscono i risultati della ricerca di Rosso. In particolare, non sfugge agli occhi più attenti la dinamica strutturazione della figura su una linea obliqua.

La situazione è complessa: Medardo Rosso a Parigi aveva portato con sé gli esiti della cultura milanese degli anni Ottanta, oltre che il suo bagaglio esistenziale di grande intensità. E non è difficile seguire le tracce di una continuità nello sviluppo, osservando i suoi lavori.

Subito, fin dai primi anni della sua attività, Rosso è dunque indipendente, innovativo, moderno, sperimentatore, ma allo stesso tempo ha radici storiche, che affondano profondamente. Tuttavia, affondano soprattutto nella tradizione non accademica delle forme d'arte popolare, come la tradizione italiana della scultura in cera, particolarmente forte nel Cinquecento, ad esempio, i cosiddetti "boti", le sculture votive, i reliquiari dei Santi (Schlosser 1911). Per Rosso, nato a Torino e milanese d'adozione, è inevitabile pensare alla familiarità con gli straordinari complessi dei Sacri Monti nell'Italia settentrionale, bastioni concepiti dalla Controriforma, a presidio delle Alpi contro le infiltrazioni della Riforma protestante, provenienti dall'Europa del Nord. Nelle cappelle dei Sacri Monti, si trovano vivide rappresentazioni delle storie di Cristo, raffigurazioni e messinscena tridimensionali molto efficaci, che ricorrono anche alla verosimiglianza dei personaggi fatti di legno, cera, tessuti, capelli veri e i più vari materiali.

Negli stessi anni Ottanta dell'Ottocento, anche altri, in ambienti distanti, stavano pensando alla cera come materiale per fare arte nel presente. Joris Karl Huysmans, nel suo *L'art modern* (pubblicato nel 1883, sui Salon del 1879, 1880, 1881), raccomandava la cera come materiale "nuovo", per fare scultura moderna.

Contro ogni stereotipo, tradizione e modernità si intrecciavano strettamente in Rosso.

A Parigi! La malattia, l'ospedale, l'infanzia

Risale ai primissimi anni di Medardo Rosso a Parigi l'*Enfant malade*, anni segnati anche da un ricovero all'Ospedale Lariboisière, durante il quale Rosso osserva e annota molte cose. Dell'opera esistono versioni in gesso, cera e bronzo (Fig. 6.)

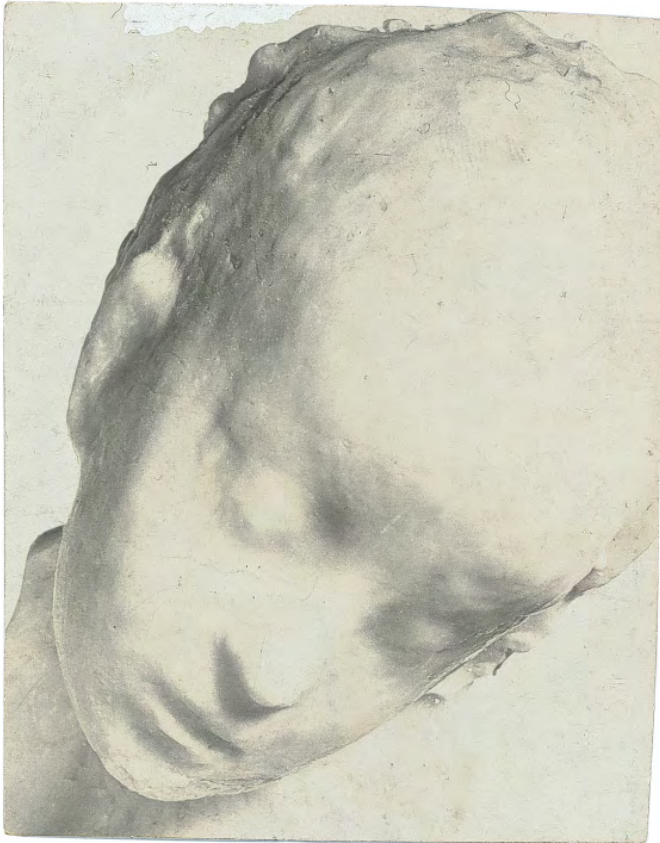


Fig. 6: Medardo Rosso, *Enfant malade*, ca. 1909. Fotografia vintage, ritoccata con tempera, 7,9x6,3 cm. Collezione privata.

Il tema dell'infanzia è evidentemente cruciale, data la ricorrenza nella produzione di Rosso. Troviamo così tanti bambini, che si può parlare di una presenza ossessiva: l'*Enfant au sein* (bronzo del 1890, è un pressoché indecifrabile "ritratto" di Louise, moglie di Paul Alexis, mentre allatta al seno la sua creatura), l'*Ecce Puer*, e poi *Amor materno*, *Aetas aurea*, *Bambino ebreo*, *Bambino alle cucine economiche* (toccante *tranche de vie* milanese) detto anche *Enfant à la bouchée de pain*, *Bambino al sole*¹⁵...

La sua storia autobiografica deve essere stata di grande importanza, nel senso che Rosso abbandonò suo figlio Francesco da piccolo con la madre, per andarsene a Parigi a fare la propria vita di artista, e i due si riunirono solo diciassette anni dopo, quando il ragazzo aveva ormai ventun anni: non è certo difficile immaginare un padre che cerca, e vede, il proprio figlio in ogni bambino che incontra, né gli inevitabili sensi di colpa.

Questo aspetto privato chiaramente non è il solo all'origine di questa produzione, sono identificabili altri importanti fattori: l'attenzione all'infanzia in quanto età delle possibilità e delle trasformazioni, il tema ideale per interrogarsi sulla natura, il destino, le potenzialità e i limiti dell'essere umano; il momento della vita che sembra essere la soglia attraverso cui poter attingere un pressoché infinito ventaglio di scelte.

Allo stesso tempo, è rintracciabile un forte interesse, con implicazioni simboliche se non addirittura simboliste, per la purezza e l'innocenza del bambino, in contrasto con lo squallore e la deludente mediocrità della vita adulta.

L'Enfant malade è un'opera profondamente toccante, in ogni versione. Un bambino malato e sofferente, di cui non conosciamo né l'identità, né il destino – che, per quanto ci è dato sapere, Rosso avrebbe visto in ospedale durante un suo ricovero nei primi tempi a Parigi. Forse un bambino che sta morendo, o che sta svenendo. In ogni caso, un bambino che sta perdendo i sensi, che sta perdendo coscienza, e in qualche modo sembra sul punto di svanire.

Così, mentre è il ritratto di un bambino preciso, allo stesso tempo è la rappresentazione di uno stato liminale: tra coscienza e incoscienza, tra veglia e sonno, vita e morte. Qui ci troviamo proprio davanti a una soglia. In particolare, è *L'Enfant malade* in cera a essere particolarmente suggestivo in tal senso.

La cera: la fragilità del materiale infatti si sposa perfettamente con la fragilità del soggetto, esaltata dalla precarietà suggerita dalla posizione della testa, semiabbandonata. La cera simula la morbidezza della carne e la trasparenza della pelle, che sembra essere delicatamente, quasi affettuosamente, accarezzata dalla luce. Essendo una materia diafana (anche se oggi, a distanza di oltre un secolo, noi vediamo una sostanza più disidratata e opaca), il confine tra l'opera e lo spazio circostante appare "permeabile".

Al contrario, nella versione in gesso le ombre sono molto più nette e l'espressione della bocca socchiusa è resa così realisticamente che si può immaginare il respiro faticosamente esalato dal bambino¹⁶.

Rosso esplora questo soggetto attraverso la fotografia, raggiungendo esiti di una insospettabile verità, come se ogni foto cercasse di dare particolare evidenza a un peculiare dettaglio, isolandolo dal resto, anche lavorando sulle dimensioni. Si va dal formato francobollo, miniaturizzato, di un'immagine incollata su un pezzo di carta azzurra (segnata da una non casuale macchia di inchiostro nero in modo da enfatizzare la natura materiale dell'opera e la sua realizzazione), a un ingrandimento su cui l'artista è intervenuto con acquarelli, biacca e graffi, che ci fanno pensare a un fotogramma estratto dalla sequenza di un racconto sconosciuto. E ancora, a un'altra immagine molto tangibile e "carnosa", che risulta essere agli antipodi della piccola fotografia caratterizzata da un tonalità "lattea", un'immagine fantasmatica e spirituale che porta a meditare sulla morte¹⁷, sorta di *vanitas* che richiama alla mente il grido di dolore di Dostojevskij di fronte alla sofferenza e alla morte dei bambini, nei *Fratelli Karamazov* (1880).

L'Enfant malade è un'opera di grande potenza destinata a lasciare un segno profondo nella storia dell'arte. Arrivato a piedi a Parigi, Costantin Brancusi, allora giovane e ignoto scultore rumeno, avrà l'opportunità di conoscere il lavoro di Rosso, che risulterà decisivo per la sua successiva elaborazione formale. In una sorta di catena iconografica, attraverso gli anni si arriva a pensare alla fotografia surrealista di Man Ray, che ha indagato in maniera suggestiva gli ovali di volti femminili, maschere etniche, oggetti (Coelen, Stocchi 2014).

La civiltà della *Conversazione*

Un'altra pietra miliare, artisticamente straordinaria, nel percorso di Medardo Rosso, è il gesso de *La Conversazione*, conservato nel Museo Medardo Rosso di Barzio¹⁸ (Fig. 7).

Risale all'estremo lembo del XIX secolo, al 1899: va quindi sottolineato che questa scultura venne concepita nell'Ottocento.

Da un lato, il soggetto è assolutamente tradizionale: una conversazione tra un uomo in piedi (data la stanza, forse l'artista stesso) e due signore sedute su un divano o una panchina, forse in giardino. Una scena sociale privata, molto comune nell'arte della seconda metà del XIX secolo – si vedano per esempio: Édouard Manet, *Dans la serre*¹⁹; Claude Monet, *Camille Monet assise sur un banc de jardin*²⁰; Berthe Morisot, *Sur un banc au Bois de Boulogne*²¹ – e anche nella pittura francese del XVIII secolo, segnatamente nell'opera di Watteau, con le sue cosiddette *fêtes galantes*: dove piccoli gruppi di uomini e donne si riuniscono e si intrattengono in un'atmosfera arcadica²².



Fig. 7: Medardo Rosso, *La Conversazione*, ante 1902. Fotografia vintage, 10,4x14 cm. Collezione privata.

Tuttavia, in Rosso la realizzazione di tale soggetto è moderna in modo sconcertante. Ci sono parecchi elementi notevoli, come la rapidità del gesto, chiaramente rintracciabile nella forma, che ricorda assolutamente il lavoro di un grande maestro del Novecento come Lucio Fontana (specialmente le ceramiche) molti anni dopo; la rinuncia al dettaglio, in favore del quadro generale e della narrazione; la scena, che sembra provvisoriamente fermare l'estratto di una sequenza dinamica, che noi possiamo solo immaginare.

Qui è possibile capire cosa Rosso cercò per tutta la vita e riuscì a realizzare: una concezione nuova e moderna della scultura da contrapporre alla scultura tradizionale a tutto tondo, intorno a cui gli spettatori devono camminare per poterla guardare da ogni punto di vista.

Lo scopo cruciale della sua ricerca artistica era di tradurre la sua primissima impressione visiva in una forma, usando il linguaggio specifico della scultura.

Al centro dei suoi interessi non c'erano gli "oggetti", i corpi, le facce, definiti dai loro contorni nello spazio, imprigionati e separati dallo spazio circostante. Al contrario, nella primigenia impressione dello scultore – come di ciascuno di noi – c'è molto altro: oltre allo spazio circostante gli oggetti, ci sono la luce, le ombre, l'atmosfera, l'aria circolante. Nella *Conversazione* troviamo tutto questo.

Il punto più sorprendente, il punto determinante e rivelatore all'interno di questa scultura è lo spazio tra l'uomo in piedi e le due donne sedute: ciò che dovrebbe essere una discontinuità, uno spazio vuoto tra le figure, venne invece modellato, scolpito da Rosso (e non per ragioni statiche) così come un pittore lo avrebbe dipinto.

Con grande acutezza, Giovanni Papini scrisse a proposito di Rosso nel 1940: «In un certo senso Medardo Rosso può esser detto un pittore senza pennelli, uno scultore che vuol gareggiare col pittore senza rinunciare alla materia e ai mezzi della scultura».

Di fatto, il lavoro di Rosso è pertanto un'importante risposta alla questione della modernità della scultura, così come venne posta nel 1846 da Baudelaire (*Salon 1846*): *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*. Medardo Rosso scriveva infatti, nel 1902, rispondendo a Edmond Claris nella sua inchiesta sull'Impressionismo in scultura:

Dans sa critique severe contre la sculpture, Baudelaire [...] pouvait-il se tromper? N'avait-il pas raison de traiter la sculpture d'art inferieur, lors-qu'il voyat les sculpteurs matérialiser dans l'espace un être, quand tout objet en réalité fait partie d'un tout, et que ce tout est dominé par une tonalité qui s'étend à l'infini comme la lumière? Ce qui importe pour moi en art, c'est de faire oublier la matière. Le sculpteur doit, par un résumé des impression reçues, communiquer tout ce qui a frappé sa propre sensibilité, afin qu'en regardant son oeuvre, on éprouve entièrement l'émotion qu'il a ressentie lorsqu'il a observé la nature (Claris 1902, 51).

L'inchiesta di Claris nacque proprio sulla scia della querelle esplosa tra Rosso e Rodin dopo l'esposizione del Balzac di Rodin: Claris sottopose un questionario sulla scultura moderna a diversi artisti. Pubblicata sulla "Nouvelle Revue" nel giugno del 1901, fu poi tradotta in spagnolo e in tedesco e nel 1902 ripubblicata in edizione ampliata, con le fotografie di Rosso. Nel complesso, Rosso uscì però danneggiato dalla polemica.

Le fotografie scattate dall'artista, anche se opere d'arte a sé stanti, indipendenti dalle sculture, sono anche un prezioso strumento che ci aiuta a capire come guardare al suo lavoro, permettendoci di condividere con lui la visione originaria dell'artista stesso. Così, nel caso specifico della *Conversazione*, possono confermare la nostra interpretazione. Il nostro sguardo è diretto allo spazio vuoto tra le figure: lì è dove cadono le ombre, sottolineando o enfatizzando il punto in cui non dovrebbe esserci nulla. Ancora nell'inchiesta di Claris *De l'Impressionnisme en Sculpture*, Rosso dichiarava:

Il importe avant tout, en effet, qu'en regardant ce que l'artiste a traduit d'un sujet, on puisse rétablir ce qui manque. Il n'y a pas de limite dans la nature, il ne peut y en avoir dans une oeuvre. Ainsi on obtiendrait l'atmosphère qui entoure la figure, la couleur qui l'anime, la perspective qui la met en place (Claris 1902, 52).

Chiaramente, Rosso parlava di un tipo di prospettiva ben diversa da quella ottico-geometrica, una prospettiva in cui i valori atmosferici giocano un ruolo importante.

Tra i fondamentali punti di riferimento artistici di Medardo Rosso c'erano infatti, da un lato, Leonardo da Vinci con la sua "prospettiva dei perdimenti", caratterizzata dalla consapevolezza della matericità dell'atmosfera che si frappone tra occhio e oggetto, rendendolo sempre più vago e sfumato man mano che ci allontaniamo (ovvero, l'aria non è trasparente, è un "mezzo"); dall'altro le opere di Turner, con i caratteristici vapori, le nubi, le luci filtrate dai fenomeni atmosferici e dagli occhi malati – vaghezza e sfumato – che ebbe anche modo di vedere dal vero a Londra.

Negando l'esistenza del limite (della cesura, dell'ostacolo), Rosso affermava la continuità nello spazio: «Niente è materiale nello spazio, perché tutto è spazio». Così, incisivamente, dichiarò in un'intervista a Luigi Ambrosini (Ambrosini 1923).

Le fotografie della *Conversazione* risultano essere estremamente evocative: in maniera sorprendente emerge anche la "monumentalità" di questa piccola scultura, e non solo perché è impossibile indovinarne le dimensioni, all'interno del contesto totalmente astratto in cui venne fotografata: questa è una qualità che non ha semplicemente a che fare con le sue dimensioni reali e il suo ingombro.

Rosso deve essere stato assolutamente cosciente della natura chocante, o addirittura disturbante, di quest'opera, dal momento che non volle mai esporla in vita. Il caso di *Madame X* (1895) è simile: la tenne nascosta per anni e infine la fece esporre alla Biennale di Venezia solo nel 1914 (Mola, Vittucci 2009).

Tutto ciò considerato, non sorprende che un grandissimo artista della modernità come Umberto Boccioni ritenesse Medardo Rosso l'uomo della svolta, colui che era stato in grado di trovare le soluzioni per risolvere la crisi della scultura moderna, e farla uscire dall'*impasse*. In effetti, basti pensare a quanto sia cruciale il tema della *continuità dello spazio* nell'arte di Boccioni, al punto da intitolare quella che si rivelerà una delle sue opere più cruciali *Forme uniche della continuità dello spazio* (1913): in cui Boccioni rappresenta il movimento di un uomo che cammina e lo spazio in cui fluidamente si muove – anziché raffigurare un uomo che cammina.

Versioni in bronzo dell'opera, diventata celeberrima, sono conservate al Museo del Novecento di Milano, al MoMA e al Metropolitan di New York, alla Tate Modern di Londra, mentre l'originale in gesso è esposto al Museo di Arte contemporanea di San Paolo del Brasile. La scultura è tra l'altro raffigurata sul retro delle monete da 20 centesimi di euro coniate in Italia.

Il bookmaker: la mondanità urbana

Nel 1894, Medardo Rosso aveva già creato una scultura che si offriva come una forma unica alla percezione dell'osservatore: il cosiddetto *Bookmaker*. In realtà non si tratta di un *bookmaker*: il titolo originale dell'opera era *Sportsman*. È il ritratto di un appassionato di corse di cavalli, Eugène Marine, parente del facoltoso collezionista e pittore Henri Rouart, figura importantissima per la carriera di Rosso a Parigi, suo grande cliente e anche amico. Rouart (1833-1912) era un uomo poliedrico, dai molti talenti: amico fraterno di Degas, di cui era stato compagno di classe al liceo, viene introdotto da questi nella cerchia degli impressionisti. Ingegnere e imprenditore/inventore di grande successo (a lui si deve il sistema della posta pneumatica "le petit bleu"), dopo una giovanile carriera militare, riesce a guadagnare una vera fortuna, che mette al servizio dell'arte: appassionato collezionista di opere e mecenate, diventa pittore a sua volta, esponendo a numerose mostre degli impressionisti.

Il *Bookmaker* appartiene a questo *milieu*. È un uomo socialmente altolocato, molto elegante, che tiene un binocolo da ippodromo nella mano sinistra e si inclina alla sua destra per seguire la corsa che passa davanti a lui (Fig. 8).

All'epoca, questo era un tema artistico ricorrente: basterà ricordare i numerosi e notissimi dipinti di Edgard Degas e Giuseppe De Nittis dedicati alle corse e ai loro spettatori, nonché moltissime illustrazioni di eventi dell'alta società pubblicati nella stampa popolare illustrata.

Dell'opera ci sono diverse versioni: ricordiamo qui in particolare quella in gesso colorato, scuro (1894) e quella in cera (1914-1923)²³.

Rosso, intelligentemente, sceglie qui di evocare il movimento attraverso l'uso della diagonale, anziché suggerirlo letteralmente attraverso una descrizione realistica. La parte inferiore del corpo del *Bookmaker* e la base sono fusi insieme in un unico blocco. Non c'è spazio vuoto tra le gambe, in realtà le gambe proprio non ci sono: nella percezione dello spettatore c'è una forma unica e continua. E questo è anche il modo in cui Rosso risolve il problema della prospettiva di una figura intera vista da lontano.

Ritroveremo di nuovo, più tardi, quest'uso della diagonale nella figura maschile della piccola *Conversazione* e nel monumentale gruppo in gesso *Paris la nuit. Impression de boulevard* (1899) che, tenuto all'aperto nel giardino della casa di campagna della famiglia Noblet a Jessains-sur-Aube, venne inevitabilmente distrutto dal cattivo tempo e dall'incuria (come del resto sono andati distrutti anche tutti gli altri gessi di Rosso a dimensione naturale).

Questa stessa linea diagonale è stata la protagonista dell'infinita controversia con Rodin a proposito della struttura del suo *Balzac*, esposto al *Salon* del 1898. Rosso, insieme a gran parte dell'ambiente artistico e della stampa di Parigi, riteneva che l'impostazione del *Balzac* fosse venuta fuori da questi risultati della sua ricerca artistica, di cui Rodin si sarebbe indebitamente appropriato senza mai ammetterlo.

Anche nel caso del *Bookmaker* (così come per *La Conversazione*), le fotografie dell'artista sono veramente preziose per capire come guardare le sculture, come interpretarle.

In tali immagini, infatti, Rosso enfatizza la diagonale ancora di più che nelle sculture stesse. Grazie all'obliquità della figura intera in piedi, possiamo vedere un uomo che cammina, che passa e sta per uscire dall'inquadratura, che sta per uscire dalla nostra vista.

Partendo da un'immagine nitida della scultura, immagine a cui Rosso scattò molte foto, parecchie volte,



Fig. 8: Medardo Rosso, *Bookmaker*, 1901. Fotografia vintage, 9,2x5,1 cm. Collezione privata.

in sequenza, ottenne delle fotografie sempre più nebbiose, vaghe, sfumate, al punto che è molto difficile capire se si tratti di una figura scolpita o di un essere umano.

Attraverso la fotografia Rosso perseguiva, con successo, un'enfatizzata accentuazione dei valori atmosferici.

La modernità dell'ossessione seriale

Ricapitolando, ci troviamo di fronte a un sistematico lavoro sulla serializzazione/serialità, portato avanti fin dal principio della produzione artistica di Rosso, sia in scultura che in fotografia.

In scultura abbiamo vere e proprie versioni multiple di uno stesso soggetto, realizzate in differenti materiali, ciascuna delle quali è autonoma e autosufficiente, mai identica a un'altra, neppure quando il lavoro all'origine della sequenza è identificabile. Fanno pensare alle variazioni su un tema in musica.

È l'esplorazione dei vari modi attraverso cui la luce modella i diversi materiali – un lavoro sul significant (o forma) più che sul significato – che genera un *corpus* di varianti, variazioni, ripetizioni.

Al centro della ricerca di Rosso c'è la percezione, come problema e come pratica.

È un incessante lavoro di produzione, riproduzione, ripetizione, continuo farsi, rifarsi, ripensare, ri-lavorare...

Rosso smette di "inventare", di concepire nuovi soggetti nel 1906 (l'ultimo è *l'Ecce puer*), cosicché nei suoi ultimi, intensi ventidue anni di attività (morì nel 1928) continua a lavorare sul *motivo*.

E non è solo in questo tipo di percorso, a cui non mancano alcuni tratti ossessivi: pensiamo soprattutto a Monet (le cattedrali, i covoni), ma anche a Degas, Cézanne, Gauguin, Munch; e Rodin, Brancusi e poi – chiaramente – a Morandi (Barzagli 2015b).

Come giustamente sottolineato da Sharon Hecker, «maybe there is some deep investment in our repetitions», nella continuità e nella ricorrenza; le ripetizioni sono "self-defining acts". In particolare, «repetition was a mode of self reflection for Rosso... Repetition [is] both simultaneous and sequential»: «with each repetition Rosso created an original and with each original a repetition» (Hecker 2003, 56; 57; 59).

Una storia di dialoghi

La sua arte, incarnata in vari linguaggi, è una storia di dialoghi. Tra luce e ombra, tra pieno e vuoto, materia e luce, atmosfera e materia, tra scultura e fotografia...

Pieno e vuoto: la materia diviene sensazione atmosferica, l'atmosfera si condensa in materia, diventa scultura.

Vale a dire che il vuoto si trasforma in pieno, o piuttosto che aria, luce, atmosfera diventano scultura. Allo stesso tempo la materia si trasforma in luce, luce che modella la materia.

La tradizionale opposizione tra materia e atmosfera diventa relazione, fusione, con-fusione.

La tipica lotta dell'artista con la materia, ovvero come riuscire a imporle una forma, nel caso di Rosso sembra configurarsi anche come una sorta di ricerca alchemica, come relazione dell'artista con i diversi elementi chimici e fisici, all'interno del suo studio, in fonderia, nella camera oscura.

Medardo Rosso è un artista assolutamente "anti-platonico", anti-michelangiolesco: un *factor* (dal latino *fungo*), ovvero colui che plasma in creta e cera, colui che modella e dà forma, non uno scultore che incide, scava, cesella, o "toglie" (rimuove, porta via) – non colui che trova la forma nascosta nel blocco di marmo. Ecco perché il tema della modulazione delle tonalità (ancora una metafora musicale) è così cruciale. Non a caso, per Medardo Rosso i punti di riferimento più importanti nella storia dell'arte erano pittori anziché scultori: Leonardo, Rembrandt, Turner, Goya, Velázquez, Manet... Tutti grandi maestri del colore, del tono, del cosiddetto "sfumato", dei valori atmosferici.

Spazio e tempo: l'effimero

L'uso di materiali fragili ed effimeri, ad esempio cera e gesso (tradizionalmente preliminari alla fusione in bronzo), come materiali finali impiegati con la stessa dignità del marmo e del bronzo, introduce con forza nella scultura di Rosso il tema del tempo.

Exegi monumentum aere perennius, Orazio scriveva nelle sue *Odi* (III, 30): il bronzo come simbolo di durata, stabilità e certezza. Nel suo caso, la sua poesia, l'incorporea parola del Poeta, diventa più permanente, più potente del bronzo.

Anche Medardo Rosso, a modo suo, sfida il bronzo e le sue certezze, ogniqualvolta fissa una visione istantanea nella cera o nel gesso. Materiali per definizione destinati a non durare a lungo, a corrompersi in un breve arco di tempo.

E, in un certo senso, potremmo dire che la decadenza della cera sia la decadenza della carne.

Come ha scritto Paola Mola, Rosso cerca il segno, l'impronta del fenomeno, che è lieve e transeunte: «l'impronta o l'impressione sulla memoria come di un sigillo sulla cera» (Mola, Vittucci 2009, 27).

Sappiamo anche che Rosso solitamente non lavorava dal vero, ma piuttosto dalla memoria. Questo sembra ovvio ed è del tutto coerente per un artista che si focalizzava sulle sue originarie visioni complessive, sul suo originario "colpo d'occhio" – per così dire.

Sono momenti di epifania, catturati e affidati all'effimero.

Guarda caso, proprio questa è una delle più specifiche prerogative o qualità della fotografia: perciò, tra i materiali effimeri dobbiamo naturalmente mettere anche la carta.

La fotografia ha più a che fare con lo spazio o con il tempo?

Cosa avrebbe suggerito Roland Barthes, indimenticato autore de *La chambre claire*? Con il tempo, presumibilmente (e chi scrive concorda).

Tutto si fa più complicato, come in una sorta di *mise en abyme*, nel caso della fotografia che si trovi a immortalare oggetti e forme carichi di implicazioni relative al tempo e al suo incessante trascorrere, oltre che allo spazio, come le sculture di Rosso.

Note

- 1 Giuseppe Grandi (1843-1894), scultore, allievo di Vincenzo Vela. Convinto sostenitore delle istanze di verismo e realismo sociale nell'arte, fu uno dei massimi rappresentanti della Scapigliatura.
- 2 Giovanni Verga aveva concepito un ciclo narrativo di cinque romanzi, che costituissero complessivamente una grande riflessione sul tema del progresso, in un'ottica speculare rispetto al trionfalismo delle «magnifiche sorti e progressive» (Leopardi) propugnato dall'ottimismo positivista. L'indagine si focalizzava piuttosto sui destini di coloro che la "fiumana del progresso" scaraventava ai margini e lasciava indietro, per esservi opposti: i vinti. Nella prefazione ai *Malavoglia*, il ciclo, originariamente denominato *Marea*, venne infatti intitolato dallo scrittore *I vinti*. Oltre a *I Malavoglia* (1881) e *Mastro don Gesualdo* (1889), il progetto prevedeva *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso* – un'analisi sociale salendo dai ceti più umili fino all'aristocrazia e agli ambienti del potere – ma Verga si fermò ai primi capitoli de *La duchessa di Leyra*.
- 3 Nel 2015 ho trascorso sei mesi a New York come *research fellow* al Cima - Center for Italian Modern Art per studiare la produzione fotografica di Medardo Rosso, in occasione della retrospettiva a lui dedicata dal Cima (2014-2015).
- 4 Medardo Rosso, *Impressione d'omnibus*, fotografia vintage, 18,8x24,8 cm, coll. privata.
- 5 Per una disamina dettagliata di *Impressione d'omnibus* con un ricco apparato iconografico, si veda Barzaghi 2015c (video online).
- 6 Honoré Daumier (1808-1879), artista di grande spessore, è stato pittore, scultore, disegnatore e litografo, autore di strepitose caricature e di illustrazioni di satira politica e sociale. Prese parte alla Rivoluzione del 1830 e il re Luigi Filippo divenne uno dei suoi bersagli polemici principali. Pagò la sua opposizione anche con il carcere.
- 7 Il brano di Verga faceva parte di *Milano 1881*, antologia di brani scritti ad hoc sulla Milano capofila della modernità, pubblicata da Giuseppe Ottino, che ospitava contributi di Verga, Capuana (il suo celeberrimo testo dedicato alla Galleria Vittorio Emanuele), Neera, Saldini, Labus, Torelli Viollier, Barbiera, tra gli altri.
- 8 Lodovico Corio (1847-1911) e Paolo Valera (1850-1926) erano considerati dei "palombari sociali", che nei loro volumi scandagliavano il sottosuolo sociale, anche con i metodi del giornalismo d'inchiesta.

- 9 Emilio De Marchi (1851-1901), scrittore assai prolifico, autore tra l'altro de *Il cappello del prete* (1888), il primo noir italiano, e di *Demetrio Pianelli* (1889), volge la sua attenzione soprattutto al mondo contadino lombardo, attaccato nei suoi valori tradizionali dalla modernità in via di affermazione, e al ceto della piccolissima borghesia degli impiegati, umiliati e pressoché indifesi. Scrive anche in milanese, per testimoniare stima e attaccamento al tradizionale modello meneghino di vita.
- 10 Lily Furedi (1896-1969), *Subway*, 1934, Smithsonian American Art Museum, Washington.
- 11 Thomas Art Benton (1889-1975), *City Activities with Subway*, in *America Today*, murale in dieci pannelli, 1930-1931, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 12 George Segal (1924-2000), *The bus riders* (gesso, garza di cotone, pelle, vinile, acciaio e legno), 1962, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.
- 13 Red Grooms (1937), *Subway*, da *Ruckus Manhattan*, 1976 (sculpto-pictorama o installazione "mixed-media").
- 14 Camille Claudel (1864-1943), scultrice di enorme talento, sorella del poeta Paul Claudel. A causa della sua indipendenza personale e della sua attività artistica di grande modernità, entrambe scandalose e inaccettabili per la sua famiglia, appartenente all'ambiente conservatore e filo-clericale, dopo la morte del padre che la proteggeva dalla madre, e dopo essere stata lasciata da Rodin, uomo sposato e molto più anziano, venne fatta rinchiodere nel 1913 dai suoi in un manicomio, dove morì trent'anni dopo.
- 15 Per le collocazioni, le datazioni, la storia e la fortuna critica delle numerose versioni (multipli e serie) delle opere di Medardo Rosso, data la complessità delle vicende, si rimanda al catalogo generale (Mola, Vittucci 2009).
- 16 Medardo Rosso, *Enfant malade*, 1889, cera su gesso, 27x25,4x18,4 cm, Nasher Collection, Nasher Sculpture Center, Dallas; Id., *Enfant malade*, ca. 1908, gesso, 17,5x20x19,3 cm, Museo Medardo Rosso, Barzio.
- 17 Per le fotografie di Rosso dell'*Enfant malade*, si veda Cima 2014.
- 18 Medardo Rosso, *La conversazione*, 1903, gesso, 35x66,5x41 cm, Museo Medardo Rosso, Barzio.
- 19 Édouard Manet, *Dans la serre*, 1879, Alte Nationalgalerie, Berlino.
- 20 Claude Monet, *Camille Monet assise sur un banc de jardin*, 1873, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 21 Berthe Morisot, *Sur un banc au Bois de Boulogne*, 1894, Musée d'Orsay, Parigi.
- 22 Jean-Antoine Watteau, *La proposition embarrassante*, 1715-16, Hermitage, S. Pietroburgo.
- 23 Medardo Rosso, *Bookmaker*, 1894, gesso scuro, 45,3x33,2x36 cm, coll. privata; Id., *Bookmaker*, 1914-23, cera su gesso, 48x43x46 cm, Museo Medardo Rosso, Barzio.

Bibliografia

AA.VV.

1881 *Milano e i suoi dintorni*, Milano, Civelli (con testi di Correnti, Beltrami, De Marchi, Corio, Borghi e altri, disegni originali di Cremona, Conconi, Beltrami riprodotti in fototipia).

AA.VV.

1912 *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista.

AA.VV.

1979 *Arte e socialità in Italia: dal realismo al simbolismo 1865-1915*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 1979), Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente.

AA.VV.

1980 *Immagini di vita proletaria. Attilio Pusterla e le Cucine economiche: ipotesi di lettura attraverso la grafica, la pubblicitaria e la cultura architettonica del tempo*, cat. della mostra (Milano, GAM, 1980), Cinisello Balsamo, Silvana.

AA.VV.

1981 *Milano e la Camera del Lavoro, 1891-1914*, Milano, Comune di Milano e Camera del Lavoro di Milano.

AA.VV.

1991 *Il cammino del commercio – dal baratto al codice a barre*, cat. della mostra (Milano, Fiera, 1991), Milano, Leonardo-De Luca.

AA.VV.

2017 *Medardo Rosso: sight unseen and his encounters with London*, London, Galerie Thaddaeus Ropac.

Abruzzese A.

1991 *Eстетiche del conflitto e del potere*, in *Le esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, in "Quaderni di", n. 11, pp. 13-26.

Aimone L., Olmo C.

1990 *Le esposizioni universali. 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino, Allemandi.

Ambrosini L.

1923 *Parole di Medardo Rosso*, in "La Stampa", 29 luglio.

Audenino P., Betri M.L., Gigli Marchetti A., Lacaïta C.G. (a cura di)

2008 *Milano e l'Esposizione internazionale del 1906. La rappresentazione della modernità*, Milano, FrancoAngeli.

Bacci F.

2006 *Sculpting the immaterial, modelling the light: presenting Medardo Rosso's photographic oeuvre*, in "Sculpture Journal", vol. 15, n. 2, pp. 223-238.

2013 *Momentary vs. monumental: Medardo Rosso and public sculpture*, in "Sculpture Journal", vol. 22, n. 1, pp. 83-96.

Bacci F., Melcher D.

2003 "A moment's monument": *The central vision of Italian sculptor Medardo Rosso (1858-1928)*, in "Perception", vol. 32, n. 9, pp. 1051-1058.

Baculo A., Gallo S., Mangone M.

1988 *Le grandi esposizioni nel mondo 1851-1900*, Napoli, Liguori.

Baioni M., Geppert A.C.T. (a cura di)

2004 *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, numero monografico di "Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea", settembre-dicembre, n. 17, Milano, FrancoAngeli.

Barassi S., Harrison M. (eds.)

2004 *Immaterial: Brancusi, Gabo, Moholy-Hagy*, Cambridge University Kettle's Yard and Southampton City Art Gallery.

Barbantini N.

1950 *Medardo Rosso*, Vicenza, Neri Pozza.

Barthes R.

1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

Barzaghi I.M.P.

2006 *Città Bianca? o Città del Lavoro? Mito e simboli dell'Esposizione Internazionale del Sempione: appunti per un percorso*, in Lini, Redondi, pp. 41-48.

2008 *Comunicazione per immagini e rappresentazione della modernità. Due Esposizioni a confronto: Milano 1881 - Milano 1906*, in Audenino, Betri, Gigli Marchetti, Lacaïta.

2009 *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla. Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*, Cinisello Balsamo, Silvana.

2011 *Milano 1881: l'Esposizione industriale nazionale, la città, la vita moderna*, in "Storia in Lombardia. Quadrimestrale dell'Istituto lombardo di storia contemporanea", n. 3, Milano, FrancoAngeli, pp. 49-68.

2015a *Milano 1881-1906: rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare* in Fontana, Pellegrino, pp. 249-264.

2015b "I work for the future": *Medardo Rosso and Seriality*, in "Center for Italian Modern Art", New York, 1/6/2015. <http://www.italianmodernart.org/i-work-for-the-future-medardo-rosso-and-seriality>.

2015c *Medardo Rosso's Impressione d'Omnibus by CIMA Fellow Ilenia M.P. Barzaghi*, in "Center for Italian Modern Art", New York, 17/6/2015. <https://www.italianmodernart.org/an-unveiling-of-medardo-rossos-sculpture-impressione-d-omnibus-by-cima-fellow-ilaria-m-p-barzaghi/> (video).

2016 *Walker Evans: il cantico dell'uomo comune*, in "La Voce di New York", 1/7/2016. <http://www.lavocedineyork.com/arts/arte-e-design/2016/07/01/walker-evans-cantico-uomo-comune/>.

2017 *Medardo Rosso al Cimitero Monumentale di Milano*, in De Bernardi, Fumagalli, pp. 192-195.

Bassignana P.L.

1990 *Immagini del progresso. La tecnica attraverso le esposizioni nei documenti dell'Archivio Storico Amma*, Torino, Allemandi.

Baudelaire C.

1846 *Salon 1846*, Paris, M. Lévy frères.

1863 *Le peintre de la vie moderne*, in "Figaro", 26 nov., 29 nov., 3 dic., trad. it. *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 278-313.

1869 *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, trad. it. *Lo spleen di Parigi: piccoli poemi in prosa*, Milano, Feltrinelli, 1992.

Belski M.P.

1995 *1860-1918: Milano cresce. L'espansione architettonica di Milano in un'epoca di grandi fermenti storici*, Firenze Libri, Firenze.

Benjamin W.

1986 *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, Torino, Einaudi.

2010 *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi.

2012 *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Vicenza, Neri Pozza.

Bertelli C.

2004 *Medardo Rosso e la fotografia*, in *Caramel*, pp. 31-40.

Bianco A., Pessolano M.R., Picone Petrusa M.

1998 *Le grandi esposizioni in Italia*, Napoli, Liguori, 1988.

Bigatti G.

2000 *La città operosa. Milano nell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli.

Bolchini P.

1991 *Un sujet de delire du XIX siècle*, in *Il cammino del commercio*, pp. 57-69.

Borghini M.

1950 *Medardo Rosso*, Milano, Edizioni del Milione.

Bossaglia R.

1979 *Il Novecento Italiano. Storia, Documenti, Iconografia*, Milano, Feltrinelli.

1995 *Il Novecento Italiano*, Milano, Charta (ristampa di Bossaglia 1979).

Bossaglia R., De Grada R., Formaggio D. (a cura di)

1983 *Il Novecento Italiano 1923-1933*, cat. della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 1983), Milano, Mazzotta.

Bossaglia R., De Micheli M. (a cura di)

1998 *Da Vela a Medardo Rosso. I grandi scultori italiani dell'Ottocento*, Milano, Skira.

Buddeus H., Masterova K., Lahoda V. (eds.)

2017 *Instant Presence: Representing Art in Photography*, Praha, Artefactum.

Caramel L.

2004 *Medardo Rosso. Le origini della scultura moderna*, Milano, Skira.

Castelnuovo E.

1985 *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi.

Cima (ed.)

2014 *Medardo Rosso*, exh. cat. (New York, Center for Italian Modern Art, 2014-2015), New York, Cima.

Clariss E.

1902 *De l'Impressionisme en Sculpture: Auguste Rodin et Medardo Rosso*, Paris, Editions de La Nouvelle Revue.

Coelen P. van der, Stocchi F. (eds.)

2014 *Brancusi, Rosso, Man Ray – Framing Sculpture*, exh. cat. (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2014), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

Cooper H., Hecker S. (eds.)

2003 *Medardo Rosso. Second Impressions*, exh. cat. (Harvard-Saint Louis-Dallas, 2003-2004), New Haven and London, Yale University Press.

Cremetti (ed.)

1906 *Medardo Rosso: exhibition of 1906 at Eugene Cremetti*, London, Eugene Cremetti.

Dalmaso É.

1970 *Milan capitale économique d'Italie*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 1970, trad. it. *Milano capitale economica d'Italia*, Milano, FrancoAngeli, 1972.

De Bernardi C., Fumagalli L. (a cura di)

2017 *La piccola città. Il Monumentale di Milano*, Milano, Jaca Book.

Decleva E.

1980 *L'Esposizione del 1881 e le origini del mito di Milano*, in Pizzetti.

1982 *Milano industriale fra mito e realtà: le esposizioni 1871-1906*, in "Museoscienza - periodico del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica Leonardo da Vinci", n. 3, luglio-settembre, pp. 21-32.

Della Peruta F.

1987 *Milano lavoro e fabbrica, 1815-1914*, Milano, FrancoAngeli.

De Sanna J.

1985 *Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno*, Milano, Mursia.

Dorothy M., Kosinski D. (eds.)

1999 *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, exh. cat. (Dallas, Dallas Museum of Art, 1999), Dallas, Dallas Museum of Art.

Evans W.

1966 *Many Are Called*, Boston, Houghton Mifflin.

Feingersh E.

1990 *Marilyn: March 1955 – Photographs from the Michael Ochs Archives*, New York, Delta.

Ferrario R.

2015 *Margherita Sarfatti. La regina dell'arte nell'Italia fascista*, Milano, Mondadori.

Gerritsen R.

2014 *The Last Book*, New York, Julie Saul Gallery.

Huysmans K.

1883 *L'art modern*, Paris, Charpentier, 1883.

Fles E.

1922 *Medardo Rosso: der Mensch und der Künstler*, Freiburg, Walter Heinrich.

Fontana G.L., Pellegrino A. (a cura di)

2015 *Esposizioni Universali in Europa. Attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie (1851-1939)*, numero speciale di "Ricerche storiche", a. XLV, nn. 1-2, gennaio-agosto (contenente gli Atti del Convegno internazionale *World Exhibitions in Europe. Players, public, cultural heritage between metropolis and colonies, 1851-1939*, Padova, Università degli Studi, 2014).

Gambi L., Gozzoli M.C.

1982 *Milano*, Roma-Bari, Laterza.

Ginex G.

1980 *Il dipinto di Attilio Pusterla "Le cucine economiche" e altre immagini della fame nella stampa milanese. 1881-1898*, in *Immagini di vita proletaria*, pp. 9-16.

1994 *Le riflessioni di un affamato di Emilio Longoni*, in Pavoni, Selvafolta, pp. 101-104.

- 1995 (a cura di) *Verismo sociale nelle arti figurative in Lombardia 1870-1914* (repertorio bibliografico), Milano, Feltrinelli.
- 2012 "Contro la fotografia". *La fotografia nella vita, nell'opera e nel pensiero critico di Umberto Boccioni*, in "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", n.s., a. IX, n. 9, pp. 62-85.

Gramegna E. (a cura di)

- 1997 *Industria e conoscenza. La Camera di Commercio di Milano, le Esposizioni industriali e le "gite di istruzione" degli operai lombardi alle Esposizioni internazionali (Parigi 1900-Bruxelles 1910)*, Milano, Camera di Commercio, industria, artigianato e agricoltura di Milano - Fondazione Giacomo Brodolini.

Hamill S., Luke M. (eds.)

- 2017 *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction*, Getty Research Institute.

Hecker S.

- 1996 *Medardo Rosso's first commission*, in "The Burlington Magazine", vol. 138, n. 1125, pp. 817-822.
- 2000 *Ambivalent Bodies: Medardo Rosso's Brera Petition*, in "The Burlington Magazine", vol. 142, n. 1173, pp. 773-777.
- 2003 *Reflections on Repetition in the Sculpture of Medardo Rosso*, in Cooper, Hecker, pp. 23-67.
- 2008 *Fleeting Revelations, The Demise of Duration in Medardo Rosso's Wax Sculpture*, in Panzanelli, pp. 131-153.
- 2017 *Un monumento al momento. Medardo Rosso e le origini della scultura contemporanea*, Monza, Johan & Levi.
- 2021 (ed.) *Finding lost wax: the disappearance and recovery of an ancient casting technique and the experiments of Medardo Rosso*, Leiden, Brill.

Hecker S., Schenkenberg T.H. (eds.)

- 2018 *Medardo Rosso: experiments in light and form*, Saint Louis, Pulitzer Arts Foundation.

Imponente A.

- 2002 *La seduzione della materia: scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti*, Cinisello Balsamo, Silvana.

Johnson G.A.

- 1995 "The very impress of the object". *Photographing Sculpture from Fox Talbot to the Present Day*, exh. cat. (Leeds City Art Gallery and University College London Art Collections, 1995), Leeds, Henry Moore Institute.
- 1998a *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 1998b *Introduction: Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, in Johnson 1998a, pp. 1-19.
- 2004 "An almost immaterial substance": *photography and the dematerialization of sculpture*, in Barassi, Harrison, pp. 70-88.
- 2006 "All concrete shapes dissolve in light": *photographing sculpture from Rodin to Brancusi*, in "Sculpture Journal", vol. 15, n. 2, pp. 199-222.
- 2017a *The Life of Objects: Sculpture as Subject and Object of the Camera's Lens*, in Buddeus, Masterova, Lahoda, pp. 17-57.
- 2017b *Photographing Sculpture, Sculpting Photography*, in Hamill, Luke, pp. 271-299.
- 2018 *In consequence of their whiteness: Photographing Marble Sculpture from Talbot to Today*, in Napoli, Tronzo, pp. 107-132.

Krauss R.

- 1977 *Passages in modern sculpture*, London, Thames and Hudson.

Lacaita C.G.

- 1990 *L'intelligenza produttiva. Imprenditori, tecnici e operai nella Società d'Incoraggiamento d'Arti e Mestieri di Milano (1838-1988)*, Milano, Electa.
- 1997 *Esposizioni industriali e sviluppo economico a Milano tra Otto e Novecento*, in Gramegna.

Lini D., Redondi P. (a cura di)

- 2006 *La scienza, la città, la vita. Milano 1906: l'Esposizione internazionale del Sempione*, cat. della mostra (Milano, Università degli Studi di Milano-Bicocca, 2006), Milano, Skira.

Lista G.

- 2003 *Medardo Rosso: Scultura e Fotografia*, Milano, 5 Continents.

Marra C.

- 1999 *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano.

Mola P., Vittucci F. (a cura di)

- 2009 *Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, Skira.

Mola P.

2006 *Rosso. Trasferimenti*, Milano, Skira.

2007 *Rosso. La forma instabile*, Milano, Skira.

Moure G.

1997 *Medardo Rosso*, New York, Rizzoli International.

2019 (ed.) *Medardo Rosso: pioneer of modern sculpture*, Barcelona, Poligrafa.

Mozzarelli C., Pavoni R. (a cura di)

2000 *Milano 1848-1898. Ascesa e trasformazione della capitale morale*, Milano, Marsilio-Palazzo Bagatti Valsecchi.

Napoli J.N., Tronzo W.

2018 *Radical Marble Architecture and innovation from antiquity to the present*, New York, Routledge/Taylor and Francis.

Panzanelli R. (ed.)

2008 *Ephemeral Bodies: Wax Sculpture and the Human Figure*, Getty Research Institute Issues and Debates Book Series, Los Angeles, J.P. Getty Trust.

Papini G.

1940 *Medardo Rosso*, Milano, Hoepli.

Pavoni R., Selvafolta O. (a cura di)

1994 *Milano 1894. Le Esposizioni riunite*, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Milano.

Pellegrino A.

2011 *Macchine come fate: gli operai italiani alle esposizioni universali (1851-1911)*, Milano, Guerini e Associati.

2017 (a cura di) *Viaggi fantasmagorici: l'odeporica delle esposizioni universali (1851-1940)*, Milano, FrancoAngeli.

Pizzetti S. (a cura di)

1980 *Dallo Stato di Milano alla Lombardia contemporanea*, Milano, Cisalpino-Goliardica.

Quinsac A.-P. (a cura di)

2009 *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2009), Venezia, Marsilio.

Rodriguez J.-F.

2003 *Rictus, Soffici e Apollinaire paladini dello scultore Medardo Rosso tra Parigi e Firenze 1904-1929* (Quaderni Sofficiani 8), Pentalingua, Prato.

Rosa G.

1982 *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano tra Otto e Novecento*, Milano, Comunità.

2004 *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Torino, Nino Aragno.

Rosso M.

1907 *L'Impressionismo in scultura. Una spiegazione*, in "Daily Mail", 17 ottobre.

1994 *Scritti e pensieri, 1889-1927*, Cremona, Turriss.

2003 *Scritti sulla scultura*, Milano, Abscondita.

Rumi G.

1998 *La fondazione della Lombardia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza.

Schallenberg N.

2014 *Mise-en-Scène as Sculptural Method. Transcending the Limits of Modern Sculpture in the Work of Medardo Rosso and Constantin Brancusi*, in Coelen, Stocchi, pp. 19-34.

Scharf A.

1968 *Art and photography*, London, Allen Lane The Penguin Press, trad. it. *Arte e fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.

Schlosser J. von

1911 *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen", vol. 29, Wien-Leipzig, pp. 171-258, trad. it. *Storia del ritratto in cera*, Macerata, Quodlibet, 2011.

Scolari Barr M.

1962 *Medardo Rosso and his dutch patroness Etha Fles*, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek.

1963 *Medardo Rosso*, New York, MoMA Museum of Modern Art.

Selvafolta O.

1980 *Le cucine economiche di Porta Nuova, 1883*, in *Immagini di vita proletaria*, pp. 17-28.

Soffici A.

1909 *Il caso Medardo Rosso: preceduto da L'impressionismo e la pittura italiana*, Firenze, B. Seeber.

1929 *Medardo Rosso (1858-1928): Con 42 illustrazioni*, Milano, Vallecchi.

Spinazzola V.

1981 *La "capitale morale". Cultura milanese e mitologia urbana*, in "Belfagor", n. 3, maggio, pp. 317-327.

Stocchi F.

2014 *Medardo Rosso, The Shape of Light*, in Coelen, Stocchi pp. 66-75.

Stocchi F., Zatti P.

2019 (a cura di) *Medardo Rosso*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Altamps, 2019-2020), Milano, Electa.

Vergine L.

2006 *Quando i rifiuti diventano arte. TRASH, rubbish, mongo*, Milano, Skira.

Vettese A.

2010 *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza.

Wölfflin E.

2013 *How one should photograph sculpture*, in "Art History", vol. 36, n. 1, pp. 52-71.

Zatti P. (a cura di)

2015 *Medardo Rosso: la luce e la materia*, cat. della mostra (Milano, GAM, 2015), Milano, 24 ore cultura-Galleria d'arte moderna.