

Цитування:

Попова О. В. Сценографія Енріко Прампполіні в контексті теоретико-практичного дискурсу італійського футуризму. *Культура і сучасність* : альманах. 2022. № 2. С. 135–140.

Popova O. (2022). Enrico Prampolini's Scenography in Theoretical-Practical Discourse of Italian Futurism. *Kultura i suchasnist: almanakh*, 2, 135–140 [in Ukrainian].

Попова Оксана Володимирівна,
аспірантка
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-2056-2073>
odimkina91@gmail.com

СЦЕНОГРАФІЯ ЕНРІКО ПРАМППОЛІНІ В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОГО ДИСКУРСУ ІТАЛІЙСЬКОГО ФУТУРИЗМУ

Мета статті – виявити особливості концепції сценічного дизайну одного з теоретиків і практиків італійського футуризму Е. Прампполіні та з'ясувати вплив майстра на подальший розвиток сценографії. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний та історичний метод (для опрацювання трактатів італійських футуристів і дослідження історичного періоду формування футуристичної сценографії), метод компаративного аналізу (для порівняння концепції Е. Прампполіні з теоретико-практичними досягненнями інших представників італійського футуризму й тенденціями сценічного дизайну постдраматичного театру), теоретичний метод (для виокремлення основних тенденцій футуристичної сценографії за Е. Прампполіні). **Наукова новизна.** Досліджено концепцію сценічного дизайну Е. Прампполіні в контексті специфіки італійського футуризму; розкрито оригінальність творчого методу художника; розглянуто основні принципи взаємозв'язку драматургії, режисури та сценічного дизайну футуристів, співвідношення сценічного дизайну з актором, драматургією, глядацьким сприйняттям; проаналізовано маловідомі у вітчизняному науковому вимірі теоретичні праці Е. Прампполіні – «Кромафонія» (1913), «Футуристична сценографія і хореографія» (1915), маніфест «Футуристичної сценічної атмосфери» (1924); виявлено спільні риси футуристичного та сучасного сценічного дизайну. **Висновки.** Історія сценічного дизайну засвідчує, що інноваційні та інтригуючі художні досягнення зазвичай виникають завдяки реакції художників на динамічні зміни навколишньої дійсності. Натхненні бурхливою атмосферою, художники-революціонери, відповідно, привносять зміни в традиційні підходи та методи сценографічного вирішення вистави. На початку ХХ століття, завдяки діяльності футуристів, художнє оформлення театральної вистави не лише зазнало величезних трансформацій, але й змінило його визначення в сценічному мистецтві. Е. Прампполіні як один з основоположників італійського футуризму «другої хвилі» затверджував власні специфічні підходи, відповідно до художньої концепції та осмислення форми, світла, кольору й руху як найважливіших інструментів в ансамблевому мистецтві сценічного дизайну. Концепція сценічного дизайну, яку запропонував Е. Прампполіні (згідно з якою лише сценограф з його перцептивними засобами й розумінням може створити еквівалентний світ, настільки ж важливий, як і сама п'єса), зумовила появу численних послідовників та епігонів серед футуристів «другої хвилі», а завдяки підтримці тісних контактів майстра з різноманітними європейськими художніми й театральними школами, інтегрувалася в загальноєвропейський авангардний контекст. Відповідно до основної революційної ідеї майстра, сценічний дизайн футуристів – «суб'єктивний сценічний дизайн» – відмежовується від тогочасного традиційного сценічного дизайну («об'єктивного»). За Е. Прампполіні, «суб'єктивний сценічний дизайн» створюється синтезуванням усіх засобів виразності, які разом перетворюють футуристичну сцену на абстрактне ціле, а воно підсвідомо впливає на глядача, створює унікальний для кожної постановки «стан розуму», використовуючи форми, кольори, рух та світло. Дослідження дало змогу виявити, що футуристичні експерименти Е. Прампполіні в галузі сценічного дизайну безпосередньо перегукуються із сучасними тенденціями постмодерністичного театру.

Ключові слова: Енріко Прампполіні, футуризм, сценографія, сценічний дизайн, світло, колір.

Popova Oksana, Graduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

Enrico Prampolini's Scenography in Theoretical-Practical Discourse of Italian Futurism

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the concept of stage design of E. Prampolini, one of the Italian futurism theoreticians and practitioners, and to find out the influence of the master on the further development of scenography. **Research methodology.** The analytical and historical method have been applied to study the treatises of Italian futurists and the historical period of the futuristic scenography formation. The method of comparative analysis enabled comparing E. Prampolini's concept with the theoretical and practical achievements of other representatives of Italian futurism and the trends of stage design of post-dramatic theatre. The theoretical method has been used to highlight the main trends of futuristic scenography according to E. Prampolini. **Scientific novelty.** The concept of E. Prampolini's stage design has been studied in the context of the specifics of Italian futurism. The originality of the artist's creative method has been revealed. The main principles of the interrelationship of dramaturgy, directing, and stage design of the

futurists, the relationship between stage design and the actor, dramaturgy, and audience perception have been considered. E. Prampolini's theoretical works, in particular «Chromaphony» (1913), «Futuristic scenography and choreography» (1915), the manifesto «Futuristic stage atmosphere» (1924), little known in the domestic scientific dimension, have been analysed. Finally, common features of futuristic and modern stage design have been revealed. **Conclusions.** The history of stage design proves that innovative and intriguing artistic achievements usually arise due to the reaction of artists and dynamic changes in the surrounding reality. Revolutionary artists being inspired by the stormy atmosphere, bring changes to traditional approaches and methods of scenographic solution of the performance. At the beginning of the 20th century, thanks to the work of futurists, the artistic design of a theatrical performance not only underwent huge changes, but also changed its definition in stage art. E. Prampolini, as one of the founders of Italian futurism of the «second wave», approved his own specific approaches, based on the artistic concept and understanding of form, light, colour, and movement as the most important tools in the ensemble art of stage design. The concept of stage design proposed by E. Prampolini, according to which only the scenographer with his perceptive means and understanding can create an equivalent world, is as important as the play itself. It led to the appearance of numerous followers and epigones among the futurists of the «second wave», and thanks to the support of the master's close contacts with various European art and theatre schools, was integrated into the pan-European avant-garde context. According to the main revolutionary idea of the master, the stage design of the futurists, the so-called «subjective stage design», is distinguished from the traditional («objective») stage design of the time. According to E. Prampolini, «subjective stage design» is created by synthesising all means of expression, which together turn a futuristic scene into an abstract whole, and it subconsciously affects the viewer, creates a unique «state of mind» for each production, using shapes, colours, movement, and light. The research has revealed that E. Prampolini's futuristic experiments in the field of stage design directly echo the current trends of postmodern theatre.

Key words: Ernico Prampolini, futurism, scenography, stage design, light, colour.

Актуальність дослідження. Творчість Е. Прамполіні (1894–1956) багатоаспектна: він був живописцем, дизайнером, художником з костюмів, публіцистом, архітектором, сценографом, одним з основних ідеологів футуризму «другої хвилі». Завідувач кафедри сценографії в Академії Брера, засновник «Футуристичного театру Прамполіні» (1927), секретар Співки італійських сценографів (з 1944 р.) та художній керівник театру *Compagnia Balletti Russi Alanova* (з 1945 р.), він створив свій власний неповторний стиль, збагатив сценографічну практику і теорію, розробивши костюми та декорації для різноманітних вистав на сценах італійських театрів, а також написавши кілька маніфестів зі сценографії, ставши одним із засновників сценічного дизайну футуристів. Актуальність дослідження сценографічної діяльності Е. Прамполіні зумовлена важливістю вивчення теоретико-практичної діяльності майстра в контексті історичного розвитку сценічного дизайну та необхідністю розширення вітчизняної наукової бази.

Мета статті – виявити особливості концепції сценічного дизайну одного з теоретиків і практиків італійського футуризму Е. Прамполіні та з'ясувати вплив майстра на подальший розвиток сценографії.

Аналіз публікацій засвідчив, що проблематиці італійського футуризму в сценографії вітчизняні дослідники (Л. Бевзюк-Волошина, А. Вітряньська, О. Ковальчук, С. Триколенко, А. Шведова та ін.), на жаль, не приділили належної уваги. В окремих наукових працях, присвячених різноманітним аспектам розвитку мистецтва сценографії, згадки про

Е. Прамполіні обмежуються загальними уривчастими відомостями й ілюстраціями в загальному контексті сценографії футуризму. Діяльність Е. Прамполіні як одного з провідних майстрів італійського футуризму «другої хвилі», який посприяв формуванню, подальшому розвитку та популяризації нової, «суб'єктивної» сценографії, лишається мало висвітленою.

Виклад основного матеріалу. Поява нових технологій наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. стала каталізатором розквіту творчості футуристів, які виражали у своїх роботах пульсуючу вібрацію життя так, як вони його бачили.

Футуризм являє собою рух, що стосується всіх аспектів життя і мистецтва, особливо образотворчого та виконавського мистецтва. Багато художників-футуристів творили одночасно в кількох засобах масової інформації: вони першими сприйняли динамічність і швидкість як сутність сучасного буття і, відповідно, як основний напрям свого мистецтва. Порівнюючи їх різноманітні маніфести, можемо виявити основні ідеї: симуляція динамізму, взаємопроникнення фігур, предметів, простору та світла; створення «стану розуму», тобто тотального переживання для глядачів, з використанням різноманітних художніх засобів для впливу на всі відчуття [4, 126]. Водночас якщо футуристи могли виразити модернізм і динамізм за допомогою сучасних предметів, таких як машини, електрика, автомобілі або літаки, їм було складно створити візуальний образ динамізму, особливо в статистиці – живописі та скульптурі, які не могли реалізувати рух. На думку

дослідників, футуристи значно випередили свій час, оскільки їхні інновації полягали передусім в теоретичних надбаннях, оскільки більшість їхніх ідей були набагато більш революційними, ніж тогочасні методи. Р. Маркус наголошує, що «завдяки тому, що реалізація динамізму й руху може бути досягнута при грі в тривимірному просторі, кращою ареною для футуризму стає сцена. Окрім того, одна з їх найбільш жаданих цілей, повний чуттєвий досвід, більш ефективно досягається за допомогою аудіовізуального середовища виконання» [4, 126]. Не всі ідеї футуристів про динамічну сцену могли бути реалізовані за допомогою тогочасних механізмів і машин, але оскільки світло може створювати ілюзію руху і трансформації, сценічне освітлення стало одним із їх найбільш провідних рішень.

Колір, світло та звук стали важливими елементами вар'єте з особливим акцентом на їх синтезі: воно було засновано на популярному виді розваги, але оновлено та змінено італійським письменником, поетом, одним із засновників футуризму Ф. Т. Марінетті в його Маніфесті «Театр естради» в 1913 р. Він прагнув зруйнувати спокій та величність театру й перетворити його на насолоду, поєднавши кілька номерів та засобів виразності, які можна знайти в кафе-концерті, мюзик-холі, кабаре, нічному клубі та цирку. Його вар'єте, проте, не нагадувало жодне з традиційних тогочасних вар'єте, а являло собою комбінацію, яка створювала щось нове, включно маріонеток, механічних декорацій та реквізиту, шум, звук та «всі нові значення світла» [2, 196–202]. Нові візуальні засоби були включені в «синтезі», ще одній формі футуристичного перформансу, який уперше обговорили в маніфесті Ф. Т. Марінетті, Е. Сеттімеллі та Б. Корра «Футуристичний синтетичний театр» (1915). Митці прагнули створити театральну форму нового типу, зруйнувавши традиційну структуру як письмової п'єси, так і вистави (наприклад «Весь Шекспір в одній дії») [2, 59].

Окрім «синтезі» перетворилися на дуже абстрактні перформанси, засновані переважно на декораціях, освітленні та реквізиті, без акторів-людей. Наприклад, чотири «персонажі» в п'єсі Ф. Деспера «Кольори» (1916) – сірий, червоний, білий та чорний – являли собою чотири картонні об'єкти, кожний свого кольору та геометричної форми, які рухалися невидимими нитками, як величезні ляльки [1, 15]. Проте усталений театр був не в змозі прийняти такі форми вистави, які нівелювали будь-яку людяність. Театр без слів, без людської драми й без актора існувати не міг.

Тому цей вид абстрактної вистави продовжував розвиватися поза істеблшментом як самостійний жанр.

На синтез усіх аспектів вистави здійснила вплив вагнерівська теорія всього твору мистецтва, відома як Gesamtkunstwerk [3, 297] і популярна теорія синестезії, відповідно до якої стимуляція одного відчуття, наприклад зору, може стимулювати інше відчуття, наприклад слух. Теорія про те, що колір може створювати відчуття звуку й навпаки, і що вони можуть викликати фізичні реакції та психологічні стани досягла піку свого розвитку вже в 1910 р. Під впливом синестезії в 1913 р. Е. Прамполіні написав свій маніфест «Кромафонія», з підзаголовком «Колір звуку» [2, 203–206].

До 1915 р. була написано багато маніфестів, присвячених різноманітним аспектам вистави, проте, за винятком кількох спільних зауважень, жодний із них не містив суттєвих посилань на сценографію або сценічний дизайн, крім згаданої вище роботи Е. Прамполіні, оскільки більшість авторів маніфестів були представниками поезії, літератури та музики й не мали реального візуального уявлення про театр. Натомість Е. Прамполіні був одним із провідних сценографів в Італії, а також драматургом, режисером та відомим художником. Він розробив декорації і костюми більш ніж для 130 вистав і був першим, хто систематично був пов'язаний зі сценічним дизайном у театрі.

У своєму маніфесті в березні 1915 р. «Футуристична сценографія і хореографія», який було перевидано у квітні-травні 1915 р. під назвою «Футуристична сценографія» [2, 204], митець стверджував, що світло й декорації «можуть пробудити в глядача такі емоційні цінності, яких не можуть викликати ані слова поета, ані жести актора. Майбутні актори будуть вібраціями, світловими формами (створеними електричним током і розфарбовані газами)» [2, 205].

Варто зауважити, що в період піднесення художньої театральної активності на початку ХХ ст. сценічне освітлення переживало новий поворот свого розвитку, що було зумовлено впровадженням електричних світлових приладів, а також посиленням ролі художнього пошуку та новацій в культурі. Е. Прамполіні як один з основоположників італійського футуризму «другої хвилі» затверджував власні специфічні підходи до освітлення, відповідно до художньої концепції напряму та осмислення світла як найважливішого інструменту в ансамблевому мистецтві сценічного дизайну.

У тому ж маніфесті митець наголосив, що

«замість освітленої сцени треба створити сцену, яка освітлюється» [2, 86]. Він стверджував, що сцена повинна бути не розфарбована, а забарвлена вогнями. І дійсно, у його п'єсі «Санта Велоцита» («Священна швидкість», 1928 р.) сама декорація була безбарвна й освітлена мінливим кольором вогнів [3, 43].

У 1924 р. на сторінках журналу «Ми» Е. Прамполіні опублікував маніфест «Футуристична сценічна атмосфера» (*L'Atmosfera scenic futurista*), у якому вперше визначив три етапи становлення футуристичного сценічного дизайну:

1) сценосинтез: загальноприйнята концепція театру двовимірного сценічного середовища; архітектура з домінуванням хроматичних елементів – площинна та лінійна, а театральна дія розгортається у двох площинах;

2) сценопластика: футуристична концепція театру, тривимірне сценічне середовище; архітектура динамічна та пластична, сцена скасована, театральна дія розгортається в трьох площинах;

3) сценодинаміка: більш сучасна футуристична концепція театру, чотиридимірне сценічне середовище; архітектура просторова, динамічна, кольорова, яка інтегрує світло; одночасний розвиток між театальною дією та навколишнім середовищем за рахунок ліквідації арки авансцени [4, 160].

Е. Прамполіні стверджував, що «театр, як і все футуристичне мистецтво, – це послідовна демонстрація світу духу, синхронізованого з рухом в просторі сцени» [6, 28]. Майстер особливо виділив тріаду «синтез – пластика – динаміка» і на її основі запропонував створити «сценічний багатовимірний футуристичний простір» [6, 29], зокрема й нову для театру конструкцію, яка являла б собою «багатовимірну електродинамічну архітектуру пластичних елементів, які світяться, в русі центром театральної сцени» [6, 29] – це повинно було породити динаміку на сцені. На думку митця, «завдяки цьому простір стає метафізичним ореолом навколишнього середовища, а це середовище, відповідно, – духовною проекцією людських дій» [6, 29].

Е. Прамполіні поєднав власний принцип тотального мистецтва і «променізм Боччони» з прийомами побудови, напрацьованими метафізичною школою живопису *Pittura Metafisica*. Проголошуючи нову фазу розвитку естетичної еволюції пластичних мистецтв, що

відбувається від духовного порядку до естетичного характеру та від зовнішніх проявів форми до пластичної інтерпретації душі, Е. Прамполіні робить спробу перевести всеосяжну духовну ідею в універсальний масштаб, наголошуючи, що знак, форма та конструкція стають новою душевною реальністю [7, 30].

Розвиваючи ідею «метафізичного ореолу», Е. Прамполіні доповнює її створенням «нового художнього вираження, що спирається на поєднання стосунків матерії і духу, спрямовані на те, щоб закріпити в абсолютному синтезі духовну архітектуру людської душі» [7, 30]. Зробивши сферою свого впливу весь простір, він надає особливу увагу «метафізичному ореолу об'єкта», який звеличений силами динамічної реальності, геометрією, символічним еквівалентом сприйняття та грою взаємопрояснюваних зв'язків [7, 30]. Завдяки цьому пластичний твір мистецтва більше не складається з елементів оптичних обманів видимої реальності, а протікає з пластичного детермінізму трансцендентальної реальності. Відповідно «архітектура форм і кольорів підіймається, формується в просторі і слідує особливому ритму й самоцілі до пластичної центральної гармонії... Хаотичні форми поєднуються довкола центрального вибухового та запального елемента» [7, 31].

Одним з інноваційних проєктів Е. Прамполіно став проєкт Магнітного театру, який, на жаль, так і не було реалізовано, проте відзначено медаллю на Міжнародній виставці декоративно-прикладного мистецтва в Парижі в 1925 р. Магнітний театр був замислений як об'ємна конструкція (величезна машина з платформами), споруджена посеред театральної зали, кожен елемент якої може рухатися вверх-вниз і в сторони, з обертальними та зміщувальними рухами, для створення динамічних декорацій і освітлення [5, 160].

Найбільш важливою та революційною ідеєю Е. Прамполіні стало розмежування традиційної сценографії, яку він називав «об'єктивною», і сценографії футуристів, яку він називав «суб'єктивною». Останню створюють синтезом усіх виражальних засобів, які разом перетворюють футуристичну сцену на абстрактне ціле, що підсвідомо спілкується з глядачами, використовуючи форми, кольори, рух і світло, що створюють «стан розуму». Це уявлення про те, що між сценою і глядачем існує безпосередній і підсвідомий зв'язок,

засвідчує вплив теорії З. Фрейда. Е. Прамполіні стверджував, що слова і жести не можуть створювати такий стан розуму, що лише сценограф з його перцептивними засобами й розумінням може створити еквівалентний світ, настільки ж важливий, як і сама п'єса.

Футуристичні дослідження Е. Прамполіні в галузі сценічного дизайну безпосередньо перегукуються із сучасними тенденціями постмодерністичного театру, для підтвердження чого виділимо низку прийомів, характерних як для робіт футуристичних художників, так і для сучасного сценічного дизайну:

- динамічність композиції;
- самовираження художника (сценографа);
- відображення сенсового навантаження тексту в сценічному оформленні;
- накладання різноманітних фактур, світла та кольору;
- експерименти з нестандартними форматами й матеріалами.

Наукова новизна. Досліджено концепцію сценічного дизайну Е. Прамполіні в контексті специфіки італійського футуризму; розкрито оригінальність творчого методу художника; розглянуто основні принципи взаємозв'язку драматургії, режисури та сценічного дизайну футуристів, співвідношення сценічного дизайну з актором, драматургією, глядацьким сприйняттям; проаналізовано маловідомі у вітчизняному науковому вимірі теоретичні праці Е. Прамполіні – «Кромафонія» (1913), «Футуристична сценографія і хореографія» (1915), маніфест «Футуристична сценічна атмосфера» (1924); виявлено спільні риси футуристичного й сучасного сценічного дизайну.

Висновки. Історія сценічного дизайну засвідчує, що інноваційні та інтригуючі художні досягнення зазвичай виникають завдяки реакції художників та динамічні зміни навколишньої дійсності: натхненні бурхливою атмосферою, художники-революціонери привносять зміни в традиційні підходи та методи сценографічного вирішення вистави. На початку ХХ ст., завдяки діяльності футуристів, не лише художнє оформлення театральної вистави зазнало значних трансформацій, але й змінилося його визначення в сценічному мистецтві.

Е. Прамполіні як один з основоположників італійського футуризму «другої хвилі» затверджував власні специфічні підходи, відповідно до художньої концепції та осмислення форми, світла, кольору та руху як найважливіших інструментів в ансамблевому

мистецтві сценічного дизайну.

Концепція сценічного дизайну, запропонована Е. Прамполіні, згідно з якою лише сценограф з його перцептивними засобами й розумінням може створити еквівалентний світ, настільки ж важливий, як і сама п'єса, зумовила появу численних послідовників та епігонів серед футуристів «другої хвилі», а завдяки підтримці тісних контактів майстра з різноманітними європейськими художніми й театральними школами, інтегрувалася в загальноєвропейський авангардний контекст. Відповідно до основної революційної ідеї майстра сценічний дизайн футуристів – так званий «суб'єктивний сценічний дизайн» – відмежовується від тогочасного традиційного сценічного дизайну («об'єктивного»). За Е. Прамполіні, «суб'єктивний сценічний дизайн» створюють синтезуванням усіх засобів виразності, які в комплексі перетворюють футуристичну сцену на абстрактне ціле, а воно підсвідомо впливає на глядача, створює унікальний для кожної постановки «стан розуму», використовуючи форми, кольори, рух та світло. Дослідження виявило, що футуристичні експерименти Е. Прамполіні в галузі сценічного дизайну безпосередньо перегукуються із сучасними тенденціями постмодерністичного театру.

Література

1. Kirby, T. (ed.) Total Theatre. New York : E. P. Dutton & Co, 1969. 280 p.
2. Kirby, T. Futuriste Performances. New York : PAJ Publications, 1971. 335 p.
3. Lista, G. La Scene Futuriste. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique 1989. 450 p.
4. Markus R. Light and Dynamism in Futurist Art and Scenography : The realization of Futurist theories in art and on stage, 2009. Pp.123–134. URL: https://www.academia.edu/en/9850327/Light_and_Dynamism_in_Futurist_Art_and_Scenography_The_realization_of_Futurist_theories_in_art_and_on_stage (дата звернення: 14.09.2022).
5. Markus R. Futurist Scenography from revolutionare theory to practice. Assaph C. 1999. № 15. Pp. 153–163.
6. Prampolini E. L'Atmosfera scenica futurista. Oliva A. B. Prampolini. 1913–1956. Modena : Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1985. Pp. 28–29.
7. Prampolini E. Verso una nuova arte. Architetture spirituali. (I miei «Paesaggi femminili» alla Mostra del Ritratto a Monza). Oliva A. B. Prampolini. 1913–1956. Modena : Galleria fonte d'Abisso edizioni, 1985. Pp. 30–31.

References

1. Kirby, T. (ed.). (1969). Total Theatre. New York :E. P. Dutton & Co [in English].
2. Kirby, T. (1971). Futuriste Performances. New York, PAJ Publications [in English].
3. Lista, G. (1989). LaSceneFuturiste. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique [in Italian].
4. Markus, R. (1999). Futurist Scenography from revolutionare theory to practice. Assaph C. 1999, 15, 153–163 [in English].
5. Markus, R. (2009). Light and Dynamism in Futurist Art and Scenography : The realization of Futurist theories in art and on stage, 123–134. Retrieved from: https://www.academia.edu/en/9850327/Light_and_Dynamism_in_Futurist_Art_and_Scenography_The_realization_of_Futurist_theories_in_art_and_on_stage [in English].
6. Prampolini, E. (1985). L'Atmosfera scenica futurista. Oliva A. B. Prampolini. 1913–1956. Modena: Galleria fonte d'Abisso edizioni, 28–29 [in Italian].
7. Prampolini, E. (1985). Verso una nuova arte. Architetture spirituali. (I miei "Paesaggi femminili" alla Mostra del Ritratto a Monza). Oliva A. B. Prampolini. 1913-1956. Modena: Galleria fonte d'Abisso edizioni, 30–31 [in Italian].

*Стаття надійшла до редакції 11.10.2022
Отримано після доопрацювання 14.11.2022
Прийнято до друку 22.11.2022*