

**ENRICO FRASCIONE
ANTIQUARIO**

BIAF 2017



Maestro del Graduale III del duomo di Imola

[attivo tra settimo e ottavo decennio del XIII secolo]

ASSUNZIONE DELLA VERGINE

1270 circa

Tempera su pergamena; cm. 12,5 x 13,2.

Iniziale 'G' (*Gaudeamus omnes in domino*)

Bibliografia

19ª Biennale Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato (Firenze, 16 settembre – 1 ottobre 1995), Firenze 1995, p. 366.

A. Labriola, *Miniature di Sant'Alessio in Bigiano*, in *Miniature a Brera 1100-1422. Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, catalogo della mostra a cura di M. Boskovits con G. Valagussa e M. Bollati (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense), Milano 1997, pp.104-107 cat. 17.

A. Labriola, *Aspetti della miniatura a Firenze nella seconda metà del Duecento*, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, catalogo della mostra a cura di A. Tartuferi e M. Scalini (Firenze, Galleria dell'Accademia), Firenze 2004, pp. 199, 200 cat. 61d.

L'iniziale miniata proviene da un Graduale, dove illustrava l'*incipit* dell'introito della messa per festa dell'Assunzione della Vergine (15 agosto). La lettera, che risulta rifulata lungo tutta la sua circonferenza, era in origine racchiusa da una cornice rettangolare a due fasce, di cui si intravedono lateralmente alcuni frammenti. La cornice e il corpo della lettera sono ornati con un motivo a palmette, delineato da sottili filettature a biacca. La gamma cromatica è luminosa ma circoscritta a poche tonalità: verde smeraldo, ocra, arancio, azzurro e blu. La Vergine Assunta è raffigurata in piedi e in atteggiamento di orante, tra due angeli dalle grandi ali sfrangiate, recanti lunghe aste gigliate.

La miniatura apparve nel 1995 alla Biennale dell'Antiquariato di Firenze, con un riferimento a "Miniature fiorentino del XIII secolo". Fu quindi esposta nel 1997 a Milano, nell'ambito della mostra *Miniature a Brera*, a cura di Miklós Boskovits. Nella relativa scheda di catalogo, proposi di attribuire l'*Assunzione della Vergine* al Maestro di Sant'Alessio in Bigiano, un miniatore di formazione bolognese, trasferitosi in Toscana presumibilmente intorno al 1270 e quindi operoso in questa regione nel corso dell'ultimo quarto del XIII secolo. Potremmo aggiungere che, come indicano gli studi recenti, il nome dell'anonimo artista classifica l'attività di un'unica e prolifica bottega, la cui opera eponima è rappresentata dal Graduale in due volumi proveniente dalla chiesa agostiniana di Sant'Alessio in Biagiano nel contado di Pistoia, ma originariamente destinato alla chiesa cittadina dell'Ordine, intitolata a San Lorenzo e fondata nel 1278¹.

All'*atelier* del Maestro di Sant'Alessio in Biagiano si deve la decorazione di alcune tra le più rilevanti imprese liturgiche nella Toscana di fine Duecento: i corali per San Francesco a Pistoia, il ciclo librario del duomo di Grosseto (realizzato in origine per la locale chiesa di San Francesco), gli Antifonari della chiesa domenicana di Santa Maria Novella a Firenze, la città in cui Enrica Neri Lusanna ha proposto di collocare l'epicentro operativo della bottega. Con la produzione del Maestro di Sant'Alessio in Bigiano, l'autore dell'*Assunzione della Vergine* condivide alcuni aspetti peculiari: la chiarezza narrativa delle scene e la semplificazione formale, ma anche la raffigurazione essenzialmente grafica dei personaggi. Sono ora tuttavia

1. I due volumi del Graduale sono ora divisi tra il Museo Diocesano e l'Archivio Diocesano di Pistoia. Per un contributo complessivo sul Maestro di Sant'Alessio in Bigiano, si veda E. Neri Lusanna, *I libri miniati del Duecento a Pistoia*, in *Pistoia. Un'officina di libri in Toscana dal Medioevo all'Umanesimo*, a cura di G. Savino, Firenze 2011, pp. 96-134.



propensa a ritenere che l'accostamento della miniatura qui esaminata alla produzione di quell'anonimo artista non implichi una comune autografia. Si tratta piuttosto di esiti paralleli, le cui radici affondano in un medesimo contesto culturale, quello della miniatura bolognese del cosiddetto "primo stile". La diffusione di questa tendenza stilistica coinvolse – come è noto – regioni limitrofe come la Toscana e la Romagna, grazie soprattutto all'attività di miniatori bolognesi itineranti.

In proposito, vorrei ribadire quanto ho già accennato alcuni anni fa (2004), e confermare l'identità di mano tra l'autore dell'*Assunzione* e il maestro che miniò il Graduale III nel Museo Diocesano di Imola, proveniente dal cittadino duomo di San Cassiano². Il Graduale Temporale (dalla domenica delle Palme alla domenica XXI dopo Pentecoste) è l'unico volume superstite della prima serie di corali realizzata per il duomo di Imola, forse in occasione della consacrazione della chiesa nel 1271³. Imola era all'epoca la sede di un'importante diocesi, sotto la guida del vescovo Sinibaldo Meloti da Certaldo. L'antica serie liturgica era già smembrata all'inizio del XV secolo, così come documentano gli inventari degli arredi del duomo compilati nel 1402 e nel 1427⁴. Il Graduale contiene tre iniziali istoriate: le *Marie al sepolcro* (c. 51r), l'*Ascensione* (c. 78r), la *Pentecoste* (c. 89v). Le tipologie dei personaggi, la scelta cromatica, la stessa decorazione delle lettere sono assolutamente identiche a quelle visibili nell'iniziale con l'*Assunzione della Vergine*.

La decorazione del Graduale III di Imola è stata attribuita a un artista attivo nell'ambito del Maestro di Bagnacavallo, intorno al 1265-1270 circa: miniatore quest'ultimo di formazione bolognese, che in Romagna stabilì il proprio centro operativo nel settimo decennio del secolo. Il Maestro di Bagnacavallo è considerato il primo importante esponente della variante romagnola del "primo stile" bolognese: un riconoscimento recente negli studi di Anna Tambini e di Fabrizio Lollini⁵.

Della qualità raggiunta all'epoca dalla produzione illustrativa emiliano-romagnola, il Graduale III di Imola è una testimonianza interessante. Il nostro miniatore non sembra tuttavia accogliere alcune caratteristiche tipiche dell'arte del Maestro di Bagnacavallo (la vivacità espressiva, il modellato fluido dei personaggi), e appare soprattutto in sintonia con altri episodi di cultura emiliana: l'Antifonario III del duomo di Gemona (Udine, Museo Diocesano), un corale che Alessandro Conti metteva significativamente in rapporto con il Maestro di Sant'Alessio in Bigiano.⁶

Imola, al confine tra Emilia e Romagna, potette svolgere un cruciale ruolo di mediazione nei confronti della Toscana. La stessa iconografia dell'*Assunzione della Vergine* rappresenta un indizio in questa direzione: non la *Dormitio Virginis* di tradizione bizantina adottata dal Maestro di Bagnacavallo nel ciclo di Antifonari per la locale chiesa di San Francesco (1265 circa),⁷ ma la raffigurazione della Vergine orante e in piedi, diffusa dopo la metà del XIII secolo nella pittura e nella miniatura toscane.⁸

2. In questo intervento (per cui si veda la "Bibliografia"), rettificavo la precedente attribuzione a favore del Maestro di Sant'Alessio in Bigiano.

3. F. Lollini, *Catalogo*, in *Cor unum et anima una. Corali miniati della Chiesa di Imola*, a cura di F. Faranda, Faenza 1994, pp. 178-180 cat. 1; S. Battistini, *Graduale del Tempo*, in *Corali miniati di Faenza, Bagnacavallo e Cotignola. Tesori dalla diocesi*, catalogo della mostra a cura di F. Lollini (Bagnacavallo, Centro Culturale "Le Cappuccine"), Faenza 2000, pp. 169-170 cat. 5. Il Graduale (cc. I, 157, I; mm. 525 x 373) risulta mutilo alla fine.

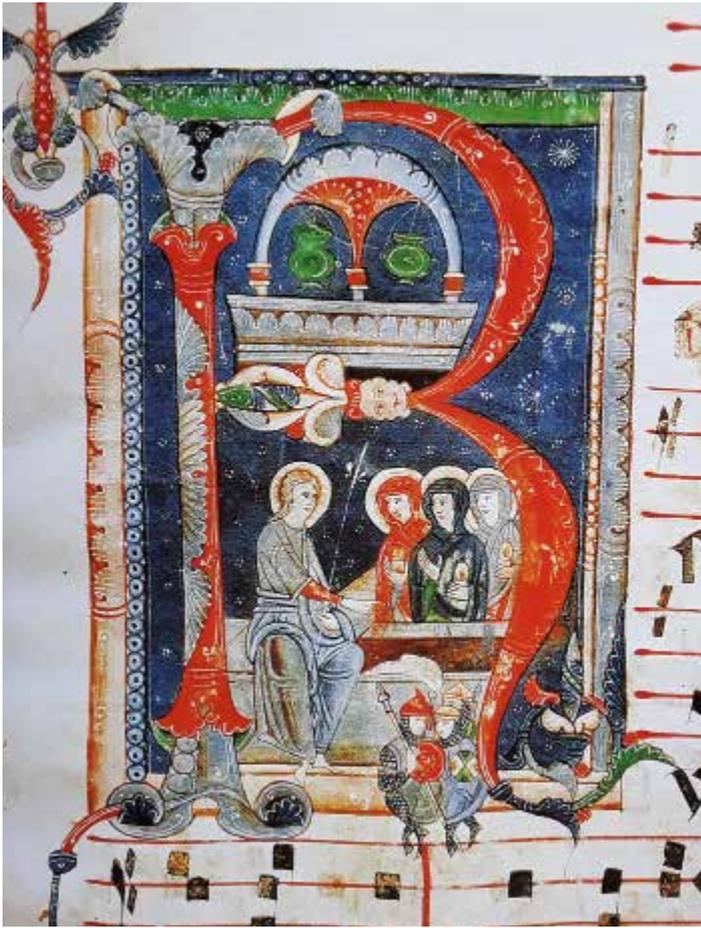
4. A. Meluzzi, *Tra cronaca e storia*, in *Cor unum et anima una*, cit., p. 19.

5. F. Lollini, *Maestro di Bagnacavallo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, sec. IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 677-679; A. Tambini, *Storia delle arti figurative a Faenza. Le origini*, Faenza 2006, pp. 115-140.

6. A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, p. 35; S. Battistini, *Graduale del Tempo*, cit., pp. 169-170; A. Tambini, *Storia delle arti*, cit., pp. 135-137.

7. Bagnacavallo, Biblioteca Comunale, Corale 2, c. 144r. Si veda A. Tambini, *Storia delle arti*, cit., pp. 122, 124, 148.

8. V. Schmidt, *Assunzione*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, II, 1991, pp. 654-658.



1 - Maestro del Graduale III del duomo di Imola, *Le tre Marie al sepolcro*, Imola, Museo Diocesano, Graduale III, c. 51r.



2 - Maestro del Graduale III del duomo di Imola, *Pentecoste*, Imola, Museo Diocesano, Graduale III, c. 89v.

Maestro del Lattanzio Riccardiano

[attivo nel terzo quarto del XV secolo]

MARIA IN ADORAZIONE DEL BAMBINO

Firenze, 1460 ca.

Tempera su pergamena, cm. 28,5 x 21,5

Iniziale 'P' (*P[uer natus] est*)

Antifona *Ad tertiam Missam in nativitate Domini*.

Frammenti del testo in scrittura gotica rotonda sul recto: «*et salvator mundi*» e «*et filius [datus est nobis]*» e sul verso: «*parata sedes [tua Deus] ex tunc a se[culo] tu es. [exul]ta filia sy[on]. Communio*». Notazione musicale quadrata su tetragramma sul recto e sul verso.

6

La lettera illustra l'antifona per la Messa *In nativitate Domini* con Maria inginocchiata in adorazione del Bambino sullo sfondo di un paesaggio collinare e lacustre, interrotto da una costruzione in laterizio dalla quale si affacciano un bue e un asinello davanti a una greppia vuota. L'episodio traduce – omettendo però alcuni dettagli – una visione relativa al parto verginale di Maria, consegnataci da Brigida di Svezia (1303-1373) nelle sue *Revelationes*. La Vergine è sola – assente Giuseppe – e il Bambino è nudo e adagiato a terra entro una mandorla raggiata di luce. Maria si inchina silenziosamente, le mani giunte in preghiera, davanti al Figlio. La visione di santa Brigida ebbe particolare fortuna nella Napoli angioina e a partire dall'ultimo decennio del Trecento anche in Toscana, grazie in particolare alla predicazione dell'«Osservanza domenicana». Il testo delle *Revelationes* arricchisce di dettagli il più sobrio racconto evangelico di Luca e unisce il tema della natività a quello dell'adorazione del Bambino. In Maria è offerto il modello al quale il devoto è chiamato a conformarsi nell'adorazione del Verbo fattosi bambino. Un'immagine, dunque, che sollecita la devozione mariana e che trova il favore anche dell'arcivescovo di Firenze Antonino Pierozzi (1389-1459).

Il miniatore è un maestro fiorentino, il cui profilo è stato ricostruito da Annarosa Garzelli a partire dal codice con le *Institutiones* di Lattanzio della Biblioteca Riccardiana di Firenze (Ricc. 544)². Si tratta di un maestro, presumibilmente attivo a Firenze nel terzo quarto del Quattrocento, che dovette operare in stretto contatto con la bottega di Mariano del Buono. Autore dell'illustrazione di molti testi umanistici, si fa interprete della tendenza più lineare della produzione fiorentina dopo la metà del secolo in linea con le esperienze di Francesco di Antonio del Chierico e anche di Ricciardo di Nanni.

Ignota la provenienza di questo frammento che rivela non poche affinità con i manoscritti riconosciuti all'anonimo e in particolare con una serie di fogli, oggi al Metropolitan Museum di New York, di cui è stata ipotizzata la provenienza da una serie corale benedettina dispersa. Sono in tutti 7 fogli: una *Natività* (Gift of Louis L. Lorillard, 96.32.5), *Trinità* (96.32.6), *Thronum gratiae* (96.32.7) (fig. 1), *Corpus Domini* (96.32.8), i *Santi Giovanni battista e Giovanni evangelista* (96.32.9), *sant'Andrea* (96.32.10) e *San Benedetto resuscita un fanciullo* (96.32.11) (fig. 2), per i quali è stata suggerita una datazione al settimo decennio del secolo³. L'ornato delle iniziali è del tutto simile alla nostra, giocata sugli stessi accordi cromatici. Qualitativamente più deboli, a confronto con la nostra iniziale, sono tre ritagli della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, in passato riferiti dal Toesca a un maestro vicino a Francesco di Antonio del Chierico e riconosciuti recentemente da Ada Labriola al Maestro del Lattanzio Riccardiano con una

1. G.L. Potestà, *Dalla visione di Brigida di Svezia all'Adorazione di Filippo Lippi*, in *Filippo Lippi. Natività*, catalogo della mostra (Milano, 2010-2011), Cinisello Balsamo 2010, pp. 35-53.

2. A. Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525. Un primo censimento*, 2 voll., Firenze 1985, I, pp. 200-201; D. Galizzi, *ad vocem*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, sec. IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 556-557.

3. D. E. Booton, *The Master of the Riccardiana Lactantius: Folios from a Florentine Choir Book*, in "Miniatura. Studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro", 5/6, 1993/1996, pp. 61-66.

4. P. Toesca, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. I. La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano 1930, pp. 136-137, cat. 137-139; A. Labriola, in *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di M. Medica e F. Toniolo, Cinisello Balsamo 2016, pp. 186-188, cat. 43.

7 filia toꝝ mūt



et filiue

Natività (inv. 22137), Adorazione dei magi (inv. 22138) e Resurrezione di Cristo (inv. 22139)⁴. I tre frammenti provengono da un Graduale disperso che, seguendo l'ipotesi di Ada Labriola, potrebbe essere testimone insieme allo smembrato Antifonario del Metropolitan Museum di New York di una stessa serie liturgica. Una datazione agli anni sessanta si conferma come la più probabile anche a confronto con il codice con le *Decadi* di Tito Livio della Biblioteca Riccardiana di Firenze (Ricc. 484), datato 1464. Non è possibile allo stato attuale avanzare ipotesi sulla provenienza del nostro foglio, di cui però possiamo rilevare la contiguità stilistica – e anche cronologica – con i fogli americani e le iniziali Cini. Un'altra iniziale che si aggiunge al *corpus* dell'anonimo, la cui attività emerge con sempre maggior chiarezza in rapporto a Mariano del Buono. Come auspicato da Ada Labriola, solo dalla revisione del catalogo del più noto miniatore sarà possibile arrivare a una definizione più certa anche per il Maestro del Lattanzio Riccardiano.

Milvia Bollati



1 - Maestro del Lattanzio Riccardiano, *San Benedetto resuscita un fanciullo*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Louis L. Lorillard, 96.32.11

2 - Maestro del Lattanzio Riccardiano, *Thronum gratiae*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of Louis L. Lorillard, 96.32.7



Pittore attivo a Roma nel primo decennio del XVII secolo

LA BARUFFA DI BRUTTOBUONO

1600-1610

Olio sul tela, cm 110 x 186

Bruttobuono era il soprannome di un bravo al servizio della famiglia Mattei che perse la vita in una rissa, difendendo la Spagna e gli interessi dei suoi protettori. I Mattei resero omaggio alla fedeltà di Bruttobuono, erigendo – prima del 1601 – una statua in peperino nel parco della loro Villa Celimontana a memoria della baruffa in cui il servitore perse la vita¹.

Nel 1601 Francesco Villamena (Assisi 1556/1564 – Roma, 1624) dedicò alla vicenda una bella e famosa incisione in cui si può leggere una lunga e cerimoniosa dedica a Ciriaco Mattei in cui viene rievocato l'episodio e si registra l'esistenza della statua (fig. 1). Dell'incisione esistono due stati, uno dei quali risulta privo della dedica, cosicché in passato si è equivocato sul significato della scena, interpretandola come una rissa fra spagnoli e francesi, dove il protagonista al centro in atto di difendersi con due sassi tenuti stretti nelle mani non sarebbe stato altro che Enrico IV di Francia². Solo in tempi relativamente recenti si è giunti al vero significato della scena: ancora il Mayer nel 1935³ si riferiva ad essa come la raffigurazione di una violenta lite scoppiata fra francesi e spagnoli durante "i torbidi della *Ligue* ai tempi di Enrico IV", senza fare alcun riferimento alla storia di Bruttobuono. Tuttavia non si può escludere che proprio la scelta – da parte di Villamena – di diffondere un'incisione senza la dedica al Mattei ed eliminando anche lo stemma della famiglia, volesse in qualche modo promuovere un'altra interpretazione dell'immagine.

L'incisione – nei suoi due stati – ha avuto una grande fortuna⁴; il motivo del successo è certamente dovuto alla complessità dell'immagine, con una vigorosa e movimentata messa in scena dei personaggi, tutti collocati sul primo piano, con sullo sfondo la villa dei Mattei. Esistono almeno tre disegni preparatori della scena (due nelle collezioni reali di Windsor, Inv. 2849 e Inv. 5316; il terzo al GDS degli Uffizi, nr. 1361 F) che potrebbero far pensare all'esistenza di un dipinto col medesimo soggetto: ben diversi sono infatti i disegni di Villamena che preludono alle incisioni.

Ma sono anche altri gli elementi che hanno suggerito l'esistenza di un dipinto eseguito dal famoso incisore: innanzitutto la presenza di numerose versioni – di varie misure, su tela e su tavola – della *Baruffa di Bruttobuono*, che – parrebbe più logico – potrebbero derivare da uno o più prototipi autografi, dipinti piuttosto che incisi. In secondo luogo il Nagler nel 1879⁵ dichiarava l'esistenza di un solo quadro conosciuto di Villamena che era conservato nella collezione Luciano Bonaparte e che aveva per soggetto l'incisione del 1601⁶. L'Inventario del 1816⁷, stilato in occasione della vendita a Londra della collezione Bonaparte presso la Casa d'Aste Stanley, riporta le misure del dipinto (cm 58,42 x 68,58); su questa base nel 2002 Berri e Bimm hanno proposto di riconoscere la *Baruffa* Bonaparte in un'opera (olio su tela, cm 57,5 x 77,2) conservata in collezione privata⁸. Numerose sono le altre versioni censite dai due studiosi e passate in rassegna nel loro saggio del 2002, in tutti i casi respingendone la possibile autografia⁹. Tuttavia le credenziali della versione dagli stessi considerata originale, al di là delle misure che possono corrispondere a quelle dell'Inventario del 1816, non sembrano così superiori sul piano stilistico – almeno a giudicare dalle riproduzioni – rispetto a quelle rifiutate.

La versione che qui si presenta ha – rispetto alle altre – un livello qualitativo decisamente sostenuto, ma al momento non abbiamo elementi sufficienti per poter stabilire quale fosse il linguaggio di Villamena in pittura e decidere se possa essergli assegnata¹⁰; cosicché, come ho

1 - Francesco Villamena, *La baruffa di Bruttobuono*, incisione, 1601

1. Si veda l'attenta analisi dell'episodio in F. Trinchieri Camiz, *The Roman Studio of Francesco Villamena*, in "The Burlington Magazine", 1097, 1994, pp. 508-510.

2. J.F. Champfleury, *Histoire de la caricature sous la Riforme e la Ligue*, Paris 1880, p. 151.

3. A.L. Mayer, *Una pittura del Villamena*, in "L'Arte", 1935, pp. 217-218.

4. Si veda recentemente F. Cappelletti, "Stupenda e misera città". Luoghi celebri, personaggi di poco decoro e una nuova idea della pittura nella Roma di primo Seicento, in *Bassifondi del Barocco. La Roma del vizio e della miseria*, cat. della mostra (Roma-Parigi, 2014-2015), Milano 2014, p. 47.

5. G.K. Nagler, *Die Monogrammisten*, München 1879, I, p. 578.



11









2 - Pittore attivo a Roma nel primo decennio del XVII secolo, *La baruffa di Bruttobuono*, particolare

3 - Valentin de Boulogne, *Buona ventura*, Toledo, The Toledo Museum of Art (Ohio)

già detto, anche riferire direttamente all'incisore il quadro creduto Bonaparte da Berri e Bimm può essere ai miei occhi una forzatura.

Nella redazione qui in oggetto della *Baruffa di Bruttobuono* saltano agli occhi due differenze importanti rispetto a tutti gli altri dipinti di questo soggetto e ai due stati dell'incisione. Vi è infatti del tutto assente il paesaggio con la Villa Celimontana, sostituito da un cielo nuvoloso che dà grande profondità e luminosità alla scena. Inoltre nella composizione della rissa, il personaggio all'estrema sinistra, il fornaio che sta con le braccia conserte e la bocca sdentata, è del tutto visibile, mentre negli altri dipinti e nell'incisione egli è in parte occultato dal cappello e dal mantello rosso con i quali il misterioso personaggio che avanza verso sinistra si copre il volto per non farsi riconoscere.

Questo dipinto è particolarmente interessante proprio per la mancanza del paesaggio, che accentua la dimensione di movimento e di lotta dei protagonisti; tutto ciò contribuisce a sottolineare (ancor più delle altre versioni e di certo dell'incisione, che non ha colori e di conseguenza risulta meno naturalistica) la precocità di questa immagine, che la data sull'incisione fissa al 1601.

Nella scena tramandata dal bulino e dai dipinti, più volte è stato giustamente visto un anticipo di oltre trent'anni delle atmosfere popolari che saranno care ai Bamboccianti¹¹; ma altrettanto interessante è il rapporto col mondo caravaggesco. Giustamente già la Trincheri Camiz¹² ha notato – nel personaggio a destra che fugge tenendo il mantello, che il vento gonfia ad arco –

6. Come hanno potuto rilevare Maurizio Berri e Lee Bimm (*Villamena pittore? Un contributo al dibattito alla luce di nuove scoperte*, in 'Bollettino d'arte', 120, 2002, p. 84), già il catalogo della collezione Bonaparte del 1808 registrava il dipinto.

7. B. Edelein Badie, *Collection des tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Tesi di laurea, Università di Montpellier, 1992, pp. 467-468; brani di questa tesi vengono riportati nel volume monografico di M. Natoli, *Luciano Bonaparte, le sue collezioni d'arte, le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia*, Roma 1995.

8. M. Berri, L. Bimm, *op. cit.*, 2002, pp. 79-92. I due studiosi giustificano la discrepanza nelle misure della larghezza col fatto che la tela potrebbe essere stata in passato ripiegata a sinistra di circa otto centimetri, così che l'esten-



un legame col simile brano nella *Cattura di Cristo* Mattei del Caravaggio, oggi presso la National Gallery di Dublino. Il dipinto è del 1602; pare quindi del tutto possibile un contatto visivo del Merisi con l'incisione (o col quadro) del Villamena con questo soggetto, che proprio per Ciriaco Mattei era stata concepita (fig. 4).

Nell'enigmatico personaggio che si è già notato, quello avvolto nel mantello per coprirsi il volto, sembra di cogliere un incunabolo di un personaggio che ritroveremo ad esempio all'estrema sinistra della *Buona ventura con soldati e bevitori* di Valentin de Boulogne, oggi al Toledo Museum of Art di Toledo (Ohio) (figg. 2-3). Infine un'eco di questa scena potrebbe essere giunta anche a Velazquez nella concitazione della *Rissa davanti all'Ambasciata di Spagna* della Galleria Pallavicini di Roma.

Gianni Papi

sore dell'Inventario del 1816 si sarebbe trovato di fronte a un supporto meno rettangolare.

9. M. Berri, L. Bimm, *op. cit.*, 2002, pp. 85-86.

10. Un'immagine fotografica del dipinto è conservata nella Fototeca Zeri, nella cartella dedicata a Villamena (scheda 50284). Sul retro della fotografia Zeri ha annotato di suo pugno: "(?) da F. Villamena".

11. M. Berri, L. Bimm, *op. cit.*, 2002, pp. 79-92.

12. F. Trincheri Camiz, *op. cit.*, 1994, p. 510.

Luigi Serra

(Bologna 1846-1888)

L'INCONTRO NELL'ATELIER

Olio su tela, cm. 150 x 230

Firmato in basso a destra: *Serra*

16

Sconosciuto agli studi e quindi assente dal catalogo dei dipinti, già esiguo in ragione della breve vita dell'artista e della sua proclamata insoddisfazione creativa, questo quadro è ricomparso nei circuiti del mercato antiquariale recando un importante contributo alla non facile definizione della personalità artistica di Luigi Serra e alla sua drammatica propensione a superare i vincoli del genere storico in favore della pittura di soggetto moderno, incentivata dalle suggestioni del naturalismo europeo¹. Scriveva l'artista in suoi appunti programmatici: "La pennellata, e il principio sociale veduti attraverso un dato prisma. Di qui in avanti bisogna distruggere il passato, frangere le catene di un'educazione retrograda tutto materia senza slancio. Il vero solo e la società saranno le fonti cui attingerò [...]. Bando alle contorsioni nervose de' miei attori, al tetro comporre di un fumante romanziere, e se vorrò le prove di ciò che ora asserisco, in qualunque tempo mi porterò alla memoria al quadro del Bentivoglio, che io ripudio, e che segnerà l'ultimo mio figlio illegittimo"². Serra faceva qui riferimento al dipinto *Annibale Bentivoglio prigioniero nel castello di Varano*, concepito a Roma nel 1869 nell'ambito del pensionato del Collegio Venturoli, e presentato l'anno seguente alla II Esposizione di Parma dove ottenne l'apprezzamento di Telemaco Signorini, il quale a sua volta aveva segnalato il pittore bolognese fra gli ultimi frequentatori del Caffè Michelangiolo³.

Un indizio, quest'ultimo, che depone a vantaggio di una sensibilità portata ai ragionamenti sul 'vero' e a soluzioni narrative che la stessa pittura di storia veniva in quegli anni adottando in chiave antiromantica, vale a dire introducendo nelle convenzioni del genere storico brani di verità o tagli non convenzionali, quelli che la critica del tempo avrebbe individuato ne *L'esilio di Maria de' Medici*, del 1868, nello stesso *Bentivoglio* e nel *Michelangelo al letto del servo Urbino morente*, del 1874, dove Serra dimostrerà di avere definitivamente adottato le appena ricordate innovazioni formali e drammaturgiche, in special modo riferite all'arte di Domenico Morelli⁴. Nel *Suonatore di flauto* esposto alla Protettrice bolognese del 1873, l'innesto del principio di verità sulla figura in costume settecentesco segnalava una svolta che avrà appunto nel *Michelangelo* dell'anno seguente la conferma dell'avvenuto superamento in chiave realista dei deprecati retaggi romantici; tanto più che nello stesso anno il mercante Goupil acquistava, di Serra, l'acquerello *Il bacio non restituito*⁵, traduzione visiva di un'inquieta 'capinera' verghiana, definitivamente partecipe di quella temperie culturale a metà fra istanze sociali, spregiudicatezze naturaliste e avvisaglie del Simbolismo. Il mondo degli umili avrà del resto la simpatia umana dell'artista che nel 1880 affidava alla matita la cronaca visiva del Congresso nazionale operaio tenutosi in quell'anno a Bologna⁶; mentre è del 1875 il suo primo 'manifesto' ideologico, *Il Monte di Pietà* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), dove nel ritrarre l'anziana donna costretta a cedere le sue povere cose, Serra non indulgeva al bozzetto e alla pittura di genere ma, in linea con gli indirizzi del verismo sociale, conferiva monumentale dignità al dramma della miseria. Ancora un appunto autografo ci aiuta a circoscrivere gli intenti poetici del pittore: "L'artista giovane nel



1 - Luigi Serra, *Studio di paesaggio*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, GDS

2 - Luigi Serra, *Figura maschile, seduta di spalle intenta a disegnare*, 1885, Bologna, Pinacoteca Nazionale, GDS



1. Sulla vita e l'opera di Luigi Serra si vedano F. Saporì, *Luigi Serra pittore bolognese*, Bologna 1922; *Il segno e il colore. Nell'atelier di Luigi Serra*, catalogo della mostra (Bologna, 2003), Cinisello Balsamo 2003; S. Pezzoli e O. Piraccini, *L'artista e l'amico. Ritorno a Luigi Serra. Opere e documenti della raccolta di Enrico Guizzardi*, Bologna 2008.

2. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, *Fondo Luigi Serra*, 4.6.2. (30 ottobre [1870] Domenica. Roma).

nostro secolo per naturalissima conseguenza ha una missione difficilissima, una missione fortissima stantechè si deve cercare con ogni suo mezzo di demolire piuttosto che correggere certi costumi di una società viziata [...]". La vera arte, "mettendo in evidenza le piaghe della società [...] ispirando nel popolo un salutare ribrezzo"⁷, aveva dunque come compito quello di scegliere soggetti capaci di illustrare quei nobili assiomi, coniugando l'oggettività della rappresentazione con l'implicita condanna delle aberrazioni e delle diseguaglianze sociali. Con l'ausilio di tali presupposti morali è possibile interpretare il soggetto del nostro quadro come audace metafora di un vizio contemporaneo: nell'atelier di un artista una donna dall'aria di mezzana offre agli sguardi compiaciuti di un uomo elegante – non certo il pittore, che forse ha favorito l'incontro mettendo a disposizione il suo studio – una giovinetta, probabilmente una modella, intimidita e inerme nella sua nudità. L'elegante apparecchiatura in primo piano suggerisce una colazione solitaria consumata in attesa del turpe mercato, mentre la posa insolente del protagonista sottolinea l'esibizione di virilità contrapposta all'abbandono fatale della fanciulla, vittima come molte al suo tempo della necessità e per questo esposte allo sfruttamento e al sopruso. È significativo che il critico Gaetano Samoggia scrivesse che nella pittura di Serra ogni particolare aveva "l'importanza e il valore estetico di una descrizione zoliana"⁸ cogliendo così, attraverso il paragone letterario con il massimo esponente del naturalismo europeo, il portato di denuncia presente negli stessi appunti programmatici dell'artista, il quale avrà a sua volta occasione di dimostrare una versatile vena narrativa, sotto

lo pseudonimo de *L'imbianchino*, sulle pagine illustri della 'Cronaca Bizantina'. Pur ottemperando agli statuti disinvolto della mondanità dannunziana, Serra non manca infatti di abbozzarvi profili di bellezze proletarie quali la fioraia dello chalet del Palazzo delle Esposizioni ("la sua risata squillava per tutti gli angoli di tutti i caffè dove portava mazzi di fiori e lasciava eccitamenti di desiderii e di promesse: aveva dei capelli bruni e acquistò presto degli anelli lucenti alle dita: c'erano giovanotti che le stringevano con aria superba la mano"⁹); o la "ciociara" del Pincio "malinconica, grave, rassegnata" alla quale si rivolge il narratore: "Sono un artista anch'io; vuoi che facciamo una seduta?", con l'intenzione di ritrarre il costume dell'agro romano che costituiva un genere molto fortunato presso i collezionisti del tempo. La giovane si metteva, infatti, "così vestita, con una posa stanca e paziente, sulla scalinata del Pincio" a disposizione della fantasia dei pittori ma anche del malizioso interesse del turista di passaggio, come l'inglese che le chiede "campagna vostra grande, terribile, mortale? Lei dice di sì, e il figlio della perfida Albione, per così poco, le regala cinque lire e ... le fa delle offerte gentili di somme maggiori"¹⁰.

L'imponente raccolta di disegni di Serra conservata nelle raccolte bolognesi¹¹ testimonia non soltanto la passione grafica dell'artista, quasi ossessivamente applicato a fissare sul foglio i pur minimi frammenti della realtà osservata, ma conferma anche la sua spiccata sensibilità per la cronaca dei fatti contemporanei siano essi i funerali delle vittime della speculazione edilizia in atto nella terza Roma, o il popolo ritratto sullo sfondo di una corte d'assise, del ghetto, della stazione o calcato nel vagone di un tramvai: abitudine all'osservazione diretta e alla solidarietà sociale che troverà un esito significativo, nel 1885, nella vasta composizione dei *Coronari* (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti) concepita secondo le clause stilistiche del "vero morale". *L'incontro nell'atelier* (titolo che attribuiamo provvisoriamente al dipinto in attesa di un auspicabile, preciso referto documentario) ben si colloca nell'ambito di queste convergenze figurative e letterarie, come pure entro il decennio che, tra il 1875 e il 1885, vede l'artista particolarmente impegnato, tra Venezia e Roma, nel tema sociale e nella costruzione ossessiva, attraverso il disegno, di un 'catalogo' di fisionomie, gesti, ambienti, oggetti, scorci di natura, minimi dettagli dell'esperienza quotidiana ai quali bisogna necessariamente attingere per integrare l'esigua produzione conosciuta e pubblicata di Luigi Serra. Vi si trovano infatti studi di particolari dell'atelier che riflettono i dettagli descrittivi del nostro dipinto, la pittoresca aggregazione di mobili e oggetti che, nella parte sinistra, consentono al pittore di dimostrare, tramite vivacissimi accostamenti, una spiccata sensibilità per il colore molto affine allo stile dei napoletani, che Serra probabilmente frequentò a Roma rafforzando le sue inclinazioni per la pittura di verità e l'audacia dei temi. A proposito dell'atelier, si può supporre che la grande stanza raffigurata nel quadro tragga ispirazione da quella, in via Quattro Fontane a Roma, in cui l'artista si era trasferito nel 1880 e così descritta da Ugo Ojetti: "Uno studio freddo e vasto, la cui vetrata si apriva sopra un gramo orto sepolto tra palazzi nuovi e calcinati, su verso Santa Maria Maggiore [...]"¹². Gli edifici potrebbero essere effettivamente quelli che si vedono oltre la vetrata: un'edilizia modesta e popolare che ci si immagina al primo sguardo meglio ambientata nel meridione d'Italia ma i cui profili essenziali e privi d'ogni carattere architettonico si ritrovano anche in alcuni disegni



3 - Luigi Serra, *Studio di figure*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, GDS

4 - Luigi Serra, *Nudo femminile seduto*, 1886, Bologna, Pinacoteca Nazionale, GDS

3. Cfr. C. Poppi, *Luigi Serra o l'ossessione della perfezione*, in *Il segno e il colore*, op. cit., 2003, p. 16.

4. Ivi.

5. Ivi, p. 23; cfr. inoltre F. Saporì, op. cit., 1922, p. 16; S. Pezzoli e O. Piraccini, op. cit., 2008, pp. 148-149.

6. C. Poppi, op. cit., 2003, p. 29.

7. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, *Fondo Luigi Serra*, 4.2.2.



5 - Luigi Serra, *Studio di figura maschile in piedi*, Bologna, Galleria d'Arte Moderna

di Serra attribuibili agli anni della sua permanenza a Roma (fig. 1). In uno di questi, che ritrae un ospite seduto di spalle e intento a disegnare (fig. 2), si riesce inoltre a distinguere sulla mensola dello sfondo un busto in gesso del tutto simile al calco della cosiddetta *Psiche di Capua*, scultura conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli ma molto presente nelle collezioni dei gessi delle Accademie italiane, che lo stesso Serra colloca sull'ètagère alle spalle del protagonista maschile del nostro dipinto.

Tra i fogli del Fondo Serra nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, uno col profilo di donna appena abbozzato ma definito nel carattere ombroso e sfuggente sembra attagliarsi al volto della mezzana (fig. 3); come pure sembrano sovrapporsi alla giovane nuda i sensuali disegni che ritraggono le modelle Anna Maria e Antonia (fig. 4), còlte nello studio in pose abbandonate e senza alcun intervento che ne modifichi, secondo gli statuti del realismo, le imperfezioni e la relatività del vivere quotidiano. Si potrebbe infine supporre, in questa ricerca di matrici compositive all'interno del laboratorio grafico di Serra, che il cinico protagonista del quadro sia lo stesso modello del disegno su cui appare scritto "*a che pensi o Carlino?*", dove il personaggio, anche se ritratto in gualciti abiti popolari, assume però la stessa baldanza nella sua posa casuale e disinvolta (fig. 5).

Un quadro impegnativo, dunque, che Serra compone con finezza pittorica (si veda la natura morta in primo piano ricca di riflessi e trasparenze come spesso appare nei dipinti di Giuseppe De Nittis) e con il substrato letterario che era consueto negli artisti aggiornati sugli indirizzi del naturalismo europeo; per cui risulta singolare che di un'opera così rilevante, anche rispetto agli altri soggetti noti di tema sociale trattati dall'artista, non sia rimasta traccia sino ad oggi nel catalogo e nella vicenda critica di Luigi Serra. Il bandolo va probabilmente ricercato nella produzione riservata dal pittore al mercato anche internazionale, ai suoi documentati rapporti con Luigi Pisani e con la casa Goupil; una vita parallela che il pittore viveva di malanimo affidando ai suoi scritti le amarezze di una carriera deludente: "Il non riescire la guerra che mi vien fatta, l'oblio al quale sono condannato, il non poter aver una commissione grande per provarmi, il dover io mettermi al commercio, mi tengono in uno stato grave che somiglia ad un male e per il quale merito compassione"¹³. Sappiamo, attraverso la testimonianza di Saporì, delle *Nature morte* – o 'miscellanee' come son chiamate quelle dipinte nel 1873 – acquistate da Giulio Astolfi, dal console francese Auguste Ponsot, dal marchese Filippo Calvi¹⁴; e che Luigi Pisani si assicurava, nel 1883, la grande composizione dei *Coronari* confermando la sua predilezione per la pittura di ispirazione naturalista e per il variato panorama dell'arte italiana del suo tempo, ampiamente documentato nella preziosa serie di fotografie Alinari¹⁵.

Sfuggita all'osservatorio della critica, la vicenda di questo *Incontro nell'atelier* sarà dunque da ricercare nelle intricate maglie del mercato internazionale, accontentandoci per ora di leggerne lo stile e i significati con l'ausilio dei documenti a nostra disposizione e con i suggerimenti che provengono da una temperie figurativa ancora da indagare nelle sue molteplici ed inaspettate manifestazioni.

Carlo Sisi

8. C. Poppi, *op. cit.*, 2003, p. 37.

9. L'Imbianchino, *Corriere di Roma*, in 'Cronaca Bizantina', anno III, vol.V, 1 settembre 1883, n. 6, pp. 47-48.

10. L'Imbianchino, *Corriere di Roma*, in 'Cronaca Bizantina', anno III, vol.V, 16 ottobre 1883, n. 9, p. 71.

11. Le carte (corrispondenze, appunti, attestati, premi, diplomi) e i disegni di Luigi Serra sono conservati nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, nella Galleria d'Arte Moderna, nel Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale

12. U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano 1948, p. 195.

13. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, *Fondo Luigi Serra*, n. 341 (Roma, 3 settembre 1882, a Enrico Barberi). Si veda anche in U. Ojetti, *op. cit.*, 1948, p. 199, a proposito dei "quadri minori presto venduti e presto detestati".

14. F. Saporì, *op. cit.*, 1922, p. 15.

15. Cfr. C. Poppi, *op. cit.*, 2003, p. 37.





Hermann Hugo Otto Poertzel

[Scheibe-Alsbach, 24 ottobre 1876 – Coburg, 16 gennaio 1963]

FANTASIA MACABRA

1927

Bronzo, h. cm. 27

Firmato *Prof. Poertzel 1927*

Lo scheletro, armato di lancia e scudo, è raffigurato in atto di difendersi nella concitazione di uno scontro che ha provocato alcune vittime, i cui teschi sono accatastati a terra in una sorta di memento mori barocco. Non a caso lo scudo reca la classica raffigurazione della Medusa ma tradotta nella singolare variante di un teschio circondato, invece che da serpi, da una fiammeggiante capigliatura.

Un soggetto raro e singolare che non ha precisi termini di confronto né antichi né moderni, e che costituisce un *unicum* nella produzione di Poertzel, artista noto e apprezzato soprattutto per la sua elegante stilizzazione déco e per l'impiego, nelle sue opere, di materiali sofisticati come l'avorio, l'onice, l'alabastro, l'argento, il bronzo patinato, molto adatti a modellare le forme dinamiche di danzatrici, acrobati, cavalieri, 'champagne girls'. Figlio di un abile disegnatore di sculture in porcellana, Poertzel si forma in un atelier privato e si impiega poi come apprendista nella fabbrica A.W. Fr. Kister acquisendo il ruolo di *porzellanmodelleur*. Si perfeziona, a partire dall'ottobre 1893 e per tre anni, nella scuola industriale di Sonneberg e studia quindi con Reinhard Möller nella Technischen Akademie für Porzellan producendo disegni e modelli per diverse destinazioni industriali. Dal 1900 datano le prime importanti commissioni pubbliche, quali il busto di Alexandrine von Baden sulla fontana commemorativa a Coburg (1907) e gli altri ritratti della famiglia Sassonia-Coburgo-Gotha della quale diverrà, fra il 1920 e il 1930, una sorta di artista di corte. Saranno però le sue eleganti e spesso eccentriche realizzazioni, tradotte con successo anche da Rosenthal & Maeder, ad avere un'ampia diffusione nel clima degli



1 - Hans Holbein il Giovane, *La Danza della Morte*, serie di 41 xilografie, 1538

2 - Max Klinger, *Opus III. Eva e il Futuro*, incisione, 1880









3-4 - Hermann Hugo Otto Poertzel, *Fantasia macabra*, ca. 1927, collezione privata

5 - Hermann Hugo Otto Poertzel, *Fantasia macabra*, ca. 1927, collezione privata, particolare del marchio Fonderie Bords de Seine

6 - Fotogramma del film *Gli Argonauti*, 1963, regia di Don Chaffey

'anni ruggenti' (dei quali infatti esprimevano la frenesia e le bizzarre attitudini) e a meritargli onorevoli menzioni al St. Louis World's Fair (1904) e all'Esposizione Internazionale di Bruxelles (1910)¹.

La scelta di un soggetto macabro, del tutto anomalo nell'ambito del vastissimo catalogo dell'artista, si deve dunque immaginare come momentanea evasione nel lato oscuro della cultura tedesca che trovava il suo alimento nella tradizione figurativa medioevale delle danze macabre ripresa dalle incisioni di Hans Holbein il Giovane (fig. 1) e interpretata, nella seconda metà dell'Ottocento, dagli inquieti protagonisti del Simbolismo, come Max Klinger (fig. 2), dei quali Poertzel potè avere qualche sentore avendo frequentato nel 1908, all'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera, Erwin Kurz, che era stato allievo di Adolf von Hildebrand.

Da una collezione privata di Jena è pervenuta sul mercato antiquariale una versione in bronzo brunito di questo stesso soggetto (figg. 3-4), con il marchio Fonderie Bords de Seine (fig. 5); mentre in curiosa coincidenza con l'anno di morte del nostro artista usciva sugli schermi il film *Gli Argonauti*, un immaginoso cult mitologico in cui i dettagli di una battaglia di scheletri (fig. 6) evocano inaspettate e divertenti analogie con l'altrettanto singolare scultura di Poertzel.

1. Karl-Ulrich Pachale, *Hermann Hugo Otto Poertzel (1876-1963)*, in "Coburger Geschichtsblätter", 2007, pp.48-54.

Mario Ceroli

(Castel Frentano, Chieti, 1938)

SENZA TITOLO

1968

Legno di pino di Russia e plexiglass, cm 165 x 134,5

Firmato e datato sul fianco destro in alto: "Ceroli 68"

Esemplare unico, autenticato dall'artista su fotografia il 15 giugno 2010

26

"Io vorrei che la scienza non fosse fredda
come tutti la vogliono guardare.

In fondo è molto viva, è molto palpitante.

È palpitante come il legno,

che per me è la materia più viva"

Giulio Macchi, conversazione con Mario Ceroli,
Rai, 25 gennaio 1969

"Io le sagome le ricavo dall'ombra. Cioè
uso l'ombra che è la cosa, è il vero
grande amico che non ci abbandona
mai. L'ombra è qualcosa che racconta
il nostro io e le mie sagome nascono
dall'ombra"¹. Tale asserzione, più volte
ribadita da Ceroli, rende quest'opera
particolarmente significativa, in quanto
essa può considerarsi, a giusto titolo, un
autoritratto, e perciò racconta "qualcosa"
di Ceroli.

Essa si colloca nel pieno della
maturazione degli esperimenti e delle
varianti dell'uso delle sagome umane,
iniziato verso il 1964 e che aveva
trovato, nel gennaio 1968, un importante
momento di verifica nell'allestimento di
Aria di Daria alla galleria de' Foscherari
di Bologna (fig. 1).

In questo autoritratto 'in negativo' e nel
suo complementare tridimensionale 'in
positivo', anch'esso del '68 (*Uomo seduto*,
Genova, asta Cambi del 22 settembre 2004, fig.
2), si manifesta tutta la cultura dell'avanguardia
storica radicata nell'artista: i manichini
cubo-futuristi costruiti da De Chirico, così
come le sue ombre metafisiche; le ambiguità
spaziali e dimensionali dell'iperrealismo di
Magritte; gli assemblaggi di Schwitters e
quelli di Rauschenberg; la materialità di
Burri e l'à plat pop; ma su tutti Marcel
Duchamp, sia quello del *Nudo che scende
le scale*, sia quello che nel '57, aveva
inventato un'immagine di sé come ombra
(*Self-Portrait in Profile*, ovvero *Marcel
Déchiravit*, fig. 3).

Ma non si può, al contempo, evitare il ricordo,
pur smaterializzato, del ritratto pierfrancescano,



1 - *L'Aria di Daria*, mostra personale
di Mario Ceroli, Bologna, Galleria
de' Foscherari, 1968

2 - Mario Ceroli, *Uomo seduto*,
1968, Genova, asta Cambi, 22
settembre 2004







sia esso il Sigismondo Pandolfo o il duca Federico. Del resto, già prima del '68, "da molte parti si è insistito sull'umanesimo e sul rinascimentalismo di Ceroli"². Almeno dal 1964 infatti, l'artista è attratto da Leonardo, dalle sue misurazioni vitruviane, dalle sue macchine di conoscenza. Come ha ben visto Achille Bonito Oliva³, la scelta di Ceroli a favore dell'ombra può configurarsi come una rappresentazione dello stadio primordiale della conoscenza umana, secondo la metafora platonica della caverna, dove le ombre, prima e unica percezione possibile del vero, appaiono più vere del vero; il quale, pur essendo causa oggettiva della proiezione delle ombre, è a sua volta 'ingannevole', perché fatto di "figure di pietra e di legno", per cui "la verità non può essere altro che le ombre degli oggetti artificiali"⁴.

Viene da chiedersi se l'insieme di queste considerazioni su arte, scienza e conoscenza, non possa far comprendere una delle ragioni per le quali quest'opera si sia trovata nella collezione di Giulio Macchi (Cantù 1918-Roma 2009), regista di *Difendo il mio amore* (1956, con Ferzetti e Gassman), pionieristica critica al giornalismo-*trash*, e soprattutto indimenticato autore del programma televisivo *Orizzonti della scienza e della tecnica* (1966-1973, poi sporadicamente 1974, 1978, 1979). Proprio nel 1968, con il quarto ciclo di questo fortunato format divulgativo, andato in onda sul secondo canale della RAI dal 6 febbraio 1969⁵, iniziò la collaborazione tra Macchi e Ceroli, che portò a un radicale rinnovamento in senso teatrale e dinamico delle scenografie dello studio televisivo (figg. 4-5).

Il particolare interesse che Macchi dedicò a Ceroli è documentato anche dalla presenza nella biblioteca del regista (oggi nella Biblioteca civica a lui intitolata ad Ameno, Novara) dei cataloghi di almeno cinque delle principali mostre personali tenute dall'artista tra il 1969 e il 1972. Testimone dunque di un'amicizia e di una profonda intesa intellettuale, la presente opera offre qualche altro spunto.

Ambiguità dell'ombra. L'ombra è "la più debole delle immagini", diceva Lavater⁶, perché è solo un negativo, ma, al tempo stesso, è la più veritiera delle immagini giacché, in quanto proiezione del corpo, esclude ogni mediazione. È vero, le ombre non si abbracciano, neppure con tre tentativi, ma sono la prova della materialità di un corpo. Bonito Oliva scrive che "Ceroli rende metafisica la concretezza, sconfessa la natura proverbiale dell'ombra, fatta di sostanza impalpabile e sfuggente"⁷. In verità la sagoma di Ceroli mantiene l'ambiguità dell'ombra: è un pieno o un vuoto? è un'applicazione rilevata sulla staccionata o è un ritaglio nella staccionata? è un disegno (poiché il vuoto interstiziale traccia un profilo)? è un dipinto (poiché la trama e il timbro del legno tingono il corpo diversamente dalla staccionata)? è una scultura (poiché, quando la si vede a rilievo e non a incasso, è uno stacciato donatelliano)? o è una fotografia

3 - Marcel Duchamp, *Self-Portrait in Profile (Marcel déchiravit)*, 1957

4 - Giulio Macchi e Mario Ceroli nella scenografia di *Orizzonti della scienza e della tecnica*, gennaio 1969

1. Intervista a Ceroli del 4 dicembre 2007, riportata sul sito <http://www.artnewsinterviews.it/interviews-ceroli.htm>

2. Pietro Bonfiglioli, *La gaia scienza di Ceroli*, 1968.

3. Achille Bonito Oliva, *Mario Ceroli*, 1994.

4. Platone, *La Repubblica*, 515a-c.

5. Chiara Mari, *Giulio Macchi, autore televisivo in dialogo con l'arte contemporanea*, 2016.

6. *Physiognomische Fragmente*, 1775-1778.

7. Bonito Oliva, *Mario Ceroli*, 1994.

8. Roberto Longhi, *Leoncillo Leonardi*, 1954.

9. Victor I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, 1997.



5 - Mario Ceroli, scenografia dello studio di *Orizzonti della scienza e della tecnica*, con Giulio Macchi, 1969

6 - Giorgio Vasari, *L'origine della pittura*, 1573, Firenze, Casa Vasari

7 - André Kertész, *Autoritratto*, 1927

8 - Mario Ceroli nella gabbia di *Centouccelli* (1967), riallestita in occasione della mostra *Faccia a Faccia*, Bologna, Mambo, 2012-2013

(visto che l'alternanza percettiva rilievo/incasso simula l'effetto positivo/negativo del bianco e nero)?

Di sicuro è un'operazione che conduce dritti alle origini dell'arte. L'ombra è lo stadio originario da cui nascono il disegno, la pittura e la scultura, come hanno raccontato Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia*, Giorgio Vasari nella sua casa fiorentina (fig. 6), e tanti altri.



Ceroli non ignora Butade, il mitico vasaio di Sicione che, sul contorno di un'ombra tracciata dalla figlia, modellò il primo ritratto in terracotta. A maggior ragione non può ignorarlo, lui che deve la propria nascita d'artista fabbrile alla "caparbieta artigiana" del 'vasaio' umbro Leoncillo⁸. Ma del mito della creazione artistica Ceroli inverte il processo: poiché, invece di far crescere sulla silhouette un rilievo, o di applicarvi colori, per assenza di materia plastica o cromatica egli riduce la sagoma della figura, seduta senza seduta, fluttuante, a un'entità fantasmatica che neppure può dirsi piatta.

In più, si smaterializza lo stesso Ceroli. Al contrario del Butade di Vasari, nessuno può tracciare il proprio profilo sul muro (o su carta, o su legno): l'autoritratto presuppone l'uso di uno o più specchi, mentre la silhouette richiede, in una qualche forma, un intervento altrui, foss'anche, come nel caso di André Kertész, una macchina (fig. 7)⁹.

Questo non può dunque essere un autoritratto di Ceroli, bensì un ritratto di Ceroli by Ceroli: nella migliore tradizione duchampiana, l'artista si sdoppia e diventa altro da sé (dove il titolo *Senza titolo*). Si sfocia così nel gioco. Nel 1967, con un'uguale sagoma, l'artista si era seduto nella gabbia prospettica dei *Centouccelli* (fig. 8).

Ora qui, in questo suo mascherato autoritratto, egli si incornicia, si inscatola sotto plexiglas, sottovuoto, termoisolato, antisismico. La sopravvivenza è garantita.

Claudio Pizzorusso

UN DIPINTO DEL SEICENTO DI CORNELIS SCHUT

Cornelis Schut (Anversa, 1597-1655), pittore, incisore e disegnatore fiammingo. Nato ad Anversa nel 1597, entra a far parte della Corporazione di San Luca della stessa città. Poco dopo parte per l'Italia. Dal 1624 al 1627 è a Roma, dove affrescò alcune abitazioni e lavorò per importanti commissioni (suo mecenate fu anche Vincenzo Giustiniani). Fu uno dei membri fondatori della *Schildersbent* (Clan dei pittori), la famosa associazione di pittori, principalmente olandesi e fiamminghi, che prosperò lungamente a Roma. Nel 1628 è ricordato a Firenze dove disegnò cartoni per l'Arazzeria Medicea. Tornato nei Paesi Bassi, a Gand fu uno dei principali decoratori per gli apparati dell'ingresso trionfale del cardinale infante Ferdinando di Spagna. Dopo il suo rientro ad Anversa, e fino alla sua morte (1655), fu uno dei maggiori pittori di scene storiche attivi in città.



Massimo Vezzosi

PER UN DIPINTO DEL SEICENTO

(eppure sogna l'alto)

32

l'aria

abiosfera prima casa (periferia d'incompiuto)
– prato-volta, infiniti non nati silenzi –,

molecole architettate
dal nulla,
nacqui respiro.

un triangolo il nome (tagliata la cuspide s'invola)
– come l'occhio vivo di dio –.

nel vortice (inspirare rovente)

dall'urlo evaporo
– tendo la gola-vela – (viscosa ricado).

di cera impastata
e cenere compressa, irta
– ci puoi disegnare il respiro –.
non invado,
non spando

(...ricordate?)
– fresca, tra le arcate del costato –.

(lui mi ha percorso trapassandomi col volo di ori d'altare).

al primo (ultimo) calvario
– cadono i peccati, stremati sotto il peso, senza fiato –.

tentaste – grinze i polmoni –
nascondermi nelle vesciche della pelle,
rubarmi (la mano restò vuota).
...se scorsoia stringe
la punizione che divide per nome.

(la bocca che mi insegue annaspa, si aggrappa, sragiona).

la luce

salvo notte
(la sveglia) di arancio – rosa (se è tempo)
mi appoggio tra fronte e cuscino
(breve, il buio respira).

ora, nel lampo
contro l'attrito dell'oscuro
e accesa di più lume
spingo in diagonale:

– esalto il candore, ogni fremito di piuma, mi ammatasso nella veste
(lì, essere) –.

fiammante
(impietosa nell'urto allo scudo)
genero vivi luccicanti istanti,
urla tra i varchi aperti delle dita

– mi aggancia l'unghia, ogni squama. oh! invocata, rivelante e nitida
(e abbaglio) –.

perché vi vediate (tremanti occhi),
in un più di dolore – spina nei millenni –
(me nell'anelito) come rivetto ribattuto
nell'iride morto a conservare bagliore.

fuoco

ossigeno dove concepire un inizio
– crepitio che scuote –
(sotto la madre radici vestono veli neri),

mio fratello trascina
– sospinge, soffia alle spalle –
(un boato – se ci stringiamo in abbraccio –).

ustione corre, divora (carbonizzati manti fumosi)
– stendo, abbandono –
(...bende d'acqua unico sonno degli occhi...).

invado fino paura di nubi, mi placa nulla di deserto
– nessuno resiste la temperatura del mio cuore –
(rigonfia e sbolla la pelle del palmo alla carezza),

le braccia – libere –, irrefrenabili filamenti
incandescenti struggono d'urlo le carni.
(essere padre di ceneri).

un'eco – voce di dannato flette –

prese la mano-ombra
(dita nei dovunque, cieche ai divieti)
ricamo di profumi
le tovaglie altrui

fame da piena che esonda
– temporali scuotono –
tacche sulla pelle (il vino affonda e scorre)
cucito il castigo attende

– e sempre spalle contro lo scuro dei muri –.

accanto, un tempo giusto
ticchettava in palpebre soddisfatte
(le spalancò una fuga di vita
in tralice – sorpassando –)

– e l'amore fuggiasco splendeva tra i quarti di luna –.

(cosa sanno le tue carni immacolate?)
ora che colpisci
– violenza di giusto –
(risuona gloria la bilancia)

– e già pagammo vita vivendola –

consumai braccia (che ebbi)
masso dopo masso il peso
(mi voltò paura – corsi veloce –
calpestando ...mea culpa).

– ma tu che splendi, schiudi clemenza d'ali –

aria celeste nel pugno-colpo
s'apra, sciolga, salvi.
oh! dormire – soffice eternità –
in ogni tua – candida – piuma.

– aria celeste nel pugno-colpo –
s'apra,
sciolga
salvi.
oh! dormire
– soffice eternità –
in ogni tua – candida – piuma.

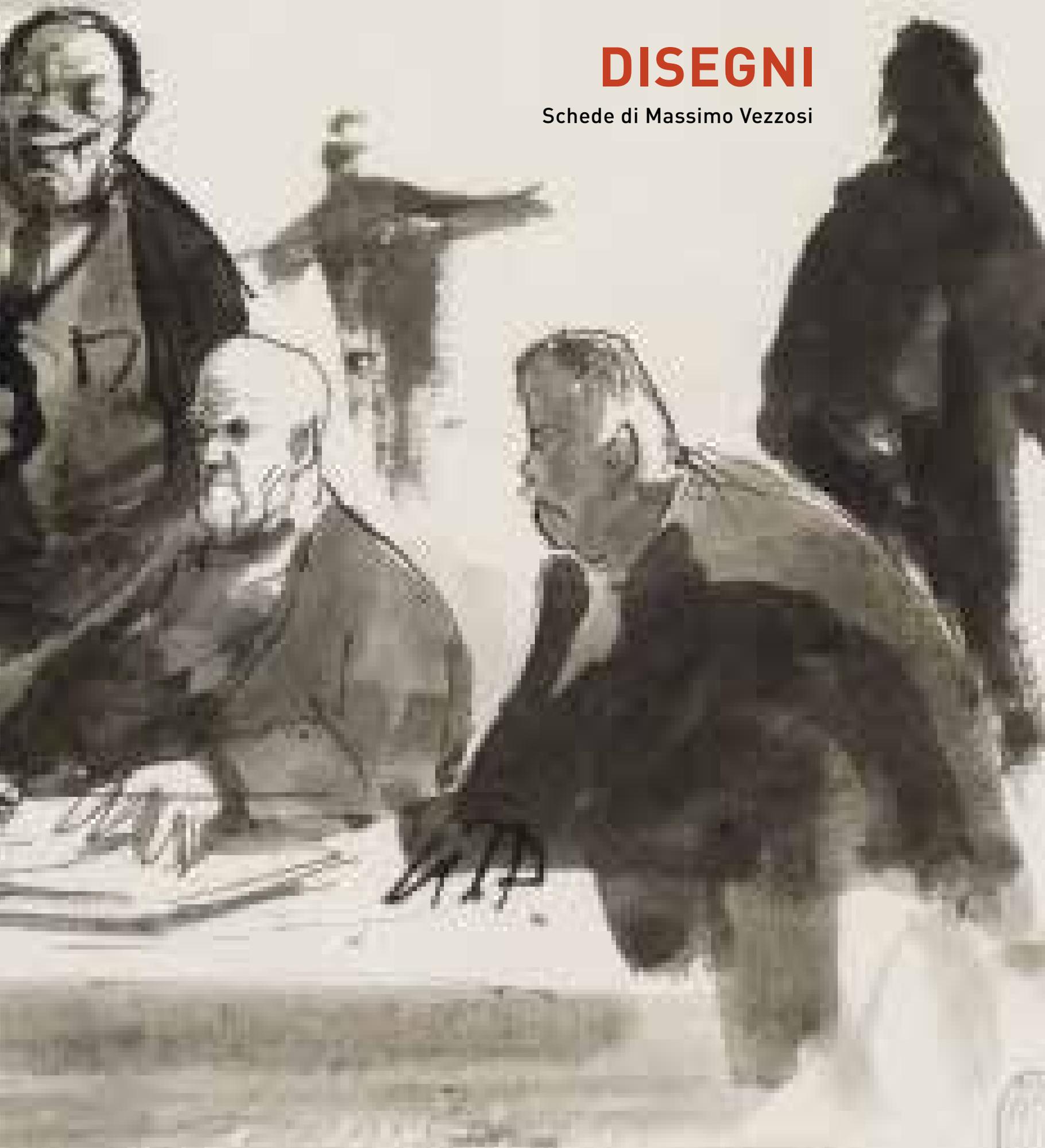




Illustrazione di Enrico Vignoli

DISEGNI

Schede di Massimo Vezzosi



Cristoforo Gherardi detto Il Doceno

(Borgo San Sepolcro, 1508-1556)

DUE FIGURE MASCHILI SU NUVOLE, VENERE SULLA CONCHIGLIA

Penna e inchiostro bruno, carta bianca ingiallita, mm. 110 x 140

A sinistra a penna *P.D.V.*, a destra timbro di collezione: *Conte (?) Gelozzi o Gelosi*,
Torino, Lugt n. 545

40

Di difficile interpretazione, qualora si voglia considerare che le tre figure descritte nel disegno siano connesse ad una medesima storia, credo che il piccolo foglio, che appare ad evidenza tagliato sui lati, sia in realtà parte di una più ampia composizione di studi vari. Riconoscibile a destra la figura di Venere, restano misteriose le altre due figure; una che parrebbe Nettuno (ma su nuvole?) e senza segni distintivi l'altra.

La scritta che compare a sinistra del foglio indica che in passato il disegno dovette godere di una attribuzione a Perino del Vaga, attribuzione che non può essere mantenuta: laddove il segno di Perino è caratterizzato da un fare sciolto, fluido e nervoso, nel presente e nettamente all'opposto, la penna scrive contorni definiti e chiusi.

È mia idea che il disegno sia invece fiorentino – e basterebbe la evidente suggestione della Venere sulla conchiglia scaturita dal prototipo botticelliano di un secolo più antico – legato al mondo vasariano e precisamente da assegnare a Cristoforo Gherardi detto il Doceno, uno degli artisti “meno vasariani” fra quelli che gravitarono nell'orbita dell'aretino.

Un confronto probante è con il foglio del Museo del Louvre con *Clelia che salva le giovani fanciulle romane*, Inv. 10551 preparatorio per l'affresco nel Palazzo del vescovo Bufalini a San Giustino vicino a Città di Castello, eseguito tra il 1537 e il 1554, nel tempo durante il quale il Gherardi trovò riparo in quella cittadina essendo stato accusato di aver complottato contro il duca Alessandro Medici. Proprio con quel foglio, sicurissimo, si evidenzia la medesima scrittura compita ed elegante, dai contorni sottili e continui, oltre alla caratteristica tipologia dei tratti facciali. Un altro disegno, sempre al Louvre, Inv. 10205, raffigurante *La Vergine portata in gloria dagli angeli*, anch'esso eseguito a penna e inchiostro bruno, può essere proficuamente comparato con il foglio qui esposto.



Livio Agresti

(Forlì, ca. 1510 - Roma, 1579)

MADONNA COL BAMBINO SU NUVOLE

Penna e inchiostro bruno, acquarello bruno su matita nera, carta color camoscio, mm. 260 x 180

Tracce di quadrettatura a matita nera

42

È una penna tremolante che descrive i contorni di questo fascinoso disegno, quasi che le forme si smuovessero, sfocassero, viste attraverso l'aria di nubi. La Madonna siede su un coagulo di cirri, lo sguardo verso il basso, mentre il bambino, irrequieto, le si aggrappa al collo girandosi a guardare in basso dalla parte opposta.

La struttura "espansa" della Vergine, i panneggi descritti in pieghe pesanti, come di stoffe spesse, l'impianto dalle volumetrie solenni, dichiarano trovarsi di fronte ad un disegno romano del Cinquecento, e, inevitabilmente, Michelangelo *docet*. Sul grande toscano, innesti di Perino del Vaga e soprattutto Taddeo Zuccaro.

È proprio quello smuovere delle masse, quello smollare dei panneggi, quasi non reggessero il peso dei maestosi volumi, che indirizzano il disegno direttamente al nome di Livio Agresti. Si compari quindi la nostra *Madonna con bambino* con fogli sicuri dell'Agresti quali *Cristo guarisce il paralitico* a Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (n. 1885 F.), studio preparatorio per l'affresco nella terza cappella a destra in Santo Spirito in Sassia a Roma e, fatto salvo il grado di finitura – a penna nera con acquarello bruno e rialzi a biacca quello, come un vero modelletto – si potrà notare il medesimo modo di costruire le figure per volumi espansi, la stesura dell'acquarello, fino alla ricorrente e caratteristica modalità di chiudere alcune delle pieghe con delle "asole" rilevate. A maggior definizione dell'attribuzione all'Agresti del nostro foglio è il disegno con la *Madonna col bambino, San Giovannino e angeli sulle nubi*

a Londra, British Museum (1880-10-9-31), già attribuito da A. Popham a Girolamo Siciolante da Sermoneta, col quale l'Agresti condivide le scelte di stile, e dal medesimo studioso poi spostato a Livio Agresti, dove tutta la composizione si richiama, opposto l'accavallarsi dei piedi della Madonna, i volti sia della Vergine che del bimbo similissimi, quasi i due disegni fossero tra loro collegati se non fosse, come io credo, il nostro un poco più libero ed aperto, di un tempo maggiormente avanzato.



Livio Agresti, *Madonna col bambino, San Giovannino e angeli sulle nubi*, Londra, British Museum



Jacopo Tintoretto

(Venezia, 1518-1594)

STUDIO DI NUDO VIRILE IN PIEDI

Gesso nero su carta grigio-azzurra, mm. 245 x 160

In basso a destra la scritta antica a penna e inchiostro bruno: *Tintoretto*

Quadrettato a matita nera, a sinistra una porzione di carta di forma triangolare riportata in epoca moderna.

44

Si tratta di un bellissimo foglio del cinquecentesco maestro veneziano, tanto tipico nella tecnica, come nel tratto, da far divenire superflua qualunque precisazione attributiva.

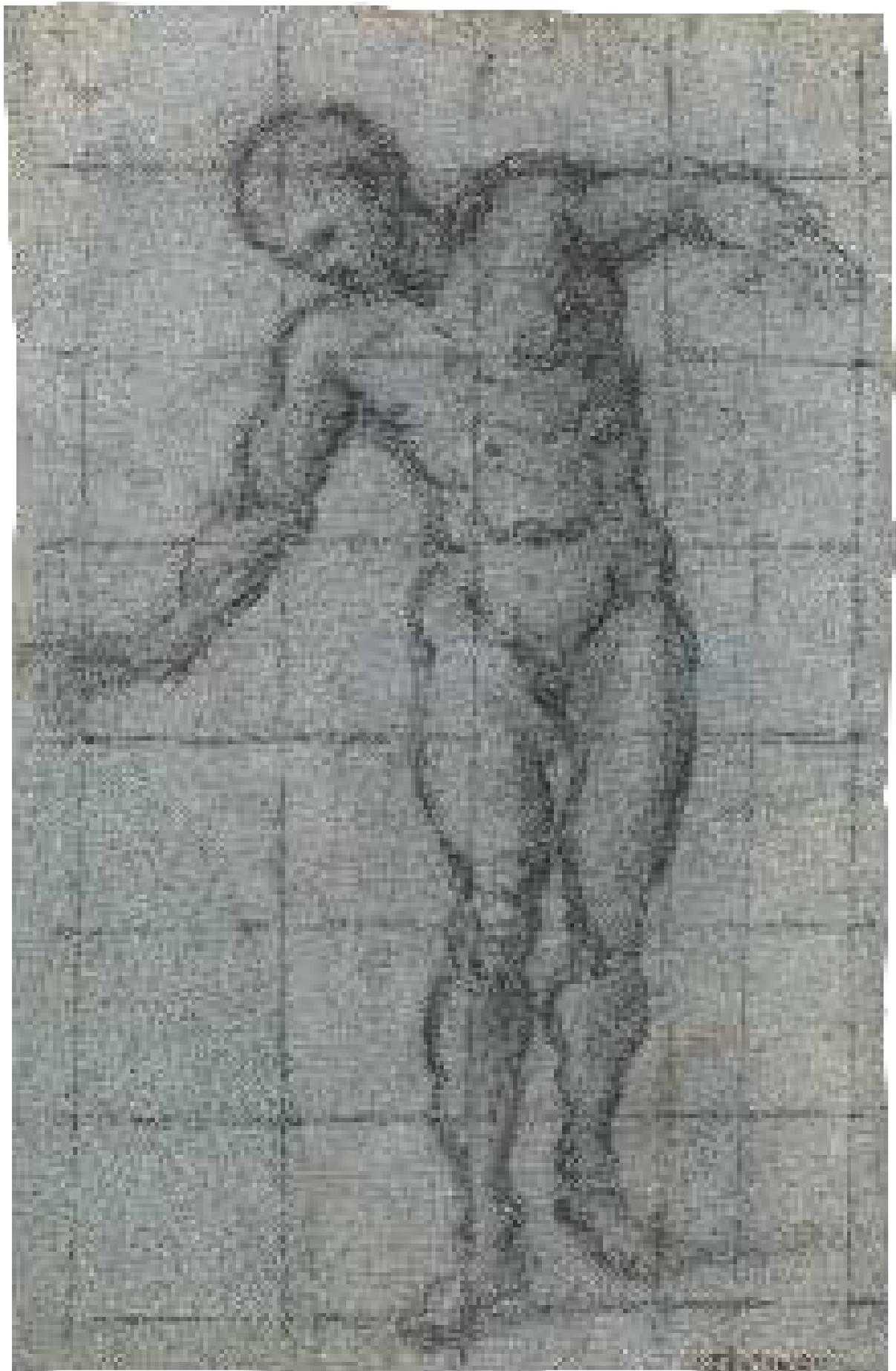
Ciò che invece mi preme sottolineare è la connessione tra il nostro foglio e la figura del Battista nel dipinto *Il Battesimo* a Cleveland, Museum of Art, databile secondo Venturi (*Pitture italiane in America*, 1931) tra il 1562 e il '68 (opera di bottega secondo Tietze). Replicato in forma ridotta alle sole due figure del Cristo e del Battista nella tela a Venezia, chiesa di San Silvestro, considerata una delle opere maggiormente rilevanti dell'ultima attività del maestro, verso il 1580, nella quale Tietze (1948) ha rilevato suggestioni tizianesche.

Prossimo al Battista della versione di Cleveland, – dove il braccio sinistro è piegato ed appoggiato alto sulla roccia così come nel nostro foglio – il disegno in oggetto se ne distacca solo per la posizione della gamba sinistra che, nel dipinto, appare seminginocchiata ed appoggiata ad uno sperone roccioso.

In relazione al dipinto di Venezia sono citati disegni agli Uffizi relativi alle figure del Cristo e di San Giovanni che, sui repertori dei disegni degli Uffizi che ho potuto consultare (*Inventario Disegni esposti 1-2*; *Inventario Disegni di figura 1-2*), non sono riuscito a trovare.



Jacopo Tintoretto, *Il Battesimo*,
Cleveland, Museum of Art



Ercole Setti

(Modena, 1530-1617)

STUDIO DI SETTE FIGURE

Penna e inchiostro bruno su tracciato a matita nera, carta bianca, mm. 230 x 401

In alto verso sinistra il numero: 178

46

Se ne conoscono una quantità non rilevante di disegni di questo pittore e incisore modenese, per la maggior parte eseguiti con il solo tratto della penna che ne definisce i contorni in maniera essenziale e perentoria. Un segno sicuro che, col minimo indispensabile, dice tutto quello che c'è da dire. E tanto indiscutibile è la paternità di questo foglio che anche a me niente di più resta da dire – per puro divertimento e perché sovrapponibili nel formato e tecnica i fogli con *Scena di mercato*; *Venditori di candele*; *Falegnami al lavoro*, a Torino, Collezione privata, pubblicati in Mario Di Giampaolo, *Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di Cristina Garofalo, Firenze, 2010 – se non riguardo al soggetto del disegno che credo si possa identificare in una *Raccolta della manna*.



Giambattista Naldini

(Fiesole, 1537 ca. – Firenze, 1591)

CROCIFISSIONE CON SANTI

Matita nera su carta marroncina, mm. 355 x 236

In basso a destra marchio di collezione Marquis C. de Valori, Lugt n. 2500.

Il disegno, dalla grafia franta e spezzata memore di esempi sarteschi, proviene dalla collezione Woodner ed è stato esposto e pubblicato nel 1971-2; *Woodner Collection 1. A selection of Old Master Drawings before 1700*, William H. Schab Gallery Inc., New York; Los Angeles County Museum; Indianapolis Museum of Art, catalogo n. 39 (riprodotto con misura dell'altezza errata (mm. 350)).

Come sottolineato nella scheda del catalogo che accompagnava l'esposizione nelle tre sedi americane, assai tipica risulta essere la figura inginocchiata a destra che compare simile in un disegno degli Uffizi (n. 110d).



Pietro Berrettini detto Pietro da Cortona

[Cortona, 1596 – Roma, 1669]

FIGURA FEMMINILE IN VOLO (FLORA)

Gesso nero e bianco su carta cerulea, mm. 275 x 425.

In alto a sinistra, sul lato il numero: 74

50

La figura si libra leggera e veloce sui segni dello zodiaco, spande fiori con la mano destra, con la sinistra, aiutata da un putto regge un panno, come una vela al vento, ricolmo di fiori. Si tratta di un disegno bellissimo, di uno tra i più straordinari e stimati pittori del Seicento italiano, disegno che ogni collezionista o museo sarebbe fiero di annoverare nella propria collezione.

Il tratto veloce, fluido nelle parti che indicano le vesti, a suggerirne un aspetto di veli leggeri gonfiati dal vento, spezzato per le anatomiche risolte approssimativamente come sempre quando si trasferisce di getto un'idea che dalla mente, attraverso la mano, muove e segna la carta, sono caratteristiche che si possono ritrovare (mai ce ne fosse bisogno) in molti fogli del Cortona.

Ad esempio, e posso andare a ruota libera, lo *Studio di figura maschile volante con in mano una stella* (n. 11747 F.); lo *Studio di figura femminile in posizione semi-seduta* (n.11702 F.) a Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, con la medesima tecnica e su identica carta, ambedue connessi all'affresco nel soffitto della Sala di Giove nel fiorentino palazzo Pitti, eseguito dall'artista tra il 1642 ed il '44. Oppure il disegno, altrettanto veloce e dinamico raffigurante l'*Abbondanza*, a Parigi, Museo del Louvre, Département des Arts Graphiques, (14842), preparatorio alla medesima figura affrescata nella volta di Palazzo Barberini a Roma, nella grandiosa rappresentazione dell'*Allegoria della Divina Provvidenza* compiuta nel 1639.

Per tornare al nostro disegno pare veramente strano che per un foglio realizzato con intenzione tanto precisa non si conosca la relativa realizzazione pittorica che, si deve immaginare, dovette essere ad affresco. Nella volta di Palazzo Barberini sopra menzionato vi sono due figure, nel riquadro in alto con Ercole che lotta contro le Arpie, che, sollevate in volo recano una un fascio littorio e l'altra frutta e fiori. Escluse le braccia, non aperte come nella figura del nostro disegno, quella che appunto reca frutta e fiori appare realizzata in una simile posizione, tanto da far supporre che potrebbe, il nostro, esserne uno studio poi in parte variato. Ostacola obiettivamente questa possibilità il fatto che il disegno in esame nasce con la "precisa" intenzione di essere una Flora. Tutti gli attributi che sono descritti o si intravedono nel disegno concorrono a questa identificazione – i fiori che sparge, quelli che si intuiscono nei capelli e nel telo che sorregge, fino al putto volante che l'accompagna –, una identificazione che di fatto esclude la connessione Barberini e lascia questo bellissimo ed importante foglio ancora in cerca della sua pittura.



Giovanni Antonio Burrini

(Bologna, 1656-1727)

DUE FIGURE VIRILI GIRATE VERSO SINISTRA

Penna e inchiostro bruno su carta bianca appena ingiallita, mm. 145 x 105

Riquadrato a penna e inchiostro, angolo in alto a sinistra restaurato.

52

È certo che il disegno sia emiliano e che vi sia evidente il magistero degli studi a penna del Guercino, e certo anche che, rispetto ai fogli del centese c'è qui uno scarto temporale che svuota le forme, le riempie di spazi di aria, insomma le prepara al Settecento (un colpo di spalla e Donato Creti è già lì).

Se si guardano le fisionomie dei due vecchi santi del nostro disegno, immediati salgono alla mente i volti dei Santi Petronio e Dionigi che, nella pala della Pinacoteca Nazionale di Bologna siedono ai piedi della Madonna, anche le mani, con quelle dita allungate ed ossute ad ogni falange ne sono gemelle. Questo per dire che siamo certo di fronte ad un piccolo, ma prezioso disegno, del bolognese Giovanni Antonio Burrini.

Per passare direttamente alla grafica possiamo notare che proprio di questo pittore è il segno – la penna e l'inchiostro preferiti – che si avvolge in filamenti liberi, si attorce come molla d'acciaio pronta a scattare. Bastano ai confronti il foglio con *Giuseppe spiega i sogni*, Londra, Courtauld Institute of Arts (n. 2816), (pensiamolo tolto l'acquarello); la *Lapidazione di Santo Stefano*, Parigi, Museo del Louvre, Cabinet des Dessins (Inv. 7068); i *Tre busti di uomini* a Orléans, Musée des Beaux-Arts (Inv. 1889), anche se a matite rossa e nera e, per la tipologia delle mani il ben noto disegno con il *Beato Giovanni Bassand*, Stoccarda, Staatsgalerie, Collezione Schloss-Fachsenfeld (Inv. III/228), a matite nera, rossa e bianca, studio preparatorio per uno dei pennacchi della cupola della chiesa di San Giovanni Battista dei Celestini a Bologna.



Giovanni Battista Piranesi

(Mogliano, 1720 – Roma, 1778)

STUDIO DI UOMO IN PIEDI RIVOLTO VERSO DESTRA

Penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita, mm. 117 x 70

54

Facilità, inversamente proporzionale alla grandezza del foglietto. Neanche si dovrebbe sprecar tempo. Comunque per lo stile grafico – e la sua applicazione nello sbatacchiare l'inchiostro sulla carta, a macchiarla in forme – il disegno con *Tre figure maschili*, Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux Arts (267); quello, precisissimo al nostro, raffigurante *Due figure maschili*, Ottawa, The National Gallery of Canada (17,576); la *Figura* (di spalle) a Parigi, Museo del Louvre (R.F. 5918).

Questo per quanto riguarda lo stile grafico, ora veniamo alla chicca!

A Copenaghen, Statens Museum for Kunst, è conservato un disegno a penna con una veduta di Pompei, e sono diverse quelle eseguite da Giovanni Battista, sia nei disegni che nelle incisioni. Quella in questione, rappresenta una *Strada di Pompei con la tomba degli Istacidi*. È considerato un foglio molto importante dalla critica, proprio a ragione dello stile del maestro in età avanzata, quindi anni settanta del settecento.

Vi è una strada a fuga centrale, a sinistra un alto muro con mascheroni scolpiti, a destra una costruzione come una specie di muro fortificato, appunto la tomba (io immagino). E in primo piano, proprio al centro della strada chi c'è? Ebbene sì proprio lui, il nostro signorotto, rivolto a destra, che indica.

Non ci credete? Beh! Andate a Pompei, cercate la tomba degli Istacidi, magari è ancora lì.



Giovanni Battista Piranesi, *Strada di Pompei con la tomba degli Istacidi*, Copenhagen, Statens Museum for Kunst



Giuseppe Rolli

(Bologna, 1652-1727)

ERCOLE PRESENTATO DA MINERVA A GIOVE E AGLI DEI DELL'OLIMPO

Penna, inchiostro ed acquarello bruno su tracce di matita nera, carta bianca, mm. 203 x 280.

56

Finite le dodici fatiche, sterminati leoni, idre, cinghiali, uccelli velenosi dalle piume di metallo, un cane con tre teste poi un gigante e insomma una strage intera per espiare il delitto di aver ucciso i propri figli in un impeto d'ira e follia – pare causato dalla sua nemica Giunone, ma certo tipetto da tenere alla larga questo Ercole – eccolo finalmente con la sua inseparabile clava, da lui stesso ricavata in un tronco di olivo, presentarsi, morto e bruciato nel corpo ma immortale nell'immagine e nell'essenza, al cospetto di Giove suo padre e di tutti gli altri dei (lo sapevate che figura e mito ricalcano un eroe assai più antico; il mesopotamico Gilgamesh – il suo poema risale al 2100 a.C. – solo per dire che gli uomini hanno sempre avuto, e continueranno ad avere, bisogno di eroi e dei).

Ma di tutte queste stragi e sangue, e delle invidie, della superbia impietosa di qualunque dio, al Rolli poco importa, anzi niente, è una primavera l'Olimpo, la Fama arriva in volo; serto di palma e corona di fiori profumati e gli dei, a gruppetti in qua e là discorrono, passano il tempo che per loro non passa, e insomma stanno felici; a destra si riconosce Crono con le ali, all'estrema sinistra Mercurio con il caschetto alato. E una primavera è il segno della penna che ha un sentore fresco, veramente di aria e di sole, ma non troppo caldo. Tutto vibra e smuove e davvero si sente la briosa effervescenza di un barocco felsineo. Disegni così, (e i relativi affreschi) sono davvero quanto di meglio ci abbia lasciato questo *petit-maitre* bolognese.

Ora, è evidente che il nostro foglio ha connessione, almeno di tradizione, con l'affresco raffigurante *L'Apoteosi di Ercole*, eseguito da Domenico Maria Canuti fra il 1669 ed il 1671 sul soffitto del salone d'onore di Palazzo Pepoli a Bologna, tanti ne sono i ricordi che ad una analisi frettolosa a quell'artista si sarebbe potuto assegnare il foglio, giustificandone le forti differenze compositive con il fatto che molti studi del Canuti esistenti per quell'impresa hanno differenze vistose con l'opera compiuta.

Ma il segno del nostro foglio ha aperture di aria e una grazia che nel Canuti sono a venire, troppo più solido quello, anche quando si scioglie in acrobazie di filamenti lineari. E basta osservare come nei disegni di Canuti per l'impresa Pepoli la figura di Ercole sia sempre enorme, espansa, un vero colosso, a differenza di quello raffigurato nel nostro disegno, ossuto di spigoli e infine un poco smilzo per rendersi conto che altra è la mano (e la testa a guidarla).

Certo Giuseppe ne era stato allievo del Canuti e questo rimane, non fosse per la predilezione ad impianti di illusoria e grandiosa scenografia, ma meno solenne ne è la scrittura; poi il brio della penna, un compiacimento che a poco sarà dei Gandolfi.

E allora a comparazione di stile grafico, se qualcuno conservasse anche una pur minima riserva, ecco il disegno di Rolli, con la medesima tecnica del nostro, raffigurante la *Gloria di San Gaetano*, Madrid, Museo del Prado (Inv. F.D.1542), preparatorio per l'affresco nella bolognese chiesa di San Bartolomeo. Se ne compari il correr della penna, la scioltezza



esecutiva e l'acquarello che cade a macchia sul foglio e il gioco è fatto!

Un'ultima cosa: il Rolli, in collaborazione con il quadraturista Giovanni Antonio Caccioli si recò, invitato dal principe di Baden, dal 1704 al 1707, nel castello di Rastatt dove eseguì, tra altri lavori una *Apoteosi di Ercole*. La composizione dipinta a Rastatt differisce sostanzialmente dal nostro disegno, più espansa e ricca nell'affresco, tanto che dobbiamo immaginare il foglio per un'altra destinazione o magari come prima idea poi in tutto variata. Possibilità questa che rientra nei metodi del Rolli, modi operativi che doveva aver ben appreso dal maestro Canuti, se solo si considerino le quantità di studi, più o meno prossimi alla pittura, che di quest'ultimo ci sono arrivati per l'affresco di Palazzo Pepoli di medesimo soggetto.

Andrea Appiani

(Milano, 1754-1835)

VENERE E ADONE

Penna e inchiostro bruno su tracciato a matita nera, carta bianca, mm. 240 x 320.

58

Adone ama la caccia – lui non lo sa che quell'amore lo porterà alla morte il giorno che incontrerà il cinghiale – forse lo sa già Venere, che con moine lo trattiene, la veste scivolata sui seni nudi già una promessa, e intorno a loro il paesaggio dove nessuno passa e l'ombra fresca delle frasche (piange già su un suo ginocchio Amore, anche lui sa).

Ma così son fatti gli uomini, niente sentono quando li chiama la caccia, la combriccola, il pallone.

È un disegno assai bello di Andrea Appiani, il Canova del pennello, certo uno dei più grandi – se non addirittura il più grande – fra i pittori italiani di epoca Neoclassica.

Del suo modo di usare la penna, così ardito e solido, come avesse studiato a fondo i bolognesi del Seicento – pensate ai Carracci o a Reni – ne è esempio questo *Venere e Adone*, che può essere messo a confronto con l'*Aurora*, New York, Metropolitan Museum, studio per un affresco eseguito in casa Passalacqua nel 1791 o l'*Allegoria della vittoria di Austerlitz*, Milano, Accademia di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe.

In Collezione privata (pubblicato al n. 25 su *Disegni acquarelli tempere di artisti italiani dal 1770 ca. al 1830 ca.*, a cura di Adriano Cera, I, Bologna, 2002) esiste un disegno, sempre a penna e inchiostro, che è prima idea per il nostro, vi sono varianti significative nella figura di Adone ed anche il quella di Amore che invece che a sinistra a piangere sulle ginocchia di Venere, è accanto a Adone, all'estrema sinistra, quasi a sostenerlo nella decisione della caccia. Ambedue sono progetti al dipinto di collezione privata firmato e datato 1784 che fa coppia con un altro raffigurante *Ercole e Iole* (Andrea Appiani, pittore di Napoleone. *Vita, opere, documenti (1754-1817)*, a cura di Francesco Leone, Milano, 2015, pag. 30, figg. 7-8). Il disegno qui commentato è assai prossimo alla redazione dipinta, pochi aggiustamenti lo diversificano dalla tela; Adone non ha più la lancia nella mano destra, ma tiene egli stesso i due magnifici levrieri, Amore a destra non si appoggia a Venere ma piange, solo, seduto per terra.

Venere è uguale, solo la gamba sinistra che si distende nel tentativo ultimo di trattenere l'amato, sa che non lo rivedrà vivo, ne sentirà il suo profumo, poi, per sempre, odorando gli anemoni, fiori dai petali fragili e di bellezza breve ed effimera, scaturiti dal suo sangue.



Andrea Appiani, *Venere e Adone*, 1784, firmato e datato, collezione privata



Carlo Coppedè

(Firenze, 1868-1952)

STUDIO DI GIOVINETTO NUDO CON TAVOLOZZA E PENNELLI

Gesso nero con tocchi di gessetto bianco su carta nocciola, mm. 630 x 415

Quadrettato a matita nera

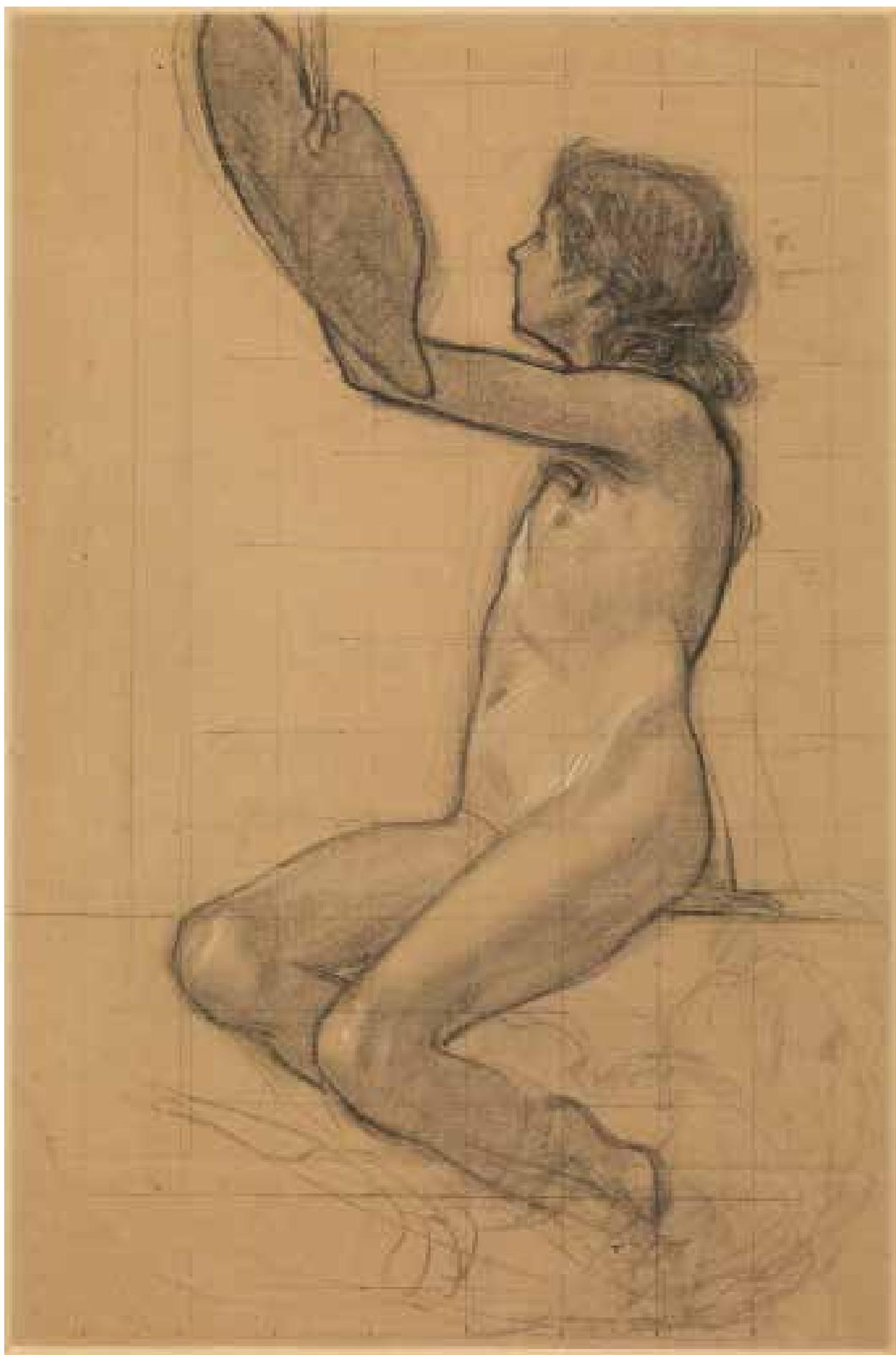
60

Si tratta del disegno raffigurante la personificazione della *Pittura* seduta in basso a destra nel grande pannello che descrive l'*Allegoria delle Arti*, dipinto dal Coppedè a decorare il Salone di ricevimento all'interno del Ministero dei Lavori Pubblici di Città del Messico.

Non sono riuscito a trovare le misure della pittura, per effettuare un controllo di comparazione sulle dimensioni ma, a giudicare dalle ampie misure del nostro disegno e dalla quadrettatura che lo contraddistingue, sono propenso a credere che si tratti del vero e proprio cartonetto usato per riportare il disegno sul supporto da dipingere.



Carlo Coppedè, *Allegoria delle Arti*,
Città del Messico, Ministero dei
Lavori Pubblici



Pietro Annigoni

(Milano, 1910 – Firenze, 1988)

GLI INTELLETTUALI

Penna inchiostro nero e acquerello, mm. 180 x 260.

Scritte autografe: in alto a sinistra *ricordo del Circo degli Artisti di Firenze*, in basso a destra firma in forma di monogramma, in basso al centro *Gli intellettuali*, in basso a sinistra *Torino MCMXXXI* cancellato e più sotto *Torino MCMXXXI*.

In basso a destra timbro di collezione Achille de Clemente, Lugt, n. 521b.

62

Otto uomini, ed altri due come comparse dietro di loro, uno colpito in faccia dalla luce. Ancora più dietro altri uomini (quattro), stecche alla mano, che giocano al biliardo. Non ci sono insegne ma immagino che il “circo degli artisti” si riferisca al Caffè delle Giubbe Rosse a Firenze (la seconda saletta prima dei biliardi).

L'acquerello inizia, riquadra il foglio bianco, delimita i piani di luce, le scansioni dei volumi. Poi si assoda nel nero e con quello le giacche, gli abiti interi, persino cravatte e capelli. Poi arriva un pennino e precisa almeno un poco i contorni, un baffo, un accenno di barba.

Se si pensa che è fatto a memoria (l'artista è a Torino come ci informa la scritta) e in più che ha appena compiuto il ventunesimo anno di età, capiamo che certo di bravura ne ostenta parecchia. La precisione assoluta con la quale spinge irriverente i ritratti fino al limite della trasformazione nel grottesco e nella caricatura ci dice anche quanto eseguire ritratti sarebbe poi, negli anni a venire, divenuta una specialità per la quale sarebbe stato a ragione menzionato.

Questo per quanto attiene al disegno, ci sarebbe poi la questione (sì! lo so bene, la più importante in un'opera di questo soggetto) di trovare un nome ad ognuno di questi personaggi che, per quanto riuniti al circo(lo) degli “artisti” hanno in basso una precisazione in “intellettuali”, quindi immagino pensatori, scrittori, poeti e giù di lì.

Ho provato, per quanto mi era possibile, nel senso di materiale fotografico a portata di mano, di fare confronti, ma non ho sciolto nessuna delle somiglianze (e un poco mi vergogno almeno nel caso di scrittori e poeti) in una certezza di nome (particolarmente difficile, almeno per me, sovrapporre vecchie foto di volti a caricature).

D'altra parte nel Millenovecentotrentuno ero ancora lontano dal nascere, e questo per mia buona fortuna (e a chiudere qui ci vorrebbe un Emoticon per rimanere al passo coi tempi).



Realizzazione

De Stijl Art Publishing, Firenze 2017
www.destijlpublishing.it

I disegni di Luigi Serra sono riprodotti su licenza della Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe e della Galleria d'Arte Moderna di Bologna



© Enrico Frascione 2017
Via dei Fossi 61/r - 50123 Firenze
T +39 055 294087 - F +39 055 294087 - C +39 335 7057740
enrico@frascionearte.com - enricofrascioneantiquario@gmail.com

