

Giorgio Motisi

1. Una nuova medaglistica

Nell'estate del 1923 vengono pubblicati, sulla rivista «Emporium», alcuni resoconti di singolare ampiezza dedicati alla prima *Mostra Internazionale di Arti Decorative*, da poco inaugurata negli ambienti della Villa Reale di Monza. A scrivere è Roberto Papini, in questi anni vicino alle posizioni di un nuovo ritorno al classicismo, nelle cui parole sembra potersi misurare tutta l'attualità di alcuni temi legati alle cosiddette 'arti minori'. In particolare, nella sezione riservata alle *Arti dei metalli e delle pietre* emergono alcuni degli argomenti dominanti della discussione critica intorno alla medaglistica moderna. Una produzione che si rivela, in questi primi anni Venti, al centro di un vivace e acceso dibattito¹.

Il cuore dell'argomentazione di Papini sta nella volontà di tracciare, tra i medaglisti italiani, una netta linea di demarcazione, fondata, ancor prima che su ragioni stilistiche, su motivi di carattere operativo. Non a caso, una delle principali questioni affrontate riguarda l'utilizzo del pantografo. Lo strumento, impiegato ormai da decenni, consentiva di realizzare i conii a partire da bassorilievi bronzei di grandi dimensioni e, grazie a questa semplificazione tecnica, era stato all'origine di un nuovo interesse per la medaglia da parte di numerosi scultori *tout court*, non specializzati nell'arte del piccolo tondo². È proprio in questo procedimento di riduzione meccanica, responsabile dell'abbandono dell'incisione diretta del conio, che il critico rintraccia la causa primaria dello smarrirsi di molti artisti in opere inquinate da minuzie superflue. Se infatti, in fase di realizzazione, una certa dovizia di dettagli poteva apparire tollerabile sul modello di grande formato, questa finiva per ridursi a inutile ingombro nella medaglia conclusa, tradotta nelle sue dimensioni effettive. Da questa premessa deriva la totale contrapposizione posta da Papini tra la pratica pantografica e la prassi degli «antichi nostri», i maestri della tradizione rinascimentale, che «non avrebbero mai sognato di concepire la medaglia o la placchetta in proporzioni diverse da quella che doveva essere in realtà». Del resto, proprio la necessità di lavorare direttamente sul piccolo formato avrebbe consentito ai medaglisti del passato un'insuperata «sintesi assoluta di masse in rilievo», dal «chiaro risalto di piani netti e decisi»³.

L'opinione del critico era condivisa dal più anziano Corrado Ricci, che, in un articolo pubblicato l'anno precedente sulla «Rassegna d'arte antica e moderna», aveva indicato proprio nell'uso del pantografo la più grave mancanza della recente medaglistica. Anche in questo caso, la valutazione negativa dei lavori contemporanei partiva da un esplicito confronto – non privo di una certa retorica – con i modelli del

L'articolo costituisce la rielaborazione di un seminario svoltosi nel settembre del 2017 nell'ambito del corso *Leggere il rilievo: percorsi di fortuna visiva e critica dal Cinque al Novecento* tenuto presso Scuola Normale Superiore dalla professoressa Lucia Simonato, che ringrazio per la preziosa supervisione. Per aver supportato la ricerca ringrazio anche il professore Flavio Fergonzi (Scuola Normale Superiore) e Rosa Maria Villani (Scuola dell'Arte della Medaglia). In merito alle immagini pubblicate in questo articolo, si è a disposizione degli eventuali detentori dei diritti che non è stato possibile, nonostante i numerosi tentativi, rintracciare.

¹ Dopo alcuni studi di carattere per lo più monografico, solo in tempi recenti si è assistito al tentativo di tracciare delle coordinate storico-critiche di riferimento per la medaglistica italiana nei primi decenni del Novecento. I principali contributi vanno rintracciati in alcuni saggi pubblicati in occasione dei cento e dei centodieci anni dalla fondazione della Scuola dell'Arte della Medaglia di Roma (1907). Cfr. *Ars Metallica. Monete e medaglie. Arte tecnica e storie*, Catalogo della mostra, a cura di S. Balbi de Caro, L. Cretara e R.M. Villani, Roma 2007; in particolare: S. BALBI DE CARO, *Vittorio Emanuele III, il Re numismatico*, pp. 125-32; R.M. VILLANI, *La Scuola dell'Arte della Medaglia, formazione e contesto storico*, pp. 133-54; N. CARDANO, *Per una storia della medaglia italiana del Novecento, temi e percorsi dall'inizio del secolo agli anni Trenta*, pp. 155-66. E anche: *Scuola dell'Arte della Medaglia: una storia attuale*, Catalogo della mostra, a cura di R.M. Villani, Roma 2018; in particolare: S. BALBI DE CARO, *Nel puro cerchio un'immagine ride. Novecento in moneta*, pp. 127-45; R.M. VILLANI, *La Scuola dell'Arte della Medaglia, l'arte indirizzata all'industria, l'utile nel bello*, pp. 181-202.

² Cfr. *ibid.*, pp. 182-4.

³ R. PAPINI, *La mostra delle arti decorative a Monza. IV. Le arti dei metalli e delle pietre*, «Emporium», 58, 1923, pp. 80-93: 88-9.

passato, che ricalcava direttamente alcune considerazioni già diffuse in campo storiografico⁴. Appena otto anni prima, ad esempio, nel suo *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance* (1912), George Francis Hill aveva scritto: «[...] neither modelling nor design can be truly translated on to a smaller scale except by an intelligent hand. Intelligence and not a machine is required to correct the false relations of masses and planes». Muovendo dagli stessi presupposti, anche lo studioso britannico aveva dunque sottolineato la distanza tra i maestri del XV secolo, in grado di mantenere una peculiare «largeness of conception and treatment», e i medaglisti contemporanei. Questi ultimi venivano letti come semplici epigoni di una decadenza ‘meccanica’, cominciata con la produzione seriale di medaglie coniate presso la corte medicea e quella papale già nel Cinquecento⁵.

Un simile riferimento alla tradizione quattrocentesca, vista nella sua esemplarità tecnica e stilistica, gioca un ruolo fondamentale nel giudizio di Papini sulla medaglia contemporanea. Non sorprende allora che la sua recensione continui con la netta condanna di buona parte delle opere presenti in mostra e, in particolare, di quelle dello stabilimento milanese Johnson, uno degli opifici allora maggiormente riconosciuti in campo medaglistico⁶. I lavori esposti risultavano infatti ancora fermi al gusto dei decenni precedenti, quello cioè per una medaglia fondamentalmente di conio, dal segno decorativo, fluido ed elegante. Queste medaglie, caratterizzate da dettagli di minuto realismo e attente alle minime variazioni di modellato, apparivano al critico come un’attardata sopravvivenza di «tutto il vecchio tritume decorativo e pittorico», una creazione industriale e commerciale resa possibile dagli strumenti di riproduzione meccanica.

Di contro però, nelle sale della Villa Reale, Papini rintraccia anche una concreta alternativa: una via «per il risorgimento della medaglia» che coincide, nello specifico, con i lavori dal largo modellato dello scultore fiorentino Romano Romanelli e con quelli del friulano Aurelio Mistruzzi, uno dei primi allievi della nuova Scuola dell’Arte della Medaglia, inaugurata a Roma nel 1907. «Opere degne di quell’arte che così mirabilmente fiorì nel Rinascimento», lette in stretto contatto con la modellazione robusta e sintetica dei lavori di Pisanello, che – scrive il critico rimandando alle *Vite*⁷ – «parevano al Vasari addirittura dei medaglioni»⁸.

Nella stessa direzione di Papini e Ricci sembra muovere Ugo Ojetti, che in quei mesi pubblica su «Dedalo» un articolo interamente dedicato alle medaglie di Romanelli. Anche in questo caso, le opere sono presentate in diretta continuità con la tecnica del «medaglione di getto caro al Pisanello», la cui origine viene ricondotta fino al «tipo antico dell’*aes grave* romano, moneta fusa e non coniata»⁹. Risulta indicativa, da questo punto di vista, la scelta di accompagnare il testo con riproduzioni fotografiche di grande formato, quasi a piena pagina, giocate su decisi contrasti chiaroscurali che esaltavano la potente sintesi plastica dei rilievi (fig. 16ac). Del resto, già quattro anni prima, paragonando le *Medaglie di guerra* dello scultore alla modellazione semplificata e vigorosa dei maestri quattrocenteschi, il critico aveva parlato di uno stile «che sa più di scultura che di oreficeria», di un lavoro del tutto distinto dall’«arte minuta e gentile della moneta»¹⁰.

⁴ «Si è ottenuto un risultato meccanico meraviglioso, ma in opposizione a quello logico, poiché quanto più la scultura diminuisce di dimensioni, tanto più deve divenir sintetica. Ecco, in gran parte, il segreto della bellezza delle medaglie [...] antiche», in C. RICCI, *La R. Scuola della Medaglia*, «Rassegna d’arte antica e moderna», 2, 1922, pp. 51-7: 56.

⁵ G.F. HILL, *Portraits Medals of Italian Artists of the Renaissance*, London 1912, pp. 16-9; le citazioni sono da p. 19.

⁶ Fondato nel 1836, lo stabilimento Johnson raggiunge l’apice del proprio successo nei primi anni del Novecento, vantando la collaborazione di molti tra i più importanti scultori e incisori italiani, prima di un graduale declino che porterà all’interruzione temporanea della produzione nel 1943. Cfr. *150 anni di medaglie Johnson*, Catalogo della mostra, Milano 1986.

⁷ «Il medesimo Vittore fece in medaglioni di getto infiniti ritratti di principi de’ suoi tempi e d’altri, dai quali poi sono stati fatti molti quadri di ritratti in pittura», in G. VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo III, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1971, p. 368.

⁸ PAPINI, *La mostra delle arti decorative a Monza*, pp. 88-90.

⁹ U. OJETTI, *Due medaglie di Romano Romanelli*, «Dedalo», IV, 1923-1924, pp. 62-5: 63.

¹⁰ «I modellatori di medaglie, antichi e nuovi [...] che più arditi trattano la medaglia a gran chiaroscuro come un bassorilievo, né temono aggetti e spessori», in U. OJETTI, *Quattro medaglie di guerra*, «L’Illustrazione Italiana», 2, 1919, pp. 502-3.

Il tentativo ojetiano sembra mirato ad assimilare il più possibile la medaglistica alla pratica scultorea («scultura vera, senza nessuna velleità di gara con l'oreficeria»¹¹) e di leggerla così sulla lunga scia di una secolare tradizione nazionale. Un'operazione critica simile veniva messa in atto negli stessi anni proprio con la scultura a tutto tondo, letta come tappa conclusiva di un ideale percorso che dal mondo antico arrivava alla contemporaneità, passando dal Quattrocento¹². Romanelli, figlio e nipote di scultori fiorentini, eroe di guerra e già noto autore di opere di grande formato, sembrava essere l'alfiere ideale di una simile continuità storica. Questa era l'opinione condivisa non solo da Ojetti e Papini ma, più in generale, dalla critica che nei decenni seguenti avrebbe continuato a indicare nei suoi lavori un vero e proprio momento di rinascita per la grande medaglistica italiana. Non sorprende che in nessuna di queste celebrazioni, volte a sottolineare il ritorno a un intervento diretto sull'opera fusa, si accennasse al fatto che anche alcuni lavori dello scultore toscano erano stati tradotti meccanicamente (ossia, via pantografo) in esemplari di dimensioni assai più contenute¹³.

Più in generale, l'impressione è che all'inizio degli anni Venti ci si trovi in una fase di concreta trasformazione del gusto: due modi profondamente diversi di leggere la medaglia – uno ormai in declino, l'altro invece ancora in via di definizione – coesistono e, inevitabilmente, sono destinati a scontrarsi. Già all'indomani della guerra, del resto, si era assistito ad un graduale mutamento del vocabolario impiegato nella lettura delle opere, presentate sempre più spesso come prossime al rilievo e alla scultura¹⁴.

La vicenda che, però, sembra documentare con maggior efficacia un così delicato momento di passaggio era stata quella della *Medaglia della Vittoria* del 1920: lo scultore Silvio Canevari si era aggiudicato la commissione del modello da parte del Ministero della Guerra, mentre lo stabilimento Johnson era stato incaricato, come da prassi, della successiva coniazione nelle sue dimensioni finali.

Il 5 dicembre dello stesso anno, proprio Ugo Ojetti intervenne sul «Corriere della Sera» condannando il lavoro per l'eccessiva secchezza del segno, quasi «scavato nella radica invece che modellato pel bronzo della medaglia». I principali bersagli polemici erano l'obsoleta «calligrafia a svolazzi» e l'eccessiva minuzia nei dettagli, specie nel rovescio «modellato a pizzichi» e in cui l'allegoria della Vittoria sembrava «punta dalle api in tutte le parti che le sono più care»¹⁵. Pochi giorni più tardi, in alcune lettere inviate al critico per chiedere un' almeno parziale rettifica del giudizio, Federico Johnson, direttore dell'omonima

¹¹ OJETTI, *Due medaglie di Romano Romanelli*, p. 63.

¹² Cfr. «La freschezza, la spontaneità, l'efficacia con la quale si impongono a noi questi antichissimi monumenti chiusini rappresentano così bene la più remota manifestazione dell'arte del ritratto sul suolo italico, che non a caso hanno richiamato più volte alla mente dei loro ammiratori – è ormai talmente noto ch'è quasi banale ripeterlo – [...] le medaglie del Pisanello», in D. LEVI, *I canopi di Chiusi*, «La Critica d'Arte», 1, 1935, pp. 18-26, 82-9: 22.

¹³ Cfr. «Della più grande tradizione medaglistica italiana, quella dei Quattrocenteschi [...] con i quali ben ha in comune la nobiltà severa dello stile e l'ampio respiro decorativo. [...] Anche con i muscolosi e possenti maestri Siracusani», in M. TINTI, *Romano Romanelli*, Firenze 1924, pp. 24-5; A. MARAINI, *Scultori d'oggi*, 1930, a cura di F. Bardazzi, Firenze 1986, p. 22; «L'impetuoso talento di Romanelli, ancorché s'adeguò alle condizioni del gusto a sé contemporaneo, si svolge e fiorisce con l'espressione e i modi che più sono propri della sua razza. [...] Le sue medaglie son la più parte di questo tempo: lapidarie incisive, grandiose», in P. TORRIANO, *Romano Romanelli*, Milano 1932, pp. 8-10; «Le medaglie, magnifiche nella loro sistemazione decorativa, asciutte e robustissime di forma, hanno una espressione di potenza primitiva», in V. COSTANTINI, *Romano Romanelli scultore*, «Arte Mediterranea», 2, 1934, pp. 15-31: 24; «Quest'opera continua il Romanelli delle potenti medaglie [...] una tradizione italiana che è quella della robusta severità dell'opera d'arte», in *Romanelli*, «Domus», 131, 1938 p. 8; «Le sue medaglie sono essenzialmente, quindi, opere di scultura [...] tutte furono fuse sulla forma preparata in cera dalle mani stesse dell'artista [...] un momento simile a quello che è suggerito da opere degli antichi Quattrocenteschi», in G. NICODEMI, *Medaglisti Italiani Moderni. Le dieci medaglie di Romano Romanelli*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», s. IV, 2, 1942, pp. 77-85: 78-9.

¹⁴ Cfr. CARDANO, *Per una storia della medaglia italiana del Novecento*, p. 161. Si vedano anche: «Il sentimento d'artista che mai non abbandona il Cambellotti [...] come in una serie di medaglie modellate in diverse occasioni con potenza espressiva di statuario che sa chiudere il monumento nel cesello», in F. SAPORI, *Artisti contemporanei: Duilio Cambellotti*, «Emporium», 49, 1919, pp. 75-85: 79; «Le medaglie e le targhe di Giuseppe Romagnoli si distinguono al solito per la correttezza e l'inquadratura della forma, per la giustezza del taglio, e talune per l'espressione vigorosa», in ID., *La XII Mostra d'Arte a Venezia. I. La scultura italiana*, «Emporium», 51, 1920, pp. 266-77: 276.

¹⁵ U. OJETTI, *Cronaca d'Arte. La medaglia della Vittoria e il ritratto di Dante*, «Corriere della Sera», 5 dicembre 1920, p. 2.

ditta, avrebbe tentato di sottolineare l'assenza di responsabilità dello stabilimento, cui andava addebitata solo l'esecuzione finale¹⁶. Prendendo anzi le mosse dell'episodio, nelle lettere veniva sostenuta la più generale necessità di considerare sempre nettamente distinti i «modelli originali» di grande formato, forniti dagli artisti, da quelli che invece erano definiti come i «saggi reali» di dimensioni inferiori, realizzati attraverso i moderni strumenti dell'azienda¹⁷.

Queste considerazioni, tuttavia, si sarebbero rivelate inconciliabili con le posizioni di Ojetti. L'ideale di Johnson era infatti quello di una medaglia affidata in primo luogo alla perfezione dei mezzi tecnici, impostata su una netta distinzione tra il ruolo del modellatore e quello dell'incisore specializzato¹⁸. Un approccio ancora legato ai decenni precedenti: gli stessi che Augusto Calabi, in un articolo pubblicato nel 1924 sulla «Rivista Italiana di Numismatica», avrebbe definito a sua volta come un «mezzo secolo generalmente negativo per l'arte della medaglia». Anche in questo caso, la ragione dell'accusa sarebbe stata la generale disattenzione per le peculiarità tecniche che avevano reso grandi le opere dei secoli più alti, a lungo scarsamente visibili nelle raccolte museali e così dimenticate da studiosi e artisti¹⁹.

La situazione era però arrivata a un punto di svolta. Di lì a poco, sarebbe maturata ormai definitivamente una nuova idea di medagliistica, per la quale le opere quattrocentesche si candidavano a essere – prima agli occhi della critica e presto anche per gli artisti – un imprescindibile modello di riferimento.

2. *L'Esposizione Internazionale della Medaglia Moderna, New York 1924*

Una prima occasione in cui si verificano concretamente gli esiti di questa attenzione per la medagliistica dei secoli XV e XVI è la *Mostra Internazionale della Medaglia Moderna*, organizzata a New York nel novembre del 1924. La curatela della sezione italiana viene affidata dal Ministero degli Esteri proprio a Ojetti²⁰, che, in apertura al catalogo, ritorna su alcuni dei temi già in parte trattati l'anno precedente. Il parametro di fondo impiegato per la scelta degli artisti risulta infatti chiaro: si insiste ancora sul bisogno di riallacciarsi alla tradizione rinascimentale, presentata come via maestra per uscire dalla crisi iniziata col «trionfo del verismo», quando «la medaglia e, in genere, il bassorilievo decadde perché la scultura, entrata in gara con la pittura, perdette d'un colpo chiarezza di composizione, vigore di volumi, saldezza di profili, nettezza di chiaroscuri»²¹.

In quest'ottica, anche la presenza di alcune opere slegate dai modelli del passato sembra rivelarsi funzionale, se non altro come termine di confronto da cui prendere le distanze. È così che i lavori di Egidio Boninsegna, figura di spicco per la Johnson nei vent'anni precedenti, vengono letti, in accezione negativa, come «ultimo riflesso» di una tendenza impressionistica e prettamente lombarda, «nervosa e delicata»,

¹⁶ Lettera di F. Johnson a U. Ojetti, 8 dicembre 1920 (Archivi Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Fondo storico Ugo Ojetti [d'ora in poi AGNAMEC-UO], u.a. 966, Johnson Federico).

¹⁷ Lettera di F. Johnson a U. Ojetti, 15 dicembre 1920 (AGNAMEC-UO, u.a. 966, Johnson Federico).

¹⁸ Esemplare, per comprendere il modo di concepire diversamente la medaglia a secondo della sua pratica esecutiva, è il caso de «L'Illustrazione Italiana», sulle cui pagine in questi anni trovano posto riproduzioni, tanto di medaglie di conio, quanto di medaglie fuse: le prime accompagnate dal nome del modellatore e quello dello stabilimento o dell'incisore responsabile della coniazione, le seconde semplicemente dal nome dell'autore, cui ci si riferisce solitamente con il termine «scultore». Cfr. *Per ricordare la vittoria e gli eroi*, «L'Illustrazione Italiana», 1, 1921, p. 213; O. CAVARA, *L'apoteosi del milite ignoto ad Aquileia*, ivi, 2, 1921, p. 532; G. BIADENE, *Il VII centenario dell'Università di Padova*, ivi, 1, 1922, pp. 603-6; G. BIADENE, *La fine della conferenza di Genova*, ivi, 1, 1922, pp. 619-20; M. MOSSO, *Le origini e le vicende del "Cuore" di Edmondo de Amicis*, ivi, 2, 1922, pp. 388-93; *Il centenario di Canova a Possagno*, ivi, 2, 1922, pp. 486-469; *1873 - Per il cinquantenario de «L'Illustrazione Italiana»*, ivi, 1, 1923, p. 387; *Uomini e cose del giorno*, ivi, 1, 1923, p. 767; *Uomini e cose del giorno*, ivi, 2, 1924, p. 679.

¹⁹ «Era ed è e sarà purtroppo chissà per quanto tempo ancora praticamente impossibile ad un artista di vedere e studiare i tesori medaglistici custoditi, troppo custoditi, nei segreti scrigni dei nostri musei», in A. CALABI, *Luigi Secchi medaglista*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», s. III, 1, 1924, pp. 47-60: 47-9.

²⁰ Quella di Ojetti si rivelerà una figura centrale in vista delle diverse occasioni espositive, anche internazionali, organizzate con l'obiettivo di rilanciare la produzione numismatica italiana. Cfr. CARDANO, *Per una storia della medaglia italiana del Novecento*, pp. 163-5.

²¹ U. OJETTI, *Le Medaglie italiane mandate dal Ministero degli Esteri e scelte da Ugo Ojetti. Esposizione Internazionale della Medaglia Moderna presso la Società Numismatica Americana*, Catalogo della mostra, Milano-Roma 1924, p. 5.

percorsa da «brividi di luce e d'ombra senza contorni definiti» e ancora legata, in fondo, alla plastica di Grandi, Troubetzkoy e Medardo Rosso. Se poi, allo stesso modo, la *Medaglia di Giovanni Camerana* di Bistolfi rivela una stanca riproposizione di moduli pittoricisti, quella dedicata ad Arturo Toscanini – esplicitamente richiesta da Ojetti²² – testimonia il passaggio ad un nuovo modo di confrontarsi con il piccolo tondo. In una lettera inviata al critico pochi mesi prima della mostra, l'artista piemontese aveva parlato in effetti di quest'ultima medaglia come della «prima delle mie eseguite nella sua dimensione definitiva», precisando come, «dopo di questa, non ne feci altre e non ne farò più nel modello da ridursi dal pantografo»²³. Del resto, commentando l'anno precedente su «Emporium» la propria *Medaglia di Benito Mussolini*, l'ormai anziano scultore aveva già dimostrato la sua volontà di aggiornarsi alle più recenti esigenze di gusto, abbandonando la resa di un «ritratto oggettivo» per una nuova «sintetica evocazione» del soggetto²⁴.

Il grande assente a New York è Romanelli, in quei mesi a Londra per cure mediche, che già in agosto comunica a Ojetti di non voler spedire i propri medaglioni bronzei²⁵. Trovano comunque posto quali precoci esempi della nuova rinascita alcuni esemplari di Giuseppe Romagnoli, professore di modellazione e direttore della Scuola della Medaglia di Roma²⁶, e certi ritratti in medaglia d'inizio secolo di Domenico Trentacoste: «sodi e nitidi», ma soprattutto ottenuti – come precisato in catalogo – attraverso la fusione del bronzo, in date in cui era la tecnica del conio a godere della sua massima fortuna.

Il vero momento di svolta per la medaglistica italiana è però indicato da Ojetti nella Grande Guerra, dopo la quale «ogni arte viene risorgendo fuori dal caos col suo proprio volto e la sua tecnica»²⁷. La maggioranza delle opere esposte è infatti realizzata dopo il 1915 e per mano di giovani artisti, tra cui diversi allievi di Romagnoli. Medaglisti accomunati dalla volontà di piegare la realtà alle «leggi che formano uno stile», uscendo così dalla crisi iniziata quando – scrive ancora il critico in un articolo comparso negli stessi mesi su «Dedalo» – «la foga dello scultore presto s'ammansò e stancò nella finezza e minuzia dell'orafo»²⁸.

Sorprende forse, da questo punto di vista, che il testo introduttivo in catalogo si chiuda con una lunga citazione proprio dal *Trattato dell'oreficeria* di Benvenuto Cellini, per quanto effettivamente dedicata alla necessità di lavorare direttamente su un modello «della grandezza che ha da essere la tua opera»²⁹. Si tratta di una scelta motivata dalla necessità di rifarsi, anche a scapito di una piena coerenza dei contenuti, a un precedente teorico illustre, come solo il testo dell'orafo fiorentino poteva essere per la medaglia rinascimentale. Del resto, viene opportunamente taciuto il fatto che le considerazioni di Cellini fossero state spese in relazione al lavoro di conio e non certo a quello di fusione, su cui invece s'intendeva puntare in occasione della mostra.

Malgrado l'evidente arbitrarietà dell'operazione di Ojetti, il suo orizzonte di riferimenti sembra condiviso da buona parte dagli artisti partecipanti. Si ha una conferma di questo dato, non solo nelle opere esposte, ma anche negli scambi epistolari tra espositori e critico dei mesi immediatamente precedenti e successivi alla mostra di New York, oggi conservati negli archivi della Galleria Nazionale di Roma. Un cospicuo nucleo di lettere che apre un'utile finestra direttamente sulle opinioni e sulla pratica esecutiva dei principali medaglisti italiani tra anni Venti e Trenta.

È il caso del veneziano Oreste Licudis e della sua *Targhetta con il doge Foscari*, di cui l'artista aveva già parlato poco tempo prima su «Dedalo» (fig. 17)³⁰. Una fusione «ormai celebre tra gli storici dell'arte di

²² Lettera di U. Ojetti a L. Bistolfi, 7 agosto 1924 (AGNAMeC-UO, u.a. 237, Bistolfi Leonardo, scultore).

²³ Lettera di L. Bistolfi a U. Ojetti, 12 agosto 1924 (AGNAMeC-UO, u.a. 237, Bistolfi Leonardo, scultore).

²⁴ *Una medaglia di Bistolfi a Benito Mussolini*, «Emporium», 58, 1923, pp. 319-20: 319.

²⁵ «Caro Ojetti, grazie per l'invito ad esporre. Però ho deciso di non esporre alcunché della mia scultura a meno che non possa io stesso ordinare e sorvegliare», lettera di R. Romanelli a U. Ojetti, 24 agosto 1924 (AGNAMeC-UO, u.a. 1632, Romanelli Romano, scultore).

²⁶ Cfr. R.M. VILLANI, *Giuseppe Romagnoli, sculture e medaglie a confronto*, «Bollettino di Numismatica», 60, 2013, pp. 121-44.

²⁷ OJETTI, *Le Medaglie italiane mandate dal Ministero degli Esteri*, p. 6.

²⁸ U. OJETTI, *Medaglie italiane*, «Dedalo», V, 1924-1925, pp. 513-30: 521-2.

²⁹ OJETTI, *Le Medaglie italiane mandate dal Ministero degli Esteri*, pp. 6-9.

³⁰ O. LICUDIS, *Commenti: Il doge Foscari di Oreste Licudis*, «Dedalo», IV, 1923-1924, pp. 393-396.

tutto il mondo» – si preoccupa di sottolineare Ogetti – «perché il dottor Wilhelm Bode ne acquistò un esemplare per il Kaiser Friedrich Museum credendola opera di Donatello»³¹. Al di là del singolare aneddoto, il lavoro si rifà in maniera diretta all'inquadratura tipica delle placchette bronzee rinascimentali e rivela una puntuale attenzione verso precedenti quattrocenteschi di rappresentazione del doge con il corno ducale: in primo luogo alcune medaglie del Camelio, ma anche di Sperandio, Pietro di Fano o Marco Guidizani. Del resto, fa riflettere che lo stesso Licudis, nel fissare il prezzo per l'eventuale vendita dei suoi lavori, si mantenga sulle poche centinaia di lire per le altre medaglie e placchette, arrivando invece a ben 10.000 lire proprio per quella del doge³², di cui a New York viene esposto il «modello originale fuso in bronzo, con dorature» (95 × 84 mm)³³.

In un'altra lettera inviata a Ogetti, lo scultore parla dei propri ritratti su medaglia in termini di «semplicità assoluta» e «forza costruttiva [...] di una figura stereometrica». Caratteristiche presentate in netta contrapposizione ai risultati macchinosi del rilievo «ridotto in piccola misura dal terribilissimo pantografo». Contro quest'ultimo, il migliore antidoto viene indicato nello studio e nella copia assidua dai modelli del passato, con un'ultima nota: «il mio unico maestro fu Benvenuto e il suo libro sull'oreficeria che ogni artista dovrebbe studiare come la Bibbia ogni giorno»³⁴.

Particolarmente interessante è anche la *Medaglia per il centenario dalla morte di Antonio Canova* di Aurelio Mistruzzi, a sua volta voluta da Ogetti³⁵ ed esposta in una versione fusa di 85 mm di diametro. In questo caso il ritratto del maestro di Possagno, la cui la testa di profilo convive con il busto nudo di tre quarti, vuole essere evidentemente un'evocazione dal sapore classico, filtrata però dai modelli di Giovanni Boldù (Hill 421)³⁶. Così, anche la scelta delle tre Grazie, per il rovescio, non sembra immune dalla particolare fortuna numismatica del tema, a cominciare dalla *Medaglia di Giovanna degli Albizzi* (Hill 1021) di Niccolò Fiorentino (figg. 18ab-20)³⁷.

Lo stesso Mistruzzi, in una delle sue lettere, manifesta qualche dubbio sull'opportunità di esporre, insieme agli esemplari fusi, anche alcune medaglie coniate, «di diametro troppo piccolo per figurare in mostra»³⁸ e adatte piuttosto alla tiratura e alla vendita su vasta scala. Ancora, in una lettera di qualche anno più tardi, l'artista avrebbe lamentato «le pretese più improbabili dei committenti che vorrebbero su di una medaglia vedere quanto si può affrescare su di una parete», dichiarandosi «più che d'accordo con l'eliminazione del pittorico» e dell'impiego dei moderni strumenti tecnici, «essendo [io] da qualche tempo uso a modellare le medaglie in grandezza definitiva [senza pantografo]»³⁹.

Anche da alcune righe di Publio Morbiducci emerge la coscienza di una profonda distinzione tra la destinazione espositiva e quella commerciale delle opere, a seconda delle dimensioni e della tecnica esecutiva, dunque della loro possibile serialità. Lo scultore afferma infatti di non sapere come fissare un prezzo specifico per le medaglie di conio presenti in mostra, «essendo» – a differenza di quelle fuse – «cose del libero mercato». Poco prima dell'esposizione, l'artista invia a Ogetti anche una breve nota biografica, in cui la guerra appena trascorsa viene indicata come uno snodo fondamentale, quando «molta acqua passò sul mio impressionismo per dar luogo ad altre espressioni e qualità meno fittizie», portando ad una «metamorfosi dovuta soprattutto ad aver iniziato con serietà lo studio del passato [...] come sorgente di sapere e di sensazioni profonde» (fig. 21ab)⁴⁰.

³¹ OJETTI, *Le Medaglie italiane mandate dal Ministero degli Esteri*, pp. 7, 15.

³² Lettera di O. Licudis a U. Ogetti, 29 agosto 1924 (AGNAMEC-UO, u.a. 1068, Licudis Oreste, scultore).

³³ OJETTI, *Le Medaglie italiane mandate dal Ministero degli Esteri*, p. 15.

³⁴ Lettera di O. Licudis a U. Ogetti, 24 agosto 1924 (AGNAMEC-UO, u.a. 1068, Licudis Oreste, scultore).

³⁵ Lettera di U. Ogetti ad A. Mistruzzi, 07 agosto 1924 (AGNAMEC-UO, u.a. 1281, Mistruzzi Aurelio, scultore).

³⁶ Da qui in poi, «Hill» seguito da numero sarà in riferimento alla catalogazione in G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930.

³⁷ W. VON BODE, *Der Florentiner Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 25, 1904, pp. 1-14.

³⁸ Lettera di A. Mistruzzi a U. Ogetti, 27 agosto 1924 (AGNAMEC-UO, u.a. 1281, Mistruzzi Aurelio, scultore).

³⁹ Lettera di A. Mistruzzi a F. Ogetti, 22 ottobre 1936 (AGNAMEC-UO, u.a. 1281, Mistruzzi Aurelio, scultore).

⁴⁰ Lettera di P. Morbiducci a U. Ogetti, 02 settembre 1924 (AGNAMEC-UO, u.a. 1302, Morbiducci Publio, scultore).

Si pongono sulla stessa linea gli altri protagonisti della mostra di New York, accomunati dalla volontà di porre un nuovo accento sul carattere fortemente autoriale del proprio lavoro: dal momento della modellazione iniziale⁴¹, fino alla stesura delle diverse patine sull'opera conclusa⁴². L'esito più significativo di questo nuovo tipo di approccio si traduce nella scelta di esporre, come precisato dalle didascalie in catalogo, anche diversi «modelli originali». Nelle sale della mostra trovano infatti spazio proprio quei grandi medaglioni in bronzo, a volte di diametro superiore anche ai 200 mm, originariamente realizzati come campioni di partenza da cui trarre le riduzioni pantografiche. Oggetti fino a quel momento considerati come semplici tappe intermedie del lavoro si rivelavano così, per la prima volta, perfettamente adeguati alle necessità espositive. Si trattava del resto di esemplari di grandi dimensioni, ottenuti tramite fusione e, soprattutto, unici, dunque pienamente riconducibili ad una sfera a tutti gli effetti artistica, molto lontana da quella di una produzione seriale e industriale⁴³.

In definitiva, l'*Esposizione della Medaglia Moderna* del 1924 è davvero l'occasione in cui molte delle questioni di carattere tecnico e teorico affiorate negli anni precedenti trovano un momento di ricapitolazione e riconoscimento, e in cui per la prima volta ci si trova di fronte ad un consistente nucleo di opere in grado di darne concreta espressione. Di lì a breve si sarebbe assistito a un parziale raffreddamento nei rapporti tra Ojetti e il gruppo degli allievi di Romagnoli della Scuola della Medaglia di Roma. Tuttavia, sarebbero stati soprattutto questi ultimi a giocare un ruolo determinante nel panorama nazionale fino all'inizio degli anni Quaranta.

3. Modelli rinascimentali. Tra citazione e innovazione

Un più esteso confronto con le opere realizzate tra anni Venti e Trenta fa ben comprendere in quali termini i lavori del Rinascimento abbiano fornito una concreta lezione, formale e compositiva, per alcuni protagonisti della medaglistica contemporanea.

Gli episodi più precoci si ritrovano nelle *Medaglie di guerra* di Romanelli. È stato osservato come lo scultore fiorentino si sia rifatto alla soluzione del rovescio della *Medaglia di Giovanni delle Bande Nere* (1522), di Francesco da Sangallo, nella sua *Medaglia per l'Aviazione in Marina* (1914)⁴⁴. L'impresa con la folgore alata, però, viene sostituita con una scena in cui due volatili si incontrano al centro del campo: questi ultimi sembrano guardare, più precisamente, alla fenice della *Medaglia di Tommaso Moro* di Giovanni Maria Pomedelli (Hill 589; figg. 22-24). Nella *Medaglia per la Real Nave Andrea Doria* (1914), invece, il confronto con i modelli del passato, e in particolare con la medaglia realizzata da Leone Leoni proprio per il Doria (1542), si rivela meno testuale. In questo caso, infatti, anziché seguire l'originale, Romanelli sembra ricercare una semplificazione plastica dei volumi ad altissimo rilievo, operando quasi un'esplicita correzione in chiave quattrocentista dei più minuti e precisi passaggi del lavoro di conio del Leoni (figg. 25ab-26ab).

⁴¹ «Grazie del Catalogo contenente la sobria prefazione, giustamente severa verso il “pittorico” e l’“impressionismo” e soprattutto verso quella perniciosa facilitazione industriale, per cui oggi si traducono e riducono i grandi modelli nelle dimensioni dei punzoni. [...] Richiede e riconferma necessità di concisione nei volumi e nei contorni», lettera di E. Baroni a U. Ojetti, 20 ottobre 1924 (AGNAMEC-UO, u.a. 117, Baroni Eugenio, scultore); «Leggo nella sua chiara prefazione che l'artista dovrebbe lavorare la medaglia alla grandezza della riproduzione. È veramente un consiglio necessario. Sto ora provando le conseguenze disperanti delle riduzioni pantografiche», lettera di A.G. Santagata a U. Ojetti, 18 dicembre 1924 (AGNAMEC-UO, u.a. 1687, Santagata Antonio Giuseppe, pittore e scultore).

⁴² «Caro Ojetti, non ho buone fotografie e da esse non risultano le differenti patine che io mi studio di ottenere per ogni medaglia, e che ritengo, abbiano una grande importanza», lettera di G. Romagnoli a U. Ojetti, 10 agosto 1924 (AGNAMEC-UO, u.a. 1627, Romagnoli Giuseppe, scultore); «Ma stia pur certo se entro alla fine del mese non avrò le fusioni, manderò la coniatà», lettera di R. Brozzi a U. Ojetti, 20 agosto 1924 (AGNAMEC-UO, u.a. 312, Brozzi Renato, scultore).

⁴³ OJETTI, *Le Medaglie italiane mandate dal Ministero degli Esteri*, pp. 11-24.

⁴⁴ R. CAMPANA, *Romano Romanelli. Un'espressione del classicismo nella scultura del Novecento*, Firenze 1991, p. 40.

Alcuni espliciti riferimenti a opere del XV secolo si rintracciano anche nel lavoro di Aurelio Mistruzzi⁴⁵. Già nella *Medaglia per la banca del Friuli* (1923), e poi in quella per la *Regia Accademia di Santa Cecilia* (1936), l'artista riprende la soluzione dei due angeli che sorreggono lo stemma della *Medaglia di Giovanni II Bentivoglio* (Hill 355) di Sperandio (figg. 27-28). Così, all'indomani dell'esposizione newyorkese, lo scultore friulano dimostra con la sua *Medaglia di Pietro Fedele* (1925) di aver bene in mente il repertorio araldico di Sigismondo Pandolfo Malatesta, già impiegato dal Pisanello (Hill 33) e da Matteo de' Pasti (Hill 165; figg. 29-31). Diversi anni più tardi, nella sua *Medaglia per la Liberazione* (1943), la dicitura intorno alla circonferenza e l'inclinazione della bilancia, su cui vengono pesati il fascio littorio e i codici della legge, avrebbero rivelato ancora una specifica attenzione per il rovescio di una delle medaglie pisanelliane per *Leonello d'Este* (Hill 26; figg. 32-33).

L'evidente eredità dei modelli quattrocenteschi ritorna nell'impostazione e nel deciso rilievo dei numerosi profili ritratti in questi anni dall'artista. È soprattutto il caso dell'*Autoritratto* realizzato per il proprio cinquantesimo compleanno (1930), delle medaglie eseguite in occasione della morte del figlio Diego Mistruzzi (1940; fig. 34) e del ventisettesimo compleanno della figlia Adriana (1941), o ancora di quella commemorativa del Gattamelata (1943).

Un'altra figura determinante è quella del più giovane Filippo Sgarlata, formatosi all'Accademia di Belle Arti di Palermo e poi anche lui, a partire dal 1920, presso la Scuola della Medaglia di Roma⁴⁶. Già dai primissimi anni di attività l'artista siciliano dimostra un singolare occhio di riguardo per i modelli del XV secolo: lo si vede in alcune medaglie eseguite tra il 1925 e il 1926 in occasione del settimo centenario dalla morte di san Francesco d'Assisi. In una di queste, il volto del santo rimanda infatti al profilo del *Beato Giovanni Tavelli da Tossignano* (Hill 79), modellato da Antonio Marescotti (figg. 35-36). In un'altra, per quanto il soggetto sia abilmente trasformato in una *Predica agli uccelli*, la composizione delle figure e il loro rapporto con la dicitura rivelano invece uno stretto legame con il rovescio di una delle medaglie del Pisanello per *Alfonso V d'Aragona* (Hill 41; figg. 37-38).

La *Medaglia del Venator impavidus*, presentata alla Biennale del 1934, avrebbe poi costituito un esplicito omaggio al «Venator intrepidus» di un altro rovescio della serie pisanelliana per il re di Napoli (Hill 42). Sullo stesso tema Sgarlata sarebbe ritornato all'esposizione veneziana del 1940, con il gruppo a tutto tondo della *Lotta col cinghiale* (figg. 39-40). Così, nella più tarda *Medaglia dei due crociati* (1942), la soluzione dei cavalli di tre quarti o da tergo sarebbe stata ripresa dalla *Medaglia di Novello Malatesta* (Hill 35), sempre del Pisanello, e da quella di *Carlo Grati* (Hill 392) di Sperandio (figg. 41-43).

Anche in questo caso risulta di particolare interesse la serie dei ritratti, da quello di *Benito Mussolini* (1930) a quello del *Duca d'Aosta* (1940). Se l'espressione e il trattamento dei volumi dei volti rivelano, infatti, una certa consapevolezza della modellazione dei profili tipica di Niccolò Fiorentino – in particolare quello del *Lorenzo il Magnifico* (Hill 926) –, la resa del colletto e la decorazione dell'abito-armatura sembrano guardare piuttosto alla *Medaglia di Filippo Maria Visconti* del Pisanello (Hill 21; figg. 44-46).

Non si tratta comunque di episodi isolati. Già nel 1924 un giovane Francesco Messina ritrae in medaglia *Esterina Rossi* leggendo il volto e l'acconciatura della ragazza secondo i canoni ereditati da certi profili femminili quattrocenteschi, su tutti probabilmente quello di *Giovanna degli Albizzi* di Niccolò Fiorentino (Hill 1021). Così anche Renato Brozzi, per la sua *Medaglia del Congresso Internazionale di fisiologia* (1932), sembra mutuare la severa espressione di Lazzaro Spallanzani dal *Giovanni Gioviano Pontano* (Hill 340) della medaglia di Adriano Fiorentino. La sintetica definizione dei profili modellati in questi anni da Antonio Giuseppe Santagata trova invece un importante precedente nelle medaglie di Gianfrancesco Enzola (Hill 292-294).

⁴⁵ Cfr. Aurelio Mistruzzi, *1880-1960*, a cura dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine, Udine 1974; *Il lascito Aurelio Mistruzzi della provincia di Udine*, a cura di A. Mucchino, Udine 1992; A. IMBELLONE, *Aurelio Mistruzzi: una vita per l'arte*, Roma 2011; *Aurelio Mistruzzi: bozzetti e medaglie nel lascito della provincia di Udine*, Catalogo della mostra, a cura di G. Bergamini e D. Nobile, Udine 2013.

⁴⁶ Cfr. A. GRECO DI BIANCA, *Filippo Sgarlata medagliista e scultore*, Palermo 1981; *Filippo Sgarlata e le sue opere. Antologica 1924-1979*, Catalogo della mostra, a cura di G. Capuzzo, F. Sapio Vitrano, Palermo 1984.

Casi simili si ritrovano ancora nelle opere di artisti come Bernardo Morescalchi, Federico Papi, Publio Morbiducci e molti altri. Persino la Johnson avrebbe operato una scelta analoga in occasione della grande *Mostra leonardesca* del 1939, tentando di adattare la propria produzione al nuovo gusto corrente. Malgrado le dimensioni ridotte e l'esecuzione tramite conio, i gettoni di *Ludovico il Moro* e *Beatrice d'Este* – realizzati per l'occasione – avrebbero infatti eletto a proprio modello gli esemplari del Caradosso e alcuni testoni di fine Quattrocento (fig. 47ab).

Al di là delle singole riprese iconografiche, i modelli del XV secolo appaiono determinanti per una più generale grammatica compositiva e stilistica della medaglia moderna. Essi entrano a far parte di un patrimonio condiviso da buona parte degli artisti sia nel campo della medaglia fusa, destinata in primo luogo a occasioni espositive, sia per quella coniatata, il cui impiego sopravvive, e con notevole fortuna, soprattutto per la vendita e la distribuzione in serie⁴⁷.

Un'attenzione del genere si traduce, ad esempio, nella nuova tendenza a sottolineare il ruolo del *lettering* quale elemento determinante ai fini della composizione, in grado di entrare in un rapporto attivo e dinamico anche con le figure. Si registra in effetti un sempre più diffuso impiego di caratteri gotici, talvolta resi con simulata imprecisione e, quasi sempre, dalle dimensioni significativamente maggiori rispetto a quelli utilizzati fino agli anni Dieci. Risulta indicativa, in quest'ottica, la recensione di Renato Pacini alle medaglie esposte alla Quadriennale Romana del 1931. Secondo il critico, è infatti il rovescio della *Medaglia di Lorenzo il Magnifico* di Niccolò Fiorentino – e con essa l'intero «periodo aureo» della medaglistica italiana – a rappresentare il necessario termine di confronto per i contemporanei, l'«esempio perfetto» di studio della dicitura, intesa come «parte integrante della composizione [...] perché la letteratura si pieghi ai voleri dell'architettura»⁴⁸.

Allo stesso modo, l'influsso di questi lavori si rivela determinante nel modo di inquadrare i ritratti nel recto di numerose opere, in cui sempre più spesso i profili si staccano dal fondale in maniera netta e a tutti gli effetti scultorea. Non sono rari i casi in cui – come già nella medaglistica quattrocentesca di Francesco da Sangallo – il deciso rilievo impedisce persino di poggiare la medaglia in modo stabile su una superficie orizzontale, o quelli in cui l'artista – come spesso avviene per Mistruzzi – ha la possibilità di apporre la propria firma nell'ampio spazio creatosi alla base del busto, dunque perpendicolarmente rispetto al piano della medaglia. Più in generale, in termini di impaginazione, si riscontra anche una tendenza verso la dilatazione dei soggetti e delle immagini del rovescio, a loro volta fortemente prospicienti, che appaiono come costrette in uno spazio fin troppo angusto. Le figure arrivano così a invadere quasi interamente il campo, contribuendo a dare all'oggetto-medaglia una sempre più decisa fisicità e pesantezza, al punto da suggerire spesso una vera e propria tridimensionalità.

È interessante, a questo proposito, considerare l'episodio della *Prima Mostra Nazionale della Medaglia*, organizzata alla Galleria di Roma nell'estate del 1938, che si pone come importante momento di consacrazione per la pratica medaglistica in Italia («Si è pensato di costruire in seno al Sindacato una Sezione dei Medaglisti in modo da dar loro miglior coscienza e conoscenza dell'arte della medaglia ed insieme il modo di farla valere», si legge in catalogo⁴⁹). Per l'occasione, infatti, diversi artisti sono invitati dal Sindacato Nazionale a presentare anche alcuni bronzetti⁵⁰, altro genere percepito come tipicamente

⁴⁷ Per un repertorio visivo e una documentazione generale: W. TABACCHI, *Medaglie di guerra: Italia 1919-1943*, Carpi 1990; W. TABACCHI, *Medaglie tra i due secoli*, a cura di M. Corticelli, E. Giacon, D. Tabacchi, Budrio 1992; G. CASOLARI, *25 anni di storia: medaglie e decorazioni mussoliniane 1922-1945*, Rimini 1996; P. GENTILIZZI, S. PIERMATTEI, *Le medaglie del Ventennio*, Atti del convegno di studi, Cingoli 2002; R. MARTINI, *VI. Secolo XX. I. Regno d'Italia Vittorio Emanuele II (1900-1945)*, in *Catalogo delle Medaglie delle Civiche raccolte numismatiche*, Milano 2002; G. CASOLARI, *Il fulgore dell'oro nelle medaglie italiane: da Umberto I a Vittorio Emanuele III e Benito Mussolini*, Bologna 2004; A. TASSINI, *Con valore e con onore. La Storia degli italiani attraverso le medaglie e le decorazioni dal 1800 al 1945*, Udine 2011.

⁴⁸ R. PACINI, *I medaglisti alla prima quadriennale romana*, «Dedalo», XI, 1930-1931, pp. 781-90: 788.

⁴⁹ A. MARAINI, *Introduzione*, in *Prima mostra nazionale della medaglia e disegni di Enrico Sacchetti*, Catalogo della mostra, Tivoli 1938, p. 5.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 8, 11-3.

legato all'idea di un 'Rinascimento portatile'⁵¹. Opere del genere risultavano facilmente assimilabili alla pratica medagliistica e dunque inquadrabili all'interno di quella medesima «tradizione che deve pur esserci particolarmente cara», di cui parla nell'introduzione Antonio Maraini⁵². Lo stesso segretario della Biennale, peraltro, nel 1933 si era rifatto ai modelli del Pisanello, riprendendo la soluzione del libro aperto della *Medaglia di Pier Candido Decembrio* (Hill 40) in un'opera dedicata a Giovanni Papini e successivamente commentata anche sulla «Rivista Italiana di Numismatica» (figg. 48-49)⁵³.

Già nel corso degli anni Trenta, in occasione delle diverse esposizioni veneziane, si era registrato un aumento delle opere di medaglisti italiani, esposte talvolta nelle stesse sale di alcune sculture di grande formato⁵⁴. È però la presenza di questi bronzetti all'interno di un'esposizione interamente incentrata sulla medagliistica, come quella romana del 1938, a sancire in maniera definitiva il punto di arrivo del percorso – iniziato quindici anni prima tra Monza e New York – di assimilazione della medaglia al bassorilievo e alla scultura a tutto tondo.

La rubrica *Medaglisti italiani contemporanei*, inaugurata di lì a poco da Giorgio Nicodemi sulla «Rivista Italiana di Numismatica», avrebbe fornito un'ultima testimonianza della trasformazione avvenuta nel corso dei decenni precedenti. Si rivelano eloquenti le considerazioni su Leonardo Bistolfi ed Edoardo Rubino, rispettivamente classe 1859 e 1871, entrambi attivi perciò nelle «due fasi più recenti della medagliistica italiana». Il confronto è chiaramente tra i primi decenni del secolo, «quando anche la medaglia, nel senso della scultura pittoresca cercava di ottenere i risultati del dipinto», e la tendenza iniziata invece con gli anni Venti, «quando già a coloro che vollero ridare importanza alla medaglia era apparsa la necessità di rifarsi ad effetti più puramente plastici, ed eseguire le modellazioni nella grandezza delle prove finite»⁵⁵. La distinzione tra i due periodi non potrebbe essere più netta: esclusivamente i lavori degli ultimi anni, realizzati artigianalmente dagli artisti e in un numero contenuto di esemplari, vengono letti nei termini di vere «prove originali». Di contro, le precedenti «riduzioni affidate ai mezzi meccanici» finivano, secondo Nicodemi, per ridursi quasi a copie di seconda mano, frutto di «una traduzione solo approssimativa»⁵⁶.

4. *Quale Quattrocento?*

Attraverso quali vie passa però il confronto, in primo luogo degli artisti, con la medaglia rinascimentale? I percorsi sono molteplici, ma un ruolo di capitale importanza sembra essere giocato dalla Regia Scuola dell'Arte della Medaglia di Roma, nata con l'esplicito fine di «ricondere questo ramo della plastica alle gloriose tradizioni che un tempo vantava nel nostro Paese»⁵⁷. Come documentato dagli studi di Rosa Maria Villani, la formazione degli allievi contemplava infatti, già dagli anni Dieci, l'esercizio nel taglio diretto di conii e punzoni secondo tecnica tradizionale, lezioni di storia dell'arte tenute da professori e figure di spicco come Adolfo Venturi e Corrado Ricci, ma soprattutto un'assidua pratica di studio e copia da calchi di opere antiche⁵⁸, tra cui anche una serie di gessi da medaglie pisanelliane di proprietà della Scuola.

⁵¹ Cfr. L. SIMONATO, *Breve storia della medaglia e della sua ricezione critica, tra Quattro e Ottocento*, in *Scuola dell'Arte della Medaglia: una storia attuale*, pp. 164-79.

⁵² MARAINI, *Introduzione*, p. 5.

⁵³ G. NICODEMI, *Medaglisti Italiani Moderni. Antonio Maraini*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», s. IV, 2, 1942, pp. 107-14: 109.

⁵⁴ Cfr. *XVIII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo della mostra, Milano 1932, pp. 141-3; *XIX Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo della mostra, Milano 1934, pp. 208-10; *XX Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo della mostra, Milano 1936, pp. 176-7; *XXI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo della mostra, Milano 1938, pp. 125-7; *XXII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo della mostra, Milano 1940, pp. 113-4, 116-21, 193; *XXIII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo della mostra, Milano 1942, pp. 63, 202.

⁵⁵ G. NICODEMI, *Medaglisti Italiani Moderni. Edoardo Rubino*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», s. IV, 2, 1942, pp. 48-57: 49.

⁵⁶ G. NICODEMI, *Medaglisti Italiani Moderni. Leonardo Bistolfi*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», s. IV, 1, 1941, pp. 143-9: 147.

⁵⁷ L. n. 486 del 14 luglio 1907.

⁵⁸ Cfr. R.M. VILLANI, *La Scuola dell'Arte della Medaglia, formazione e contesto storico*, pp. 133-54; EAD., *La Scuola dell'Arte della Medaglia, l'arte indirizzata all'industria, l'utile nel bello*, pp. 181-202.

Negli stessi anni cominciava intanto la pubblicazione del *Corpus Nummorum Italicorum*: la monumentale opera, specificatamente rivolta alla moneta ma dal fortissimo impatto visivo e culturale, curata dal ‘re numismatico’ Vittorio Emanuele III, edita tra 1910 e 1943 in sontuosi volumi ricchi di tavole fitte di ottime riproduzioni⁵⁹. È, in ogni caso, pratica comune in questi decenni quella di utilizzare, anche a corredo di testi dal carattere storico o letterario, immagini di medaglie e placchette del XV e XVI secolo⁶⁰, parallelamente oggetto d’importanti aste accompagnate da cataloghi illustrati, in Italia così come in tutta Europa⁶¹.

Gli anni Venti si aprono poi con lo stabilirsi – pur seguito da travagliate vicende burocratiche – della sede della Società Italiana di Numismatica all’interno del Castello Sforzesco di Milano. Qui, in seguito ad alcune polemiche in merito alla difficile visibilità delle opere⁶², vengono presto radunate anche le raccolte numismatiche municipali e il medagliere braidense, fino ad allora pressoché nascosto al pubblico. In questo modo, prendeva forma uno dei maggiori poli di attenzione per il genere medaglistico a livello nazionale, insieme al Bargello a Firenze e al Museo di Napoli⁶³.

Il fatto che, all’indomani del riallestimento alla fine degli anni Trenta, la prima sala del Regio Museo di Antichità di Parma venga interamente dedicata alla collezione civica di medaglie, «e in particolare quella dei medaglisti quattrocenteschi, emiliani, lombardi e veneti»⁶⁴, rappresenta un altro importante indizio dell’interesse, vivo ancora a date più avanzate. Lo stesso che si registrerà, di lì a poco, con l’esposizione di più di trecento esemplari (in alcuni casi con i rovesci riprodotti in galvanoplastica) alla grande mostra de *La medaglia italiana del Rinascimento*, nella primavera 1941 presso la Sala delle Asse del Castello Sforzesco. Ancora una volta, i lavori maggiormente degni di nota saranno rintracciati nella produzione del Pisanello, di Matteo de’ Pasti, Sperandio, Bertoldo e Niccolò Fiorentino⁶⁵.

Un’attenzione così capillare per la medaglia del XV secolo non può che rispondere a una parallela fortuna in ambito più strettamente storiografico. Già dall’Ottocento gli studi di numismatica – specie in area tedesca e francese – avevano dimostrato una predilezione per le opere del Rinascimento italiano: dai lavori di Schuchardt e Friedländer, fino a quelli di Armand e ai volumi di Alois Heiss su *Les Médailleurs de la Renaissance*⁶⁶. Nei primi decenni del Novecento questa tendenza sembra avviarsi verso ulteriori sviluppi,

⁵⁹ Cfr. L. TRAVAINI, *Storia di una passione. Vittorio Emanuele III e le monete*, Roma 2005.

⁶⁰ Cfr. G. PORTIGLIOTTI, *Donne del Rinascimento*, Milano 1927; con il connesso articolo: *Movimento letterario*, «L’Illustrazione Italiana», 2, 1927, p. 450. Ma anche in «Emporium»: J.A. RUSCONI, *Il Magnifico Lorenzo*, 63, 1926, pp. 230-46: 230, 232, 246; E. JANNI, *Giovanni Delle Bande Nere*, 64, 1926, pp. 206-29: 229; B. DISERTORI, *Fra incisori antichi e stampe rare. Il sogno di Raffaello ossia la vita del saggio*, 64, 1926, pp. 258-65: 265.

⁶¹ Cfr. A. SAMBON, *Catalogue des Bronzes de la Renaissance, Statuettes, Plaquettes, Flamand, Allemand composant la collection de M. X.*, Paris 1925; H. MUELLER-LEBANON, *Sammlung Hans Mueller-Lebanon. Kustmedaillen der Renaissancezeit besonders hervorragende Arbeiten der besten deutschen Meister sowie künstlerische und interessante Münzen und Medaillen des XVI bis XIX Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1925; G. DE NICOLA, *Catalogo della collezione De Nicola. Placchette e medaglie dei secoli XIV al XIX, piccoli oggetti e bronzi vari, antichi piombi*, Roma 1929; T. WHITCOMBE GREENE, *Catalogue of the Collection of Medals, Plaquettes and Coins, chiefly of the Renaissance*, London 1933.

⁶² «Tutte le nostre collezioni numismatiche riescono così presso che inutili agli studiosi, a cui sono quasi completamente sottratte. [...] da ciò la sua tendenza naturale a sottrarsi alle richieste degli studiosi», in F. GNECCHI, *Il “dopo guerra” della Numismatica. Considerazioni sui Pubblici Medaglieri d’Italia. Lettera aperta al direttore Generale delle Antichità e Belle Arti*, «Rivista italiana di Numismatica e Scienze Affini», s. I, 30, 1917, pp. 291-5: 292.

⁶³ «La consegna fatta dal Governo al Comune di tutta la suppellettile numismatica e medaglistica di Brera, il raccostamento di essa alle raccolte municipali, e la conseguente organizzazione del Medagliere Milanese, hanno fatto sì che, appunto nel Castello Sforzesco, si venisse a creare la più cospicua fra le collezioni numismatiche italiane, e per l’importanza di alcune sue serie e per la sua grandiosa estensione. [...] Alla numismatica fra le discipline storiche è ormai riconosciuto il degno posto, come scienza a sé stante», *Discorso del Presidente Strada all’inaugurazione della nuova Sede sociale nel Castello Sforzesco il 23 aprile 1922*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», s. III, 1, 1924, pp. 62-3: 62.

⁶⁴ G. MONACO, *Il R. Museo di Antichità di Parma*, Roma 1940, p. 6.

⁶⁵ G. N. [G. NICODEMI], *La Mostra della Medaglia del Rinascimento al Castello Sforzesco di Milano*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», s. IV, 1, 1941, pp. 74-6.

⁶⁶ Cfr. A. MODESTI, *Numismata in libris: catalogo della raccolta di libri, riviste, periodici, articoli e scritti vari dal XVI al XX secolo inerenti l’arte della medaglia riguardante soprattutto l’Italia facenti parte di una biblioteca privata*,

soprattutto in vista di una sempre più netta distinzione tra gli esemplari quattrocenteschi e quelli del secolo successivo.

Gli episodi di maggior rilievo in questa direzione si rintracciano nei lavori di Cornelius von Fabriczy (*Medaillen der Italienischen Renaissance*, 1903)⁶⁷, di Georg Habich (*Die Medaillen der italienischen Renaissance*, 1922)⁶⁸, ma soprattutto negli studi di George Francis Hill: cominciando dalla prima monografia sul *Pisanello* (1905)⁶⁹, fino al monumentale *Corpus of Italian Medals of the Renaissance* del 1930, che significativamente trova il suo limite cronologico nella produzione di Benvenuto Cellini («The period thus covered is artistically the more important. [...] As medallists Cellini and the engravers who followed in his steps present little artistic interest»)⁷⁰.

Sono proprio le ricerche di von Fabriczy e Hill a rappresentare un fondamentale punto di partenza⁷¹ per i principali studi condotti in Italia intorno agli anni Venti: i lavori del già citato Augusto Calabi e di Gianluigi Cornaggia, dedicati a Matteo de' Pasti e al Pisanello. Negli articoli e nelle monografie pubblicate dai due sembra possibile ritrovare, se non la fonte diretta, almeno un'utile suggestione per le idee della critica coeva a proposito della medaglistica contemporanea. Anche Calabi e Cornaggia avevano letto infatti il Quattrocento come il vero «periodo aureo» della medaglia italiana, «che ha vita tanto splendida quanto breve [...] e poi già degenera nella medaglia coniatata». Negli esemplari cinquecenteschi si sarebbe persa quella «concezione assai semplice» della produzione precedente, «la quale, non sarà mai abbastanza ripetuto, è tutta solamente fusa»⁷². Non è un caso che uno dei criteri determinanti per rintracciare i falsi di epoca successiva sia individuato nell'impiego successivo del bulino e nella traccia di interventi meccanici di correzione, causa di lettere «basse, secche, piatte» e, più in generale, di un «lavoro nettamente incisivo in ribasso di piano»⁷³.

Fin dal titolo del volume dedicato al Pisanello (*Pisanello. L'opera medaglistica paragonata a quella pittorica*, 1928), viene presentata una netta distinzione tra il pittore e il medaglista, in cui le «caratteristiche tecniche hanno dovuto trovare la migliore applicazione» grazie ad una «maggior parsimonia di elementi rappresentati» e «chiarezza di equilibrio architettonico»⁷⁴. All'interno della monografia si ritrova anche quell'idea – poi impiegata da Pacini – del *lettering* quale elemento di importanza «non letteraria, come si ritenne sinora, ma esclusivamente decorativa», secondo leggi «rigorosamente determinate da necessità compositive». Infine, una delle tesi sostenute con maggior decisione sta nel rintracciare il vero precedente della medaglia quattrocentesca, non nella moneta romana o nel sigillo medievale, ma – «in quanto è

Roma 1997; D. GASPAROTTO, «Des petits bas-reliefs où s'agit sans peine une foule ardente». Conoscitori e collezionisti di medaglie e di placchette dall'Otto al Novecento, in *La raccolta Mario Scaglia. Dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, Catalogo della mostra, a cura di A. Di Lorenzo e F. Frangi, Milano 2007, pp. 29-37.

⁶⁷ C. VON FABRICZY, *Medaillen der Italienischen Renaissance*, Leipzig 1903; tr. ingl.: C. VON FABRICZY, G.W. HAMILTON, *Italian Medals*, London 1904.

⁶⁸ G. HABICH, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Berlin-Stuttgart 1922.

⁶⁹ G.F. HILL, *Pisanello*, London-New York 1905.

⁷⁰ HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*.

⁷¹ «What a wealth of artistic types, and – as its consequence – what an amount of variety, what diversity of artistic conceptions and forms, awake our surprise and compel us to ever-renewed admiration as we survey the masterpieces of the Quattrocento medallists!», in VON FABRICZY, HAMILTON, *Italian Medals*, p. 185; «Towards the end of the fifteenth century the process of striking in a press from dies engraved in the manner of coin-engravers was adapted to medals, with the result that the number of identical medals that could be produced was largely increased. From the artistic point of view the mechanical improvements were almost wholly injurious, and the best artists have never ceased to favour the process of casting», in G.F. HILL, *A Guide to the Exhibition of Medals of the Renaissance in the British Museum*, London 1923, p. 9.

⁷² A. CALABI, G. CORNAGGIA, *Matteo dei Pasti. La sua opera medaglistica distinta da quella degli anonimi riminesi del XV secolo in relazione ai medaglioni malatestiani aggiunte le falsificazioni. Studio critico e catalogo ragionato*, Milano 1927, pp. 15-6. Già in IID., *Matteo Dei Pasti e anonimi riminesi del secolo XV*, «Rivista Italiana di Numismatica», s. III, 2, 1925, pp. 49-102: 49-50.

⁷³ *Ibid.*, pp. 87-8.

⁷⁴ A. CALABI, G. CORNAGGIA, *Pisanello. L'opera medaglistica paragonata a quella pittorica distinte dalla produzione di seguaci e falsificatori dei secoli XV e XVI in relazione ai medaglioni decorativi coevi. Studio critico italiano e inglese e catalogo ragionato*, Milano 1928, pp. 19-20.

scultura in bassorilievo» – nei grandi medaglioni architettonici in marmo delle cattedrali romaniche dell'Italia settentrionale⁷⁵.

A inizio secolo Gabriele d'Annunzio, ne *Il fuoco* (1900), poteva ancora parlare della volontà del suo Stelio Effrena di «coniare» le proprie idee, paragonandole con gusto un po' ricercato al precedente illustre dei lavori del Pisanello, ma senza preoccuparsi troppo di quale fosse l'effettivo procedimento esecutivo delle opere⁷⁶. L'aspetto peculiare degli studi degli anni Venti risiede, invece, nella volontà di sottolineare le specificità tecniche del medaglione fuso, frutto di quello che viene descritto come un «nuovo, lungo, laboriosissimo procedimento scultorico»⁷⁷.

Quella fornita da Calabi e Cornaggia, così come dal mondo della medaglistica contemporanea, era però evidentemente una lettura arbitraria. La testimonianza più evidente si ritrova nel confronto con lo studio condotto dal francese Jean Babelon, che esattamente negli stessi anni forniva un'analisi degli esemplari rinascimentali in termini sostanzialmente pittorici⁷⁸. Quella degli studiosi italiani risultava dunque un'interpretazione parziale, che dimenticava persino una premessa semplice ma imprescindibile: i nomi più importanti della medaglistica del XV secolo, più che all'interno delle botteghe degli scultori, erano rintracciabili già tra pittori, miniatori, architetti e orefici⁷⁹. Solamente nel 1939, all'indomani della monografia dedicata da Adolfo Venturi a *Pisanello*, si sarebbe gradualmente ripreso a parlare di un rapporto di reciproca influenza tra la produzione pittorica e quella medaglistica dell'artista, oltre che, più in generale, di una medaglia rinascimentale dal carattere non così univocamente scultoreo⁸⁰.

Quando nel 1944 Arturo Martini, nei *Colloqui* con Gino Scarpa, spenderà il nome del Pisanello come massimo riferimento per le proprie medaglie realizzate tra 1939 e 1940, non avrà più in mente il netto, deciso e sintetico rilievo plastico dei ritratti del maestro quattrocentesco, ma piuttosto la raffinata e vibratile modellazione delle figure nei rovesci⁸¹, in grado di coesistere proficuamente con il suo altro grande modello di riferimento, le antiche monete siracusane. Il nucleo di opere dello scultore trevigiano sancirà la rottura di un paradigma, rappresentando la prima presa di distanza da una concezione della medaglia che manterrà credito, comunque, ancora all'indomani della guerra.

Nella monografia dedicata nel 1953 a Tommaso Bertolino, uno degli allievi di Romagnoli specializzati a Roma alla metà degli anni Venti, il critico Valerio Mariani si sarebbe rifatto ancora una volta ai modelli quattrocenteschi per sottolineare l'effettiva natura scultorea delle opere dell'artista. Portando alle estreme conseguenze la vecchia polemica legata al pantografo, il critico sarebbe arrivato a rovesciare concettualmente l'idea stessa della riduzione a partire da modelli di dimensioni maggiori. All'inverso, avrebbe sostenuto la possibilità, per le medaglie, di essere «ingrandite, senza sforzo, su vaste superfici», traendone quindi dei veri e propri rilievi monumentali⁸². Ancora nel 1970, l'ormai anziano Luciano Mercante, un altro tra i più importanti medaglisti italiani dei decenni compresi tra le due guerre, sarebbe ritornato sulla necessità di distinguere sempre «tra moneta e medaglia, tra medaglia coniata e medaglia

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 20-2.

⁷⁶ G. D'ANNUNZIO, *Il fuoco*, Milano 1900, ed. cons. Milano 1918, pp. 59-60.

⁷⁷ A. CALABI, G. CORNAGGIA, *Medaglie e placchette. Equivoci fecondi*, «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», s. III, 5-6, 1928-1929, pp. 71-90: 79.

⁷⁸ «Pisanello a toujours signé ses œuvres de la formule suivante: *Opus Pisani pictoris*, "ceci est l'œuvre d'un peintre". Et en effet, la médaille de Pisanello, par le sentiment pittoresque du revers, par l'audace de ses raccourcis, surtout lorsqu'il représente des animaux avec la maîtrise dont ses fresques offrent déjà l'exemple, par la composition de la scène, l'atmosphère qui la baigne, l'entente des jeux de la lumière, est bien l'œuvre d'un peintre», in J. BABELON, *La médaille et les médailleurs*, Paris 1927, p. 48.

⁷⁹ Cfr. L. SIMONATO, *Percorsi di medaglistica tra Quattro e Cinquecento*, in *Ars Metallica. Monete e medaglie. Arte tecnica e storie*, pp. 53-8.

⁸⁰ «Voleva raggiungere nel bassorilievo il pittorico, come se il rilievo altro non fosse che pittura i cui piani abbiano preso spessore, sostanza, a grado a grado. Non voleva imitare il bassorilievo classico, che gli rendeva il mezzo tondo: voleva la profondità», in A. VENTURI, *Pisanello*, Roma 1939, p. 78.

⁸¹ «Io i muscoli li facevo da dentro, per spinta. [...] Pisanello ha fatto le sue medaglie così: perché altrimenti non si potrebbero fare. Io l'ho rifatto: il mio risultato, qualunque sia, è Pisanello. Ho fatto delle belle medaglie», in A. MARTINI, *Colloqui sulla scultura 1944-1945 raccolti da Gino Scarpa*, a cura di N. Stringa, Treviso 1997, p. 49.

⁸² V. MARIANI, *Tommaso Bertolino, scultore*, Roma 1953, pp. 21-2.

fusa, tra medaglia di commissione e medaglia di creazione libera». Ripensando poi agli anni della propria formazione romana, avrebbe ricordato: «era come immedesimarsi nelle grandi figure del Rinascimento»⁸³. Queste parole sembrano confermare ancora una volta come, a partire dalla prima metà degli anni Venti, buona parte dei medaglisti contemporanei abbia davvero potuto individuare nelle opere quattrocentesche un modello privilegiato. Un esempio, cioè, in cui rintracciare quei valori di solidità e sintesi plastica necessari a prendere le distanze da una tendenza ancorata a datati stilemi liberty e ad attardate forme di naturalismo ottocentesco. Le medaglie del XV secolo rappresentarono, a queste coordinate temporali, un decisivo riferimento stilistico e iconografico, in grado di condizionare attivamente il dibattito critico e le possibilità espositive delle opere. Da questo punto di vista, si rivela determinante anche il ruolo giocato dai coevi studi storiografici e da un'istituzione come la Scuola dell'Arte della Medaglia, punto di partenza per molte delle principali figure del panorama italiano.

In definitiva, le medaglie del Pisanello, di Matteo de' Pasti e di Niccolò Fiorentino svolsero davvero una funzione nodale, oltre che legittimante, per il lavoro degli artisti moderni. Per quasi un ventennio questi ultimi ricercarono una continuità, ideale e concreta, con quel celebre «OPUS PISANI», chiudendo però spesso un occhio e apparentemente ignorando il più scomodo, quanto in realtà essenziale, «PICTORIS», che, da solo, sarebbe bastato forse a incrinare le certezze di un'intera generazione.

⁸³ L. MATTEI, G. MESIRCA, L. MICELI, *Luciano Mercante scultore e medaglista*, Padova 1970, pp. 233-4.