



LA PELLE DELLA SCULTURA

LA PELLE DELLA SCULTURA

a cura di
Gianmarco Russo e Giulia Zaccariotto

LA PELLE DELLA SCULTURA
Forme e significati della superficie scultorea
dal Quattrocento a oggi

Atti del convegno
28-29-30 novembre 2024

Bergamo,
Accademia Carrara



Soci cofondatori
Humanitas Gavazzeni
Metano Nord
Alfaparf Group
Confartigianato Imprese Bergamo
PwC

Consiglio di amministrazione
Elena Carnevali, *presidente*
Attilio Brambilla, *vicepresidente*
Alessandro Liguori
Stefano Maroni
Piero Moroni
Vanessa Pesenti

Comitato scientifico
Keith Christiansen
Roberto Contini
Davide Gasparotto
Alessandro Morandotti

Advisory Board
Luigi Ferrara, *presidente*
Ruggero Barzaghi
Luca Bombassei
Sonia Bonesi
Ilaria Borletti Buitoni
Massimiliano Cacciavillani
Michele Colombo
Francesco Maffei
Giampaolo Negrisoni
Carlo Orsi
Daniele Peli
Norma Scandella
Willi Alberto Zavaritt

Accademia  Carrara

Direttrice
Maria Luisa Pacelli

General Manager
Gianpietro Bonaldi

Conservazione
Paolo Plebani, *responsabile*
Giulia Zaccariotto

Registrar
Deborah Bonandrini
Chiara Valagussa

Amministrazione
Laura Luzzana

Organizzazione e sviluppo museale
Giulia Barcella, *project manager*
Federica Cantini

Comunicazione, marketing e sviluppo museale
Andrea Rossato

La Carrara Educazione
Lucia Cecio, *responsabile*
Valentina Ronzoni
Anna Maria Spreafico

Facility Manager
Simone Longaretti

Ufficio stampa
Adicorbetta, Milano

Social Media Strategist
Antonio Cadei



Sindaca
Elena Carnevali

Assessore alla Cultura
Sergio Gandi

*Direzione cultura, musei, biblioteche, UNESCO, turismo,
commercio e sport*
Manuel Marzia

Convegno a cura di
Gianmarco Russo
Giulia Zaccariotto

Contributi di
Valeria Bottalico
Laura Calvi
Lucia Cecio
Nicola Ciarlo
Antonio Cipullo
Andrea Daninos
Biancalucia Maglione
Lorenzo Mascheretti
Giorgio Motisi
Paolo Parmiggiani
Paolo Plebani
Lorenzo Principi
Valentina Raimondo
Virna Ravaglia
Valeria Rotili
Gianmarco Russo
Samanta Seno
Stefania Ventra
Giulia Zaccariotto

Grafica e impaginazione
Alessandro Saibene,
Haltadefinizione S.r.l.

Grafica della copertina
Andrea Rossato

CON IL CONTRIBUTO DI



Direzione generale
Educazione, ricerca
e istituti culturali



Regione
Lombardia

PARTNER

THE
BURLINGTON
MAGAZINE



SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE



Università
Ca' Foscari
Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici



Unione
Italiana dei
Ciechi e degli
Ipovedenti
ETS-APS

SPONSOR



PANZERI
INDUSTRIA CHIMICA

©Fondazione Accademia Carrara 2025
Open-access
ISBN
979-12-243-1098-3

Indice

Premessa

Gianmarco Russo e Gulia Zaccariotto 11

TECNICA

Note sulla pratica della profilatura nell'intarsio ligneo
Lorenzo Mascheretti 17

*Morbide superfici: sul piccolo rilievo in piombo
in età moderna*
Virna Ravaglia 29

*Duro come il porfido. Sarrocchi, Dupré
e la tecnica della scultura*
Paolo Plebani 41

*«I would like color to be an accompaniment to my meaning»:
le sculpto-peintures di Mary Callery e Fernand Léger*
Biancalucia Maglione 55

Giacomo Manzù e la poetica delle superfici
Valentina Raimondo 65

FIRMA

Novità sulle sculture polimateriche di Jacopo Sansovino
Lorenzo Principi 79

*Marmo come cera. I putti barocchi,
Giuliano Finelli e l'Ares Ludovisi*
Nicola Ciarlo 95

*«Non resti che il solo ritocco del professore»:
sulla pelle delle sculture in marmo nel XVIII secolo*
Valeria Rotili 105

Malleabile e ingannevole. Falsi medicei in cera
Andrea Daninos 115

*I Cavalieri con la testa verso il basso di Marino Marini:
provenance e pelle della scultura*
Gianmarco Russo 125

TRASFORMAZIONE

<i>Varietà e sottigliezza. Il ruolo dei settignanesi nella scultura fiorentina del Quattrocento</i> Paolo Parmiggiani	139
<i>Antonio Corradini e la superficie come cifra stilistica (e una disputa con Antonio Gai)</i> Antonio Cipullo	155
<i>La scuola sulla pelle. Riflessioni sulla conservazione dei gessi dell'Accademia Carrara di Bergamo, tra estetica e storia</i> Stefania Ventra	167
<i>«Come una pianta che fa le foglie»: Leoncillo naturalista</i> Giorgio Motisi	181
<i>«La Nanda Vigo non fa fantascienza»: Cronotopi e opere d'arte abitate</i> Laura Calvi	191

RACCONTO

<i>Guardate e toccate. Pillole di storia tattile per le sculture dell'Accademia Carrara</i> Gulia Zaccariotto	209
<i>Valori tattili</i> Lucia Cecio e Paolo Plebani	229
<i>Valori tattili. Metodologie e strategie di progettazione</i> Valeria Bottalico	239
<i>L'esplorazione tattile come metodo di conoscenza e comunicazione</i> Samanta Seno	243
Gli autori	245



Il convegno i cui atti sono raccolti nel presente volume ha rappresentato un momento di riflessione particolarmente significativo sul patrimonio dell'istituzione e sulle modalità attraverso le quali un museo può oggi interrogare e valorizzare le proprie collezioni. Al centro dell'incontro è stata posta la scultura, intesa non come ambito marginale o ancillare rispetto alla pittura, ma come componente strutturale e imprescindibile dell'identità culturale del museo.

Un ruolo determinante nella genesi di questo percorso è stato svolto dalle collezioni di sculture di Federico Zeri e di medaglie e placchette di Mario Scaglia, la cui acquisizione negli ultimi decenni ha costituito una spinta decisiva verso un rinnovato interesse per la scultura e per le arti plastiche in senso più ampio. Questi nuclei collezionistici, per ricchezza, qualità e complessità, hanno sollecitato nuove domande di ricerca e hanno reso evidente la necessità di affrontare tali materiali attraverso prospettive metodologiche diversificate, capaci di andare oltre gli approcci più tradizionali della storia dell'arte.

Il convegno del 2024, e la rapida pubblicazione dei suoi atti nel 2025, testimoniano la volontà dell'Accademia Carrara di tradurre la ricerca in strumenti di conoscenza condivisa. Questa attenzione per la scultura non si configura come un'iniziativa isolata, ma come l'avvio di un programma strutturato che il museo intende portare avanti con continuità negli anni, attraverso convegni annuali, pubblicazioni scientifiche e ulteriori progetti di studio e valorizzazione.

In questo contesto, l'apertura del museo alla comunità scientifica – e in particolare ai giovani studiosi – rappresenta un elemento centrale. È attraverso il confronto tra generazioni, discipline e approcci che le collezioni possono essere rilette in modo critico e vitale, con-

tribuendo a rinnovare il ruolo del museo come luogo di produzione culturale e non solo di conservazione.

La scelta di pubblicare questi atti in formato digitale risponde inoltre all'esigenza di garantire la massima diffusione dei contenuti e di rendere accessibili i risultati della ricerca a un pubblico quanto più ampio possibile e di raggiungere sia la comunità scientifica più lontana, che quella più vicina, con particolare attenzione anche ai mediatori culturali imprescindibili per la vita del museo. La dimensione digitale consente infatti di amplificare l'impatto del volume e di inserirlo in un circuito di consultazione aperto e dinamico, coerente con la missione pubblica dell'istituzione.

Particolarmente significativa, infine, è la sezione conclusiva del volume, dedicata al progetto Valori Tattili, uno dei programmi sviluppati dall'Accademia Carrara in collaborazione con i Servizi Educativi. Questa sezione propone una riflessione originale sul rapporto tra scultura, percezione e accessibilità, offrendo una panoramica sul progetto e al contempo una sorta di visita guidata virtuale attraverso le opere che sono oggi esposte nelle sale del museo. In tal modo, gli atti non solo documentano un convegno, ma restituiscono l'immagine di un museo attento alla pluralità delle esperienze di fruizione e impegnato a rendere il proprio patrimonio realmente inclusivo.

Il volume che il lettore ha tra le mani – o, più propriamente, sullo schermo – intende dunque essere non solo una testimonianza di un momento di studio condiviso, ma anche una dichiarazione di intenti: l'affermazione di un interesse strutturale per la scultura e di una visione del museo come spazio aperto, sperimentale e profondamente radicato nel dialogo tra ricerca, collezioni e pubblico.

Maria Luisa Pacelli

Direttrice

Accademia Carrara, Bergamo



Premessa

Gianmarco Russo e Giulia Zaccariotto

Il 17 ottobre 2019 inaugurava al Center For Italian Modern Art di New York la prima mostra di Marino Marini interamente dedicata ai nudi femminili. Lo scultore pistoiese, dalla fine degli anni Quaranta, aveva instaurato con la città americana e con tutti gli Stati Uniti un rapporto profondissimo, fatto non solo di straordinari successi espositivi, critici e collezionistici, ma anche di personali aggiornamenti, se non nello stile, almeno nella sensibilità.

All'interno delle luminose sale della 'galleria domestica' di Laura Mattioli, le *Pomone* e le *Giovinette* di Marino tornavano a interrogare il pubblico statunitense non solo con i loro mutevoli incastri architettonici, evidenti, ad esempio, nei nudi senza teste né braccia; ma anche con la loro eloquente epidermide, sensibile nelle materie più morbide e pittoriche, come la terracotta o il gesso, e ugualmente incisiva nelle tecniche più resistenti alla fisicità individuale dell'intervento d'artista, prima fra tutte il bronzo. Ai visitatori americani – con cui Gianmarco aveva quotidiana dimestichezza, in quanto *spring fellow* del CIMA – e a noi, che ci ritrovammo insieme, in quegli spazi – prima di una indimenticabile tre giorni fra le collezioni e il *cornbread* di Boston –, i bronzi in prestito dalla Fondazione Marino Marini di Pistoia davano prurito alle dita. Veniva voglia di toccare quei metalli, mezzo secolo prima studiosamente differenziati gli uni dagli altri da Marino, quasi fossero stati modellati, quasi fossero dei gessi. Non solo certe patine ad alta concentrazione di ossido di piombo, o i più consistenti residui di terre di fusione, contribuivano a ingannare lo sguardo: era la stessa inclinazione di quei nudi verso superfici che parevano mappe geografiche, nelle quali era possibile distinguere puntualmente diverse morfologie di rifiniture a freddo, a parlare espressamente un linguaggio stilistico autonomo, riconoscibile. Fu così che il corpo ci sembrò indivisibile dalla sua pelle. Quest'ultima, ci dicemmo, doveva aver conosciuto nei secoli molteplici declinazioni, da interrogare in chiave storica e raccontare secondo adeguate strategie.

Nel giro di pochi anni entrambi siamo passati da una vita di ricerca pura ad un confronto quotidiano con le opere, per ragioni le-

gate ai principi di conservazione e tutela, e le collezioni di scultura di Accademia Carrara sono diventate banco di prova per ragionare sulle superfici e sulle esigenze di un patrimonio che attraverso queste si mostra e comunica con il pubblico. Abbiamo quindi provato a guardare alle raccolte di sculture di Federico Zeri (1998) e di Mario Scaglia (2022) da un punto di vista diverso, sondandone la pelle e le modifiche occorse su di essa. Ecco perché la scelta di *Andromeda* di Pietro Bernini come immagine di copertina del volume: la statua, un tempo fontana in un giardino Borghese, mostra ancora inalterate le concrezioni calcaree dello scorrere dell'acqua sulle carni della fanciulla incatenata, ma anche l'erosione inesorabile che la stessa, e gli altri agenti atmosferici, hanno causato sulla statua. Dati, questi, mappati e registrati ad ogni spostamento di *Andromeda*, per mantenere intatti i segni sulla pelle che possono raccontare la sua storia.

Da queste esperienze congiunte è nata l'idea di un convegno su *La pelle della scultura*. Ed è da tali intuizioni – rinforzate dall'impegno, e dall'esperienza costante delle opere nella loro concretezza, di Giulia all'Accademia Carrara e di Gianmarco alla Fondazione pistoiese – che sono discese le giornate del 28-29-30 novembre 2024, e questo volume.

Con l'intento di offrire una base per una prima indagine sistematica sulle forme e i significati assunti nel tempo dalla superficie scultorea, ci era sembrato naturale scandire gli interventi dei relatori secondo un'incalzante successione cronologica, che in qualche modo riflettesse non solo l'universale dispiegarsi dei secoli, ma anche i singoli corsi vitali delle opere: dall'ideazione da parte degli scultori alla realizzazione e rifinitura nelle botteghe o negli studi d'artista, dalle modifiche subite col variare del gusto e della storia collezionistico-rituale alle possibilità offerte oggi dalla pelle della scultura quale *medium* comunicativo nei moderni percorsi di accessibilità museale. La polifonia delle voci coinvolte, e la ricchezza delle discussioni suscitate alla fine di ogni intervento grazie alla guida attenta e scrupolosa delle moderatrici e dei moderatori, hanno suggerito sin-

da subito una più sciolta e dinamica interazione fra gli argomenti, gli stili e le cronologie. Abbiamo individuato, così, quattro temi fondativi, entro i quali è stato possibile enucleare problematiche ricorrenti, relative all'importanza della superficie nella storia della scultura, dal Quattrocento a oggi.

Dietro alla prima sezione del volume risuonano interrogativi specifici sul rapporto tra la pelle degli oggetti e la *Tecnica* impiegata nella loro produzione: quale impatto hanno avuto, nei secoli, scelte o imposizioni tecniche sulla caratterizzazione superficiale della scultura? I contributi raccolti mostrano esiti sorprendenti con riguardo al rapporto secolare fra lo stile e la tecnica: lo sconfinamento della profilatura lineare rinascimentale nel campo della scultura; la fusione di medaglie in piombo in età moderna; la dimestichezza col porfido nella Firenze ottocentesca; il sodalizio fra una scultrice e un pittore nell'avanguardia internazionale di metà Novecento; l'esteso sviluppo, fin dentro gli anni Settanta del secolo scorso, di un artista italiano di fama internazionale innamorato dei metalli e, insieme, del legno.

Il secondo capitolo, intitolato *Firma*, mira a leggere la superficie scultorea come impronta degli artisti che l'hanno lavorata. Anche qui, la varietà introdotta dagli argomenti e dalle competenze della disciplina compone un quadro articolato, sul quale si staglia, nitida, la profonda identità di critica e storia: dalla *connoisseurship* della scultura fra Cinque e Seicento si passa allo studio delle pratiche accademiche, e dei rapporti fra il tirocinio degli allievi e le sigle del professore, sino alle incursioni nelle più scottanti questioni del falso in cera e della *provenance* dei bronzi dalla metà del Novecento a oggi.

La terza parte del volume intende suggerire l'accidentato percorso della pelle della scultura attraverso i secoli sotto il segno della categoria della *Trasformazione*, una categoria che ci è sembrato abbia riguardato tanto la storia dei materiali, quanto la storia della percezione e delle funzioni delle opere. Dalla metamorfosi del marmo, che sulla superficie trova la sua naturale specificazione formale negli

intagli settignanesi rinascimentali o nel raggio europeo dell'opera di Antonio Corradini, gli studi qui raccolti arrivano a interessare la trasformazione dell'accademia, sull'epidermide del gesso, in un laboratorio di risemantizzazione estetica, e il nuovo, trasfigurato vocabolario della scultura novecentesca. Nessuna sorpresa nello scoprire l'importanza della superficie in un maestro della ceramica nelle corde di Francesco Arcangeli, o in una protagonista europea del dialogo fra arte, architettura e *design*.

Infine, la quarta e ultima sezione del libro è dedicata più strettamente ad Accademia Carrara e al racconto del suo patrimonio di scultura attraverso due differenti tagli: da una parte, la storia tattile di alcune opere conservate ed esposte nel percorso permanente del museo; dall'altra, *Valori Tattili*, un innovativo progetto dei servizi educativi dell'istituzione, finalizzato alla fruizione delle opere di scultura attraverso il tatto, con l'ausilio anche di mediatori non vedenti.

Ringraziamenti

Ci teniamo a ringraziare di cuore le moderatrici e i moderatori che hanno partecipato alle giornate di studio – Andrea Bacchi, Barbara Cinelli, Paola D'Agostino, Andrea Di Lorenzo –, perché la loro presenza è stata fondamentale per innescare discussioni e cortocircuiti proficui.

Siamo inoltre grati alla Scuola Normale Superiore e ai loro professori, con i quali intratteniamo tuttora un confronto costante e quotidiano. Un grazie speciale a Mario Scaglia, Martina Bagnoli, Walter Padovani, Laura Mattioli, Nicola Lucchi, Maria Facchinetti e Valeria Galizzi.

Un sincero ringraziamento va, infine, a tutto il personale di Accademia Carrara, per l'impegno profuso nella non semplice organizzazione del convegno.

Nella pagina di destra, Pietro Bernini, *Andromeda* (particolare), 1615 circa, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.



Tecnica



Note sulla pratica della profilatura nell'intarsio ligneo

Lorenzo Mascheretti

Tarsie tridimensionali?

Può sembrare insolito, in un'occasione di studio dedicata alla superficie della scultura, affrontare il tema dell'intarsio ligneo, ovvero uno dei mezzi d'espressione artistica che comunemente si è più abituati a legare al concetto di bidimensionalità. È noto, infatti, come la pialla – strumento simbolo di quest'arte, spesso oggetto stesso della rappresentazione – sia impiegata in uno dei passaggi chiave della lavorazione per eliminare un sottile strato di legno irregolare esteriore e ottenere così una superficie liscissima prima della lucidatura e della verniciatura.¹ Tuttavia, non corrisponde totalmente al vero l'idea moderna che il mosaico di legname, nel suo aspetto fisico finale, fosse sempre considerato dall'intarsiatore come una *tabula rasa*.² La caduta di alcune tessere nelle tarsie degli stalli del coro quattrocentesco del Duomo di Ferrara ha rivelato una tavola di supporto eccezionalmente scavata, per consentire l'incasso di tessere con *versì* irregolari: l'intarsiatore, piuttosto che intervenire con la pialla sul *recto*, avrebbe preferito risolvere l'ingombro dei pezzi con speciali alloggiamenti, a salvaguardia di effetti visivi superficiali.³ Ancora, il restauro da poco ultimato del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo, condotto da Luciano Gritti, ha permesso di riportare alla luce una tarsia parzialmente occultata con la storia di *Caino e Abele*, in cui almeno una tessera – quella corrispondente al profilo delle montagne sullo sfondo – risulta più bassa di qualche millimetro rispetto alle altre, poiché destinata a essere coperta con uno strato di pigmento colorato.⁴

Questi due esempi informano di come anche la superficie lignea della tarsia potesse essere non sempre piatta, ma talvolta almeno «irregolare». Certamente in tali circostanze la piallatura avrebbe inficiato il lavoro dell'intarsiatore, cancellando gli esiti della raffinata ricerca di piani variabili. Inconsapevoli di tutto ciò, sarebbero stati più spesso i restauratori delle epoche successive a compiere interventi compromettenti, nella convinzione che – specialmente all'interno di mobili e arredi liturgici, luoghi privilegiati di utilizzo dell'intarsio ligneo – i mosaici dovessero apparire come lucidissimi 'specchi'.⁵

Alle origini della profilatura

Nella maggior parte dei casi sono fortunatamente scampati all'azione dei restauri i segni di un altro specifico trattamento della superficie intarsiata. Ci si riferisce alla pratica della profilatura, ovvero l'operazione di tracciamento dei contorni o di definizione dei dettagli delle tessere del mosaico di legname. Talvolta la rasatura della superficie ha consumato questa *texture* grafica, ammutolendo il mosaico poi risarcito da interventi sgrammaticati di altre mani, talaltra sono rimasti evidenti i segni dell'originario trattamento.⁶ Ottenuta nel tempo con diverse modalità, anche complementari,⁷ essa da un determinato periodo corrisponde allo scavo di sottili solchi poi riempiti di paste cromaticamente contrastanti: proprio su questa variante ci si concentrerà nel presente contributo.

¹ Sulle fasi di realizzazione dell'intarsio ligneo e sugli attrezzi utilizzati si veda R. Bergamaschi, *Note di tecnica della tarsia lignea tra XV e XVI secolo*, numero speciale di «Progetto restauro. Quadrimestrale per la tutela dei Beni Culturali», 5, 2018.

² A conferma di questa interpretazione basti pensare all'uso comune, anche nella letteratura specialistica, del termine 'specchio' come sinonimo di pannello intarsiato.

³ M. Ferretti, *I maestri della pittura*, in *Storia dell'arte italiana*, XI, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 457-585: 471.

⁴ Insieme al restauratore Luciano Gritti ho potuto presentare recentemente questa tarsia in occasione del dodicesimo Annual ARDS Colloquium *Colour in the Choir: Polychromy on Late-Medieval and Renaissance Church Furniture* (Museum Leuven, 2025). Per il coro bergamasco resta imprescindibile il volume di F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri*, Bergamo 1987.

⁵ Ferretti, *I maestri*, p. 471.

⁶ Un caso esemplare è rappresentato dalle tarsie di fra Damiano Zambelli per i banchi presbiterali dell'antica chiesa dei Santi Stefano e Domenico di Bergamo, oggi nel coro seicentesco di San Bartolomeo, sulle quali si tornerà: accanto a intarsi che hanno mantenuto profilature originali di altissima qualità, ve ne sono altri con incisioni sottili e incerte, specialmente nei volti dei personaggi. Si veda L. Mascheretti, *L'intarsio ligneo all'incrocio delle arti. L'opera di fra Damiano Zambelli (1480 ca. 1549)*, Roma-Bristol 2024, p. 59, nota 188.

⁷ La citata tarsia del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo rappresenta un campionario eccezionale di metodi diversi di profilatura, tra cui si distinguono anche la pirografia, la pittura su legno e la segnatura a mordente. Sulla relazione tra pirografia e profilatura: Cortesi Bosco, *Il coro*, p. 196; Ferretti, *I maestri*, p. 557; M. Ferretti, *Tarsia e xilografia*, *Lotto e Capoferri*, in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 2009), a cura di G. Donati e V.E. Genovese, Pisa 2013, pp. 271-310: 276, 309, nota 86; E. Bugini, *Tracce artistiche bergamasche in terra di Francia. I lavori di fra Damiano Zambelli per la Bâtie d'Urfé*, «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo», 78, 2015, pp. 341-376: 347; M. Ferrari Trecate, *Segreti di bottega*, in *Il coro di Morimondo. Cinque secoli di storia (1522-2022)*, a cura di M. Comincini e P. Mira, Abbiategrasso (MI) 2024, pp. 197-216.

Prima di trattarne in maniera specifica, però, occorre ripercorrere brevemente l'evoluzione della pratica, poiché nel processo di evidenziazione dei profili di una figura l'intarsiatore non si è sempre avvalso di solchi stuccati. Nel Quattrocento, la fondamentale differenza cromatica usata per distinguere le parti della composizione era ottenuta non artificialmente, ma a partire dalle tinte naturali dei legni, con l'incasso di tessere lignee chiare (tradizionalmente il legno di silio o di fusaggine) in matrici scure. Ad esempio, in uno dei cantieri più significativi della prima metà del XV secolo, quello della Sagrestia delle Messe della Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, nella fase d'intervento guidata da Antonio Manetti (1436-1445) sono previste pannellature in «commesso in silio», come bene si vede nelle ghirlande del registro superiore della parete nord, dove «il silio è stato inserito in un alveolo di noce accuratamente predisposto, in modo tale da ricavare dalla matrice le profilature scure» (fig. 1)⁸. Nella fase successiva dello stesso cantiere fiorentino, che vide il coinvolgimento di Giuliano da Maiano (1463-1468), l'introduzione di soggetti di figura comportò che non ci si limitasse a un gioco di contrasti; la complessità delle rappresentazioni, che doveva ora emergere dallo sfondo senza ambiguità, impose il ricorso a una linea di contorno netta, efficace nella sua funzione di definizione delle forme. Essa, resa attraverso l'inserimento di tessere filiformi di legno scuro nel mosaico, corre continua attorno alle sagome ed è ben visibile, ad esempio, nel volto del *San Zanobi* intarsiato al centro dell'illusionistico trittico della parete orientale (fig. 2). Qui pare che la profilatura debba essere intesa come una finitura che si assomma a quella del tradizionale «commesso in silio» e che lo arricchisce. Lo confermerebbe, in altro contesto, un passaggio di un più tardo contratto del 1488, con cui il legnaiolo pistoiese Niccolò di Iacopo Paoletti si impegnò a eseguire per il concittadino Vincenzo Politi un lettuccio, decorato al capezzale con «una ghirlanda over festone di commesso di silio e profilata, con due spiritelli che la tenghino»,⁹ dove ben si comprende la differenza tra commettitura e profilatura.

Pressoché in contemporanea all'esperienza mainaesca, in area padana un'altra scuola artistica, discendente dal magistero dei fratelli Lorenzo e Cristoforo Canozzi, giunse inaspettatamente a risultati molto diversi. Nelle proprie opere i maestri da Lendinara non utilizzarono la profilatura così come si era andata sviluppando in area centro-italiana, ma proseguirono sul filone del puro contrasto cromatico

delle essenze. Non solo nelle realizzazioni che prevedevano vedute urbane o composizioni astratte, dove per la regolarità geometrica delle rappresentazioni erano sufficienti il semplice incastro meccanico dei legni e il segno delle fughe così ottenute, senza bisogno di ulteriori sottolineature. Ma anche nelle opere di figurazione più complessa, come – per rimanere all'incirca negli anni di Giuliano da Maiano al Fiore – negli incarichi per la Cattedrale di Modena, dove i fratelli Canozzi lavorarono nel 1461-1465 al coro e fino agli anni Settanta ad altri arredi liturgici.¹⁰ Qui gli *Evangelisti* a mezzobusto, forse provenienti dal poggolo dell'organo, hanno volti costruiti esclusivamente attraverso la giustapposizione delle tessere e non sono ingentiliti da alcun intervento di profilatura, anzi risultano quasi spaventosi nella loro grezza spigolosità da automi (fig. 3).

Una spiegazione plausibile per una simile distanza di stile – registrata, pur in contesti geografici differenti, nello stesso terzo quarto del Quattrocento – potrebbe essere individuata nella diversità teorica delle due pratiche fiorentina e padana. I rispettivi rappresentanti infatti avrebbero potuto fare riferimento a due diverse concezioni del disegno, che è l'origine della filiera della tarsia: al modo maianesco bene si addice infatti la visione del disegno come «circostrizione», espressa da Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1435), quale tracciamento dei contorni dei corpi e delimitazione del luogo che si vuole rappresentare;¹¹ a questa sarebbe seguita la visione «prospettica» di Piero della Francesca, ovvero di un disegno per così dire volumetrico e propriamente tridimensionale.¹² Non va dimenticato, a tal proposito, il legame ricordato già da Luca Pacioli tra Piero e Lorenzo da Lendinara,¹³ a lungo usato impropriamente da una parte della critica per giustificare una dipendenza operativa dei Canozzi dall'artista di Borgo San Sepolcro,¹⁴ ma che in realtà meglio si presterebbe ad autorizzare un clima di condivisione appunto teorica tra i due, con ricadute anche sulla tecnica e non solo sulla composizione.¹⁵

Incidere la tarsia

Negli anni seguenti, la profilatura subì una vera e propria trasformazione. Già nelle tarsie appena ricordate era riscontrabile una procedura, utilizzata specialmente per le iscrizioni, per cui – come anticipato – sottili solchi praticati superficialmente nelle tessere era-

⁸ M. Haines, *La Sagrestia delle Messe del Duomo di Firenze*, Firenze 1983, p. 91. Si veda anche M. Haines, *Gli intarsi della Sacrestia delle Messe*, in *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, II, Firenze 1995, pp. 233-272.

⁹ *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XVI secolo raccolti e annotati da G. Milanese*, Roma 1893, p. 144.

¹⁰ C.A. Quintavalle, *Cristoforo da Lendinara: la città neoplatonica e quella storica*, in *Basilica Cattedrale di Parma. Novecento anni di arte, storia, fede*, I, Parma 2005, pp. 211-263. Sull'opera dei Canozzi si veda in generale P.L. Bagatin, *Le pitture lignee di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara*, Treviso 2004.

¹¹ Com'è noto, nel secondo libro del *De pictura*, Alberti si occupa dei fondamenti della pittura, distinguendo «circostrizione», «composizione» e «recezione dei lumi» (L.B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, III, Bari 1975, p. 40).

¹² Com'è noto, nel secondo libro *De prospectiva pingendi* si legge: «desegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene» (P. della Francesca, *De prospectiva pingendi*, a cura di C. Gizzi, Venezia 2016, p. 81).

¹³ Sull'amicizia, nata a Ferrara, si veda Ferretti, *I maestri*, p. 496.

¹⁴ A partire dalla nota affermazione di Longhi: «Nel caso dei Lendinara, che cosa d'inaudito in questa supposizione, che all'amico – a lui caro quanto fratello – Lorenzo Canozzi, Piero della Francesca abbia fornito una serie-base di cartoni, abbandonandoglieli con diritto di riproduzione illimitata?» (R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma 1934, riedito nell'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, V, *Officina ferrarese*, Firenze 1968, pp. 7-109: 22).

¹⁵ Recentemente è stato avvicinato agli *Evangelisti* di Modena un disegno della Royal Collection raffigurante una *Testa maschile* (inv. RCIN 990060); seppure non paia relazionarsi direttamente con quest'opera dei Canozzi, «the different volumetric zones of the face, such as the triangular shape positioned just under the mouth, the curved area just above the nostril, the circles around the eyes and the slicing of hair into compact strands reflect a set of visual conventions and might have been a way to help guide the selection and cutting of individual wooden tesserae» (M. Ajmar, *Reciprocal Design in Italian Renaissance Wood Intarsia: Patterns, Parasites, and Human/More-than-Human Making*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 82, 2024, pp. 25-47: 36-37).

no riempiti con stucchi e paste scure, per emergere dal fondo. Tale pratica non era prerogativa esclusiva dell'intarsio ligneo, ma si osservava da tempo nel commesso marmoreo o inoreficeria nel niello o negli smalti *champlevé*. Forse proprio da questi settori essa potrebbe essere stata mutuata dalla tarsia lignea, se si considera il proficuo scambio interdisciplinare che si verificava all'interno delle botteghe degli eclettici intarsiatori. Ad esempio, alla realizzazione del celebre pavimento del Duomo di Siena, dove è evidente l'uso simile del grafito, prese parte come «maestro di pietre» l'intagliatore e intarsiatore Domenico di Niccolò, detto «dei cori» per la sua specializzazione nella produzione di tali arredi;¹⁶ e per le tarsie della sagrestia di Santa Maria del Fiore a Firenze alcuni cartoni, coloriti nelle teste da Alessio Baldovinetti, furono richiesti all'esperto niellista e disegnatore Maso Finiguerra.¹⁷ Ben presto questa tecnica fu impiegata in senso più ampio per sottolineare non solo parti limitate, ma trame grafiche più ampie, che inclusero progressivamente i dettagli delle rappresentazioni e finanche i contorni. Rispetto alla pratica «a buio» delle origini, è chiaro il guadagno del maestro in termini di spesa e di tempo: egli non doveva più riempire gli alveoli scavati (ora meno profondi, appena superficiali) con legno, ma con un'economica mistura di colla animale e nerofumo, e poteva procedere speditamente, senza perdersi in complicati tagli di minuscole tessere.

In un cantiere come quello dei cori della Certosa di Pavia, avviato nell'ultimo quarto del XV secolo, sono evidenti il timido affacciarsi e il progressivo affermarsi della nuova tecnica. Le teste ancora geneticamente canoziane dei *Santi* nelle parti del coro dei conversi oggi al Bode-Museum di Berlino, prive negli incarnati di tracce grafiche, presentano invece la profilatura nelle barbe, che sono solcate da precoci segni a imitazione di riccioli. Nel poco più tardo coro gemello dei monaci, i tratti fisionomici dei *Santi* sono ormai completamente incisi, spesso utilizzando una sola grande tessera lignea come campo figurativo.¹⁸

Tale deriva è bene evidente anche in cori monastici e conventuali mendicanti pressoché coevi, dove la morigeratezza era un obbligo regolato. Si prendano in considerazione gli arredi dei Domenicani di Santa Maria delle Grazie a Milano (1510)¹⁹ e dei Cistercensi di Morimondo (1522),²⁰ a sud del capoluogo lombardo. In entrambi i casi, dove forse opera la stessa officina diretta dal maestro Francesco Gi-

ramo, gli stalli sono decorati con grandi tessere chiare su cui sono profilate figure di Santi, ma anche putti, vasi e candelabre (fig. 4). Non è da escludere che, oltre alle esigenze di natura economica, vi potessero essere anche ragioni di gusto alla base della scelta di questa modalità, che portava a ottenere un effetto visivo simile a quello delle stampe xilografiche, con identici fitti tratteggi paralleli o incrociati per le ombreggiate.²¹

Il ruolo del profilatore

Se, da un lato, questo genere di profilatura comportava un notevole alleggerimento operativo, dall'altro occorre precisare che l'intervento richiedeva una perizia non comune, poiché l'incisione maldestra avrebbe potuto compromettere l'intero lavoro del maestro intarsiatore. Da chi era svolta dunque l'operazione?

Un cantiere come quello citato del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo viene in soccorso nel trovare una risposta a questa domanda, grazie alla ricchezza eccezionale di documentazione che è pervenuta. Oltre ai documenti legati alla fabbrica, si conserva il carteggio tra il Consorzio della Misericordia e Lorenzo Lotto, nominato all'inizio degli anni Venti del Cinquecento direttore artistico dell'impresa e incaricato di fornire i disegni preparatori per le storie intarsiate.²² Come è noto, una volta lasciata Bergamo, il pittore veneziano rivolse frequenti e accorati appelli ai suoi committenti, affinché gli restituissero i cartoni approntati per le tarsie, a lui molto cari.²³ Gli stessi gli sarebbero serviti nella fase finale, dopo la lucidatura e prima della verniciatura, come traccia della profilatura, come egli stesso dichiara in una lettera del 6 ottobre 1525: «Se volete che vi perfilerò li quadri che son fatti, me ne mandati fora doi o tri con li soi disegni, perché la sira o alcun tempo del giorno mi pigliarò tempo per servirvi a uno ducato l'uno».²⁴ Si può supporre che, avendo a disposizione il cartone preparatorio come guida, Lotto a tempo perso riportasse il disegno sulla superficie lignea lucidata, praticando un vero e proprio *over-drawing*, che fosse guida al maestro del legno per l'incisione.²⁵ Non pare infatti possibile che l'incisione fosse praticata direttamente dall'artista: ciò significherebbe che, nel caso bergamasco, Lotto e tutti gli altri pittori coinvolti per suo conto nella profilatu-

¹⁶ G. Aronow, *Paper and the Pavement, 1423-26: Maestro Giovanni, Sassetta and Fogli Reali*, in *Studi interdisciplinari sul pavimento del Duomo di Siena*, atti del convegno (Siena, Chiesa della SS. Annunziata, 2002), a cura di M. Caciorgna, R. Guerrini e M. Lorenzoni, Siena 2005, pp. 10-39: 17.

¹⁷ *Ricordi di Alessio Baldovinetti pittore fiorentino del secolo XV*, Lucca 1868, p. 12. Si veda anche M. Collareta, *Finiguerra, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem.

¹⁸ Sui due cori e sulle loro vicende si veda M. Albertario, *Il coro dei monaci e il coro dei conversi della Certosa di Pavia*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo e Certosa, 1998), a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998, pp. 381-397.

¹⁹ S. Buganza, *L'intricata storia del coro ligneo di Santa Maria delle Grazie a Milano*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne e G. Extermann, Cinisello Balsamo 2009, pp. 251-257.

²⁰ Si veda l'intero volume *Il coro di Morimondo*.

²¹ Sulla relazione della tarsia lignea con il mezzo espressivo della stampa si veda Ferretti, *Tarsia e xilografia*, pp. 271-310.

²² Cfr. L. Lotto, *Lettere. Corrispondenze per il coro intarsiato*, a cura di C. Benigni e M. Zanchi, Roma 2023.

²³ Lotto evidentemente temeva per il danneggiamento o la distruzione dei disegni nella fase di traduzione: «che i miei disegni siano preservati più ilesi sia possibile mentre si operano, et operati li metiate in el loco vostro deposito che non sieno maneggiati» (Lettera di Lorenzo Lotto a Girolamo San Pellegrino, Venezia, 18 luglio 1526).

²⁴ Lettera di Lorenzo Lotto a Girolamo Passi, Ceredaro, 6 ottobre 1525.

²⁵ Dal passaggio della lettera citata è chiaro che la profilatura non potesse corrispondere all'operazione di riporto del disegno sulla tavola di supporto su cui sono montate le tessere, come erroneamente sostenuto da I. Chiappini di Sorio, *Glossario*, in L. Lotto, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma 1969, p. 388. Per preservare il cartone originale ne erano probabilmente tratte copie, da ricercare forse per il caso bergamasco tra i disegni oggi sopravvissuti (Ferretti, *Tarsia e xilografia*, p. 307, nota 71). Sui «cartoni» lotteschi si veda anche F. De Carolis, in *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Buonaccorsi, 2018-2019), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Milano 2018, pp. 182-183, nota 5.

ra dei pannelli avrebbero dovuto possedere elevate capacità incisorie, specializzazione che al momento non sembra ritrovarsi nelle loro carriere. Di contro, il maestro intarsiatore doveva possedere, oltre alla strumentazione tradizionale, anche attrezzi da incisore: uno di questi era probabilmente il «profilatoio da tarsia», ricordato in un inventario della bottega del carpentiere perugino Angelo di Giacomo del 1496.²⁶

Verso la pittura

Le scorciatoie che la profilatura consente in questi anni si svelano in un cantiere bergamasco di poco precedente rispetto a quello di Santa Maria Maggiore, al quale fece da modello per le scelte operative e fornì anche alcune maestranze, ovvero quello citato di fra Damiano Zambelli nella locale chiesa dell'ordine dei predicatori dei Santi Stefano e Domenico, per la realizzazione dei banchi intarsiati della cappella maggiore (1519-1528).²⁷ La profilatura, qui applicata con grandissima abilità (si veda la decorazione della dalmatica del protomartire nel pannello con la *Lapidazione di Santo Stefano*, su presunto cartone di Bernardo Zenale, fig. 5), è adoperata per ottenere variegati effetti mimetici. Ad esempio, essa è forse per la prima volta policroma: non più solo nera, ma anche colorata, come

nel vaso con il trigramma bernardiniano che sta sulla balaustrata del *Cortile monumentale*, dove i solchi corrispondenti ai rami sono riempiti in verde, mentre quelli dei fiori in chiaro²⁸ (fig. 6). Inoltre si profilano i contorni di certi particolari, costruiti con tessere lignee sgraziatamente semplici, attraverso una linea che oltrepassa i margini reali del pezzo e finge una maggiore complessità del perimetro delle figure, come nelle chiome degli alberi sullo sfondo della *Aetas aurea* (fig. 7). O ancora, alcuni dettagli sono fatti brillare su un unico tassello ligneo, che è scavato in corrispondenza dei contorni chiari e riempito da mistura di nerofumo come uno smalto, per fingere vero legno tutt'attorno, come nella vegetazione del paesaggio della *Samaritana al pozzo* (fig. 8).

Qui si è di fronte alla più potente tra le illusioni che la 'scrittura su legno' permette di ottenere, segno dell'ormai avvenuto snaturamento della tarsia lignea tradizionale, nella gara mimetica che essa ha ingaggiato con la pittura: la profilatura non è impiegata soltanto come metodo per restituire i dettagli grafici del disegno, come in precedenza, ma ora anche più massicciamente per costruire il mosaico, in questo caso simulando materiali altri. Ed è forse la più contraddittoria delle applicazioni nell'ambito lignario, poiché – incurante del potenziale cromatico dell'essenza vegetale – comporta il sacrificio del legno stesso.

²⁶ Bergamaschi, *Note di tecnica*, p. 26.

²⁷ Mascheretti, *L'intarsio ligneo*, pp. 39-66.

²⁸ Un caso precoce di profilatura policroma, forse addirittura in anticipo su quello bergamasco, si riscontra anche nel coro di San Sisto a Piacenza, che dovrebbe essere terminato attorno al 1524. Sull'opera si veda da ultimo S. Pighi, *Il coro a tarsie prospettiche in San Sisto: tra maestri di bottega e iconografia*, in *San Sisto in Piacenza. Un'abbazia benedettina dalle origini al Rinascimento*, atti del convegno di studi (Piacenza, San Sisto, 2021), a cura di M. Ferrari e S. Pighi, Piacenza 2022, pp. 161-180. A Bologna, dove Zambelli si trasferì a partire dal 1528, negli arredi per la Basilica di San Domenico è un tripudio di policromia, accanto all'uso di inserti polimerici (Mascheretti, *L'intarsio ligneo*, p. 82).



Fig. 1. Antonio Manetti, *Ghirlande*, 1436-1445, intarsio ligneo.
Firenze, Santa Maria del Fiore, Sagrestia delle Messe.



Fig. 2. Giuliano da Maiano,
San Zanobi (particolare),
1463-1468, intarsio ligneo.
Firenze, Santa Maria
del Fiore, Sagrestia
delle Messe.

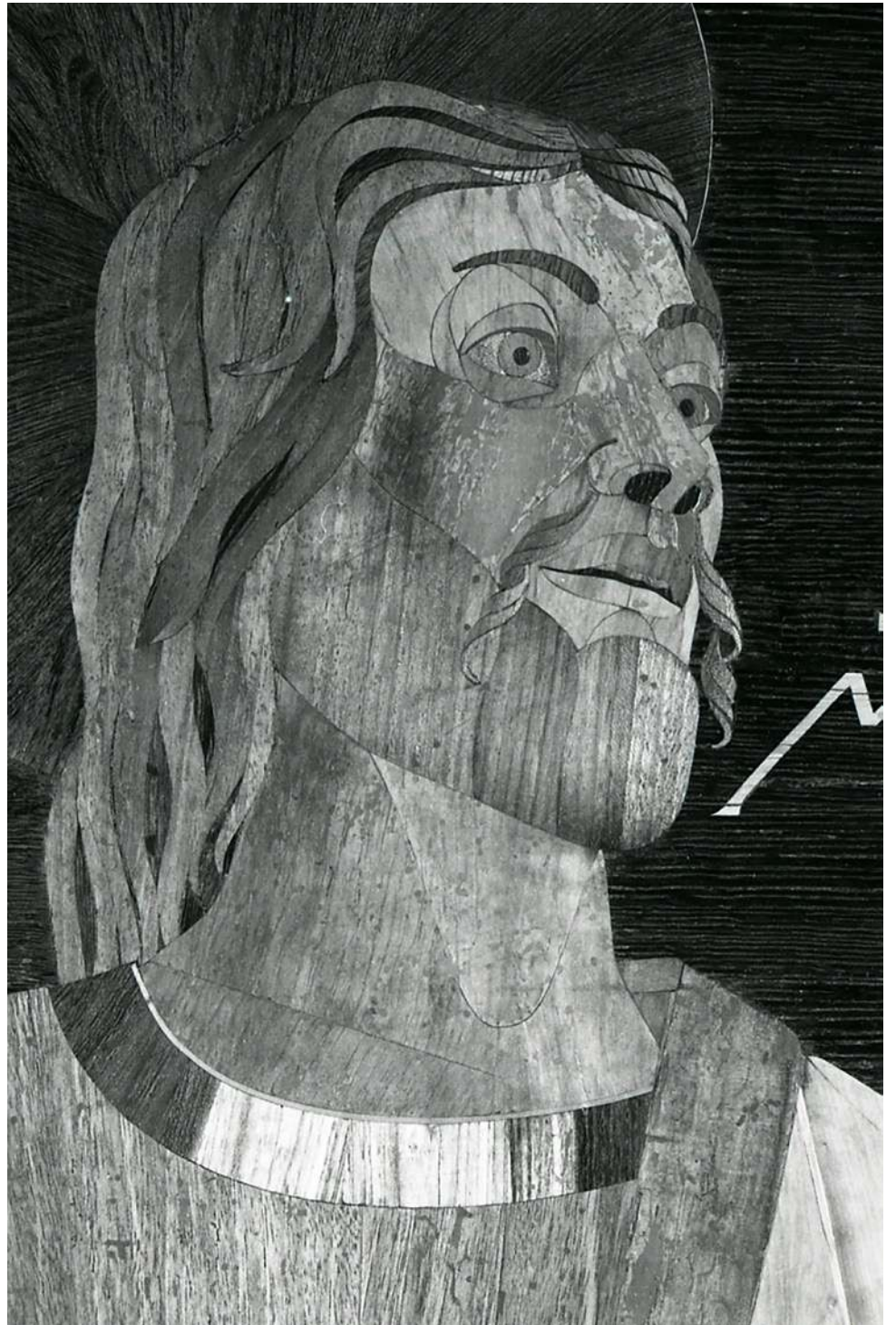


Fig. 3. Lorenzo
e Cristoforo Canozzi
da Lendinara, *San Marco*
(particolare), 1461-1465,
intarsio ligneo. Modena,
San Geminiano.



Fig. 4. Francesco Giramio (?),
Angelo turiferario, ca. 1510,
intarsio ligneo, Milano.
Santa Maria
delle Grazie, coro.

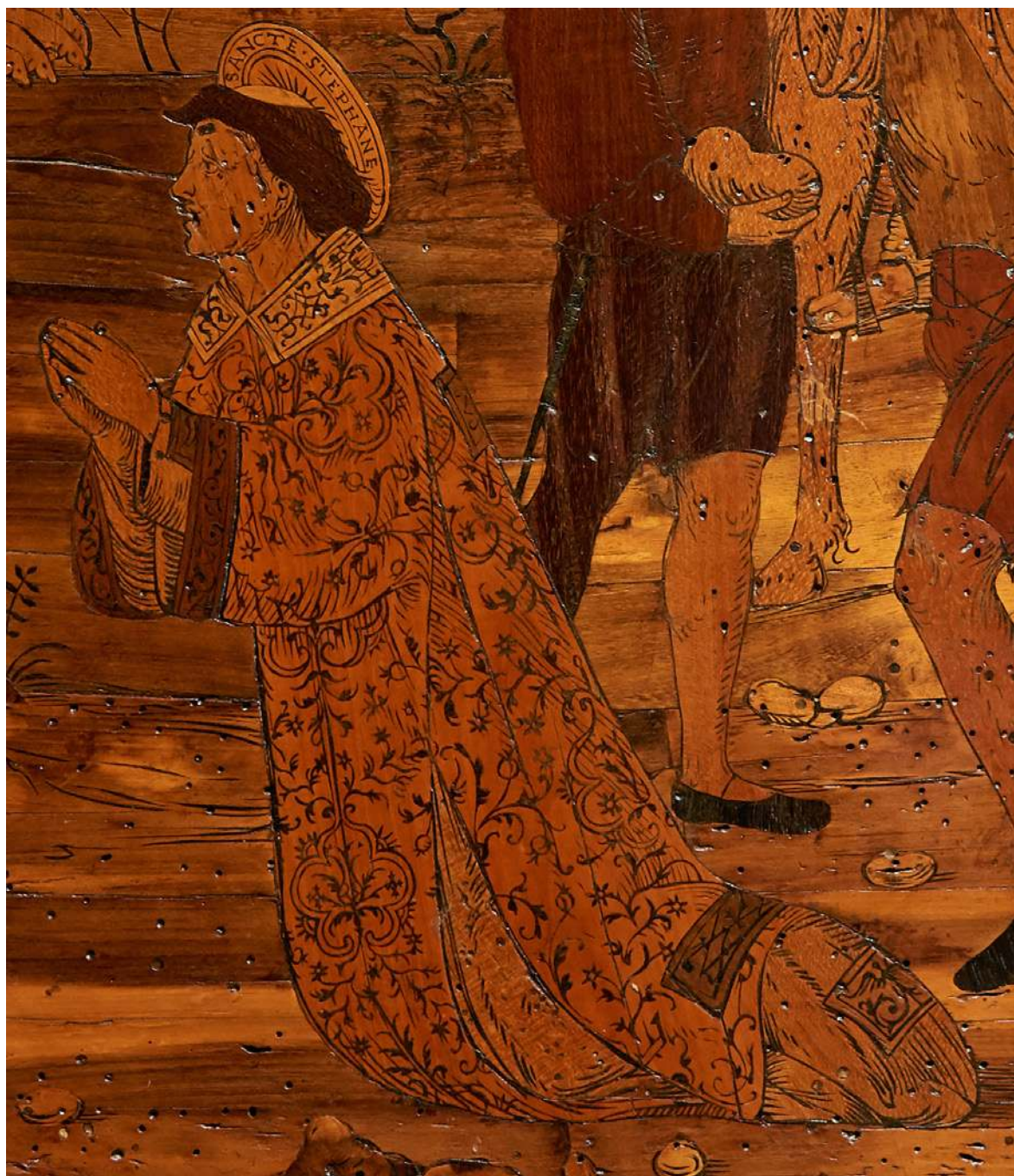


Fig. 5. Fra Damiano Zambelli,
Lapidazione di Santo Stefano
(particolare), ante 1528,
intarsio ligneo. Bergamo,
San Bartolomeo, coro.



Fig. 6. Fra Damiano Zambelli, *Cortile monumentale* (particolare), ante 1528, intarsio ligneo. Bergamo, San Bartolomeo, coro.



Fig. 7. Fra Damiano Zambelli, *Aurea aetas* (particolare), ante 1528, intarsio ligneo. Bergamo, San Bartolomeo, coro.



Fig. 8. Fra Damiano Zambelli, *Samaritana al pozzo* (particolare), ante 1528, intarsio ligneo. Bergamo, San Bartolomeo, coro.



Morbide superfici: sul piccolo rilievo in piombo in età moderna

Virna Ravaglia

Sono le fonti per prime a segnalare il piombo come un materiale frequentemente utilizzato per la creazione di medaglie, e questo in particolare alle origini della medaglistica rinascimentale. Metallo impiegato sin dall'antichità per molteplici scopi, spesso legati alle sue caratteristiche di facile lavorabilità e incisione, il piombo è spesso considerato un *medium* «di serie B» negli studi riguardanti il rilievo metallico di piccolo formato, a causa della sua difficile conservazione e della minor preziosità, fattori che hanno sempre legato questo metallo a una sorta di cattiva fama, tanto da far incarnare a esso, nell'antica visione alchemica, il massimo grado di imperfezione.

Sono però diverse le riflessioni che l'osservazione della produzione medaglistica in piombo tra Quattrocento e Cinquecento può suscitare, portando a interrogarsi sulla considerazione riservata alla tipologia di materiale in questo specifico settore di produzione, proprio in relazione alle possibilità concesse nella lavorazione della superficie dalle caratteristiche metallurgiche, quali malleabilità e – mi si conceda il termine – morbidezza.¹

È interessante *in primis* osservare come le fonti non manchino di menzionare la produzione in piombo. Per esempio Bartolomeo Facio, poligrafo di origini liguri, divenuto storiografo della corte aragonese di Napoli nel 1446,² in un testo composto tra il 1455 e il 1457, dal titolo *De viris illustribus*, riferendosi ad Antonio di Puccio Pisano, detto il Pisanello, ricordava – oltre alla sua attività di pittore – quella di medaglista, significativamente scrivendo che «Eius opera in plumbo

atque aere sunt Alphonsus rex Aragonum Philippus mediolanensis Princeps et alii plerique Italiae Reguli quibus propter artis praesentiam carus».³ Nel passaggio, contenuto in quella che si configura come una serie di biografie di uomini illustri contemporanei a Facio, l'umanista sembra ricordare oggetti che con ogni probabilità doveva conoscere, optando per una specifica selezione di ritratti metallici per i quali si sottolinea, oltre all'utilizzo del bronzo, quello del piombo. Non stupisce la menzione del ritratto dedicato ad Alfonso V d'Aragona, al quale peraltro il testo è dedicato, a cui si accompagna quella di un'altra celebre effigie metallica realizzata da Pisanello, quella per il duca di Milano Filippo Maria Visconti.

Per il sovrano napoletano l'artista realizzò tre differenti tipi medaglistici.⁴ Il primo di essi, creato nel 1449, poco dopo l'arrivo di Pisanello alla corte aragonese, è caratterizzato al diritto dall'effigie di Alfonso di profilo in armi, affiancata da un elmo e dalla corona, accanto a cui si trova la data «MCCCCXLVIII». Al rovescio è rappresentata invece un'aquila appollaiata fieramente su un ramo, mentre ai suoi piedi sta un capriolo ucciso. Ad attorniare la scena, sormontata dal motto «LIBERALITAS AVGVSTA», altri rapaci, simili ad avvoltoi.⁵ Uno dei più importanti esemplari noti di questa medaglia è in piombo e si conserva alla National Gallery di Washington (fig. 1).⁶ La medaglia mostra un'attentissima cura per i dettagli, che al netto degli schiacciamenti dovuti alle caratteristiche del materiale, mostra quelli che paiono i segni di una lavorazione a freddo, riconoscibile in particolare

¹ A questo si aggiunge il fatto che dal pieno Settecento il piombo era il metallo prediletto per le repliche delle medaglie esistenti nelle raccolte più prestigiose. Nel testo non si intenderà approfondire questo specifico utilizzo del metallo, ma si vuole qui brevemente ricordare che una testimonianza di questa pratica nel Settecento è fornita da alcune medaglie in piombo provenienti dalla collezione di Giacomo Carrara e oggi conservate nel museo dell'omonima Accademia. Infatti, in una lettera datata 23 giugno 1759 scritta da Pier Antonio Serassi a Giacomo Carrara il letterato bergamasco si complimenta con il conte per l'indice delle medaglie da lui acquisite, affermando poi che, in base alle sue modeste disponibilità, ne avrebbe eseguite alcune copie. Questo «scambio» di oggetti da copiare non doveva essere infrequente; e anche lo stesso Giacomo Carrara dovette avvalersi di questa pratica di replica, se in un'altra missiva scritta invece da Teodoro Correr a Carrara nel 1791, l'abate e collezionista veneziano menziona esplicitamente copie fatte da medaglie di sua proprietà e inviate al nobile bergamasco (si veda F. Rossi, *Il medagliere*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo: saggi, fonti e documenti*, Bergamo 1999, pp. 225-232). Queste copie sono oggi testimoniate da casi come quello della medaglia di Antonio Abondio con *Rodolfo I d'Asburgo* o della medaglia di Jacopo Nizzola da Trezzo per *Maria I Tudor*, che dopo i recenti restauri si rivelano fusioni in piombo di ottima qualità. Resta il fatto che, per riconoscere che si tratta di rifusioni successive a partire da originali, e non di prime fusioni in piombo, la loro dimensione è leggermente inferiore rispetto alle medaglie ritenute originali (questo a causa del ritiro del metallo in fase di raffreddamento).

² C. Marchiori, *Bartolomeo Facio tra letteratura e vita*, Milano 1971.

³ B. Facio, *De viris illustribus*, a cura di L. Melius, Firenze 1745, p. 48; M.R. Cortesi, *Il codice Vaticano latino 13650 e il «De viris illustribus» di Bartolomeo Facio*, «Italia medioevale e umanistica», 31, 1988, pp. 409-418.

⁴ T.L. Jones, *The Mediterranean Context: Pisanello's Medals of Alfonso I of Naples*, «Predella», 43/44, 2018, pp. 35-55.

⁵ Sul bordo inferiore della medaglia compare inoltre la firma «PISANI PICTORIS OPVS».

⁶ G. Pollard e E. Luciano, *Renaissance Medals. Italy*, New York 2007, I, pp. 32-34, n. 21.

nei piccoli solchi che definiscono la cotta di maglia che sbuca, sul collo, dall'armatura del sovrano, ma anche le fitte piume dei rapaci e il pelo del capriolo in primo piano.

Così anche nel caso della citata medaglia dedicata a Filippo Maria Visconti, comparando gli esemplari in lega di rame – come quelli nella collezione della Galleria Estense di Modena o della collezione Scaglia all'Accademia Carrara⁷ con quelli in piombo dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston e della Scher Collection di New York,⁸ si può notare come nei secondi siano ravvisabili, in particolare al rovescio dove compaiono due cavalieri di fronte a una città (che si è recentemente proposto di identificare con Cremona)⁹, dettagli ancora una volta rifiniti con strumenti a punta sul metallo dopo il processo di fusione: tali dettagli rendono ancora più minuziosa la descrizione naturalistica dell'onirica scena cavalleresca rispetto ai casi in bronzo.

L'osservazione delle caratteristiche di queste medaglie lascia supporre, come per altri casi pisanelliani, che non possa trattarsi di repliche secondarie, ricavate come derivati meno costosi dopo la realizzazione di prime fusioni in lega di rame, ma di oggetti con una precisa autonomia.¹⁰ È lecito ipotizzare che queste medaglie, accuratamente finite e nelle quali – grazie alla potenzialità fornita dal piombo di incidere sul metallo tramite ceselli e bulini – era possibile imprimere il segno dell'abilità dell'autore, fungessero come oggetti di presentazione, realizzati come prova della perizia dell'artefice per poi essere replicate in multipli in leghe più preziose, ma anche più durevoli, come il bronzo.

Una situazione analoga si ravvisa anche osservando la produzione dello scultore di origine mantovana Sperandio Savelli.¹¹ Una testimonianza che riguarda questo artista, il più prolifico medaglista del Quattrocento e uno dei primi a seguire Pisanello nella realizzazione di oggetti di questo tipo, testimonia anche a livello contrattuale la preminenza e la sua consuetudine alla lavorazione di questo metallo. Quando infatti il signore di Faenza, Carlo Manfredi, richiese Sperandio agli Este per impiegare nei lavori di decorazione della Cattedrale della sua città, nel contratto che l'artista stipulò con il signore romagnolo nel 1477 egli si impegnò a lavorare «de brongio, de marmoro, di terre, di disignj, di piombo, de picture, de orfesaria» ed è interessante notare come, in questa variegata serie di specializzazioni, per quanto riguarda la lavorazione dei metalli piombo e bronzo siano ancora una volta entrambi menzionati e anche distinti.¹²

Sperandio nel corso della propria attività dovette realizzare non solo medaglie in piombo, ma anche altre tipologie di rilievi come po-

trebbe forse testimoniare – oggi per noi solo per via documentaria – un episodio legato a un'immagine mariana anticamente venerata a Bologna, una delle città in cui egli fu attivo. Le cronache felsinee e le testimonianze grafiche sei e settecentesche ricordano infatti l'ormai scomparsa *Madonna del Piombo*, un rilievo che si trovava nella chiesa di Santa Maria della Pietà di Bologna, costruita nel 1503 proprio per custodire quest'oggetto ritenuto miracoloso e distrutta da un incendio nel 1712.¹³ Di questo miracoloso rilievo in piombo si persero poi definitivamente le tracce dal 1905 e sarebbe impossibile a oggi ricostruirne le sembianze se nel 1608 il pittore e trattatista Francesco Cavazzoni non ne avesse fornito una riproduzione grafica nel suo manoscritto dal titolo *Corona di gratie e favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria* (fig. 2), conservato alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.¹⁴ Proprio in questo testo l'autore attribuì l'oggetto a Sperandio Savelli, fornendone le precise dimensioni, che lasciano supporre si trattasse di una placchetta.¹⁵

Ripercorrendo la produzione di Savelli, si nota, in modo simile a ciò che accade per quella di Pisanello, una percentuale rilevante di medaglie in piombo di elevata qualità, che, come sembrano testimoniare le fonti poc'anzi citate, dovevano affiancarsi alla realizzazione di altri tipi di manufatti in questo materiale. Medaglie in piombo come quelle descritte sfuggirono alla rifusione, che doveva essere frequente per tali oggetti, proprio per la loro qualità e il segno autoriale impresso da autori celebri. È probabile che in alcuni casi abbia contribuito alla loro buona conservazione uno studio e calibrato utilizzo di altri materiali in lega col piombo, che ne hanno mitigato la «morbidezza», permettendo di salvaguardare il rilievo da schiacciamenti e usura.

Le medaglie in piombo create da Sperandio offrono diversi spunti per sostenere la realizzazione di esemplari in questo metallo come prime fusioni da cui vennero tratte versioni secondarie, anche in bronzo. Un caso particolarmente interessante, poiché assai poco noto, è quello della medaglia dedicata al nobile bolognese Carlo Grati, proveniente dalla collezione Morgenroth e oggi conservata presso le collezioni dell'Università della California – Santa Barbara (fig. 3).¹⁶ Essa mostra ancora una volta la presenza dell'intervento dell'artista sulla superficie metallica, a seguito della fusione, con scalfitture e solchi nel metallo realizzati con ceselli e bulini, sulle cinghie presenti sull'armatura o sulla cotta di maglia del protagonista ritratto di profilo sul verso, così come in numerosi dettagli del rovescio. Qui in particolare, nella scena con due cavalieri, di cui uno inginocchiato in

⁷ Per Modena: R.C.G.E. 9593, 102 mm. Per l'esemplare ora a Bergamo: G. Zaccariotto, *La collezione di medaglie Mario Scaglia. II. Catalogo*, Milano-Bologna 2020, p. 24, n. 3.

⁸ Il primo reperibile sul sito del museo, il secondo pubblicato in *The Scher Collection of Commemorative Medals*, a cura di S.K. Scher, con A. Ng, New York 2019, pp. 39-40, n. 3.

⁹ G. Zaccariotto, in *Pisanello. Il tumulto del mondo*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale, 2022-2023), a cura di S. L'Occaso, Milano 2022, p. 132, n. XVII.

¹⁰ Oltre alle più note collezioni pubbliche, segnalo che nella collezione di Mario Scaglia, oggi a Bergamo, ci sono almeno due piombi di Pisanello (Zaccariotto, *La collezione*, pp. 27-28, nn. 6-7) e in quella di Stephen Scher se ne contano cinque (Scher, *The Scher Collection*, pp. 38-42, nn. 1-4 e 7).

¹¹ Sull'artista si veda in particolare M. Scansani, *L'attività scultorea di Sperandio Savelli: marmi, terrecotte e committenze francescane*, «Studi di Memofonte», 23, 2019, pp. 54-113 e M. Scansani, *Picatrix nelle medaglie di Sperandio Savelli: sintomi della cultura di Schifanoia nelle medaglie del Rinascimento*, «Nuovi Studi», 22, 2016, pp. 5-15.

¹² A. Venturi, *Sperandio da Mantova*, «Archivio storico dell'arte», 2, 1888, pp. 385-397.

¹³ U. Dallari, *La chiesa di Santa Maria del Piombo e la casa di Giosuè Carducci: notizie storiche*, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», 21, 1926, pp. 1-13.

¹⁴ R. Varese, *Francesco Cavazzoni critico e pittore*, Firenze 1969, pp. 102-103; Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 298, *Corona di gratie e favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria*, di Francesco Cavazzoni, 1608, p. 207.

¹⁵ Così scrive infatti Cavazzoni: «santissima imagine fu opera di Sperandio scultore assai valente da quel tempo, è di zetto di basso rilievo di materia di piombo, grande un palmo per quadro».

¹⁶ U. Middeldorf e O. Goetz, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection*, Chicago 1944, p. 8, n. 49 (mi è stata segnalata da Giulia Zaccariotto, che ha avuto modo di eseguirne l'analisi autoptica). Si veda anche L. Syson in *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, New York 1994, pp. 101-102, n. 26.

preghiera, sono ravvisabili minuziosi dettagli, oltre che nelle armature, nelle bardature dei cavalli, sino a giungere ai piccoli chiodi presenti sugli zoccoli ferrati, probabilmente impressi tramite punzoni da oreficeria. Si tratta in questo caso di dettagli completamente assenti negli esemplari bronzei della medaglia.

Nel caso invece della medaglia con il doppio ritratto di Ercole d'Este, duca di Ferrara, e della moglie Eleonora d'Aragona, uno degli esempi di più raffinata fattura è quello oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, proveniente dalla collezione Mario Scaglia (fig. 4).¹⁷ La finezza dei ritratti del piombo bergamasco, nel quale le vesti dei due duchi estensi sono percorse da una damascatura riccamente dettagliata, lascia intuire la cura nella finitura dell'oggetto. Possono in tal senso annoverarsi casi classificabili come derivazioni, anch'essi in piombo, come quello della National Gallery di Washington (fig. 5),¹⁸ che presenta dimensioni leggermente inferiori e che si differenzia dal precedente, oltre che per l'aggiunta della firma dell'artefice in esergo («OPVS SPERANDEI») e di un cherubino al di sopra dei ritratti, per una qualità nettamente inferiore del modellato. Per questo oggetto, creato per celebrare l'unione matrimoniale dei due ritrattati, possiamo immaginare la realizzazione di una prima prova in piombo presentata alla committenza, per poi essere replicata in numerose fusioni, talvolta arricchite di alcuni elementi e di qualità più correnti, che potessero essere diffuse agilmente come oggetti celebrativi dell'importante unione.

Interessante anche un caso che coinvolge un'altra medaglia della collezione bergamasca, quella che reca al diritto il ritratto di Ercole I d'Este e al rovescio putti alati intenti a raccogliere anelli con garofani, emblema del duca.¹⁹ La medaglia in piombo conservata all'Accademia Carrara (fig. 6) presenta sulla sommità, leggermente decentrato, un foro, appena al di sopra della lettera «V» della parola «IVPPITER» dell'iscrizione. Confrontando questa medaglia con quella derivante dallo stesso modello, ma in bronzo, conservata alla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia (fig. 7), ci si accorge che nello *specimen* bronzeo – che presenta un rilievo, al di là di alcune ossidazioni, inevitabilmente in uno stato conservativo migliore, che rende meglio apprezzabili diversi dettagli, come quello dei volti del sole e della luna presenti nel cielo rappresentato nella scena al rovescio – si trovano due fori apicali, uno che corrisponde esattamente a quello presente nella medaglia bergamasca in piombo, anche se di dimensioni inferiori, e uno di diametro maggiore poco distante.²⁰ È evidente

dall'osservazione di queste forature come l'esemplare veneziano derivi necessariamente dal prototipo costituito da quello proveniente dalla collezione Mario Scaglia: il primo in piombo, il secondo in bronzo. Il foro apicale, presente nella forma originaria, deve infatti aver subito un restringimento nella tiratura successiva tratta da essa.²¹

Riflettendo sulla produzione medagliistica del XVI secolo, si riscontra una situazione assai differente, nella quale la presenza di esemplari in piombo ove sia ravvisabile una rifinitura a freddo dell'autore diminuisce sensibilmente, ma questo metallo non fu affatto dimenticato. A fronte di un contesto di questo tipo, appaiono ancora più singolari le scelte tecniche e conseguentemente stilistiche, legate proprio al piombo, operate in un contesto di produzione medagliistica del tutto peculiare, vale a dire quello della Reggio Emilia del secondo Cinquecento.²²

I prodromi della raffinata produzione di effigi in medaglia nel contesto manierista reggiano possono ricercarsi nell'arrivo in città del toscano Pastorino de' Pastorini.²³ Il medaglista viene ricordato per la prima volta nei documenti della Zecca di Reggio Emilia nell'agosto 1553, dopo essere approdato nel territorio emiliano lavorando prima al servizio dei Farnese a Parma e poi della corte estense, per la quale le prime prove furono due medaglie per le figlie di Ercole II, Eleonora e Lucrezia.²⁴

Proprio negli anni successivi all'arrivo di Pastorino in città si avvierà una produzione che raggiungerà esiti di sofisticato virtuosismo stilistico e tecnico, in particolare grazie alle realizzazioni di Giannantonio Signoretti, che all'arrivo del toscano aveva in gestione proprio la Zecca cittadina,²⁵ e Alfonso Ruspagliari.²⁶ Se l'arrivo di Pastorino fornì probabilmente da innesco e spunto per l'avvio della scuola medagliistica reggiana, sarà poi il toscano stesso, così come altri autori approdati in quei decenni in città, a modulare successivamente il proprio linguaggio sui tratti di quello caratteristico elaborato nella località emiliana.

In questa produzione gli esemplari in piombo per numero e qualità lasciano intendere che questo fosse il metallo prediletto nella creazione di ritratti metallici, nei quali si ricercarono effetti di estrema sottigliezza del rilievo nelle iperboliche complicità dei panneggi di figure dalle pose innaturali. Queste sottigliezze potevano essere ottenute proprio grazie alla liquidità del piombo, capace di entrare nelle cavità sottilissime create nel modello plastico realizzato per la fusione. Il processo veniva probabilmente favorito anche schiac-

¹⁷ Zaccariotto, *La collezione*, p. 58, n. 35.

¹⁸ Pollard e Luciano, *Renaissance Medals*, p. 102, n. 85.

¹⁹ Zaccariotto, *La collezione*, p. 56, n. 34.

²⁰ G.F. Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londra 1930, p. 93, n. 365.

²¹ Non si conoscono, a oggi, altri esemplari di questo tipo medagliistico.

²² Per un inquadramento di questo contesto artistico: A. Bacchi, *Prospero Clemente. Uno scultore manierista nella Reggia del '500*, Milano 2001, in particolare pp. 20-39.

²³ Inizialmente F. Malaguzzi Valeri, *I Parolari da Reggio e una medaglia di Pastorino de' Pastorino da Siena*, «Archivio storico dell'Arte», 5, 1892, pp. 34-46; poi P. Attwood, *Italian Medals c. 1530-1600 in British Public Collections, I, Text*, Londra 2003, pp. 242-246; infine G. Fattorini, *Pastorino de' Pastorini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem.

²⁴ Attwood, *Italian Medals*, p. 252, nn. 498-499.

²⁵ F. Malaguzzi Valeri, *La Zecca di Reggio nell'Emilia*, «Rivista italiana di Numismatica», 7, 1894, pp. 44-55.

²⁶ Non è particolarmente nutrita, al di là dei repertori che verranno principalmente citati, la bibliografia su questa stagione medagliistica. Si distinguono in questo senso alcuni datati affondi di A. Balletti: *Alfonso Ruspagliari medaglista del secolo XVII*, «Rassegna d'Arte», 1, 1901, pp. 107-108 e *Alfonso Ruspagliari e Gian Antonio Signoretti medaglisti del secolo XVI*, «Rassegna d'arte antica e moderna», 1, 1914, pp. 46-48. Un profilo dell'artista e l'analisi di due delle sue più note medaglie si trova anche in Levkoff in *The Currency of Fame*, pp. 185-189. Ho recentemente scritto sul tema: V. Ravaglia, *Alfonso Ruspagliari. Prima e dopo la medaglia*, in *Galleria metallica. Ritratti e imprese dal medagliere estense*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, 2018), a cura di F. Fischetti e G. Zaccariotto, Modena, 2018, pp. 101-105.

ciando il metallo allo stato liquido all'interno di questi solchi,²⁷ come sembra suggerire il fatto che nel gruppo di medaglie considerato si riscontrano esclusivamente esemplari uniface e nei quali spesso al rovescio è ravvisabile la controforma della figura realizzata sul fronte (fig. 10b).

Una tappa importante nello sviluppo di questa tipologia di ritratto, che si fece via via più caratterizzato da complessi effetti di superficie, può essere individuata nel ritratto realizzato nel 1560 da Giannantonio Signoretti della giovane figlia dell'umanista bolognese Achille Bocchi, Costanza (fig. 8).²⁸ L'artista reggiano era, all'epoca della realizzazione della medaglia, una personalità piuttosto conosciuta nei raffinati ambienti intellettuali, compreso probabilmente quello bolognese, se già alcuni anni prima, in una lettera del 1557, Annibal Caro, scrivendo al colto senatore bolognese Cesare Facchinetti, menzionava Signoretti come esperto di «medaglie» (da intendersi come monete antiche), in merito all'acquisto di alcuni esemplari delle quali Caro era in cerca di consulenza.²⁹

Il ritratto della «virgo» Costanza sembra risentire dell'esempio della medaglistica lombarda e in particolare di medaglie paradigmatiche come quelle create da Leone Leoni e Jacopo Nizzola da Trezzo per Ippolita Gonzaga, figlia di Ferrante, duca di Guastalla e governatore di Milano dal 1546 al 1554.³⁰ I legami dell'effigie di Costanza Bocchi con queste ideazioni lombarde possono essere ravvisati in dettagli quali il morbido pannello sovrabbondante alla base del busto, il doppio filo di perle al collo della giovane che indossa anche un orecchino pendente, nonché la complicata acconciatura con trecce e monili. Nelle medaglie successivamente realizzate da Signoretti, tuttavia, queste caratteristiche tipiche della medaglistica del pieno Cinquecento sono portate all'esasperazione fino ad arrivare ai casi emblematici dei ritratti di Giulia Pratonieri e Gabriele Lippi,³¹ nei quali un sottilissimo rilievo permette un virtuosistico abbondare dei panneggi che ornano i busti, che abbandonano un taglio tradizionale includendo, in modo inusuale, le braccia dei raffigurati.

Gabriele Lippi, pittore reggiano, viene invece rappresentato con il volto di profilo, connotato da tratti fisionomici piuttosto peculiari, mentre il corpo è paludato da una sottile veste all'antica che lo avvicina all'immagine di una divinità pagana, così come la cornucopia che stringe fra le braccia. Novella Minerva ci appare infine Giulia Pratonieri armata di elmo e frecce, il braccio sinistro a reggere un drappo dell'elaborata veste-armatura.³²

Alla sfuggente personalità di Alfonso Ruspagliari si può attribuire invece un ristretto numero di medaglie recanti la sigla «AR», tra cui una certamente autoritratto dell'artista, come ricordano l'iscrizione

ne «ALF RVSPAGIARII REGIEN» e la sigla nella troncatura del busto «IDEM A R».³³ Nella medaglia il reggiano appare come un uomo di mezza età, e per questo la si potrebbe indicativamente datare alla metà degli anni Sessanta del secolo. Una seconda medaglia certamente da riferirgli è invece quella recante lo splendido ritratto della nobildonna Camilla Ruggeri (fig. 9). Si tratta con ogni probabilità della stessa Camilla Ruggeri che alla fine del secolo diverrà una delle principali committenti dell'impresa artistica del tempio della Madonna della Ghiara. Camilla nacque intorno al 1550: figlia del facoltoso giurenonsulto Bonifacio Ruggeri, sposò Claudio Brami e fu animatrice di primo piano della vita culturale locale, nonché committente di importanti imprese artistiche.³⁴ Il suo è certamente uno dei più emblematici ritratti di questa serie, che rivela apertamente i proficui interscambi della produzione medaglistica con le creazioni dei protagonisti della scultura e della pittura reggiana di quegli anni, Prospero Clemente e Lelio Orsi. Nel ritratto di Camilla, Ruspagliari, che appone la propria sigla sulla troncatura del braccio della giovane donna, pare alludere a un concettoso gioco con le diverse tecniche artistiche, realizzando nel metallo un'immagine al limite tra il ritratto dipinto e scolpito. I panneggi delle vesti di Camilla ricadono in pieghe che hanno uno spessore infinitesimale, in alcuni punti appena percettibile alla vista e al tatto. Anche i dettagli più minuti non sono ottenuti, come si accennava, grazie a una finitura a freddo della superficie, ma grazie a sottilissime insenature realizzate nel modello preparatorio e nelle quali il piombo liquido viene fatto insinuare. Appare ancora più evidente lo stretto legame tra la riuscita di questi espedienti stilistici e il *medium* utilizzato, se si confronta all'esemplare in lega di piombo oggi all'Accademia Carrara quello in lega di rame della collezione Kress alla National Gallery di Washington dove, pur ritrovando la stessa figura, alcuni dettagli di essa risultano persi nel passaggio a un materiale diverso e l'intera realizzazione perde nettamente di finezza di rilievo.

Si deve al «dilettante di genio» Ruspagliari anche un'enigmatica medaglia rappresentante una sensuale figura femminile, dalla ricca acconciatura a trecce, solo coperta da un leggero pannello al di sotto del seno scoperto (fig. 10 a e b).³⁵ Qui l'effetto di contrapposizione tra diversi minimi rilievi viene sfruttato per inserire un misterioso profilo, affrontato a quello della bella donna-statua al centro del campo della medaglia, racchiuso da una cornice sansovinesca. Questa figura è stata talvolta interpretata come un profilo maschile, forse del consorte o dell'innamorato della donna. Tuttavia ritengo più probabile che la scena sia da interpretare come un'allegorica rappresentazione del tema della *Vanitas*, come sembra suggerire anche il calzante raffronto della medaglia con il dipinto di Giorgio Vasari raffi-

²⁷ E la facilità di lavorazione del piombo era dovuta anche al suo basso punto di fusione (327°C contro i 1085°C del rame).,

²⁸ Per un inquadramento biografico di Costanza, ricordata dalle fonti come greca moglie di Gianfrancesco Malvezzi si veda G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia, cioè, Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, Brescia 1753-1763, II, p. 1392.

²⁹ *Lettere del commendatore Annibal Caro distribuite ne' loro varj argomenti colla vita dell'autore scritta da Anton Federico Seghezzi*, II, Milano 1807, p. 373. Per la medaglia di Costanza: J. G. Pollard, *Renaissance Medals. The collection of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington 2007 I, n. 520.

³⁰ Cfr. Zaccariotto, *La collezione*, p. 219, n. 203; p. 228, n. 212; e pp. 231-233, nn. 215-217.

³¹ Per Giulia Pratonieri: Zaccariotto, *La collezione*, p. 318, n. 304 e p. 128, n. 95; per Gabriele Lippi: Attwood, *Italian Medals*, p. 284, n. 652a.

³² Sulla rappresentazione di queste tipologie femminili, anche V. Ravaglia, *Quattro nuove sculture di Prospero Clemente al Casino di Sotto di Novellara*, «Nuovi Studi», 25, 2020, pp. 39-47.

³³ Levkoff, in *The Currency of Fame*, pp. 187-188, n. 74; Attwood, *Italian Medals*, p. 280, n. 642 e Ravaglia, *Alfonso Ruspagliari*, pp. 101-105 e p. 103, n. 62.

³⁴ Ravaglia, in *Galleria metallica*, p. 104, n. 63 e Zaccariotto, *La collezione*, p. 316, n. 302.

³⁵ Scher, *The Scher Collection*, pp. 126-127, n. 193; Levkoff, in *The Currency of Fame*, pp. 186-187, n. 73; Zaccariotto, *La collezione*, p. 317, n. 303.

durante *Venere alla toilette*, conservato alla Staatsgalerie di Stoccarda.³⁶ Un gioco di espedienti emblematici e metaforici, ricco di riferimenti alla cultura centro italiana, interpretata in chiave prettamente padana, perfettamente consono al clima intellettuale, di «piccola...e feconda capitale della maniera»³⁷ che fu la Reggio Emilia nella quale l'oggetto venne prodotto.

Si è già accennato ai numerosi problemi conservativi in cui incorre il piombo, fortemente sensibile, ad esempio, agli effetti dell'umidità che innescano processi di corrosione attiva capaci di portare alla distruzione completa dell'oggetto. Nel XVI secolo – come sicuramente già nel XV – gli artefici, essendo pienamente consapevoli di queste problematiche, dovevano premurarsi di ovviarle tramite

l'apposizione di patinature atte a proteggere la superficie dalla corrosione. Nel caso delle medaglie in piombo l'operazione di patinatura, eseguita con prodotti organici come la cera d'api depurata, erano eseguite badando però a non alterare la colorazione grigia tipica del piombo, apprezzata in quanto vicina al colore dell'argento.³⁸ Questo è evidente anche in alcuni dei più pregevoli esemplari di medaglie reggiane, come quella dedicata a Camilla Ruggeri sopra citata, proveniente dalla collezione di Mario Scaglia. Qui le cere utilizzate per la patinatura della superficie, insinuandosi nelle numerose pieghe dei panneggi, contribuiscono ad accentuare gli effetti di chiaroscuro, esaltando il rilievo anche in questa raffinata modellazione di infinitesimale spessore.

³⁶ P. Attwood, in *Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 2008-2009), a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher *et alii*, Londra 2008, p. 214, n. 64. Sul dipinto F. Härb, in *The Medici, Michelangelo and the Art of Late Renaissance Florence*, catalogo della mostra (Firenze, Chicago-Detroit, 2002-2003), a cura di C. Acidini Luchinat *et alii*, New Haven 2002, pp. 175-177, n. 41.

³⁷ Bacchi, *Prospero Clemente*, p. 20.

³⁸ Si veda D.A. Scott, *Copper and Bronze in art. Corrosion, Colorants, Conservations*, Los Angeles 2002, pp. 322-349.



Fig. 1. Antonio di Puccio Pisano detto Pisanello, *Medaglia per Alfonso V d'Aragona* (diritto e rovescio), 1449, piombo, fusione. Washington, National Gallery of Art.

LA MADONNA DELLA PIETÀ DETTA DAL PIOMBO,
M. D. H.

207

STABAT MATER DOLOROSA
IVSTA CRUCEM LACRIMOSA



Questa santissima Imagine fu opera di Sperandio scultore assai valente
di quel tempo, e di Reno di basso rilievo di maniera di Piombo granata in pannello
per quadro.

Fig. 2. Corona di gratie e favori et miracoli della gloriosa Vergine Maria, di Francesco Cavazzoni, 1608, p. 207: raffigurazione della Madonna del Piombo di Sperandio Savelli.



Fig. 3. Sperandio Savelli, *Medaglia per Carlo Grati* (diritto e rovescio), 1484, piombo, fusione. Santa Barbara, UC Santa Barbara.

Fig. 4. Sperandio Savelli, *Medaglia per Ercole I d'Este e Eleonora d'Aragona* (diritto), post 3 luglio 1473, piombo, fusione. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 5. Sperandio Savelli, *Medaglia per Ercole I d'Este e Eleonora d'Aragona* (diritto), post 3 luglio 1473, piombo, fusione. Washington, National Gallery of Art.



Fig. 6. Sperandio Savelli, *Medaglia per Ercole I d'Este* (rovescio), ante settembre 1471, piombo, fusione. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 7. Sperandio Savelli, *Medaglia per Ercole I d'Este* (rovescio), ante settembre 1471, bronzo, fusione. Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' D'oro.

Fig. 8. Gianantonio Signoretti, *Medaglia per Costanza Bocchi* (diritto), 1560, piombo, fusione. Washington, National Gallery of Art.



Fig. 9. Alfonso Ruspagliari, *Medaglia per Camilla Ruggeri* (diritto), 1570-1576 ca., lega di piombo, fusione. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 10. Alfonso Ruspagliari, *Medaglia con figura femminile e volto di profilo* (diritto e rovescio), 1570-1576 circa, lega di piombo, fusione. Bergamo, Accademia Carrara.





Duro come il porfido: Sarrocchi, Duprè e la tecnica della scultura

Paolo Plebani

Il porfido non è tra le pietre predilette dagli scultori. La resistenza che questa roccia di origine magmatica oppone allo scalpello la rende poco adatta alla lavorazione. Nonostante ciò, il porfido ha avuto una persistente fortuna nell'architettura e nella scultura dell'antica Roma e il color porpora di questa pietra è stato associato all'idea di regalità e al potere imperiale, significato che ha mantenuto per molto tempo, anche dopo la dissoluzione dell'Impero. La tradizione di riservarne l'uso ai membri della famiglia imperiale, soprattutto per la realizzazione di sarcofagi funerari, continuò infatti a lungo, anche se a partire dal V secolo, con il definitivo esaurimento delle miniere egiziane di Gebel Dokhan e sino all'apertura alla fine del XVIII secolo di nuovi filoni estrattivi in Europa, il porfido rosso antico fu ricavato soltanto da materiale di spoglio. Una prima riscoperta di questa pietra come materiale per la scultura si colloca in Toscana alla fine del Quattrocento, a opera inizialmente dell'incisore di gemme Pier Maria Serbaldi da Pescia. Intorno alla metà del Cinquecento risale invece l'attività di Francesco Ferrucci detto Francesco del Tadda, la cui abilità nel lavorare il porfido è riconosciuta da Vasari e da Cellini. La tradizione fiorentina di scultura in porfido prosegue poi con la bottega di Romolo e Mattia Ferrucci, rispettivamente figlio e nipote di Francesco, quindi con Raffaello Curradi; viene poi progressivamente spegnendosi con il passare dei decenni, fino all'ultimo protagonista di questa stagione, Tommaso Fedele, attivo per i Barberini a Roma. Nella scultura romana il porfido è utilizzato per ottenere effetti di policromia e in generale, tra Seicento e Settecento, è utilizzato per preziosi e raffinati oggetti d'arredo, vasi, urne, colonne, ma di fatto come materiale per la scultura il suo impiego è molto raro.¹

Un effimero *revival* della scultura in porfido si sviluppa a Firenze negli anni della Restaurazione.² La ripresa è promossa da alcune

iniziative della Galleria dei Lavori delle pietre dure, l'attuale Opificio delle Pietre Dure. La più importante è la realizzazione del sepolcro della granduchessa Anna Maria Carolina di Sassonia, morta precocemente nel 1832 (fig. 1). Questa iniziativa fu una delle più significative tra quelle portate a termine dalla Galleria prima della sua trasformazione in istituto dedito al restauro. I tempi tuttavia non furono brevi. L'architetto Gaetano Baccani preparò nel giro di poche settimane i disegni e il modello ligneo del monumento, ma la lavorazione delle diverse pietre, e in particolare del porfido, non fu per nulla semplice e richiese molto tempo, come testimonia la corrispondenza tra il direttore dei lavori, Carlo Siries, e il segretario granducale. Il sepolcro venne completato nel 1838, sei anni dopo la morte della granduchessa, e per la sua sistemazione nella cappella del Sacramento in San Lorenzo si dovette aspettare sino al 1858. La lavorazione richiese la messa a punto di una strumentazione adeguata all'impresa e inoltre fu l'occasione per formare una mano d'opera specializzata, che negli anni seguenti venne impiegata in altre creazioni.³ Nella documentazione conservata presso l'archivio storico dell'Opificio, infatti, si conservano numerosi pagamenti per oggetti di varie dimensioni realizzati in porfido, quasi sino alla fine dell'Ottocento: tazze in stile antico o calamai, ad esempio.

Una seconda iniziativa legata alla riscoperta del porfido come materiale è l'impegnativo restauro della grande tazza proveniente da Villa Medici. Iniziato nel 1841 e terminato nel 1855, l'intervento fu suggellato dalla sistemazione dell'oggetto in Palazzo Pitti, nella cosiddetta, appunto, Saletta della tazza.⁴ A quest'ultima impresa partecipò anche Giovanni Duprè, incaricato nel 1854 di realizzare la base per la grande tazza. Il modello era terminato nel 1857, ma i lavori furono interrotti dalla Rivoluzione toscana del 1859 e non vennero più

¹ Sulla scultura in porfido, oltre all'impeccabile sintesi di N. Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven-Londra 2013, pp. 30-33, si vedano: *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2003-2004), a cura di P. Manguyres, con la collaborazione di C. Blanc-Riehl, Parigi 2003 e D. Del Bufalo, *Porphyry. Red Imperial Porphyry. Power and Religion*, Torino 2018.

² A. Pampaloni Martelli, *Il porfido rosso antico*, in *Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze*, a cura di A.M. Giusti, P. Mazzoni e A. Pampaloni Martelli, introduzione di U. Baldini, Milano 1978, pp. 271-272; C. Blanc-Riehl, *Epilogue: des Holstein Gottorp aux Savoie*, in *Porphyre*, pp. 186-187.

³ A. Pampaloni Martelli, in *La cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze*, a cura di U. Baldini, A.M. Giusti e A. Pampaloni Martelli, Milano 1979, pp. 311-312, n. 127.

⁴ G. Capecci, *La «tazza» di porfido, da Villa Medici a Pitti*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 2003-2004), a cura di G. Capecci, A. Fara, D. Heikamp et alii, Firenze 2003, pp. 154-163; G. Capecci, in *Palazzo Pitti*, p. 611, n. 154.

ripresi, sino a che il gesso fu donato dagli eredi all'Accademia Scabiniana di Montecatini (fig. 2).⁵

Duprè è il protagonista di un'altra vicenda emblematica di questa stagione fiorentina di *revival* della scultura in porfido. Con il suo più fedele collaboratore Tito Sarrocchi, egli è l'autore del ritratto in porfido del fiorentino Luigi Tonti, artigiano meccanico, inventore nel 1854 di una serie di ferri forgiati e temperati in modo tale da consentire di lavorare una pietra tenace come il porfido (fig. 3).

I dati essenziali di questa vicenda e una iniziale messa a fuoco del contesto in cui si colloca questa realizzazione sono stati portati alla luce da Andrea Bacchi nel 1989, quando questo curioso medaglione, appartenente all'epoca alla collezione di Federico Zeri, fu esposto alla mostra sulle sculture dello storico dell'arte tenutasi al Museo Poldi Pezzoli di Milano e all'Accademia Carrara di Bergamo, dove le sculture sono poi giunte per legato testamentario di Zeri nel 1998.⁶

Non si rintracciano molte informazioni su Luigi Tonti, artigiano o «artista meccanico», come viene spesso definito nella stampa periodica. Sappiamo che teneva bottega a Firenze al n. 5064 di via Chiara, non lontano dalla chiesa di San Lorenzo⁷ e la notizia più antica che lo riguarda risale al 1844, quando viene premiato con la medaglia di bronzo all'Esposizione dei Prodotti di Arti e Manifatture toscane per un ago in acciaio per cucire che «dentro di sé ne contiene altri tre gradatamente più piccoli, e ciascuno inserito dentro l'altro». ⁸ Altre informazioni sulla sua attività e sui suoi prodotti si rintracciano spulciando i cataloghi delle esposizioni artigianali e industriali toscane degli anni successivi e fino all'inizio degli anni Sessanta.

Tuttavia, il nome di Tonti è legato soprattutto alla sua fama di inventore di strumenti in acciaio adatti a lavorare il porfido. La scoperta fu presentata all'Esposizione dei Prodotti naturali e industriali della Toscana tenutasi a Firenze nell'autunno del 1854, alla quale Tonti inviò due dei suoi resistentissimi scalpelli in acciaio, per i quali ottenne la medaglia d'argento.⁹ Questo successo non fu tuttavia scevro da polemiche, ma provocò la reazione dello scultore fiorentino Pietro Focardi che rivendicava il primato di questa scoperta.

La miccia è un articolo non firmato pubblicato nel fascicolo datato 23 novembre 1854 del «Bullettino delle arti del disegno e dei mecenati di quelle in Italia» ripreso nelle settimane successive anche da altri periodici.¹⁰ Nell'articolo si riferiva che «dopo lunghi e ripetuti studi» Focardi aveva ritrovato da diverso tempo la maniera di scolpire il porfido utilizzando degli strumenti che aveva temperato

con una soluzione da lui composta. Non solo, si diceva anche che lo scultore americano Horatio Greenough, residente a Firenze dal 1827 al 1851, gli avesse chiesto di eseguire una versione in porfido del busto della statua di Washington da lui scolpita in marmo proprio a Firenze (fig. 4). Solo la morte di Greenough, deceduto a Boston nel 1852, aveva impedito a Focardi di portare a termine questo incarico. L'anonimo estensore dell'articolo rivendicava quindi il primato delle scoperte di Focardi rispetto a quelle di Tonti, anche sul piano del lavoro concreto. Tonti aveva soltanto presentato gli scalpelli di sua invenzione, ma quelli temperati con la soluzione messa a punto da Focardi erano già stati testati e utilizzati dallo scultore:

Gli esperimenti fatti sotto i nostri occhi non lasciano alcun dubbio sulla completa riuscita di un tal genere di lavorazione, poichè, abbiamo veduto il porfido tra le scintille scagliarsi e frangersi sotto l'impressione del ferro che si consuma senza rompersi e senza rovesciarsi. Incoraggiato dagli amici ei stà per metter mano ad eseguire un piccolo busto esprimente Napoleone il Grande che produrrà in una pubblica esposizione.¹¹

La risposta venne affidata ad alcuni articoli pubblicati su riviste specialistiche. Il più interessante è quello, ancora una volta non firmato, comparso all'inizio del gennaio 1855 su «Le Arti del disegno». ¹² Nell'articolo si ripercorre brevemente la storia dei tentativi di scolpire il porfido, rilevando come, persa la memoria della tecnica messa a punto da Francesco del Tadda, di fatto dal 1630 in avanti non si erano più realizzate sculture in porfido. Si tratta di un tracciato storico non del tutto corretto, ma ripreso quasi alla lettera dalle *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure*, pubblicate da Antonio Zobi in prima edizione nel 1841 e quindi in una seconda edizione ampliata nel 1853. Le *Notizie* di Zobi sono ancora oggi un'opera fondamentale per lo studio della storia dell'Opificio delle Pietre Dure, ma sono altrettanto essenziali per la storia della tradizione del porfido come materiale per la scultura, poichè a questo argomento il libro riserva un intero e dettagliato capitolo, ricco di osservazioni tecniche relative alla lavorazione della pietra.¹³ Zobi peraltro raccoglieva e riordinava nel testo una solida tradizione di studi, che aveva i suoi caposaldi nelle pagine dedicate al porfido all'interno del capitolo delle *Vite* di Vasari intitolato alle «diverse pietre che servono agl'architetti per gl'ornamenti e per le statue della Scultura», nel *Della Magia naturale* di

⁵ E. Spalletti, *Giovanni Duprè*, Milano 2002, pp. 112-115.

⁶ A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 1989), a cura di A. Bacchi, Milano 1989, pp. 76-77: 76; A. Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 2000), a cura di A. Bacchi e F. Rossi, Bergamo 2000, pp. 16-19: 19; e la scheda dello stesso Bacchi, pp. 84-85.

⁷ *L'acciaio e il porfido (articolo comunicato)*, «Le Arti del disegno», 2, 1, 3 gennaio 1855, p. 3.

⁸ *Rapporto della pubblica esposizione dei prodotti di arti e manifatture toscane eseguita in Firenze nel settembre 1844 da una Deputazione eletta dalla Commissione incaricata dell'esame delle manifatture e dell'aggiudicazione de' premi*, Firenze 1844, p. 33.

⁹ *Rapporto generale della pubblica esposizione dei prodotti naturali e industriali della Toscana fatta in Firenze nell'I. e R. Istituto tecnico toscano nel 1854*, Firenze 1854, II, pp. 189-190.

¹⁰ *Scoperta interessantissima*, «Bullettino delle arti del disegno e dei mecenati di quelle in Italia», 1, 47, giovedì 23 novembre 1854, p. 375; *Modo di scolpire nel porfido*, «Il Pirata. Giornale letterario-artistico teatrale», 20, 47, 10 dicembre 1854, p. 187.

¹¹ *Scoperta interessantissima*, p. 375.

¹² *L'acciaio e il porfido*, p. 3.

¹³ A. Zobi, *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure che si eseguono nell'E.R. stabilimento di Firenze*, Seconda edizione con aggiunte e correzioni dell'autore, Firenze 1853, pp. 87-125.

Giovan Battista Della Porta e nella *Istoria delle pietre* di Agostino del Riccio, per rammentare almeno i testi più antichi.¹⁴

Tra i temi più discussi all'interno di questa letteratura e, di conseguenza, anche nel testo di Zobi, emerge soprattutto quello relativo alla tempera utilizzata per preparare dei ferri resistenti e adatti a scolpire il porfido. Alla metà del Cinquecento era stato Francesco Ferrucci a mettere a punto questa tempera, ma il segreto di questa speciale mistura si era perso con la sua scomparsa. La polemica tra Focardi e Tonti si trasformava così immediatamente in una contesa su chi tra i due fosse stato il primo a far rivivere l'antica tecnica.

Nell'articolo pubblicato su «Le Arti del disegno» del gennaio 1855 si rintracciano diverse informazioni utili per chiarire la vicenda e il contesto in cui nasce il medaglione di Duprè con il ritratto dell'artigiano fiorentino. L'esecuzione dell'opera risulta già avviata a queste date:

Nel settembre 1854 Luigi Tonti artista meccanico di Firenze [...] presentava all'Esposizione Toscana nel Regio Istituto Tecnico (unitamente ad un saggio di acciaio ad esso esposto) diversi scalpelli temperati di sua invenzione, non che un pezzo di porfido rozzamente da quelli tagliato. Fu allora che il professore Sig. Giovanni Duprè per sua gentilezza imprese a scolpire in quel granito un basso rilievo rappresentante il ritratto del Tonti, nel quale sta attualmente lavorando, e sarà questo il primo lavoro che mostrerà aver rinvenuta un'arte cui fino dal 1630 era perduta.¹⁵

L'articolo prosegue specificando che Tonti aveva ricevuto per la sua scoperta la medaglia d'argento e che «Sua Altezza Imperiale e Reale il Granduca si è benignamente degnata accordare al medesimo un blocco di porfido, richiesto all'oggetto di colpire un busto esprimente l'effigie della prelodata altezza sua». Non sappiamo se tale ritratto sia mai stato realizzato. L'articolo si conclude con un cenno alla polemica innescata da Focardi, ma i toni sono tutto sommato concilianti, sebbene venga ribadito che alla prova dei fatti Focardi non aveva ancora prodotto nessun saggio di scultura in porfido:

Non fu mai intenzione del Tonti defraudare ad alcuno il proprio merito, né lo avrebbe potuto, ignorando affatto che il Sig. Focardi possedesse un segreto di tale importanza, che prima d'ora non ha manifestato ad alcuno, ed il quale non ha reso di pubblica ragione producendo un qualche saggio; cosa vie più meravigliosa, poiché scultore di professione. Lungi dall'invidia il Tonti ammira e si congratula col Sig. Focardi per aver raggiunto uno scopo in traccia del quale entrambi camminavano. Questa è pura storia, resa di pubblica conoscenza perché la delicatezza del Tonti non venisse menomamente adombrata.

La polemica trovò spazio sulla stampa ancora per diverse settimane.¹⁶ Tra i diversi articoli si segnala in particolare quello dell'ingegnere Poggio Signorini, pubblicato su *Il buon gusto* il 22 aprile 1855. Il testo si apre con una dettagliata descrizione della tecnica con cui si lavorava il porfido nell'antichità ricavata dalla *Storia dell'Arte presso gli antichi* di Winckelmann:

Il porfido, a cagione della somma sua durezza, non si lavorò sin qui come il marmo, collo scalpello o con altro strumento tagliente, ma bensì con punte di acciaio quadrangolari, a forti colpi di pesante martello, a ognuno dei quali si staccano dal sasso piccolissime e quasi impercettibili schegge e polvere in mezzo a scintille di fuoco, e l'opera avanza lentissimamente. In questa faticosa e difficile manovra l'artista ha d'uopo di difendersi gli occhi e la faccia con una specie di maschera munita di vetri, dalle minute schegge che per ogni colpo vengono scagliate in tutti i sensi. Dice Winckelmann che richiedesi un anno almeno a scolpire una statua vestita e quando pure alla fine, dopo aver rotte e rintuzzate innumerevoli punte, si è data così all'ingrosso una certa forma, resta che si termini e che si pulisca collo smeriglio, per la quale operazione un altro intero forse non basta. [...] La Galleria di Firenze contiene distinti lavori in pietra di paragone e in porfido, tanto antichi che dei secoli a noi più prossimi, e fra questi ultimi sono da annoverarsi alcuni ritratti della famiglia dei Medici scolpiti per quanto sappiamo da Ferruccio da Fiesole, che la tradizione vuole ritenesse il segreto della tempera dei ferri per eseguire simili lavori, la quale dicesi che gli fosse insegnata da Cosimo dei Medici e che andasse poi perduta colla morte del Medici stesso e del Ferrucci che non volle comunicarlo ad alcuno. Fatto si è che il porfido si è sempre lavorato, e prima e dopo quel segreto, sebbene con grandissimo stento e fatica, per cui gli artefici di ogni età preferirono ad esso materie più facilmente trattabili.¹⁷

In questa parte del testo dedicata a Ferrucci ovviamente Signorini utilizza Vasari e Zobi. L'autore prosegue poi descrivendo la tecnica di Focardi:

Lo scultore fiorentino Signor Pietro Leopoldo Focardi, giovane ardito ed intraprendente, riandando col pensiero a quel passo del Vasari ove dice, nella *Vite dei pittori*, che Cosimo dei Medici aveva trovata un'acqua atta ad indurire il ferro, diedesi a studiare, e dopo lunghi, indefessi, ed anche costosi tentativi ottenne la tempera da esso ricercata. Questa fu tosto da esso applicata ai ferri ordinari; ossia a quelli stessi con cui trattasi

¹⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Testo a cura di R. Bettarini, Commento secolare a cura di P. Barocchi, Testo, I, Firenze 1966, pp. 32-36; Commento, I, Firenze 1967, pp. 146-155 (la trattazione del porfido compare sia nella prima edizione sia nella seconda, ma il testo della Giuntina è ampliato notevolmente, soprattutto sul fronte delle notizie storiche); G.B. Della Porta, *Della magia naturale*, Napoli 1677, cc. 412v-413r; A. Del Riccio, *Istoria delle pietre*, a cura di P. Barocchi, Firenze 1979, cc. 2r-3r.

¹⁵ Questa e le successive citazioni provengono ancora da *L'acciaio e il porfido*, p. 3.

¹⁶ Si segnalano gli altri articoli rintracciati: F.G., *Esposizioni dei prodotti naturali e industriali della Toscana nell'I.R. Istituto Tecnico per l'Esposizione Mondiale di Parigi. Articolo VII*, «Il buon gusto», 4, 20, 7 gennaio 1855, p. 77; D. [Direzione?], «Le Arti del disegno», 2, 2, 10 gennaio 1855, p. 8; L. Iandelli, *Rivista dell'Esposizione Industriale Toscana. Articolo VI*, «Polimazia di famiglia», 1, 12 gennaio 1855, pp. 445-446; 446; *Scultura in porfido*, «Rivista Enciclopedica Italiana», 1, 1, fasc. 2, febbraio 1855, p. 340.

¹⁷ Questa e la successiva citazione provengono da P. Signorini, *Scultura in porfido del Sig. Pietro-Leopoldo Focardi*, «Il buon gusto», 4, 35, 22 aprile 1855, p. 138.

il marmo statuario e con essi poté tagliare e lavorare il porfido, quasi colla stessa facilità e prestezza con la quale si lavorano le pietre ordinarie, senza aver bisogno di difendersi la faccia dalle schegge come si costuma fare operando coll'antico sistema, nel modo accennato di sopra. E che il Focardi lavori il porfido con speditezza e facilità grandissima prova ne sia che in soli ventotto giorni eseguì una copia del busto di Napoleone I nella dimensione di un terzo più grande del vero, su quello scolpito in Roma dal celebre Canova; altro non gli resta a fare che perfezionarlo con la raspa, la qual cosa non fece a bella posta, perché l'artista e l'intelligente potessero da sé stessi persuadersi che quel busto è tutt'opera di scalpello. Così gli artisti tutti, ed i dotti in scultura potranno dalla freschezza dei tagli giudicare come il Focardi sia riuscito a lavorare il porfido; come esso abbia in quel busto trattato con grazia e con garbo le parti più difficili, vale a dire gli occhi, gli orecchi e la bocca. [...] Egli però in quanto a lavorare il porfido con tanta speditezza, e precisione di linee e di contorni, deve tutto alla tempera dei suoi ferri, poichè riguardo al merito suo di pregiato scultore era ben conosciuto fra di noi. [...] Il busto, eseguito dal Signor Focardi, è passato alla grande esposizione di Parigi, che avrà luogo in quest'anno, e siamo lieti di poter dire che esso non potrà non incontrare favorevole accoglienza anche in terra straniera.

La versione in porfido del busto di Napoleone I di Canova eseguito da Focardi non è al momento rintracciabile. In Accademia Carrara è conservato invece il medaglione con il ritratto di Luigi Tonti.

Alla fine del novembre 1854, poi, risale la richiesta che Tonti rivolgeva alla Galleria dei lavori di commesso in pietra dura di un blocco di porfido nel quale scolpire il busto ritratto del Granduca, realizzazione di cui non rimane più traccia. La prima menzione del ritratto di Tonti si rintraccia proprio all'interno di questa istanza, per la precisione in una lettera, datata 25 novembre 1854, scritta da Alessandro Landi, direttore della Galleria, al marchese Bartolomeo Bartolini Baldelli, sovrintendente della Real Casa di Lorena. Nella missiva si afferma che l'artigiano aveva dato prova della sua scoperta «presentando all'Istituto Tecnico il proprio ritratto scolpito in basso rilievo dal Prof. Giovanni Duprè». ¹⁸ Come il *Napoleone* di Focardi anche il rilievo di Duprè fu esposto all'Esposizione Universale tenutasi agli Champs-Élysées a Parigi tra il maggio e il novembre 1855, dove ottenne dalla giuria una menzione onorevole. Tuttavia, in una dichiarazione comparsa in «Le Arti del disegno» e nel «Monitore Toscano», Duprè stesso precisava che tale riconoscimento non spettava a lui, ma a Tito Sarrocchi: «Quel lavoro fu eseguito nel mio studio dal giovane Tito Sarrocchi, il quale come fu mio allievo, così m'è grato poterlo oggi

chiamare mio amico; ed io non vi ebbi d'altra parte che quella della semplice direzione». ¹⁹

Il rilievo è nato evidentemente all'interno dell'officina di Duprè, alla cui mano lo riferisce anche una iscrizione sul retro: «Il Professore Giovanni Duprè scolpiva il ritratto di Luigi Tonti ritrovatore della tempera che rende gli scalpelli resistenti a tagliare il porfido. / Firenze 1855». Tuttavia, è Duprè stesso a dirci che esso venne eseguito dal suo più fidato allievo e collaboratore, Tito Sarrocchi. Iscrizione e dichiarazione di Duprè non devono pertanto essere viste in contraddizione.

Lavoro di un collaboratore esperto, condotto sotto la guida del maestro, il porfido Zeri è un caso limite, ma emblematico, del funzionamento di una bottega di scultura durante l'Ottocento e un interessante esempio delle relazioni di lavoro che potevano instaurarsi tra il capo bottega e un suo aiutante. I mesi tra il settembre 1854 e il maggio 1855 (termini cronologici entro i quali si può circoscrivere l'esecuzione del rilievo) sono d'altra parte gli ultimi del lungo sodalizio tra Duprè e Sarrocchi. Iniziato al principio del 1844, quando il giovane faceva il suo ingresso nello studio del maestro per perfezionarsi nel mestiere, tale sodalizio si sviluppò in una collaborazione e in un'amicizia sempre più stretta, tanto che tra l'autunno 1853 e la primavera 1854 Duprè, quando si trasferì a Napoli per un esaurimento nervoso, lasciò la direzione della bottega a Sarrocchi. All'interno dello studio, inoltre, era nota e apprezzata l'abilità del giovane nel lavorare le pietre più tenaci e la sua esperienza come «finitore». Fu proprio nell'estate 1855 che le vicende dei due artisti presero strade diverse, poichè, grazie alle raccomandazioni del maestro, Sarrocchi otteneva l'incarico di portare a termine il monumento all'ingegnere Giuseppe Pianigiani nella chiesa di San Domenico a Siena, lasciato incompiuto per la morte improvvisa dello scultore Enea Beccheroni, commissione che sancì il suo definitivo ritorno nella città natale e l'avvio di una brillante carriera. ²⁰

Il medaglione è anche uno dei pochissimi tentativi sopravvissuti di far rivivere la tradizione fiorentina della scultura in porfido alla metà dell'Ottocento ed è quindi una testimonianza preziosa di questo effimero revival. Il porfido continuò a essere utilizzato come materiale per gli oggetti più diversi in forme semplificate (per esempio colonne, vasi, urne cinerarie, suppellettili), ma come pietra da lavorare con gli strumenti dello scultore rimase e rimane una rarità. Le difficoltà incontrate nell'aggregare la sostanza di questo materiale così coriaceo e tenace rimasero e rimangono ancora un ostacolo al suo utilizzo in ambito scultoreo. Una ragione di più, questa, per apprezzare la qualità dell'intaglio nel medaglione Zeri, come mi pare testimonino i confronti tra quest'ultimo e altre opere dello scultore toscano.

La lavorazione del tessuto operato del copricapo (fig. 5), nella quale si alternano superfici levigate e lucide e superfici trattate con un reticolo regolare di lievi fori, rammenta quella dell'abito del *Giotto*

¹⁸ Firenze, Archivio dell'Opificio delle Pietre Dure, filza 11, inserto 99. La documentazione è menzionata succintamente in: F. Bertelli, *L'archivio storico dell'Opificio delle Pietre Dure: politica amministrativa ed attività di restauro*, «OPD Restauro», 2, 1987, pp. 115-120: 116. A valorizzarla in relazione alla scultura è stato A. Bacchi, in *Il conoscitore d'arte*, pp. 76-77: 76.

¹⁹ G. Duprè, *Dichiarazione*, «Le Arti del disegno», 2, 48, 20 novembre 1855, p. 192; G. Duprè, *Dichiarazione*, «Monitore Toscano», 274, 24 novembre 1855, p. 3.

²⁰ Sullo scultore: M. Pierini, *Tito Sarrocchi scultore*, in *Tito Sarrocchi. 1824-1900. Sculture, modelli in gesso, bozzetti*, catalogo della mostra (Siena, Complesso museale di Santa Maria della Scala-Magazzini della Corticella, 1999), a cura di M. Pierini, Siena 1999, pp. 11-29 (in particolare, per Sarrocchi nella bottega di Duprè, pp. 11-12). Nel regesto biografico pubblicato nel catalogo si segnala, sulla base di documentazione rintracciata da Pierini presso gli eredi Sarrocchi, che lo scultore e Luigi Tonti ricevevano una «menzione d'onore per un saggio di scultura in porfido eseguito dal primo con ferri e scalpelli temperati fornitigli dal secondo» all'Esposizione Universale di Firenze del 1855: *Tito Sarrocchi*, p. 136, nota 10. Si tratta in realtà dell'Esposizione Universale di Parigi sopra menzionata.

del Loggiato degli Uffizi, eseguito tra il 1842 e il 1845 (fig. 6) o anche la lavorazione del morbido guanciaie sui cui si adagia il fanciullo addormentato nel *Sonno dell'Innocenza* del Museo dell'Opera del Duomo di Siena scolpito da Duprè tra il 1844 e il 1845 (figg. 7, 8).²¹ Dal punto di vista delle scelte compositive e di stile è inoltre molto significativo che Duprè faccia esplicito riferimento ai modelli di Francesco Ferrucci, in particolare alla serie di ritratti in ovato rea-

lizzati per la casa dei Medici (fig. 9). In questo senso, il medaglione per Tonti è un'opera di recupero consapevole e programmatico di una tradizione illustre. Una scelta coerente e del tutto in linea con il moderato eclettismo di gusto storicista al quale Duprè aderì dopo il suo roboante esordio sotto le insegne del naturalismo con l'*Abele morente*, e che si esprime, a seconda delle occasioni, nelle forme di una ripresa di modelli antichi.²²

²¹ E. Spalletti, *Giovanni Duprè*, Milano 2002, pp. 30-31, nota 82; 35-36, nota 132.

²² Su Francesco Ferrucci: D. Di Castro, *The Revival of the Working of Porphyry in Sixteenth-Century Florence*, «Apollo», 126, ottobre 1987, 308, pp. 242-248; S. Butters, *The Triumph of Vulcan. Sculptor's Tools, Porphyry and the Prince in Ducal Florence*, Firenze 1996.



Fig. 1. Galleria dei lavori di commesso
in pietre dure, *Monumento funebre
di Maria Anna Carolina di Sassonia*, 1857,
marmo, porfido. Firenze, Basilica
di San Lorenzo, Cappella del Sacramento.

Fig. 2. Giovanni Duprè, *Modello per la base della Tazza in porfido di Villa Medici*, 1857, gesso. Montecatini Terme, Accademia Scalabrino.

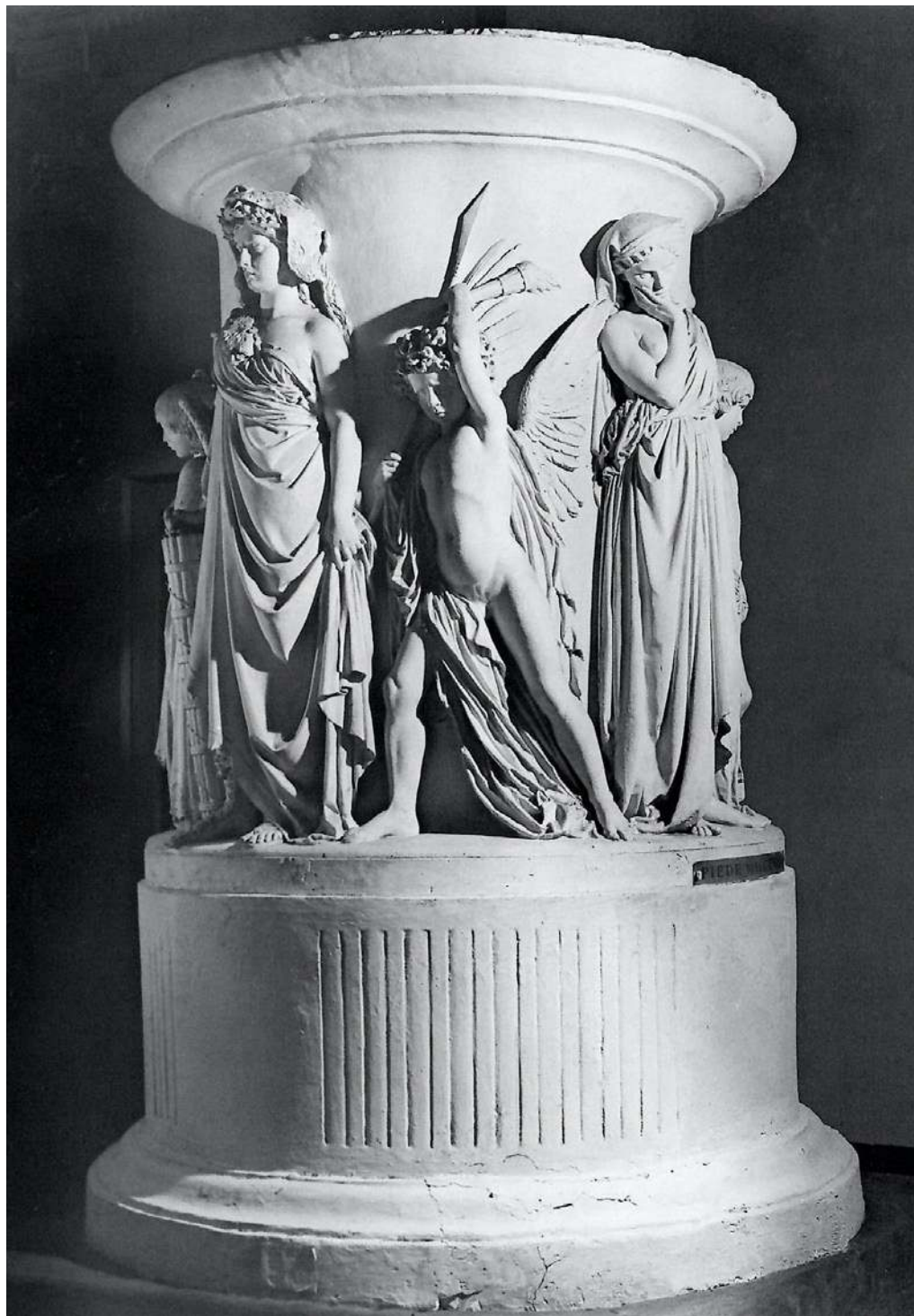




Fig. 3. Tito Sarrocchi
nella bottega di Giovanni Duprè,
Ritratto di Luigi Tonti,
1854-1855, porfido. Bergamo,
Accademia Carrara.

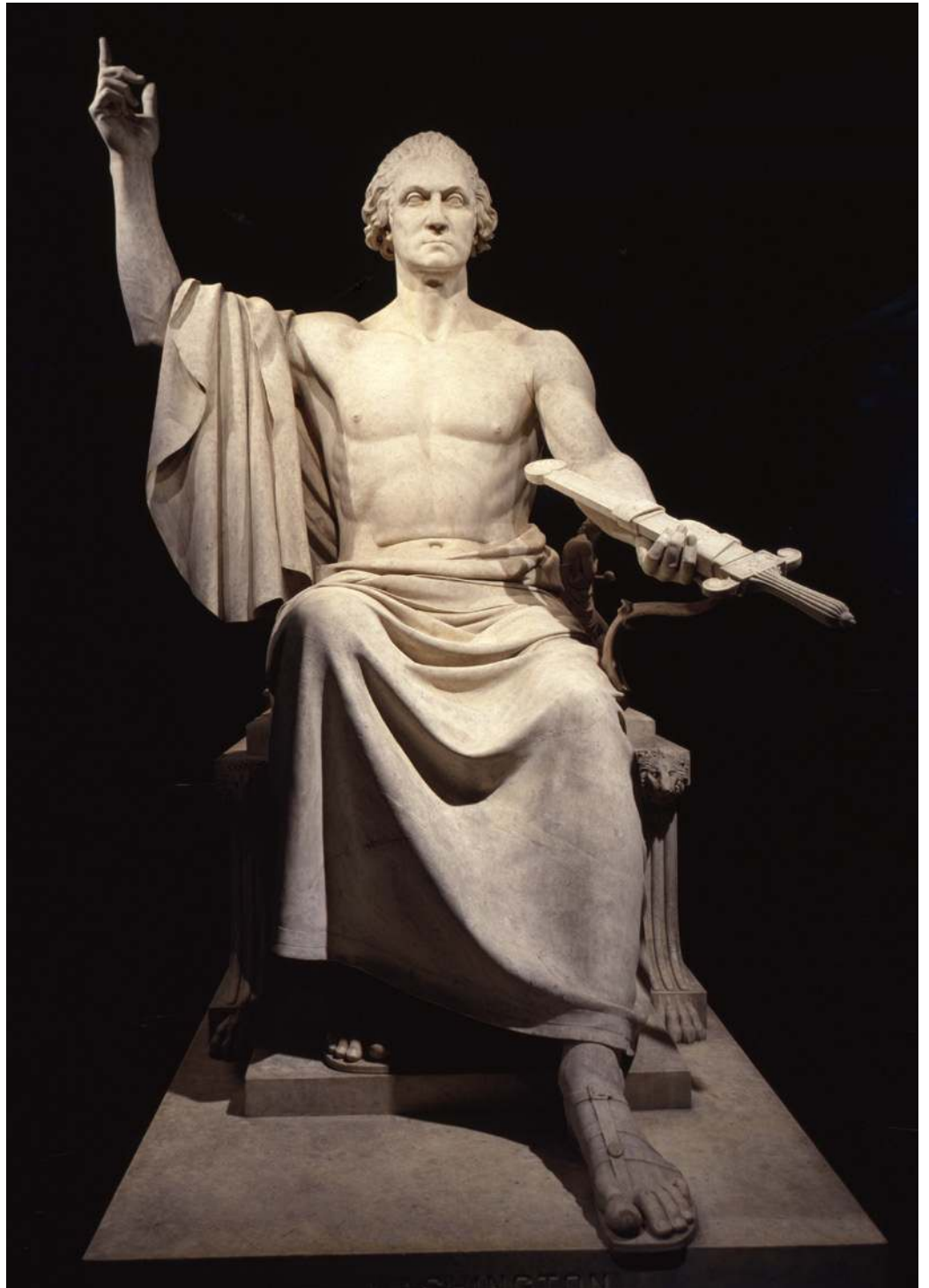


Fig. 4. Horatio Greenough,
George Washington, 1832-1840 circa,
marmo. Washington, Smithsonian
National Museum
of American History.



Fig. 5. Tito Sarrocchi nella bottega di Giovanni Duprè, *Ritratto di Luigi Tonti* (particolare), 1854-1855, porfido. Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 6. Giovanni Duprè, *Giotto* (particolare) 1842-1845, marmo. Firenze, Loggiato degli Uffizi.



Fig. 7. Giovanni Dupré, *Sonno dell'Innocenza* (particolare), 1844-1845, marmo. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

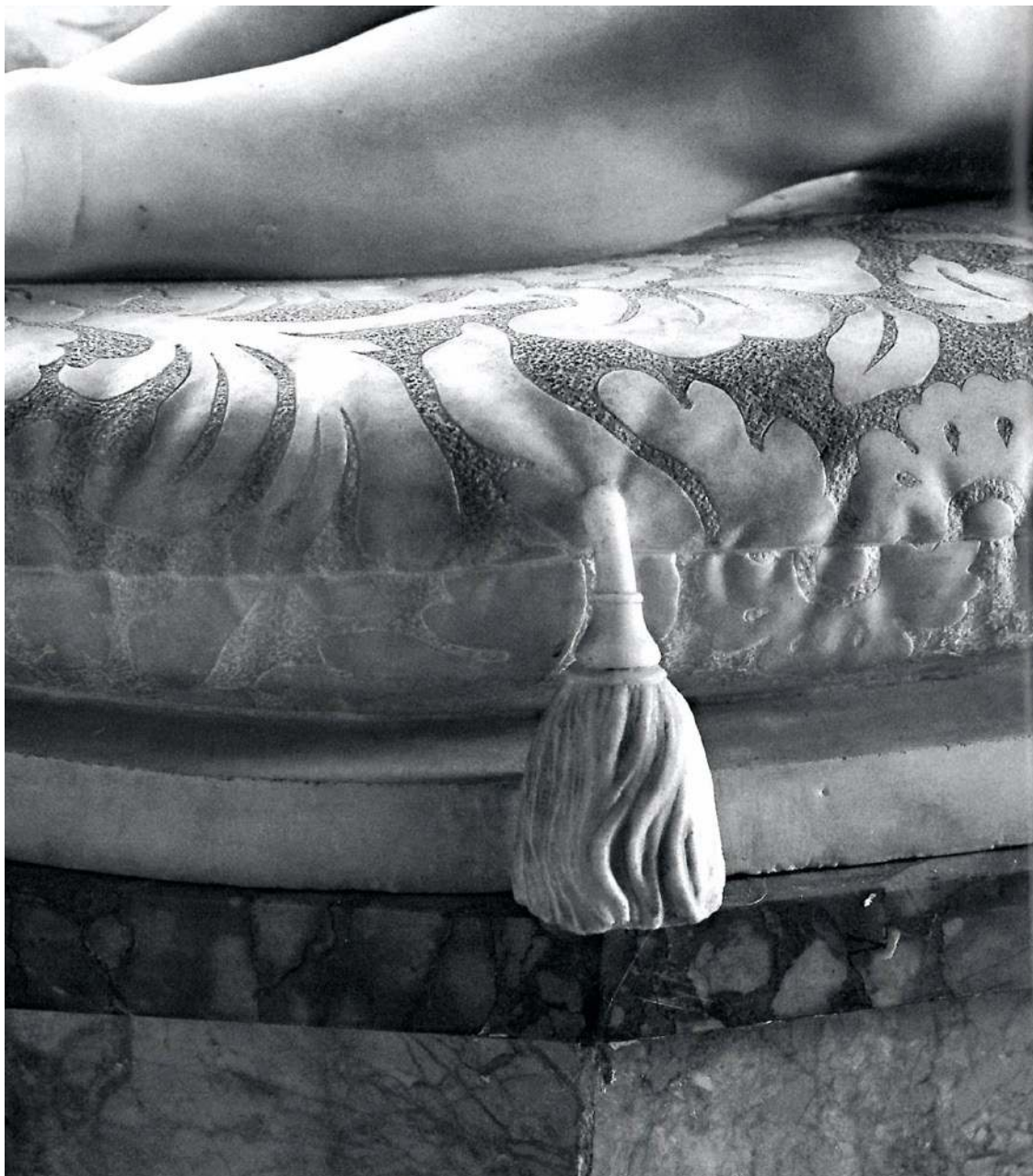
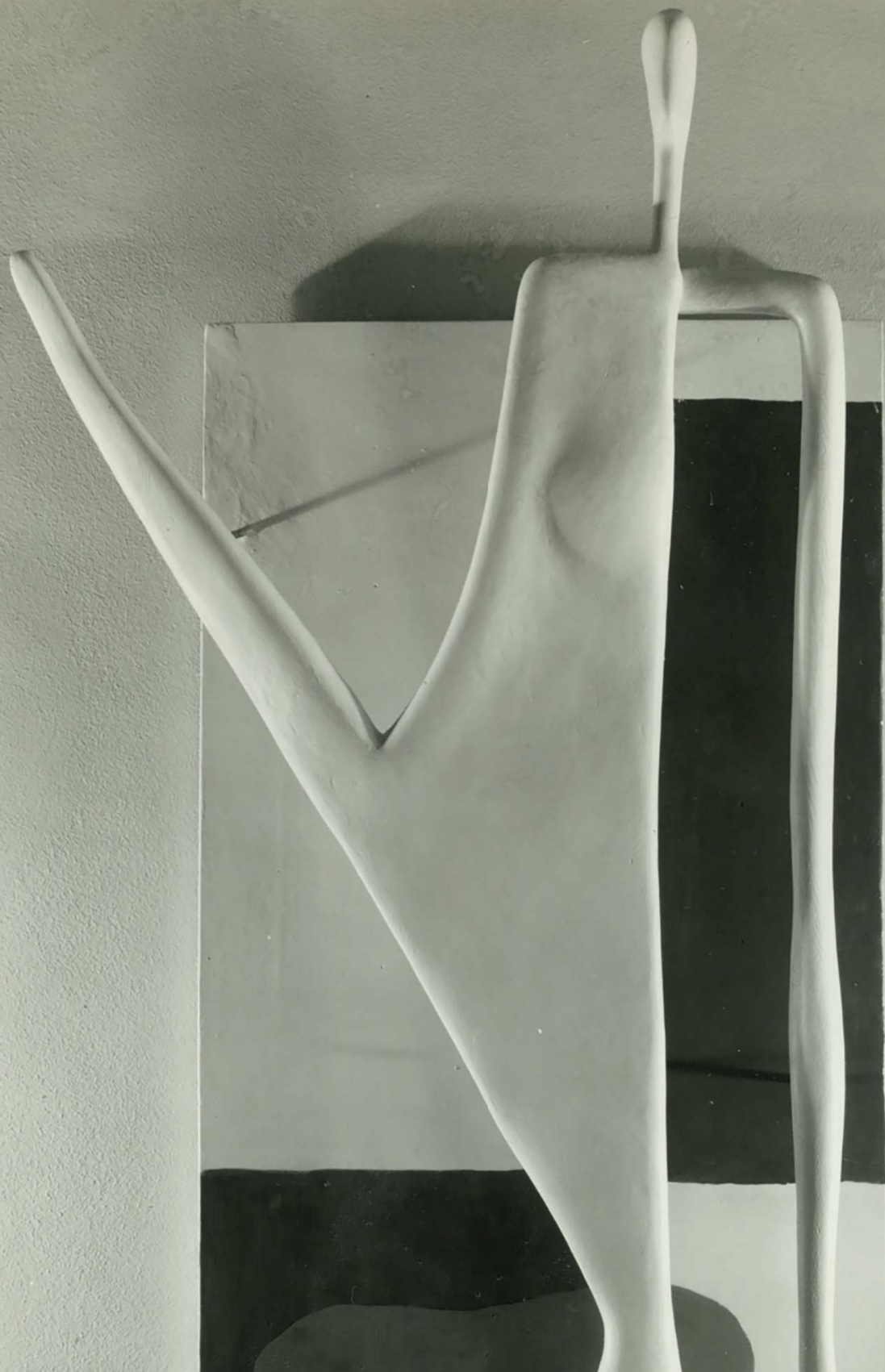


Fig. 8. Giovanni Dupré, *Sonno dell'Innocenza* (particolare), 1844-1845, marmo. Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 9. Francesco Ferrucci detto Francesco del Tadda,
Ritratto di Cosimo I, 1570, porfido, serpentino.
Londra, Victoria and Albert Museum.



«I would like color to be an accompaniment to my meaning». Intorno alle sculpto-peintures di Mary Callery e Fernand Léger (1943-1949).

Biancalucia Maglione

*Color is a vital necessity.
It is a raw material indispensable to life, like water and fire.*

Una fotografia non datata, presente nell'attuale percorso espositivo del Musée National Fernand Léger a Biot, immortalava cinque personaggi in un momento di pausa conviviale: i coniugi Christian e Yvonne Zervos, l'architetto Paul Nelson, Fernand Léger e Mary Callery. La foto è particolarmente significativa poiché rappresenta una testimonianza visiva del sodalizio tra Callery e Léger – nel quadro di una più ampia rete di relazioni tra scultura, pittura e architettura – che costituisce il nodo cruciale di questo saggio.

Se Fernand Léger non necessita di approfondite presentazioni, risulta invece opportuno soffermarsi brevemente su Mary Callery,¹ protagonista estremamente interessante nel panorama artistico novecentesco, ma tutto sommato ancora relativamente poco indagata, soprattutto per quanto concerne la sua attività di scultrice. Vale la pena evidenziare questo aspetto poiché Callery si distinse come figura decisamente sfaccettata: non solo artista, ma anche collezionista – di calibro non trascurabile, come si accennerà oltre – e, in generale, personalità strategica nel panorama artistico dei decenni centrali del Novecento, anche nell'ottica degli scambi tra Europa e Stati Uniti.²

Nata a New York nel 1903, Callery si trasferì a Parigi nel 1930 per dedicarsi completamente alla scultura, entrando nel vivace *milieu* artistico della capitale, anche grazie alle seconde nozze con Carlo Frua De Angeli, collezionista in contatto con il mercato francese sin dagli anni Venti.³

A Parigi Callery rimase stabilmente per dieci anni, ma anche dopo il suo rientro negli Stati Uniti continuò a coltivare alcuni dei rapporti stretti in Francia, tra i quali quello con Amédée Ozenfant, trasferitosi anch'egli a New York nel 1938, e con Fernand Léger, costretto all'esilio newyorkese durante il periodo bellico. Una lettera inviata da Callery a Christian Zervos nel 1941 testimonia come la scultrice fosse in costante contatto con entrambi gli artisti, che seguivano da vicino il suo lavoro: «Ici j'ai réussi à faire une sculpture que même Léger et Ozenfant trouvent potable. C'est une espèce de jardin avec un arbre, dix figures, un cygne, très drôles, mais peut-être joli à cause de l'air autour de tout le monde. Il y a aussi, je crois, de la joie».⁴ D'altro canto, anche dal punto di vista collezionistico il rapporto tra Callery e Léger era ben solido: quando, nel 1945, una selezione della collezione della scultrice fu esposta al Philadelphia Museum of Art,⁵ infatti, fu possibile allestire una mostra di grande rilievo esponendo esclusivamente opere di Picasso e di Léger, che rappresentavano solo una parte del nucleo di lavori dei due artisti posseduti da Callery.

Proprio nel quinto decennio il rapporto con Léger divenne sempre più stretto, tanto che i due artisti si trovarono a lavorare fianco a fianco. In particolare, al 1943 vanno ascritti alcuni significativi gessi realizzati a quattro mani dai due, opere in cui la struttura plastica di Callery si coniuga all'intervento cromatico di Léger, che dipinse i pannelli di fondo dai quali emergono con forte tridimensionalità le forme scultoree, talvolta parimenti percorse da tocchi di colore apposti dal pittore.

La citazione presente nel titolo è tratta da M. Callery, *Notes on my Sculpture*, in *Mary Callery*, catalogo della mostra (New York, Curt Valentin Gallery, 1955); la citazione dell'epigrafe invece da F. Léger, *Color in the World* [1938], in F. Léger, *Functions of Painting*, New York, Viking, 1973, p. 119. La prima trattazione dei temi affrontati nelle pagine seguenti è presente nel volume: B. Maglione, *Mary Callery. Une sculptrice entre Paris et New York*, Lion 2024. Il volume è stato pubblicato grazie al Publication Grant *École des Modernités* della Fondazione Giacometti di Parigi, che ringrazio.

¹ Una lettura utile per quanto concerne la biografia dell'artista è L.A. Brownlee, *The Grey Space: Notions of Loss in Writing Real Lives. Critical Thesis & The Sculptress, a Work of Creative Non-fiction*, Tesi di Dottorato, School of English Literature, Language and Linguistics Faculty of Arts and Humanities, Newcastle University, 2018.

² Si pensi ad esempio al supporto che Callery offrì a Barr in occasione dell'organizzazione della mostra *Picasso. Forty Years of his Art* al MoMA di New York (1939-40), specialmente per quanto concerne il tracciamento di opere dell'artista negli Stati Uniti.

³ Per Carlo Frua De Angeli e la sua collezione, si rimanda a B. Maglione, «Un critico che aveva sostituito alla pagina la parete». *La collezione di arte contemporanea di Carlo Frua De Angeli nel contesto artistico italiano e internazionale tra gli anni Venti e Sessanta del Novecento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2022-2023.

⁴ Lettera di Callery a Zervos datata 23 maggio 1941 e citata in C. Derouet, *Picasso et la Collection Meric Callery*, in *Picasso. Collection du Musée Zervos*, catalogo della mostra (Vézelay, Musée Zervos, 2021), a cura di C. Fournillon, Parigi 2021, pp. 30-45: 44.

⁵ Cfr. *The Mary Callery Collection. Picasso-Léger*, numero monografico di «The Philadelphia Museum Bulletin», 40, 204, 1945, che funge da agile catalogo dell'esposizione.

Lo scambio tra i due artisti fu biunivoco e segnò uno snodo cruciale nelle rispettive traiettorie creative. Da un lato, infatti, a partire da questa collaborazione Callery cominciò a interessarsi costantemente all'uso del colore nelle sue sculture e a servirsi di inserti colorati non soltanto nelle opere in gesso; dall'altro, Léger ammise di aver cominciato a riflettere sistematicamente sulle potenzialità dell'arte plastica proprio durante il suo periodo americano, e dunque anche grazie alle opere realizzate insieme a Callery. Quando il pittore decise di avviare una produzione di ceramiche policrome, infatti, si rivolse così a Roland Brice, che lo avrebbe aiutato dal punto di vista tecnico in questa nuova impresa: «Roland, j'ai fait des sculptures en Amérique. Avec de la couleur. Est-il possible de réaliser cela en céramique?».⁶

Riguardo alla collaborazione del 1943, così come alla successiva fase del '49, diverse lettere tra Callery e Léger testimoniano la riflessione degli artisti sul progetto, nonché la genesi dello stesso. Le opere in questione sono «maquettes pour des monuments publics»,⁷ come alcune di esse vennero indicate nel 1949. Secondo una cartolina di Léger a Callery, Paul Lester Wiener, architetto di origini tedesche amico di Callery, suggerì di definire le opere «sculpture ornamentale avec couleur»,⁸ espressione che Léger propose però di modificare affinché le opere facessero riferimento, fin dal titolo, a degli ambiti precisi: quello della danza, della musica e della tragedia. «Mais cela irait je crois plus loin si l'on pouvait évoquer la danse dans un des motifs et pout être la chant ou musique ou la tragédie dans l'autre, on serait plus armée contre l'opinion de Brésiliens. Dans un sens très abstract naturellement».⁹

Il coinvolgimento di Wiener, il riferimento ai brasiliani e, soprattutto, la lettera che Léger scrisse a Callery nel luglio del '43 – in cui sottolineava la necessità che l'architetto inviasse loro la *maquette* definitiva del progetto, così da poter completare l'intervento plastico previsto, descritto dall'artista come «deux éléments sculpto-peinture de chaque côté de la porte d'entrée»¹⁰ – fanno pensare che i lavori dei due artisti fossero destinati a essere collocati sulla facciata di un progetto architettonico di Wiener e Sert in Brasile. I due architetti, infatti, avevano dato disponibilità a realizzare nei pressi di Rio de Janeiro una città industriale annessa a una fabbrica di motori: la cosiddetta *Cidade dos motores*, progetto che tuttavia non avrebbe mai visto la luce.¹¹

Significativamente, Callery colse il riferimento alla danza, come dimostra il titolo di una delle opere, *Dancers*, scelto al posto del più generico *Composition*, che rispetta proprio la volontà di Léger di far

riferimento al contesto del ballo e della musica. *Dancers* (fig. 1) è senza dubbio, tra le quattro opere,¹² quella dal carattere figurativo più spiccato. I due corpi umani in gesso, modellati da Callery intorno a un'anima in ferro che ne costituisce l'invisibile struttura portante, si muovono nello spazio con una certa libertà, prive apparentemente di peso, nonostante il solido ancoraggio al pannello di fondo. Gli arti affusolati e innaturalmente allungati si flettono e si toccano in una composizione che tende a una certa circolarità.

Con il suo intervento cromatico Léger rispetta la premessa presente nella lettera citata, ovverossia quella di mantenere «un sens très abstract». Le sue aggiunte di colore non hanno infatti mai intento descrittivo: nel pannello di fondo le campiture cromatiche pure si compongono in figure geometriche, una delle costanti nella pittura di Léger a partire dagli inizi degli anni Quaranta, e si traspongono senza soluzione di continuità sui corpi dei danzatori, in un modo che tuttavia non sembra dover essere letto come un atteggiamento sprezzante, una «noncuranza» da pittore nei confronti della tradizione scultorea. I segmenti colorati di Léger creano dei contrappunti che sottolineano la superficie scabra del gesso, molto diversa dalla superficie polita, levigatissima, che caratterizzerà le sculture successive realizzate da Callery, e in un certo senso sembrano accentuare la dinamicità delle figure inserendosi laddove gli arti molli di Callery si flettono.

Soltanto l'anno precedente, nel 1942, Léger aveva peraltro dato vita al grande dipinto *La Danse*, in cui le figure, nel loro distacco senza peso, sono ridotte a «cifre lineari disincarnate».¹³ Anche in questo caso il colore, apposto a bande contrastanti, si emancipa dalla forma e conduce una vita propria, contribuendo ad accentuare le forze cinetiche della danza. Le silhouette dei danzatori e le fasce di colore formano un'armonia duale, nel tentativo di costruire un doppio piano di profondità all'interno dello spazio pittorico. Considerando quest'opera, è possibile immaginare che Léger fosse rimasto particolarmente colpito dalle potenzialità offerte dai corpi modellati da Callery, che gli consentivano di sperimentare su una superficie tridimensionale un'analogia autonomia del colore, rendendo in questo caso tangibile e concreto lo scalare in profondità dei piani.

Elementi quali il rapporto tra realismo e astrazione da una parte, e la dinamicità ritmica dei corpi in movimento dall'altra, oltre naturalmente al dato cromatico, meritano particolare attenzione a questa altezza cronologica. A partire dagli anni Trenta, infatti, Léger tornò con decisione a una forma di realismo che, secondo il pittore, pote-

⁶ R. Brice, *Fernand Léger et la ceramique*, «Les lettres françaises», 582, 1955.

⁷ *Fernand Léger. Exposition Retrospective 1905-1949*, catalogo della mostra (Parigi, Musée National d'Art Moderne, 1949), a cura di J. Cassou, Parigi 1949.

⁸ Cartolina inviata da Léger a Callery, senza data. Long Island (NY), archivio privato. Ringrazio Susan Macy e George Mittendorf per aver messo a disposizione il materiale dell'archivio Callery utile alla presente ricerca.

⁹ È utile sottolineare che l'apporto di Léger alla collaborazione non si limitò, almeno nelle intenzioni del pittore, all'intervento cromatico o al suggerimento dei titoli. In una lettera a Callery, Léger sottolineava ad esempio la necessità di considerare le proporzioni reali delle opere, suggerendo «des éléments forts avec d'autres plus souples» e «des oppositions sans violence si c'est possible». Alla stessa missiva l'artista allegava uno schizzo con un fiore centrale annotando: «une petite idée trop compliquée mais belle pour réagir contre» (cfr. Lettera di Léger a Callery, non datata ma ascrivibile al 1943, Long Island [NY], archivio privato).

¹⁰ Lettera di Léger a Callery, luglio 1943. Long Island (NY), archivio privato.

¹¹ Per la collaborazione di Sert e Wiener in America Latina: J. M. Rovira, *José Luis Sert (1901-1983)*, Milano 2001, pp. 113-161.

¹² Le altre opere note sono: *Composition*, 1943, gesso, 15 × 20 cm circa; *Constellation*, 1943, gesso, 15 × 20 cm circa; *Composition*, 1943, gesso, 15 × 20 cm circa. Su *Constellation* si tornerà più avanti; le due *Composition*, invece, di cui abbiamo soltanto riproduzioni, presentano un soggetto di più difficile identificazione; forse nel primo caso è possibile riconoscere dei riferimenti molto sintetici al mondo della strumentazione musicale; il secondo presenta invece degli elementi il cui tono è, in un certo qual modo, più surrealisticamente.

¹³ «Disembodied, linear ciphers», cfr. K. von Maur, *Rhythm and the Cult of the Body. Léger and the Ideal of a 'New Man'*, in *Fernand Léger. The Later Years*, catalogo della mostra (Londra, Whitechapel Art Gallery-Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, 1987-1988), pp. 33-42: 40.

va essere raggiunta soltanto attraverso la fusione simultanea di linea, forma e colore.¹⁴ L'estetica della macchina, dominante nelle sue composizioni precedenti, si affievolisce progressivamente per lasciar spazio alla centralità della figura umana, a corpi distorti e sospesi nello spazio. Questo cambiamento risulta particolarmente evidente dopo l'arrivo negli Stati Uniti, quando Léger cominciò a realizzare con sempre maggiore frequenza opere aventi come soggetti danzatori, come visto, atleti e acrobati. In queste tele l'artista pare annullare la forza di gravità: ogni figura fluttua sospesa, connessa alle altre da un «ritmo pittorico onnipervasivo»,¹⁵ come è stato sottolineato dalla critica. Critica che ha alternativamente individuato possibili fonti e reminiscenze per motivare questo tipo di interesse da parte del pittore francese;¹⁶ tuttavia è significativo notare come il tema degli acrobati e dei danzatori sia, a sua volta, centrale anche nella produzione di Callery,¹⁷ e sebbene sia possibile, tanto per Léger che per la scultrice, riconoscere derivazioni comuni – basti pensare all'opera di Picasso o Lipchitz – dato il proficuo scambio professionale intercorso tra i due artisti proprio in quegli anni, è lecito chiedersi se, e quanto, alla base di tale convergenza vi fosse anche un'osservazione reciproca, un'influenza diretta tra il lavoro di Callery e quello di Léger.

Il processo creativo di *Constellation* (fig. 2) appare del tutto analogo. Léger intervenne sul pannello di fondo con campiture vortico-se, probabilmente più coerenti con il soggetto della composizione, e segmenti colorati che interrompono in modo cadenzato questa sorta di «vettori» irradianti dal fondo stesso. Tale opera offre peraltro lo spunto per ipotizzare che il progetto concepito dai due artisti fosse più ampio di quanto attestato dalle opere oggi superstiti, siano esse originali o documentate attraverso riproduzioni. Se si prende in esame il catalogo della già citata retrospettiva dedicata a Léger presso il Musée d'Art Moderne di Parigi, in cui furono esposte alcune delle *Sculptures Polychromes* realizzate in collaborazione con Callery, si nota infatti come l'illustrazione riprodotta sulle sue pagine – pur raffigurando una scultura apparentemente coincidente con *Constellation* – presenti delle differenze, sia sul piano formale che cromatico, tali da far ipotizzare l'esistenza di un altro gesso.

Con la ripresa della collaborazione tra Callery e Léger nel 1949 nacquero due nuove opere a quattro mani: *Mural Composition* (fig. 3) e *Standing Woman* (fig. 4). Anche in questo caso le figure in gesso di Callery sono addossate a pannelli sui quali Léger intervenne con

campiture cromatiche. La principale novità riguarda tuttavia il trattamento superficiale delle sculture: le figure, definite da un marcato linearismo, da una radicale sintesi formale e da superfici levigate, restano ora prive di interventi pittorici, limitati ai soli pannelli, e rivelano ormai quella compiuta originalità espressiva che segna la piena maturità artistica della scultrice.

Delle due opere Callery realizzò peraltro anche versioni in gesso prive del pannello dipinto da Léger e, soprattutto, varie versioni in bronzo che non mancarono di ricevere il plauso della critica.¹⁸ Un bronzo di *Standing Woman*, ad esempio, nel 1951 fu inviato dal mercante americano Curt Valentin, per conto della stessa Callery, alla Gold Medal Award Exhibition dell'Architectural League, e fu insignito di una menzione d'onore.¹⁹ Particolarmente significativo, in quel contesto, è il fatto che Callery avesse chiesto a Valentin di inviare insieme alla scultura una base di ridotte dimensioni e due fotografie di grande formato, da intendersi come istruzioni per la corretta installazione dell'opera: «The photos show how such a figure could be placed in a house».²⁰ Questo dettaglio mette in luce la centralità che la scultrice attribuiva alla collocazione spaziale delle sue opere e al loro dialogo con l'architettura circostante, un vero e proprio filo conduttore della sua ricerca. Non a caso, già nel 1948 la critica osservava come la maggior parte delle sue sculture sembrassero concepite appositamente per instaurare un rapporto diretto con l'architettura.²¹

Proprio l'architettura costituisce un punto di contatto significativo tra Callery e Léger. Secondo quanto affermato dallo stesso Léger, le sue sculture policrome derivano dalla pittura e sono concepite per integrarsi nell'architettura,²² che trae particolare giovamento dall'apporto cromatico.²³

Questo tipo di lettura è incoraggiato da Léger nei suoi scritti, in particolare nell'introduzione al catalogo della mostra personale del 1953 presso la galleria Louis Carré,²⁴ dedicata proprio alla scultura policroma. Léger descrive l'evoluzione della propria pratica verso una sempre più stretta collaborazione con l'architettura, dichiarando di esserne stato interessato sin dagli esordi, ma di aver proceduto con cautela: dapprima traducendo le forme pittoriche in elementi tridimensionali, poi aumentando gradualmente l'autonomia plastica fino a giungere alla scultura pienamente tridimensionale.²⁵ Ne sono testimonianza opere come la già citata *La fleur qui marche* e *La Fleur polychrome* (1952), delle collezioni del Centre Pompidou,

¹⁴ I. Conzen-Meairs, *Revolution and Tradition. The Metamorphosis of the Conception of Realism in the Late Works of Fernand Léger*, in *Fernand Léger*, pp. 11-18: 11.

¹⁵ I. Conzen-Meairs, *Revolution and Tradition*, p. 14.

¹⁶ K. von Maur, *Rhythm and the Cult of the Body Léger and the Ideal of a «New Man»*, in *Fernand Léger*, pp. 33-42 per l'attenzione dell'artista sin dagli anni Venti al corpo in movimento.

¹⁷ Per la produzione di Callery entro il 1961, ancora oggi il contributo più completo risulta essere P.R. Adams, *Mary Callery. Sculpture*, New York 1961, a cui si rimanda.

¹⁸ Per il numero delle fusioni e la collocazione di alcune di esse si veda Adams, *Mary Callery. Sculpture*, p. 143.

¹⁹ Cfr. *The Architectural League of New York. Gold Medal Awards, 1950, 1951, 1952*, New York 1952, p. 33.

²⁰ Lettera di Callery a Valentin, datata 3 novembre 1951. The Museum of Modern Art Archives, *Curt Valentin Papers*, III.A.57.

²¹ H.R. Hitchcock, *Painting toward Architecture: the Miller Company Collection of Abstract Art*, New York 1948, p. 114. Per il rapporto di Callery con l'architettura si rimanda anche a: J. Frohburg, *Mrs Meric Callery*, in *The Routledge Companion to Women in Architecture*, a cura di Anna Sokolina, Londra 2021, pp. 213-226.

²² D.V., *Les Expositions-Léger: Sculptures polychromes en céramique (Galerie Louis Carré)*, «Cahiers d'Art», 18, 1, 1953, p. 153.

²³ A tal proposito, già nel 1946 Léger scriveva *Modern Architecture and Color*, testo antologizzato anche in Léger, *Functions of Painting*, pp. 149-154. Nel 1953 il pittore avrebbe poi collaborato con l'architetto André Bruyère al progetto, non realizzato, del Village Polychrome, vicino a Biot (cfr. O. Cinquabre, *Un rendez-vous à jamais reporté. Léger et l'architecture*, *Fernand Léger*, catalogo della mostra (Parigi, Centre George Pompidou, 1997), a cura di C. Derouet, Parigi 1997, pp. 259-262).

²⁴ *Sculptures polychromes de Fernand Léger*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Louis Carré, 1953).

²⁵ Le parole di Léger sono riportate anche nella scheda dell'opera *Le Fleur polychrome*, in *Art moderne. La collection du Centre Pompidou Musée nationale d'Art moderne*, a cura di B. Léal, Parigi 2007, p. 386.

anch'essa realizzata con il contributo determinante di Roland Brice. Tuttavia, nella genealogia evolutiva della propria scultura, Léger non menziona mai esplicitamente la collaborazione con Callery. Eppure quell'esperienza fu determinante non solo per i motivi già analizzati, ma anche per la rilevante dimensione architettonica che essa implicava.

Il silenzio di Léger su questo punto va forse contestualizzato in una collaborazione che non fu sempre priva di divergenze, specialmente da parte della scultrice, come si evince da altre lettere inviate da Callery a Valentin già nel 1949. Callery considerava senza dubbio valido il lavoro prodotto con Léger, ma dimostrò talvolta di sopportare poco l'idea di dover dividere equamente la «proprietà intellettuale» dell'operazione: «Léger and I are continuing our sculpture painting project. He wants 4 big ones for his show. All the work is mine + he puts on a few details of colours. However, it is interesting».²⁶ Poco dopo ribadì il concetto con forza ancora maggiore, esprimendo un giudizio sull'operato di Léger tutt'altro che meritorio: «Léger is doing horrors on my sculptures. The two big ones²⁷ are now martyred in his hands».²⁸ Probabilmente il risentimento della scultrice era dato anche dalla preoccupazione che il suo nome passasse ingiustificatamente in secondo piano rispetto a quello del più noto collega, mentre è altamente improbabile che il suo fosse un giudizio sinceramente denigratorio nei confronti dell'operato artistico di Léger, di cui peraltro, come visto, possedeva diverse opere. A testimonianza di ciò, dopo poco tempo le frasi brusche della scultrice vennero mitigate: «The sculptures with Léger are better this week, I think they will be alright».²⁹ Al netto dei momenti di comprensibile contrasto operativo tra i due, la collaborazione con Léger rimane indiscutibilmente essenziale per Callery. A partire dai «few details of color» aggiunti da Léger alle sculture realizzate insieme, infatti, Callery cominciò, come accennato, a riflettere sempre più intensamente sulla questione della policromia, arrivando a considerare la mancanza di colore come un inutile impoverimento della scultura moderna,³⁰ un limite da cui cercava di affrancarsi: «I am adding color, when possible. Have not the great ones before us often used color? I would like color to be an accompaniment to my meaning».³¹ Benché il riferimento alla tradizione scultorea antica fosse giustificato e coerente, nella stessa sede Callery citava anche la collaborazione con Léger, sottolineando però una differenza significativa tra le opere in cui il colore era stato

aggiunto dal pittore francese e quelle in cui lei stessa era intervenuta in questo senso, come scultrice: «Some years ago Léger and I did several pieces together. His backgrounds were purposely a contrast to my sculptures. My color is in contrapuntal harmonies, whereas the pieces with Léger were intentional dissonances».³² Per avvalorare questa idea di ricercata armonia, Callery porta nello scritto l'esempio di Archangel Raphael (fig. 5),³³ opera realizzata nel 1954,³⁴ in cui il corpo bronzeo dell'Arcangelo è attraversato da due 'nastri' colorati che reinterpretano in modo originale il motivo delle ali e sembrano accompagnare il movimento della figura.³⁵

Con le sue parole, nell'approccio all'intervento policromo Callery intendeva evidentemente marcare la distinzione tra l'operazione di un pittore, quella di Léger, e la propria, da scultrice. Tuttavia ci si può legittimamente chiedere se tale distanza fosse realmente così netta. Se da un lato è infatti vero che Callery trattava talvolta le superfici con una patinatura che, pur conferendo un particolare aspetto cromatico, dev'essere intesa come un intervento del tutto tipico della pratica scultorea, dall'altro è altrettanto evidente che in molti casi i suoi interventi cromatici sembrano derivare direttamente dalla lezione di Léger, e *Raphael* ne è un chiaro esempio.

Tale riflessione sull'uso del colore non rimase confinata alle opere in bronzo o gesso, ma si estese in modo significativo anche alla produzione in ferro e acciaio, a cui Callery si dedicò particolarmente negli anni Cinquanta e Sessanta. Si tratta di una parte del suo lavoro che per lungo tempo è rimasta ai margini della ricezione critica, anche perché, durante la sua vita, Callery fu identificata soprattutto con la scultura in bronzo, più frequentemente esposta e riprodotta.

Un momento di rivalutazione importante giunse con la mostra postuma alla Washburn Gallery,³⁶ interamente dedicata proprio alla scultura policroma, con una predominanza di opere in ferro e acciaio. In alcune di queste, come *Equilibrists* e *Tomorrow is a Mystery*, per quanto si possa dedurre dalle riproduzioni, l'artista sembra distaccarsi dall'uso «pittorico» della policromia. In altri casi, tuttavia, il riferimento a Léger è evidente. Si pensi, ad esempio, a *Composition with Tendrils*,³⁷ una composizione costruita attorno a una sorta di griglia nera che funge da sfondo per due viticci di acciaio – presumibilmente bianchi e rossi – che si srotolano da un nucleo centrale e che sembra richiamare direttamente l'opera dell'artista francese. In ogni caso va sottolineato, come già rilevato dalla critica in occa-

²⁶ Lettera di Callery a Valentin, datata 23 maggio 1949. The Museum of Modern Art Archives, *Curt Valentin Papers*, III.A.57.

²⁷ Il riferimento dovrebbe essere alle già citate *Mural Composition* e *Standing Woman*.

²⁸ Lettera di Callery a Valentin del 9 settembre 1949, nota 30.

²⁹ Lettera di Callery a Valentin datata 23 settembre 1949. The Museum of Modern Art Archives, *Curt Valentin Papers*, III.A.57.

³⁰ Adams in *Mary Callery: Sculpture*, p. VII.

³¹ Mary Callery, *Notes on my Sculpture*, s.p.

³² Mary Callery, *Notes on my Sculpture*, s.p.

³³ Opera nota anche come *Raphael*, esposta da Curt Valentin nel 1955.

³⁴ Il catalogo di Adams del 1961 riporta l'esistenza di 8 esemplari di *Raphael* e 12 di *Study for Raphael* (p. 145). Alcuni degli esemplari che conosciamo presentano la singolare caratteristica di prevedere l'inserimento della figura dell'Arcangelo, sempre in bronzo, in una lastra di vetro su cui le ali vengono dipinte, espediente che accresce la sensazione di movimento e di sospensione del personaggio e che peraltro era già stato utilizzato da Callery in altre opere (cfr. ad esempio *Composition on Glass*, nota anche come *Water Ballet*, 1947, Mr. and Mrs. Tremaine collection, Meriden, Connecticut).

³⁵ Scrive a proposito Callery: «In the Archangel Raphael I have tried to make the painted wings still another dimensions they come forward from the background across the figure».

³⁶ *Mary Callery. Polychrome Sculptures*, catalogo della mostra (New York, Washburn Gallery, 1978).

³⁷ *Composition with Tendrils*, 1957, acciaio e ottone policromi, 147,3 × 101,6 cm circa.

sione di quella mostra,³⁸ che l'attenzione costante alla policromia rappresenta un nodo centrale nell'opera di Callery e un fattore dalle notevoli implicazioni. Pur non essendo l'unico né il più determinante, questo aspetto può costituire oggi una chiave significativa per riconsiderare il contributo dell'artista alla scultura del secondo dopoguerra. In particolare, esso apre una prospettiva originale sul rapporto tra colore, forma e materia nella scultura policroma in fer-

ro e acciaio, destinata a conoscere negli Stati Uniti, ma anche in Inghilterra, una stagione di straordinaria vitalità negli anni Sessanta (Basti pensare ad artisti quali David Smith o Anthony Caro).

In tale contesto, la posizione di Callery merita di essere rivalutata, anche alla luce di una ricerca che, pur dialogando con modelli forti come quello di Léger, seppe elaborare una voce autonoma e consapevole.

³⁸ Cfr. ad esempio Cynthia Nadelman, *New York Reviews - Mary Callery (Washburn)*, «ARTnews», 78, 3, 1979, p. 196. Un ritaglio dell'articolo è presente anche in Archives of American Art, *Washburn Gallery Record*, 1906-2003, Box 12, Folder 22: Mary Callery, 195-1978.



Fig. 1. Mary Callery, Fernand Léger, *Dancers [Ballerini]*, 1943, gesso dipinto, 30 × 30 × 2 cm. Biot, Musée Fernand Léger.

Fig. 2. Mary Callery,
Fernand Léger, *Constellation*
[Constellazione],
1943, gesso dipinto,
30 × 30 × 2 cm. Biot,
Musée Fernand Léger.



Fig. 3. Mary Callery,
Fernand Léger, *Mural*
Composition [La Danza],
1949, gesso dipinto,
46,8 × 150 × 25 cm.
Ginevra, Simon Studer Art.



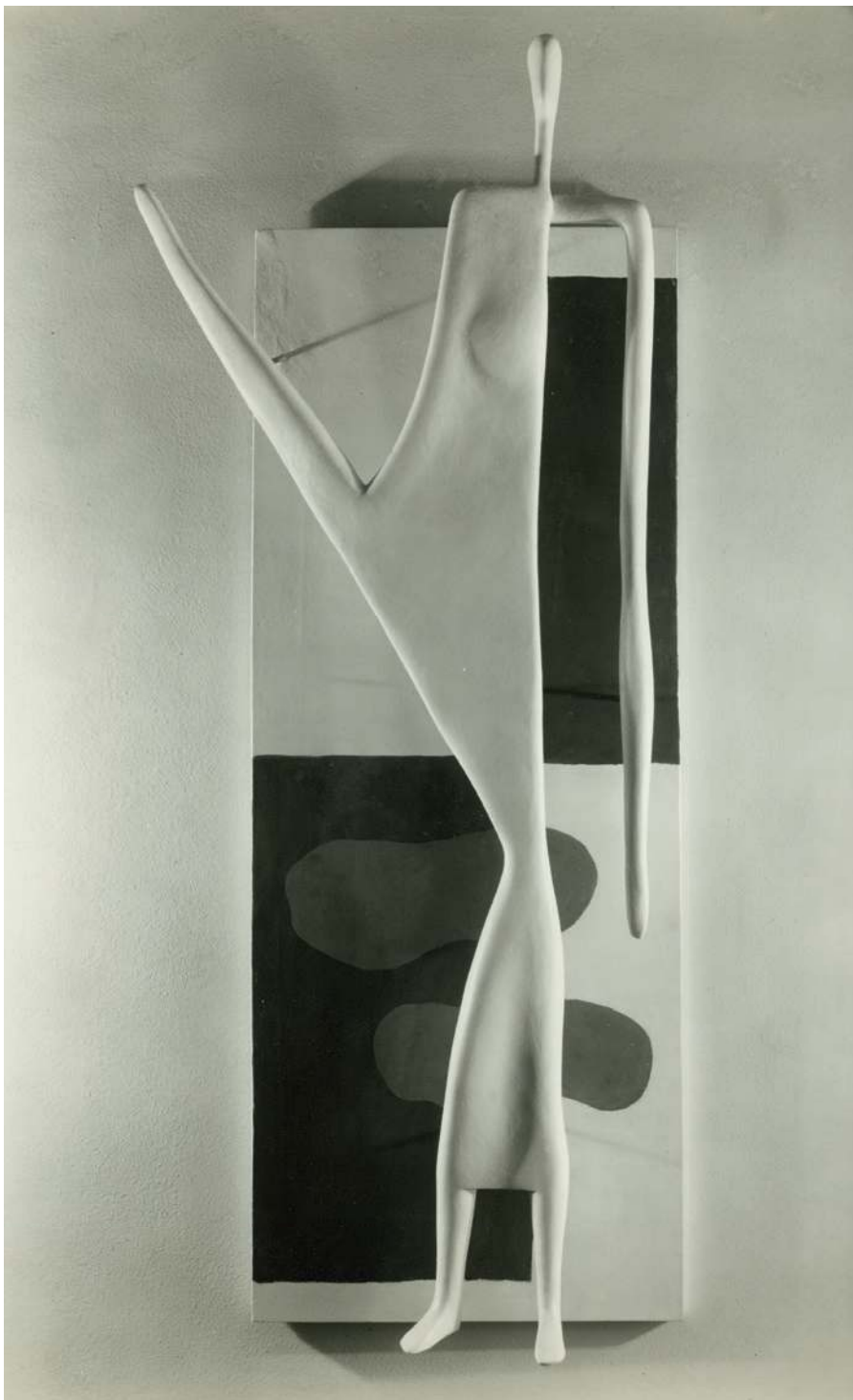


Fig. 4. Mary Callery, Fernand Léger,
Standing woman, 1949, gesso dipinto,
ca. 150 × 45 cm.



Fig. 5. Mary Callery, *Raphael*,
1954, bronzo dipinto, vetro, h. 71 cm.



Giacomo Manzù e la poetica delle superfici

Valentina Raimondo

Premessa

Tra le possibili prospettive di ricerca per studiare la scultura di Giacomo Manzù c'è quella di osservare e indagare in modo specifico le diverse tipologie di materiali che ha usato durante l'arco della sua carriera e le tecniche esecutive cui si è affidato: questo approccio trova un *focus* particolare nell'analisi delle superfici.

Manzù realizza sculture usando diverse materie, dalle più tradizionali – marmo, bronzo, legno, cera e terracotta – alle meno consuete come cristallo, rame, klinker e metalli preziosi. All'inizio degli anni Trenta lavora anche con la pittura a encausto per le decorazioni di una sala della villa Ardiani a Selvino,¹ dimostrando la sua propensione per lo sviluppo dei volumi anche su un piano bidimensionale. Predilige il bronzo, la cui superficie è lavorata in modo da lasciare traccia delle imperfezioni di fusione. La pelle delle sue sculture in legno, invece, è il più delle volte perfettamente liscia. Anche in alcuni casi di sculture in marmo è possibile riscontrare un trattamento differenziato della superficie, dove zone finemente levigate convivono con altre lasciate intenzionalmente più grezze (spesso nella parte inferiore dell'opera). Per quanto riguarda il rame e l'argento in lamina, infine, la superficie è trattata come fosse un disegno.

Le scelte di Manzù – come per quelle di molti scultori – in fatto di materiali e la diversità nell'approccio alla superficie sembrano dipendere dall'essenza stessa dell'elemento adoperato, dalle sue tecniche di lavorazione e dalla possibilità che ognuna di queste materie possiede di tenere o non tenere traccia della mano dell'artista che modella. Giacomo Manzù è infatti un abilissimo modellatore: ciò si apprezza soprattutto nelle opere in terracotta e in cera, nelle quali è possibile vedere facilmente l'impronta della sua mano.

Per Flavio Fergonzi lo scultore incarna un esempio di artista capace di mantenere un «equilibrio tra ricerca tecnica e ispirazione interiore», che evita «uno sbilanciamento verso l'esibizione fine a sé

stessa dei valori materici dell'opera d'arte».² Lo studioso, facendo in questo caso riferimento alle opere di Manzù degli anni Trenta, fornisce una chiave di lettura attraverso cui è possibile osservare la sua intera produzione. Questa combinazione bilanciata tra tecnica e ispirazione trova modo di manifestarsi proprio nel trattamento superficiale delle sue sculture, dove l'artista promuove la ricerca di un'armonia tra forma e materia che si manifesta da un punto di vista stilistico come uno degli elementi che consentono di interpretare la sua poetica.

Il trattamento della superficie rappresenta, in molti casi, un elemento distintivo nel linguaggio plastico di uno scultore, rivelatore della sua poetica tanto quanto lo sono la forma o l'articolazione dei volumi. La pelle della scultura è infatti parte integrante della sua identità visiva e materica, e merita di essere considerata con la stessa attenzione che si riserva alla composizione complessiva dell'opera. Nel caso di Giacomo Manzù tale aspetto assume un rilievo particolare, poiché testimonia in modo eloquente il suo profondo amore per la modellazione: un'attitudine che si traduce in una sorprendente facilità e felicità espressiva, capace di animare la materia con immediatezza e intensità. Non è stato possibile, in questa sede, offrire un esame sistematico di tutte le tecniche esecutive e dei materiali impiegati dall'artista. Si è quindi optato per una selezione di casi esemplari afferenti ad archi cronologici diversi tra loro, nella speranza che possano restituire in modo efficace il valore che l'osservazione attenta della superficie e della tecnica assume nello studio della scultura.

Lamine di metallo

Prima di trattare materiali che trovano un più largo utilizzo all'interno della produzione dello scultore, si partirà da alcuni esempi di bassorilievi eseguiti in lamina metallica e lavorati con le tecniche dello

Desidero ringraziare Barbara Cinelli, Giulia Manzù e Maria Cristina Rodeschini per gli spunti offerti, le indicazioni condivise e i momenti di confronto che, in questi anni, hanno arricchito il mio lavoro.

¹ F. Minervino, *Gli anni della formazione e l'avventura della ricerca: Da Bergamo alla Milano 1940*, in Manzù, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Arengario, Museo del Duomo, 1988-1989), Milano 1988, pp. 19-31. S. Milesi, *Il manifesto della sua arte. Villa Ardiani, in 1908-2008: Manzù l'indimenticabile*, a cura di S. Milesi, Bergamo 2007, pp. 28-35.

² F. Fergonzi, *Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta nei primi anni Trenta*, «Annali della Scuola normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 16, 3, 1986, pp. 895-930.

sbalzo e del cesello.³ Manzù intraprende i suoi primi passi d'artista alla fine degli anni Venti. In giovane età aveva svolto degli apprendistati presso diverse botteghe artigiane di Bergamo, tra cui quelle dell'intagliatore e doratore Giovanni Dossena e dello stuccatore Francesco Ajolfi.⁴ La pratica di questi lavori, unita a una marcata attitudine sperimentale, lo conduce fin da subito a confrontarsi con materiali eterogenei. Proprio questo approccio aperto e versatile sembra favorire il suo avvicinamento alle tecniche dello sbalzo e del cesello, il cui utilizzo da parte di Manzù si colloca prevalentemente fra gli anni Trenta e l'inizio dei Cinquanta, periodo in cui è molto attiva la collaborazione con la bottega bergamasca di Attilio Nani (1901-1958), artigiano e artista esperto sbalzatore e cesellatore che ha operato a Bergamo tra la fine degli anni Venti e la fine dei Cinquanta.⁵

Manzù realizza mediante queste tecniche alcune opere a tutto tondo, a bassorilievo e ad altorilievo adoperando lamine di rame, d'argento e d'oro.⁶

La lavorazione a sbalzo e cesello avviene tramite l'uso di martelli e punzoni con i quali si interviene sul *recto* e sul *verso* della lastra metallica. I volumi delle superfici sono ottenuti tramite la lavorazione sul *verso* che permette di sbalzare fuori il metallo in modo più o meno aggettante. Sul *recto* si cesella la superficie in modo da incidere o segnare.⁷ L'effetto, specie nei bassorilievi, è molto simile a quello dell'opera grafica. Non è un caso che, scrivendo dei disegni di Manzù, Cesare Brandi si soffermi sul rapporto tra figura e spazio per sottolineare le connessioni con lo sbalzo:

Il segno non posa mai sul foglio di carta al modo che una linea giace sul piano, ma proprio quell'infittirsi dei tratti sottili del chiaroscuro è come servisse a scavare pazientemente dallo spessore della carta l'immagine preconcepita. Il rapporto da figura e fondo è istituito in modo da ottenere che non si apra uno iato fra fondo e figura, né uno spazio contenente

né un riassorbimento della figura in quello spazio. Codesto deve costituire emanazione e al tempo stesso come un cemento. La meticolosità del disegno che sembra rincarare e aggravare il primitivismo, un tantino falso, un tantino purista, evita allora la precisazione prospettica, evita il risalto contro il fondo: il fondo intorno alla figura rimonta impercettibilmente e la chiude nel foglio bianco. [...] Nella scultura, quel che di tremolante e di instabile, la voluta *gaucherie* dell'immagine, l'ammaccatura delle lamine sbalzate, denunciavano l'arresto posto ad una plastica risentita, l'invito alla materia a divenire impalpabile, a prendersi una distanza, e a segnare un limite invalicabile all'avvicinamento.⁸

Così, i bassorilievi che Manzù lavora a sbalzo e cesello presentano una superficie che simula effetti come sfumature e giochi d'ombra. I rilievi in lamine preziose, come oro e argento, e in lamina di rame sono ascrivibili in particolare ai primi anni Trenta, periodo durante il quale ha inizio il rapporto di Manzù con la Bottega Nani, soprattutto per opere a carattere sacro. Tra queste sono da segnalare i due sportelli di tabernacolo realizzati per la chiesa e la cappella di San Francesco dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a cui si può aggiungere il calice d'oro per la medesima chiesa universitaria.

La presenza di Manzù all'interno del progetto del nuovo complesso universitario disegnato da Giovanni Muzio è ben nota ed è stata ampiamente ricostruita.⁹ Raramente si fa cenno nella letteratura alla presenza di Attilio Nani, che ha certamente aiutato Manzù per la realizzazione delle opere a sbalzo. Ne abbiamo testimonianza sia grazie alla duplice firma «MANZÙ E NANI» collocata sotto la base del calice, sia grazie ad alcune lettere dello scultore bergamasco all'amico sbalzatore, conservate nel Fondo Attilio Nani della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo.¹⁰

³ Queste tecniche sono di tradizione antica ma trovano un utilizzo parziale nell'arte del XX secolo. Tra gli artisti che forse maggiormente si dedicano al loro utilizzo un posto rilevante spetta a Renato Brozzi, il quale si inserisce all'interno di una produzione di oggetti e suppellettili come piatti e bassorilievi che potremmo definire di impronta stilistica tradizionale. Cfr. *Renato Brozzi. La collezione del Museo di Traversetolo*, a cura di R. Bossaglia e A. Mavilla, Torino 1989; *Renato Brozzi e la scultura animalista italiana tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Traversetolo, Museo Renato Brozzi, 2020), a cura di A. Mavilla e A. Panzetta, Firenze 2020. Alla stessa maniera Nino Ferrari è tra gli scultori e designer che più spesso adoperano lo sbalzo e il cesello, sebbene il suo approccio, diversamente da quello di Brozzi, sia decisamente più modernista. Cfr. *Nino Ferrari. L'arte del metallo tra tradizione e modernità*, catalogo della mostra (Lonato, Fondazione Ugo da Como, 2024), a cura di S. Cretella, Milano 2024.

⁴ Si veda S. Zatti, *Cronistoria di Giacomo Manzù*, in *Manzù* (1988-1989), pp. 210-215.

⁵ Attilio Nani proviene da una famiglia di sbalzatori e cesellatori. Prima di lui il padre Abramo aveva aperto una bottega a Clusone, in alta Val Seriana. La Bottega di Bergamo inizia la sua attività alla fine degli anni Venti dapprima solo con Attilio e in seguito si uniscono a lui i tre figli maschi Claudio, Cesare e Beppe, che proseguono l'attività anche dopo la morte del padre nel 1958. Attualmente la Bottega è ancora in attività grazie al figlio di Cesare, anch'egli di nome Attilio, che ringrazia sentitamente per tutto l'aiuto nelle spiegazioni e dimostrazioni pratiche relative alle tecniche artigianali dello sbalzo e del cesello. Per un approfondimento su Attilio Nani si vedano: V. Raimondo, *Attilio Nani (1901-1959): ricostruzione di una vicenda artistica*, «Bergomum», 109-110, 2015-2016, pp. 147-170; *Attilio Nani. La scultura disegnata*, catalogo della mostra (Bergamo, Ex Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo, 2017), a cura di V. Raimondo e M.C. Rodeschini, Bergamo 2017.

⁶ Manzù lavora in questo modo sia bassorilievi e altorilievi sia opere a tutto tondo. Per citare alcuni esempi si consideri la *Ragazza sulla sedia* (1933), la scultura per la III Triennale di Milano (1936) e le sculture, da lui distrutte, per l'Università di Padova (1942). Si veda V. Raimondo, *Giacomo Manzù, la scultura a sbalzo e due inediti per l'Università di Padova*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 47 (2023), 2024, pp. 223-241.

⁷ Per un approfondimento su queste tecniche: N. Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven-Londra 1993, pp. 257-268; H. Maryon, *Metalwork & Enamelling*, Londra 1954.

⁸ C. Brandi, *Quarantun disegni di Giacomo Manzù*, Torino 1961.

⁹ Per un approfondimento sui lavori eseguiti per l'ateneo milanese: *Manzù in Università Cattolica. Un contributo del '900 all'arte sacra*, Milano 2004; C. De Carli, *La Trasformazione in sede dell'Università Cattolica*, in *La fabbrica perfetta e grandiosissima. Il complesso monumentale dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 2009, pp. 115-155; C. De Carli, *La progettazione e la realizzazione delle sedi di Milano (1928-1949) e di Piacenza (1949-1957)*, vettori di una nuova idea di università, in *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Le istituzioni. I patrimoni dell'Università Cattolica*, a cura di M. Bocci e L. Ornaghi, Milano 2013, V, pp. 3-52; F. Tedeschi, *Memorie e figure dell'Ateneo. Opere scultoree e altri interventi di committenza nell'arte contemporanea*, *Storia dell'Università Cattolica* 2013, pp. 205-231.

¹⁰ Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi Storici, *Fondo Attilio Nani*, lettera di Giacomo Manzù ad Attilio Nani, s.l., 1932 novembre 16, Cassetta B, 3.2.

Ancor più che lo sportello raffigurante l'*Agnus Dei* collocato nella chiesa principale, è quello con il *Pius pellicanus* (figg. 1, 2) sull'altare della cappella di San Francesco a caratterizzarsi per la particolare maestria nella lavorazione. Eseguita nel 1932, l'opera è tra le più interessanti fra i rilievi sbalzati e cesellati proprio per la cura e la perizia con cui sono definiti i dettagli. Da un punto di vista iconografico, il simbolo eucaristico è proposto da Manzù come raffigurazione dell'animale mentre unisce il suo becco a quello del figlio per nutrirlo: le due figure sono inglobate l'una nell'altra e occupano quasi per intero la superficie dello sportello. I volumi sono poco aggettanti per mantenere uno spessore minimo e un effetto più grafico. Sempre a sbalzo sono realizzati i profili e gli spessori dei becchi, delle zampe e il contorno delle ali, ma in quest'ultimo caso per evidenziare la vaporosità delle piume sono visibili tracce di diverse martellature ravvicinate in modo da generare un effetto sfumato che accenna al chiaroscuro. La definizione del disegno delle singole piume e degli occhi è poi eseguita a cesello. L'effetto generale è impreziosito anche dalla finitura. Essendo l'opera in lamina d'oro, le finiture della superficie sono state trattate adoperando processi differenti in modo da accentuare un effetto più opaco in alcuni punti dell'immagine e uno più lucido in altri. Le parti sfumate dei contorni e lo sfondo sono stati infatti trattati con una sabbiatura leggera con polvere di marmo per essere più opachi, mentre i profili delle figure sono stati trattati con pasta abrasiva per renderli più lucidi e quindi rimarcare e far risaltare il disegno sulla lamina.

L'effetto generale dà conto della perizia tecnica con cui l'opera è stata eseguita, grazie verosimilmente all'aiuto e agli insegnamenti di Nani. Non c'è traccia di nessun tipo di modellazione manuale, di fatto esclusa da questa tecnica, e in questo caso il lavoro sulla superficie si concentra sui profili delle figure, sugli effetti e sul tipo di finitura.

Il bronzo: sulla tarda attività scultorea di Manzù

Come immaginabile, il bronzo è il materiale prediletto da Giacomo Manzù, vero protagonista della produzione durante l'intero arco della sua carriera. La materia assume una fondamentale importanza già dalle fasi iniziali della sua produzione e prosegue nel corso del tempo. Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta lo scultore ha modo di dichiararlo in alcune occasioni. Nell'intervista a Umberto Allemandi

parla di tale tecnica di lavorazione come di una che non prevede fasi preparatorie su carta, ma direttamente la modellazione della creta. Manzù specifica che dopo la fusione gli interventi sull'opera sono minimi e si limitano alle indicazioni al bronzista per la lucidatura finale.¹¹ Infine, ribadisce l'importanza di questo metallo considerato una materia immediata anche all'inizio degli anni Ottanta in un'intervista a Costanzo Costantini.¹²

In virtù di queste testimonianze tarde, afferenti a un periodo in cui la tecnica dell'artista era ampiamente consolidata, si è pensato di analizzare in questa sede proprio una scultura eseguita nel medesimo lasso di tempo delle sue dichiarazioni, in modo da accompagnare il senso delle parole dell'artista attraverso un caso esemplificativo coevo. Ho scelto una scultura che ho avuto modo di osservare con attenzione e con l'ausilio delle restauratrici¹³ e che fa parte della collezione di opere che Manzù ha donato alla città di Bergamo all'inizio degli anni Ottanta. Le opere della donazione Manzù sono parte delle collezioni della GAMeC:¹⁴ il gruppo è costituito da sculture, dipinti, disegni, opere di grafica e medaglie eseguiti tra gli anni Cinquanta e gli Ottanta, a testimonianza della fase più matura della sua carriera.

Ciò che contraddistingue la scultura in bronzo di Manzù, in tutte le fasi della sua carriera, è la capacità dell'artista di giocare con il metallo per renderne la superficie vibrante. L'epidermide delle sue opere in bronzo si caratterizza come frastagliata, mai completamente liscia, disseminata di difetti che hanno origine nei processi di fusione e che l'artista volutamente lascia in vista.¹⁵ Parlando con Mario Conti, uno degli artigiani che hanno collaborato con lui a partire dagli anni Settanta, emerge il ricordo vivo dell'attenzione e del rispetto del maestro per la superficie dopo la fusione. Erano consentiti pochi ritocchi prima della patinatura.¹⁶

Il processo esecutivo inizia dal bozzetto, modellato dall'artista e poi trasferito in fonderia. Sebbene proprio negli anni Settanta Manzù dichiara che, per lui, il processo esecutivo delle opere in bronzo non abbia origine dal disegno, e quindi dalla progettazione su carta, Cesare Brandi aveva riconosciuto le intrinseche affinità tra i due processi creativi:

L'esercizio prolungato del disegno e dell'incisione dà il perfetto riscontro di questa struttura solidissima. La linea recide il foglio, dà uno strato appena inferiore, con uno scarto brevissimo, ma quell'ombra densa e stivata come nel solco di un

¹¹ Università degli Studi di Bergamo, *Fondo Ada e Mario De Micheli, Archivio Fondo Ada e Mario De Micheli, Archivio Mario De Micheli*, serie 3, sottoserie 5, b.2, fascicolo *Scultura italiana*, U. Allemandi, *Il lavoro dello scultore: Manzù racconta Manzù*, «Bolaffi Arte», ritaglio non datato [1971-73], pp. 32-38.

¹² C. Costantini, *Incontro con Giacomo Manzù fra mestiere e mistero*, «Il Messaggero», 15 febbraio 1981, p. 3.

¹³ Desidero ringraziare le restauratrici Maria Facchinetti e Valeria Galizzi che mi hanno accompagnata e aiutata a osservare le sculture di Manzù dal punto di vista della loro lavorazione tecnica e della materia.

¹⁴ Per una storia della collezione Manzù si vedano: *Giacomo Manzù. Galleria d'arte moderna e contemporanea Accademia Carrara Bergamo, collezioni permanenti*, a cura di M.C. Rodeschini, Bergamo 2004; V. Raimondo, *Giacomo Manzù e l'Accademia Carrara. Testimonianza di un rapporto (1977-1984)*, in *Scritti di amici per M. Cristina Rodeschini*, Bergamo 2024, pp. 215-227. Ringrazio il direttore del museo, Lorenzo Giusti, e la curatrice delle opere del Novecento, Fabrizia Previtali, per avermi dato accesso allo studio delle opere.

¹⁵ Oltre all'osservazione diretta delle opere, anche l'utilizzo delle fotografie può essere utile per esaminare gli aspetti epidermici delle opere di Manzù. Il rapporto dell'artista con il *medium* fotografico e il suo utilizzo per lo studio della sua opera sono stati oggetto di due studi che approfondiscono il tema: B. Cinelli, *Sulle tracce di Manzù. Indizi per una biografia 1927-1977*, Roma 2022; F. Fergonzi, *Fotografare (e pubblicare) le sculture: un antefatto anni trenta-quaranta per Marino e Manzù*, in *Manzù/Marino: gli ultimi moderni*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 2014), a cura di L. D'Angelo e S. Roffi, Cinisello Balsamo 2014, pp. 45-61.

¹⁶ Mario Conti è stato cesellatore prima presso la Fonderia MAF e in seguito presso la Fonderia Artistica Battaglia. Colgo l'occasione per ringraziarlo della sua disponibilità per i chiarimenti e le informazioni relative ai processi operativi legati alla lavorazione dei bronzi di Manzù e delle loro finiture.

niello, è la stessa che le leggerissime sfaldature plastiche si lasciano a margine, nella scultura: dà la contrazione spaziale che raccorcia i vuoti, i quali appaiono sempre leggermente colmati, allo stesso modo che comprime i pieni, i quali sembrano in via di risollevarsi lentamente come un seme che mette o la pasta quando lievita. Questa dinamica interna della forma diviene il ritmo segreto della modulazione plastica, che non ha bisogno allora di mantenere un passo costante del modellato in superficie, ma può ammettere fratture, spacchi netti a coltello, un po' come si vede in Giovanni Pisano. E come in lui l'uso del trapano corrisponde al bisogno di porre dei punti fermi, profondi come pupille, che inchiodano la forma duttile e distorta ad una croce rigida e nascosta, così in Manzù s'incontrano improvvise tarlature in superficie, slabbrature di pastelli che non fondono, ed un'epidermide grezza per il bronzo, coi granelli e le focature della fusione, che leggermente si addentra all'aria. Tutto codesto è una messa a fuoco continua della forma, la graduazione della distanza entro cui si dilata la spazialità dell'immagine.¹⁷

La dinamica del taglio, dello squarcio sulla superficie e quella del difetto a vista è tanto intrinseca da diventare elemento del fraseggio dell'artista e dunque della sua poetica.

La scultura su cui mi soffermo in questa sede è *La signora giapponese* (figg. 5, 6), un busto femminile datato 1971-1981 circa, che presenta alcuni dettagli che possono mettere in luce diversi aspetti del suo modo di lavorare il bronzo.¹⁸ L'opera raffigura un busto di donna con corpo e volto esili, le braccia appoggiate ai fianchi si caratterizzano per le maniche molto ampie che imprimevano complessivamente alla figura la forma di un'anfora.¹⁹ La pelle della scultura presenta parti più lisce, come il busto vero e proprio, e altre più elaborate anche volumetricamente, come i panneggi delle maniche. Osservando la superficie si notano diverse tracce della modellazione, elementi che emergono soprattutto sul volto come i capelli, il nastro che li lega, le labbra, le ciglia dove appare chiaramente traccia della mano di Manzù. Questi elementi sono stati modellati e applicati all'insieme. Sul volto inoltre sono presenti il maggior numero di imperfezioni di fusione come quella nella parte inferiore del mento in cui si nota un'ampia fessurazione. In generale l'intera superficie si caratterizza per la presenza di bave di fusione, buchi e tracce di lavorazione della materia tramite gradina. Sulle maniche sono presenti anche degli elementi quadrangolari che sembrereb-

bero originati da pezzi di carta o di tessuto che l'artista ha applicato sulla matrice, in modo da contribuire alla resa della rigidità del tessuto. L'insieme delle tracce di lavorazione è esaltato anche dalla cromia della scultura fornita dalla patina.

Per quest'ultima la scelta spesso ricade sul fegato di zolfo, ossia il solfuro di potassio, che garantisce un effetto cromatico più caldo, con delle tonalità tendenti al dorato. Il fegato di zolfo è diluito in acqua e passato sulla superficie. Mentre si attende che asciughi si procede a stendere uno strato sottile di terra di fonderia sulla superficie e una piccola quantità di gelatina animale. Il passaggio successivo prevede la lucidatura tramite panno e pasta abrasiva per le parti che devono risultare più lucenti.²⁰ Tutto il processo ha lo scopo di mantenere il più possibile traccia del modellato.

Legno

Sebbene il suo utilizzo non sia costante, il legno è tra le materie che Manzù adopera durante l'intero arco della sua vita d'artista: le prime opere appartengono alla fase iniziale della sua carriera, come la *Madonna della povertà* del 1933.²¹

A partire dalla fine degli anni Quaranta l'uso di questa materia entra in modo più sistematico nella sua produzione. È in questo periodo, infatti, che l'artista inizia ad avvalersi delle competenze artigianali e artistiche della Bottega Gritti di Bergamo.²² Angelo Gritti (1907-1975) e suo figlio Eugenio (1935) avranno modo di lavorare in diverse occasioni per lo scultore. Ad Angelo spettano l'esecuzione dei mobili in legno che Manzù progetta per la casa a Sanremo della famiglia Lampugnani alla fine degli anni Quaranta e quella degli arredi sacri della cappella della Pace per Monsignor Giuseppe De Luca del 1961.²³

Oltre agli elementi d'arredo, Manzù fa eseguire ai Gritti anche diverse sculture per le quali predilige l'uso dell'ebano, legno pregiato e scuro. È soprattutto con le sculture che i Gritti avviano una tecnica artigianale da adoperare per ogni opera dello scultore. Prima Angelo e poi Eugenio procedono infatti secondo un medesimo sistema: la lavorazione parte dalla modellazione del bozzetto in gesso, che Manzù invia alla bottega solo quando l'opera è pienamente definita e manca solo la trasposizione nel materiale definitivo. Sia Angelo sia Eugenio iniziano il lavoro misurando le proporzioni del bozzetto, in modo da ottenere una forma in legno nelle dimensioni richieste da Manzù per la scultura finale. I Gritti non lavorano singoli blocchi di

¹⁷ C. Brandi, *Dal «Periplo della scultura moderna»: Manzù*, «L'Immagine», 13, maggio-giugno 1949, pp. 219-224.

¹⁸ Si rimanda alla scheda dell'opera: M. Cattaneo, in *Giacomo Manzù* (2004), pp. 10-11.

¹⁹ Sui ritratti femminili di Manzù, si veda L. D'Angelo, *L'artista e il suo modello. I casi esemplari di Giacomo Manzù e Marino Marini*, in *Manzù/Marino*, pp. 35-43.

²⁰ Per un approfondimento sul bronzo e i processi di lavorazione e finitura si vedano: Penny, *Materials of Sculpture*, pp. 219-255; F. Bruni, *La fusione artistica a cera persa*, Sant'Oreste 2004; A. Giuffrè, *Formatura e fonderia. Guida ai processi di lavorazione*, Firenze 2010; *Bronze*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2012), a cura di D. Ekserdijan e C. Treves, Londra 2012.

²¹ *Manzù e il sacro: l'incontro con Papa Giovanni*, catalogo della mostra (Bergamo, Teatro Sociale, 1991; Mantova, Palazzo della Ragione, 1991; Venezia, Museo Correr, 1991-1992), Venezia 1991, p. 65; Milesi, *1908-2008: Manzù*, p. 25.

²² La Bottega ha una lunga storia che risale al XIX secolo e al suo primo artigiano, Lorenzo (1876-1929). Prosegue ancora oggi grazie all'attività del restauratore del legno Luciano Gritti a cui rivolgo i miei più sentiti ringraziamenti per avermi aiutata a comprendere le tecniche adoperate dal padre e dal nonno, e per avermi fornito la documentazione fotografica del suo archivio. Per un primo approfondimento sui rapporti tra Giacomo Manzù e la Bottega Gritti si veda I. De Palma, *Giacomo Manzù nelle carte dell'archivio Gritti*, «Arte Lombarda», Nuova Serie, 161-162 (1-2), 2011, pp. 116-125.

²³ De Palma, *Giacomo Manzù nelle carte*, pp. 116-125.

legno: preferiscono incollare tra loro tavole di massello spesse tra i cinque e i sette centimetri di diverse altezze e larghezze. Questa prima massa di legno è lavorata inizialmente a scalpello e poi con carta vetrata.²⁴ Nella documentazione fotografica conservata presso la Bottega Gritti sono presenti diverse immagini che testimoniano l'uso di questa tecnica artigianale per le sculture *Maternità* del 1968 oggi a Montecitorio, *Ragazza in poltrona* del 1975 (fig. 3), *Donna che guarda* 1976-83 (fig. 4) e un *Grande cardinale seduto* del 1983 – le prime tre in ebano e l'ultima in cirmolo dorato. È proprio grazie alla visione di tali fotografie che è stato più facile comprendere i diversi passaggi della lavorazione della pelle delle opere in legno, motivo per il quale è particolarmente interessante soffermarsi su queste in particolare.

La predilezione di Manzù per il legno d'ebano dipende sia dalle sue caratteristiche fisiche, trattandosi di un legno massiccio, sia da quelle cromatiche: essendo infatti un legno scuro, non necessita di particolari finiture se non di uno strato di cera. La scelta del cirmolo per il *Cardinale* del 1983 dipende invece dalla volontà dell'artista di apporre alla statua una finitura dorata che mal si sarebbe adattata all'ebano. La doratura superficiale è ottenuta mediante strati di gesso, bolo e foglia d'oro.

Dal punto di vista delle superfici queste sculture presentano un elemento comune: sono infatti perfettamente lisce. È possibile che la scelta di Manzù di far lavorare in questo modo la pelle del legno dipenda dalle sue stesse tecniche di lavorazione: l'approccio è radicalmente diverso da quello della terracotta e della cera, ossia dei

materiali modellabili a mano. La superficie del legno, come quella delle lamine metalliche, deve essere lavorata per mezzo di strumenti specifici che non consentono nell'esito finale la visione dell'impronta dell'artista. La perfetta levigatura determina un effetto leggermente straniante: queste opere si impongono infatti per la loro forma, per il gioco di volumi che si intersecano, e la superficie così piana accentua una loro caratterizzazione simbolica e iconica.

Sebbene da un punto di vista formale lo stile di Manzù sia perfettamente riconoscibile, questa differenza di approccio rispetto ad altri materiali come il bronzo, le cui imperfezioni superficiali sono valorizzate dall'artista, aiuta e spinge a porre degli interrogativi sul rapporto fra lo scultore e la materia. Come mai per il legno Manzù non vuole vengano lasciate delle parti sbazzate che potrebbero far cogliere il lavoro e la natura del materiale? In che termini questa variazione nel trattare le superfici diventa uno degli strumenti per individuare la poetica dello scultore?

Una risposta a entrambi i quesiti che reputo possibile sulla base delle interviste rilasciate dall'artista e dei confronti che ho avuto con gli artigiani che hanno collaborato con lui è che a Manzù non interessa tanto mostrare la natura del materiale, quanto piuttosto come lo ha lavorato lui stesso o come lo ha fatto lavorare. La componente della tecnica, e dunque dell'intervento dell'artista, prevale decisamente su quella della materia pura; e inoltre, laddove non è possibile tenere traccia della sua stessa impronta, ossia della mano che modella, in quel caso allora la superficie deve essere lavorata il più possibile.

²⁴ Per tutte le informazioni relative alla lavorazione delle opere in legno di Manzù da parte della Bottega Gritti devo molto alle interviste condotte a Luciano Gritti che ha raccolto la testimonianza del padre Eugenio.



Fig. 1 Giacomo Manzù, *Pius pelicanus*, 1932, oro in lamina sbalzato e cesellato. Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore.

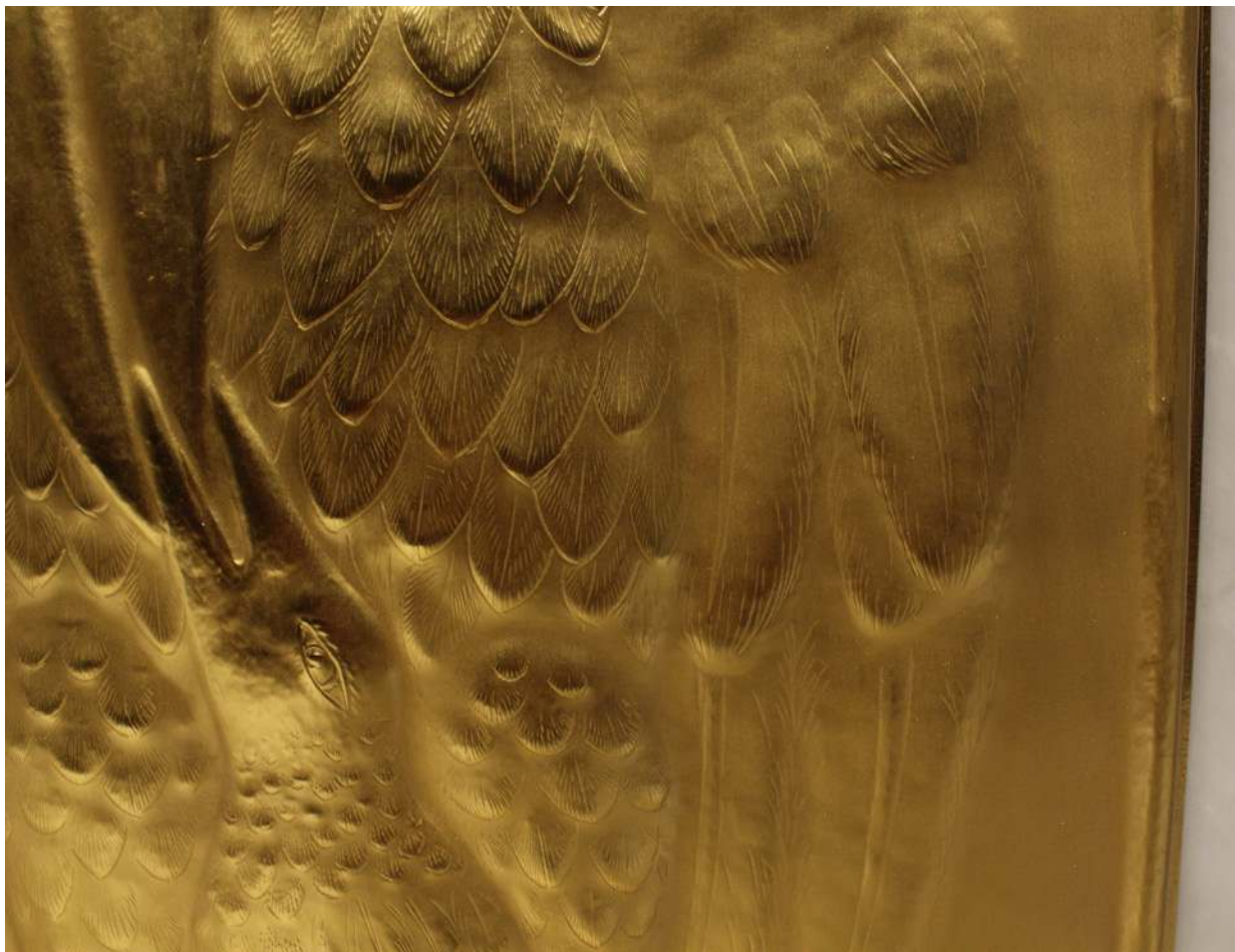


Fig. 2. Giacomo Manzù, *Pius pellicanus* (particolare), 1932, oro in lamina sbalzato e cesellato. Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore.



Fig. 3. Eugenio Gritti lavora
alla scultura di Giacomo Manzù
Ragazza in poltrona, 1975, legno d'ebano.
Bergamo, Archivio Bottega Gritti.



Fig. 4. Scultura lignea di Giacomo Manzù
Donna che guarda in lavorazione presso
la Bottega Gritti, 1976-83. Bergamo,
Archivio Bottega Gritti.



Fig. 5. Giacomo Manzù, *La signora giapponese*, 1971-81, bronzo, fusione. Bergamo, GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea



Fig. 6. Giacomo Manzù, *La signora giapponese* (particolare), 1971-81, bronzo, fusione. Bergamo, GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.

Firma



Novità sulle sculture polimateriche di Iacopo Sansovino

Lorenzo Principi

Giorgio Vasari nella biografia giuntina dedicata a Iacopo Sansovino osservava che costui “lavorando volava con le mani e con l’ingegno”.¹ Niente più di questa immagine potrebbe meglio evocare la naturale propensione del grande artista fiorentino verso la modellazione come momento fondante della creazione artistica. Per modellazione non si intende soltanto quella della terracotta e il caso del Sansovino è piuttosto interessante e unico nel panorama del Rinascimento italiano perché di costui si conservano anche alcune opere polimateriche, che permettono di riflettere sul complicato rapporto tra scheletro e superficie, tra interno ed esterno della scultura.

Pur riconosciuta l’importanza dell’attività plastica nel catalogo del Sansovino, tanto che l’artista è stato definito da John Pope-Hennessy un «obsessive model maker»,² a oggi non esiste un contributo che analizzi monograficamente questa produzione:³ si tratta di un insieme di opere spesso considerate di secondo livello e talvolta

messe in discussione ma che invece, soprattutto per quanto riguarda quelle polimateriche oggetto di questo contributo, rappresentano nel miglior modo lo sperimentalismo del grande artista fiorentino. E anzi, si possono aggiungere qui due nuove opere che rientrano in questa categoria.

Vasari si sofferma ampiamente sulle abilità di modellatore del Sansovino. Ricorda innanzitutto che al tempo del primo soggiorno del Sansovino a Roma (tra il 1506 e il 1510/1511), vivendo nel palazzo di Domenico della Rovere, dove alloggiava pure il Perugino, «avendo visto Pietro la bella maniera del Sansovino, gli fece fare per sé molti modelli di cera, e fra gli altri un Cristo deposto di croce, tutto tondo, con molte scale e figure, che fu cosa bellissima. Il quale insieme con l’altre cose di questa sorte, e modelli di varie fantasie furono poi raccolte tutte da messer Giovanni Gaddi, e sono oggi nelle sue case in Fiorenza alla piazza di Madonna».⁴ Quasi miracolosamente quest’opera esiste ancora ed è uno dei capolavori del Victoria and Albert

Si pubblica qui il testo letto al convegno con minime varianti e l’aggiunta delle note, che si è cercato – proprio per rispettare la sua originale destinazione e non appesantire il contributo – di mantenere quanto più essenziali e prevalentemente di tipo bibliografico. Ringrazio Giulia Zaccariotto e Gianmarco Russo per avermi coinvolto nell’iniziativa.

¹ G. Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Testo a cura R. Bettarini, Commento secolare di P. Barocchi, VI, Firenze 1987, p. 181 [Giuntina, 1568], p. 594 [edizione autonoma, 1571 circa].

² J. Pope-Hennessy, recensione a B. Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven e Londra 1991, «The Times Literary Supplement», 4644, 3 aprile 1992, pp. 19-20: p. 19, ripubblicata in *On Artists and Art Historians. Selected Book Reviews of John Pope-Hennessy*, a cura di W. Kaiser e M. Mallon, Firenze 1994, pp. 186-190.

³ Su Iacopo Sansovino modellatore, oltre alla monografia di Boucher, si veda M.D. Garrard, *The Early Sculpture of Jacopo Sansovino: Florence and Rome*, Ph.D. Diss., Baltimore, The John Hopkins University, 1970, pp. 22-98, 124-146, 176-208, 251-273, 275, 278-280, 292, 297-301; C. Avery, «La cera sempre aspetta»: *Wax Sketch-models for Sculpture*, pp. 166-176, «Apollo», 119, 1984, pp. 166-176, poi in *Studies in European Sculpture. II*, Londra, 1988, pp. 19-33; *Jacopo Sansovino a Vittorio Veneto. Il rilievo in cartapesta della Madonna col Bambino*, catalogo della mostra (Vittorio Veneto, Museo del Cenedese, 1989), a cura di M.E. Avagnina e V. Pianca, Treviso 1989; C. Davis, recensione a Boucher, *The Sculpture*, «Kunstchronik», 46, 7, 1993, pp. 344-361: p. 360; M.E. Avagnina, in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Scultura e arti applicate dal XIV al XVIII secolo*, a cura di M.E. Avagnina, M. Binotto e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2005 pp. 86-88 cat. 51; *Jacopo Sansovino: la Madonna in cartapesta del Bargello. Esemplici a confronto*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2007-2008), a cura di M.G. Vaccari, Roma 2006; R. Casciari, *Tecnica e artificio: racconti di cartapesta nella storia dell’arte italiana*, in *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 2008), a cura di R. Casciari, Cinisello Balsamo 2008, pp. 15-27: pp. 17-19; C.D. Dickerson, in *Body and Soul. Masterpieces of Italian Renaissance and Baroque Sculpture*, catalogo della mostra (New York, Moretti Fine Art, 2010), a cura di A. Butterfield, Firenze 2010, pp. 24-39; M.E. Avagnina, *Jacopo Sansovino e il tema di Nostra Donna con Cristo in braccio. Un soggetto congeniale e fortunato tra archetipi e repliche seriali*, in *Madonne rinascimentali al Quirinale. L’intervento di A.R.P.A.I. per la conservazione del patrimonio artistico italiano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 2011), a cura di L. Godart, s.l., 2011, pp. 61-65; R. Casciari, *Cartapeste di Jacopo Sansovino*, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno, Galatina 2012, pp. 57-76; R. Casciari, *Entre stuc et papier mâché: sculptures polymatérielles de la Renaissance italienne*, «Technè», 51, 2021 (*Reliefs en stuc de la Renaissance italienne*, a cura di M. Bormand e A. Bouquillon), pp. 32-39: pp. 37-38; B. Boucher, *Jacopo Sansovino*, in *Da Donatello a Alessandro Vittoria, 1450-1600. 150 anni di scultura nella Repubblica di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca’ d’Oro, 2022), a cura di T. Bergamo Rossi e C. Cremonini, Venezia 2022, pp. 108-131: pp. 120-121; L. Siracusano, *Staute in stucco nelle chiese venete: due asterischi per Jacopo Sansovino e Bartolomeo Ammannati*, in *Lo stucco nell’età della Maniera: cantieri, maestranze, modelli*, atti del convegno, a cura di A. Giannotti, S. Quagliaroli, G. Spoltore, P. Tosini («Bollettino d’arte», volume speciale 2022), Roma 2023, pp. 67-40; F. Caglioti, in *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bargello-Palazzo Strozzi, Firenze, 2022), a cura di F. Caglioti, Venezia 2022, pp. 426-427, n. 14.13; E. Marchand, *The Beginnings of Cartapesta and Papier Mâché: Material Choices, Recipes and Makers in Italy and Germany*, «The Sculpture Journal», 33, 3, 2024, pp. 323-353: 325-326. L. Annibaldi, *Da Pontormo a Jacopo Sansovino, la Sacra Famiglia fittile di Berlino: un’attribuzione e alcune riflessioni raffaellesche*, «Studi raffaelleschi», 2, 2025 pp. 154-181. Si veda anche nota 35.

⁴ Vasari, *Le Vite*, Testo, VI, p. 179 [Giuntina, 1568], p. 593 [edizione autonoma, 1571 circa]. Sul Sansovino a Roma cfr. anche Davis, recensione a Boucher, pp. 347-348.

Museum di Londra, mentre nella pittura del Perugino si trova solo una debole eco, che invece ebbe fortuna tra gli artisti dell'ambiente di Andrea del Sarto.⁵ Subito dopo Vasari, raccontando del rientro in patria dello scultore, ricorda la sua partecipazione al concorso per la Madonna del Mercato Nuovo, concorso che si tenne nel 1511-1512 e a cui parteciparono anche Baccio da Montelupo, Zaccaria Zacchi e Baccio Bandinelli.⁶ Ancorché fosse proprio il modello del Sansovino a vincere la competizione, la commissione fu invece affidata per ragioni 'politiche' a Bandinelli; purtroppo la Vergine scolpita da quest'ultimo non esiste più, o forse non fu mai realizzata, ma invece è probabile si conservi – altrettanto clamorosamente – proprio il modello foggiano dal Sansovino, identificato con un'opera oggi al Szépművészeti Múzeum di Budapest (figg. 1, 4).⁷ Poco più avanti Vasari, menzionando ancora Giovanni Gaddi, ricorda come Iacopo per costui fece «un putto di stoppa», unica o comunque rara attestazione di sculture 'tessili' nelle *Vite* vasariane.⁸

Questa speciale attitudine del Sansovino, oltre che nella realizzazione di modelli propedeutici per altre opere, siano proprie sculture o dipinti di altri maestri, si esplicitò anche nella realizzazione di apparati effimeri. In occasione dell'ingresso trionfale di Leone X (al secolo Giovanni de' Medici) a Firenze si realizzarono «molti archi trionfali di legno in diversi luoghi della città. Onde il Sansovino non solo fece i disegni di molti, ma tolse in compagnia Andrea del Sarto a fare egli stesso la facciata di Santa Maria del Fiore, tutta di legno, con statue e con istorie et ordine d'architettura».⁹

Forse potrebbe sembrare un'ovvietà, ma è importante sottolineare che tale predilezione di Iacopo per la scultura d'occasione o comunque realizzata con materiali poveri, e in particolare il legno quale armatura usato in unione con la tela e la cera – tecnica che aveva origini ben più antiche, come ricorda Vasari nella vita di Iacopo della Quercia¹⁰ – trova le sue radici nelle sperimentazioni di Andrea del Verrocchio e del suo prediletto allievo Leonardo; di costui Andrea del Sarto e il Sansovino, in una Firenze travolta dal genio rivoluzionario di Michelangelo, furono nei primi due decenni del Cinquecento i principali continuatori, portando avanti la ricerca

sinestetica leonardesca di un'arte fondata nell'unione di valori atmosferici, di moto e di spirito, che si distanziava in un certo senso dalle idee del Buonarroti. Il Verrocchio, infatti, insieme a Orsino Benintendi, specialista di ritratti in cera e maschere mortuarie, condusse tre immagini di cera, purtroppo perdute, dell'appena defunto Giuliano de' Medici grandi «quanto il vivo, facendo dentro l'ossatura di legname [...] et intessuta di canne spaccate, ricoperte poi di panno incerato con bellissime pieghe».¹¹ Inoltre, è ben noto come Leonardo facesse «figure di terra, et adosso a quelle metteva cenci molli interrati, e poi con pazienza si metteva a ritrargli sopra a certe tele sottilissime di renna o di pannilini adoperati, e gli lavorava di nero e bianco con la punta del pennello, che era cosa miracolosa», telette che in parte si conservano ancora.¹²

Lasciando qui da parte le magnifiche figurine della *Deposizione* eseguita dal Sansovino per il Perugino verso il 1508, con ogni probabilità modellate piene in cera e poi dorate, vorrei invece soffermarmi sul grandioso modello della Madonna che si conserva a Budapest e si considera essere quello per il concorso del Mercato Nuovo (figg. 1, 4). La scultura, che si trovava a Firenze fino al 1895 e fu venduta dall'antiquario fiorentino Emilio Costantini, è stata sottoposta ad analisi e a un intervento di restauro nel 2011. Secondo il restauratore, János Dávid Rátónyi, sotto alla doratura è presente uno strato di cera nera, e l'oro utilizzato per la doratura a missione all'acqua si è rivelato di estrema purezza, applicato pure in aree non visibili.¹³ I campioni hanno mostrato l'utilizzo di cera punica, di cui parla Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis historia* (XXI, 84), ottenuta facendo bollire la cera d'api in acqua di mare, a cui si aggiunge carbonato di sodio. L'utilizzo da parte del Sansovino della cera punica, oltre a confermare il suo insaziabile desiderio di sperimentazione, indica che l'artista studiò il testo pliniano, fonte che aveva permesso nel 1506 di riconoscere il *Laocoonte* nel gruppo dissotterrato da una vigna sul colle Oppio; a tal proposito è bene ricordare che proprio Iacopo fu il vincitore del concorso ricordato da Vasari e che ebbe luogo al tempo del primo soggiorno romano del Tatti, giudicato dal Bramante e da Raffaello, per ritrarre proprio in cera il Lao-

⁵ Inv. 7595-1861; cm 97,8 (altezza complessiva; 76,2 altezza del rilievo) × 89,5 (larghezza complessiva; 72,4 larghezza del rilievo); per la fortuna della composizione nella pittura coeva cfr. G. Gentilini, *Perugino e la scultura fiorentina del suo tempo*, in Pietro Vannucci, *il Perugino*, atti del convegno, a cura di L. Teza, Perugia 2004, pp. 199-227; pp. 207-208; S. Padovani, in *The Alana Collection. Newark, Delaware, USA. II. Italian Paintings and Sculptures from the Fourteenth to Sixteenth Century*, a cura di M. Boskovits, Firenze 2011, pp. 28-36, n. 5; S. Wellen, «Essendo di natura libero e sciolto». *A Proposal for the Identification of the Painter Visino and an Analysis of His Role in the Social and Cultural Life of Florence in the 1530s and 1540s*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 54, 3, 2010-2012 (ma 2012), pp. 479-504; pp. 479, 488-489.

⁶ Sul concorso cfr. L. Principi, *Il Maestro dei bambini turbolenti. Sandro di Lorenzo scultore in terracotta agli albori della Maniera*, Perugia, pp. 55-61, 397 n. R.3, 402 n. R.7; D. Lucidi, *Baccio da Montelupo*, Todi 2022, pp. 183-189, 434-435 n. 30; D. Lucidi, *Baccio da Montelupo. Madonna col Bambino also known as the Madonna del Mercato Nuovo (Virgin and Child)*, New York 2023.

⁷ Inv. 1177; cm 65,5 × 23,5 × 19; cfr. Principi, *Il Maestro*, p. 402 n. R.7; Lucidi, *Baccio*, p. 186; Lucidi, *The Primacy of Terracotta. Sculptures for Painting in Sixteenth-Century Renaissance Florence*, in *The Materiality of Terracotta Sculpture in Early Modern Europe*, atti del convegno, a cura di Z. Sarnecka, A. Dziki, New York e Londra 2023, pp. 123-135; ulteriore bibliografia alla nota 13.

⁸ Vasari, *Le Vite*, Testo, VI, pp. 180 [Giuntina, 1568], p. 594 [edizione autonoma, 1571 circa].

⁹ Testo, VI, pp. 182 [Giuntina, 1568], p. 595 [edizione autonoma, 1571 circa]. Sull'ingresso trionfale di Leone X a Firenze: I. Ciseri, «Con tanto grandissimo e trionfante onore». *Immagini dall'ingresso fiorentino di papa Leone X nel 1515*, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee - Casa Buonarroti, 2013), a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno 2013, pp. 236-249; sulla facciata di Santa Maria del Fiore: U. Söding, *Jacopo Sansovino Florentiner Domfassaden-Dekoration von 1515*, in *Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance. Kunsthistorische Beiträge anlässlich einer Dreiländerexkursion unter der Schirmherrschaft der European Cultural Foundation der kunsthistorischen Institute in Stockholm, Wien und Würzburg*, a cura di L.O. Larsson, G. Pochat, Stockholm 1980, I, (Text) pp. 156-164; Davis, recensione a Boucher, p. 347; M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 15-19, n. 2.

¹⁰ G. Gentilini, *La cartapesta nel Rinascimento toscano*, in *La scultura in cartapesta*, pp. 28-33; p. 31; R. Casciaro e C. Galassi, *Cartapesta e scultura polimerica nell'Italia del Rinascimento*, nello stesso volume, pp. 50-53; p. 52.

¹¹ Vasari, *Le Vite*, Testo, III, Firenze 1971, p. 544 [Giuntina, 1568]; J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, edizione annotata e ampliata da A. Daninos, traduzione di D. Tortorella, Milano 2011, pp. 103-109; sui Benintendi: G. Masi, *La ceroplastica in Firenze nei secoli XV-XVI e la famiglia Benintendi*, «Rivista d'arte», 9, 2, 1916, pp. 124-142.

¹² Vasari, *Le Vite*, Testo, IV, Firenze 1976, p. 17 [Giuntina, 1568]; Verrocchio, *Il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 2019), a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, pp. 262-293 e in particolare i nn. 9.5-9.8, 9.10-9.11 (schede di C.C. Bambach e A. De Marchi).

¹³ J.D. Rátónyi, *New Aspects: Technical Analysis of the Wax Madonna by Jacopo Sansovino*, «A Szépművészeti Múzeum közleményei», 114-115, 2011, pp. 44-51, 215-220.

coonte al fine di gettarne uno di bronzo.¹⁴ Un elemento a conferma dell'utilizzo da parte del Sansovino della cera punica – non è stato ancora osservato – viene dai libri di conto di Lorenzo Lotto, amico di Iacopo, dove è ricordato che egli acquistò «cera da lavorar di rilievo che non atacha et morbida videlicet del Sansovino», descrizione che si attaglia alle caratteristiche fisiche della cera punica,¹⁵ per sua natura particolarmente morbida.

Tornando all'intervento conservativo del 2011 – e questo sarebbe il ritrovato più importante – secondo il restauratore le radiografie indicherebbero l'assenza di un'armatura interna (fig. 6), una caratteristica piuttosto inconsueta perché l'uso di un'anima lignea o metallica è prescritto anche da Vasari.¹⁶ Secondo il restauratore, il Sansovino avrebbe prima preparato la base di legno con il podio; su di esso successivamente avrebbe costruito un supporto di cera alla quale avrebbe fissato con dei chiodi i panneggi, che erano stati precedentemente imbevuti di gelatina o colla. L'anatomia delle figure sarebbe stata sviluppata quando il gruppo era ancora nudo, così le pieghe del panneggio sarebbero state realisticamente posizionate attorno al corpo nella fase successiva. Il Sansovino avrebbe scelto la cera punica perché molto malleabile e più facile da utilizzare rispetto alla cera d'api pura, dura e compatta. E in effetti sulla superficie, in particolare sui panneggi, si notano le tracce della spatola usata per la lavorazione del materiale plastico. Secondo il restauratore, infine, sarebbe lo stesso tessuto di rivestimento che, induritosi, avrebbe dato stabilità al modello rendendolo staticamente autonomo.

Diversa nella costruzione è invece una magnifica figura in atto di pugnalarsi il petto che vorrei presentare (figg. 2-3, 5),¹⁷ dalle dimensioni, dallo stile e dalle caratteristiche formali similissime a quelle della *Madonna* di Budapest. Essa, da subito riconosciuta in Lucrezia ma che potrebbe raffigurare anche Didone,¹⁸ è sfuggita incredibilmente alla critica e si conserva dimenticata nei depositi del Victoria and Albert Museum, dove ho potuto analizzarla da vicino grazie alla preziosa collaborazione di Rachel Boyd (V&A, Senior Curator of Renaissance Sculpture). Di quest'opera ho commissionato una nuova

campagna fotografica che finalmente ne risarcisce appieno la qualità altissima e la rarità, nonché la rilevanza nella storia della scultura del primo Cinquecento.

Come la *Madonna* di Budapest, anche la *Lucrezia* proviene dal mercato d'arte fiorentino di tardo Ottocento e fino al 1899 era nelle disponibilità del grande antiquario Stefano Bardini, che la mise in asta a Londra in quell'anno.¹⁹ Il museo la comprò solo nel 1962 dall'antiquario londinese E.A. Martin.²⁰ A quel tempo era curatore delle raccolte di scultura John Pope-Hennessy, che – non è noto per quale motivo – non inserì la *Lucrezia* nel celebre catalogo della scultura italiana pubblicato nel 1964, due anni dopo l'acquisizione. Sicuramente ciò ne decretò la sfortuna critica che perdura fino a oggi.

Nel catalogo Bardini la scultura veniva ritenuta opera fiorentina del XVI secolo, mentre al museo londinese durante gli anni Sessanta e Settanta – forse la ragione per cui non fu inserita nel catalogo della scultura italiana – si propendeva per un'origine francese e una datazione al terzo quarto del XVI secolo. In una didascalia datata novembre 1985, compilata quando Anthony Radcliffe era curatore della sezione di scultura e di cui si conserva copia tra i files del museo, l'opera veniva correttamente messa in relazione con la *Madonna* di Budapest e veniva etichettata come «Possibly by Jacopo Sansovino». Ma questa intuizione, nonostante sembri che la scultura sia stata esposta nelle sale del museo tra il 1985 e il 1995, è rimasta lettera morta praticamente fino a oggi.²¹ L'unica pubblicazione sull'opera risale al 2000 e si deve alla restauratrice Anne Brodrick, che non ha avanzato alcuna attribuzione.²²

Eppure, la paternità del Sansovino è parlante: ben oltre il fattore dimensionale (le misure della *Lucrezia* sono del tutto affini a quelle della *Madonna* di Budapest, finanche nella base),²³ a essere dirimenti sono i raffronti stilistici, che per ragioni di spazio si deve qui ridurre all'essenziale (figg. 1-2, 4-5). Si consideri *in primis* il modo di rendere i panneggi, ammassati e corposi, con anse ben visibili, che salgono e scendono in un movimento difficile da seguire sotto ai cordoncini che li fanno aderire al corpo. Anche la connotazione fisiognomica è la stessa, laddove ovviamente il tono espressivo è completamente di-

¹⁴ Vasari, *Le Vite*, Testo, VI, p. 179 [Giuntina, 1568], p. 592 [edizione autonoma, 1571 circa].

¹⁵ L. Vertova, *Lorenzo Lotto: collaborazione o rivalità fra pittura e scultura?*, in *Lorenzo Lotto. atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 401-414: p. 409; Avery, *La cera*, p. 26.

¹⁶ Vasari, *Le Vite*, Testo, I, Firenze 1966, p. 88 [Torrentiniana, 1550, Giuntina, 1568].

¹⁷ Inv. A.2-1962; cm 60,3 (7 l'altezza della base) × 33 (alle braccia) × 18 (18,3 alla base).

¹⁸ Si veda nota 30.

¹⁹ Christie, Manson & Woods, Londra, *Catalogue of a Choice Collection of Pictures, Antiquities, Works of Art of the Middle Ages and Renaissance from the Collection of Signor Stephano Bardini of Florence*, 5 giugno 1899, lotto 393 (nell'album che illustra i lotti è riprodotto alla tavola 18 n. 290). Dalla copia nella biblioteca del Getty Research Institute si trova notizia che la scultura fu comprata da un certo Donaldson per 110 sterline, vale a dire sir George Donaldson, un mercante che aveva galleria al 106 di New Bond Street e che consigliava il Victoria and Albert negli acquisti (si veda la sua biografia nel sito del British Museum di Londra). Dell'acquisto di Donaldson si trova conferma nei documenti conservati nel fascicolo dedicato alla *Lucrezia* presso il Dipartimento di Scultura del museo (Card. 1).

²⁰ Martin era recapitato presso l'antiquario K.J. Hewett (1919-1994, per il quale si veda la biografia nel sito del British Museum di Londra). Entrambe le informazioni si desumono dai documenti conservati nel già ricordato fascicolo dedicato alla *Lucrezia* presso il dipartimento di scultura del Victoria and Albert Museum (Card 1), che per l'acquisto utilizzò in parte il fondo del legato del capitano H.B. Murray.

²¹ L'esposizione nelle sale del museo si desume da tre didascalie conservate nel fascicolo dedicato alla *Lucrezia* presso il dipartimento di scultura del Victoria and Albert Museum (Card 5), una datata 1985, la seconda e la terza, rispettivamente del 1993 e 1995, che ripetono il contenuto della prima. Bruce Boucher mi comunica (20 luglio 2025) che al tempo della pubblicazione della sua monografia nel 1991 non conosceva la scultura, ma che verso il 1996 tenne, su invito di Manuela Morresi, una conferenza a Venezia durante la quale confermò il suggerimento di Anthony Radcliffe circa la paternità del Sansovino; di questa Boucher è tuttora convinto.

²² A. Brodrick, *Draping Lucretia: a Sculptor's Use of Cloth in the Early Sixteenth Century*, in *Secular Sculpture 1300-1550*, atti del convegno, a cura di P. Lindley e T. Frangenberg, Stamford 2000, pp. 211-217; nell'introduzione al volume Phillip Lindley (p. 8) afferma che lo stile della *Lucrezia* «is close to that of Jacopo Sansovino».

²³ Si vedano note 7 e 17.

verso: esprime dolore e drammaticità la *Lucrezia*; una compunzione quasi rassegnata connota, invece, la Vergine. Ma similissimi sono gli occhi leggermente allungati e il modo di realizzare i capelli a ciocche spesse a forma di onde che incorniciano il volto, nonché il collo lunghissimo in cui già si avverte tutto il Manierismo. A rendere sorelle queste due sculture è poi la loro stessa rarità: non si conoscono infatti al di fuori di esse, altri analoghi modelli in tela dorata e le foto di dettaglio rendono quasi indistinguibili le due opere.

Stante la forte affinità, la *Lucrezia* sembra essere stata realizzata con una tecnica differente, come emerge dalle radiografie effettuate nei primi anni Ottanta in concomitanza con il restauro, iniziato intorno al 1979 e durato fin verso il 1983 (fig. 7).²⁴ La figura è vestita di un lino fine, e quello usato per la testa è ancora più sottile. Per il panneggio pare sia stato utilizzato un solo pezzo di tela, mentre un secondo sarebbe stato aggiunto per avvolgere la gamba destra. Solo allora la stoffa sarebbe stata incollata sull'anima lignea; a quel punto era necessario irrigidire il panneggio per poi procedere con la doratura: fu allora applicata a più riprese della colla calda per sigillare e indurire il tessuto, facendo attenzione che il peso non deformasse le pieghe più sottili; quando fu sufficientemente irrigidito, si stesero su tutta la superficie (parti scoperte e panneggi) un sottile strato di gesso, poi il bolo e in seguito la foglia di stagno, smaltata e colorata con una tinta gialla che le conferisce l'effetto finale dorato. La doratura è quindi diversa da quella della *Madonna* di Budapest stesa a missione all'acqua.²⁵

La differenza principale rispetto all'opera di Budapest, se la lettura delle radiografie di quest'ultima è corretta, è la presenza nella *Lucrezia* di un'anima di legno, elemento che peraltro anche Vasari consigliava.²⁶ Il braccio destro è tenuto in quella posizione da un chiodo e si notano segni di rimaneggiamento in questa area e di un riposizionamento dell'arto, come credo sia ovvio in un'opera di questo tipo del tutto sperimentale, che l'artista avrebbe potuto continuare a modificare finché non fosse stato soddisfatto. Stesso discorso vale sia per i tre chiodi nell'area della testa, che la tengono ferma sul corpo e consentono questa posizione così ruotata, sia per il pezzo di legno cuneiforme tra la base del collo e la testa; del gesso fu utilizzato per modellare i capelli e anche per appianare i differenti livelli dei pezzi di legno.

In ogni caso, al di là delle possibili differenze costruttive, normali in opere sperimentali di questo tipo, la tecnica utilizzata in queste due

grandi statuette collima con quanto tramandato da Vasari circa l'abilità del Sansovino nella realizzazione di sculture effimere. In questo senso la *Madonna* di Budapest, la *Lucrezia* e – come si vedrà a breve – altre due sculture sono quanto di più prossimo al putto di stoppa per Giovanni Gaddi o agli apparati perduti per l'ingresso di Leone X nel 1515 ricordati in apertura. Tra le opere non seriali polimateriche va menzionata anche la bellissima *Madonna col Bambino tra santi* di Berlino che però qui, trattandosi di un rilievo, non viene discussa.²⁷

In merito alla funzione della *Lucrezia* è necessario confrontarla ancora con gli altri simili modelli riferiti al Sansovino. Ciò che li accomuna è la doratura. Viene da chiedersi perché sceglierla per il teatrino del Victoria and Albert Museum, pensato come guida compositiva per un pittore, e perché utilizzarla anche per un concorso propedeutico a una scultura in marmo come quella del Mercato Nuovo. Pure la *Lucrezia* poté servire da modello per un pittore? È possibile che queste dorature siano tutte originali, oppure furono applicate in un secondo momento?²⁸

A questi e ad altri quesiti dovranno essere dedicate altre ricerche, focalizzate anche sulla loro provenienza. È possibile che queste tre sculture abbiano avuto vicende simili e che le dorature venissero applicate successivamente per scopi collezionistici, indicando che si trovavano tutte nella medesima raccolta? O meglio, è possibile che oltre alla *Deposizione* citata da Vasari anche le altre due si siano salvate perché premurosamente conservate da Giovanni Gaddi?

E credo che la *Lucrezia* potrebbe essere nata proprio a seguito delle frequentazioni con l'ambiente culturale romano, anche se non è facile affermare con certezza se appartenga al primo (1506-1510/1511) o al secondo soggiorno nell'Urbe (1518-1527), come lascerebbe intendere il classicismo più robusto rispetto al modello della *Madonna* del Mercato Nuovo (1511-1512 circa), simile invece al tono del *San Iacopo* scolpito a Roma (1518-1520).²⁹ La ragione di ciò è insita nell'iconografia e nella composizione. Nella rappresentazione di *Lucrezia* uno spartiacque si deve a Raffaello: il suo disegno, oggi al Metropolitan Museum of Art di New York, che si data al 1508-1510/1511, al tempo dei primi anni romani (fig. 8), e l'incisione di Marcantonio Raimondi da esso derivata crearono un nuovo modo di raffigurare la storia dell'eroina suicida, non più in chiave narrativa e paratattica, come nel Quattrocento si tendeva a illustrare, ma concentrata sull'episodio del suicidio.³⁰

²⁴ Le informazioni sul restauro e sulla tecnica di realizzazione della *Lucrezia* si desumono dalle relazioni di restauro di Anne Brodrick, che ho potuto consultare nei files dell'opera e che mi sono state gentilmente inviate pure da Victor Borges (V&A, Lead Conservator, Sculpture, Ceramics and Glass); parte di queste riflessioni, e anche una delle radiografie qui pubblicate, sono poi confluite nel saggio di Brodrick citato *supra*.

²⁵ Rátónyi, *New Aspects*, pp. 45-46.

²⁶ Si veda nota 16.

²⁷ Inv. 286, cm 81 × 107 × 12 (dimensioni telaio cm 99 × 124 × 20).

²⁸ Il rilievo del V&A nel 1766, quando uscì da casa Gaddi, era già dorato, come testimonia l'edizione delle *Vite* vasariane del 1772 (cit. in J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, II, Londra 1964, pp. 417-419 n. 442).

²⁹ Boucher, *The Sculpture*, I, pp. 29-31, II, pp. 321-322 n. 11, figg. 78, 80-81.

³⁰ Sul disegno del Metropolitan (inv. 1997.153) cfr. C.C. Bambach, *La Lucrezia cristiana di Raffaello e la «Nobile Morte»*, in *Lucrezia Romana. La virtù delle donne da Raffaello a Reni*, catalogo della mostra (Parma, Galleria Nazionale, 2016-2017), a cura di M. Scalini, Cinisello Balsamo 2016, pp. 57-73; alla mostra di Parma si rimanda anche per un inquadramento più in generale per l'iconografia di *Lucrezia*. È bene segnalare che l'invenzione raffaellesca fu utilizzata anche da Domenico Beccafumi in una magnifica tavoletta abbozzata presso la collezione Chigi Saracini di Siena (Monte dei Paschi di Siena, inv. 282: F. Sricchia Santoro, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra [Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1988], a cura di F. Sricchia Santoro, Firenze, 1988, pp. 99-100 n. 21, tav. XXVIII), un'affinità su cui si dovrà tornare a riflettere. Di Raimondi si conosce anche un'altra incisione, derivata sempre dalla stessa composizione raffaellesca, che ritrae però Didone: stante la difficoltà di distinguerle senza ulteriori elementi identificativi (la pira contraddistingue quest'ultima; cfr. J.L. De Jong, *Dido in Italian Renaissance Art. The Afterlife of a Tragic Heroine*, «Artibus et Historiae», 30, 59, 2009, pp. 73-89), è impossibile essere netti sul punto ma la maggior fortuna avuta dalla figura di *Lucrezia* per le sue doti morali e per la sua valenza di *exemplum virtutis* spinge a riconoscere la statuetta del Sansovino in questo personaggio.

La *Lucrezia* sansoviniana è chiaramente legata all'invenzione di Raffaello, pur variata nella posa specchiata e nella posizione del braccio e della mano di sinistra: aderenti al corpo e a scoprire il petto nella statuetta di Londra,³¹ distesi nel disegno.

D'altra parte, Vasari è esplicito nel ricordare il rapporto Sansovino-Raffaello a Roma e a collocare lo scultore negli stessi ambienti della corte papale dei quali il Sanzio era protagonista indiscusso, su tutti il contesto vaticano del concorso del *Laocoonte* di cera, giudicato dal Bramante e da Raffaello.³²

È a questo punto utile osservare che Leone X, per il cui ingresso trionfale a Firenze nel 1515 il Sansovino ebbe *magna pars*, era un appassionato sostenitore della figura di Lucrezia romana: oltre a possedere una statua antica che la raffigurava, ritrovata a Roma nel 1508 (oggi ritenuta perduta, ma considerata una possibile fonte di ispirazione per l'invenzione di Raffaello), Giovanni de' Medici compose anche alcuni versi giambici in onore dell'eroina romana.³³

Tali affinità sono così interessanti da lasciar immaginare che la *Lucrezia* possa essere stata realizzata dal Sansovino a Roma per un qualche progetto legato al cardinale e poi papa mediceo, o addirittura su sua commissione, e che in un secondo momento sia entrata nella raccolta di Giovanni Gaddi collocata a Roma nel palazzo in via del Banco di Santo Spirito, edificio progettato proprio da Iacopo tra il 1519 e il 1527,³⁴ per poi essere portata come le altre nel palazzo di Firenze.

Le sculture polimateriche, a causa della loro pelle spesso frantumata e non uniforme, sono state marginalizzate nel catalogo del Sansovino, ma in realtà talvolta più in queste che in altre è possibile apprezzare la mano dell'artista. E ciò è particolarmente vero, soprattutto pensando alla seconda parte della carriera di Iacopo, quella svolta a Venezia tra il 1527 e il 1570, anno della sua morte. In questo periodo per far fronte alle molte commissioni – non solo scultoree, ma anche e soprattutto architettoniche – il Sansovino fece largo uso di collaboratori e si riservò invece la parte progettuale, creando dei modelli poi riutilizzati probabilmente come materiali di bottega. È probabile che analoga funzione avesse la *Madonna* delle Muneghette che proprio in questi mesi (2025) l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze sta restaurando, grazie al finanziamento di Venetian Heri-

tage, fondazione che molto generosamente ha anche sponsorizzato una nuova campagna fotografica della scultura da parte di Mauro Magliani e diretta da chi scrive (figg. 9, 10).³⁵ Studiare quest'opera, drammatica e struggente nel vortice compositivo quanto nell'immediatezza dei materiali poveri utilizzati, è come fare un salto nella bottega del Sansovino e vederlo dare vita a una scultura.

Molte novità emergeranno di certo sulla *Madonna* delle Muneghette una volta che le indagini e il restauro saranno conclusi; per il momento è bene osservare che pure qui si rileva un alto tasso di sperimentalismo: l'artista ha modellato la tela imbevuta di gesso ed è ricorso in più aree a impasti di gesso e carta.

Che si tratti di un'opera eccezionale del Sansovino, un modello e non un *pastiche*, è indicato dall'originalità della sua composizione che mostra affinità con le altre Vergini assise veneziane (*Madonna* dell'Arsenale, 1533-1534; *Madonna* della Loggetta, 1545 circa; *Madonna* di Palazzo Ducale, 1536-1570), ma non è una diretta derivazione da nessuna. E pur essendo parzialmente fatta di cartapesta, come i celebri rilievi devozionali mariani realizzati nella sua bottega veneziana, non va paragonata a questi che, invece, sono stati fatti in serie.³⁶

Un altro caso eccezionale del tutto inedito è una *Madonna col Bambino* che si conserva nel Museo Diocesano di Vicenza e proviene dalla chiesa di Santa Giustina ad Arcugnano, sui Colli Berici (fig. 11).³⁷ Come testimoniano le foto della schedatura della Soprintendenza del 1991 e di quella della Diocesi del 2007, che la mostrano a terra in un ambiente di servizio,³⁸ era considerata un'opera di poca importanza, tranne che per don Francesco Gasparini, coordinatore dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Vicenza, il quale invece ne ha colto la qualità e l'ha fatta sottoporre verso il 1999 a un primo intervento di restauro dal laboratorio della Soprintendenza di Verona (restauratore Guglielmo Stangherlin); in seguito, nel 2008, è stata esposta in una piccola mostra senza catalogo curata da Chiara Rigoni e allestita al Museo Diocesano di Vicenza, dove la scultura si trova ancora. La studiosa, in una scheda inedita che mi è stata fornita da Manuela Mantiero, individuava affinità con il linguaggio del Sansovino ma, pur osservandone l'originalità rispetto alle composizioni già note, la definiva un prodotto seriale e la riferiva genericamente all'ambito veneto datandola alla seconda metà del XVI secolo.

³¹ Vale la pena di osservare che, pur dipendendo dall'invenzione raffaelliana, esistono almeno altri due esempi di opere d'arte di ambito centro-italiano del primo Cinquecento in cui il braccio di sinistra dell'eroina non è disteso ma piegato, in maniera simile alla *Lucrezia* del V&A: un affresco di Tommaso Bernabei, detto il Papacello, in palazzo Passerini a Cortona (1524-1525 circa; cfr. D. Simonelli, *La diffusione della maniera romana tra Toscana orientale e Umbria nella prima metà del Cinquecento. Alcuni casi emblematici di tale penetrazione nel contesto pittorico locale*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2015-2016, pp. 63, 69-70, figg. 173, 189) e un piatto in maiolica istoriata, forse realizzato nella bottega di Guido di Merlino a Urbino, dove, inoltre, Lucrezia si scopre per pugnare il proprio seno di destra e non quello di sinistra, come invece nel disegno di Raffaello (1545 circa; V&A, inv. 8927-1863).

³² Sul rapporto Sansovino-Raffaello, oltre al fondamentale passo di Vasari sul *Laocoonte* di cera ricordato *supra*, cfr. Boucher, *The Sculpture, ad indicem «Raphael»*; C.D. Dickerson, in *Body and Soul*, pp. 34-36, 38; Annibali, *Da Pontormo*.

³³ C. Barbieri, *Lucrezia e Leone X fra paragoni visivi e letterari*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, atti del convegno, a cura di F. Cantatore, C. Casetti Brach *et alii*, Roma 2016, pp. 501-518.

³⁴ Morresi, *Jacopo*, pp. 50-65.

³⁵ Sulla *Madonna* delle Muneghette, già oggetto di restauro tra il 1975 e il 1978-1979 (Rosella Bagarotto e Luigi Savio), cfr. R. Casciaro, *Una proposta per Jacopo Sansovino scultore in legno*, in *Percorsi. Studi per Eleonora Bairati*, a cura di P. Dragoni, Macerata 2009, pp. 77-84; M. Ceriana, in *Pietro Aretino e l'arte nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2019-2020), a cura di A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli, Firenze 2019, pp. 161-162 n. 3.30; Siracusano, *Statue in stucco*, pp. 51-52. L'opera è di proprietà dell'IPAV (Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane), ex IRE (Istituzioni di Ricovero e di Educazione).

³⁶ Si veda nota 3.

³⁷ Ringrazio a questo proposito Mauro Magliani, autore anche di queste foto, don Francesco Gasparini, Manuela Mantiero e Paola Lott della Diocesi di Vicenza e don Carlo Sandonà parroco di Arcugnano, i quali, a vario titolo, hanno facilitato e stanno facilitando in ogni modo le ricerche sull'opera che per il momento non hanno chiarito quando essa sia arrivata in chiesa.

³⁸ Consultate grazie all'aiuto di don Carlo Sandonà presso l'Ufficio parrocchiale di Arcugnano. La schedatura della Soprintendenza risale al 1991-1993: la *Madonna* è riferita a un ignoto scultore veneto del XVII secolo (scheda n. 4 compilata da Chiara Frigo e revisionata nel marzo 1991 da Franco Barbieri). L'inventario della Diocesi, invece, si data al 2006 e qui (n. 5) è riferita ad ambito veneto e datata al 1590-1610.

Sarebbe auspicabile, così come la *Madonna* delle Muneghette, che pure la Vergine di Arcugnano venga sottoposta a un nuovo e più coraggioso intervento di restauro. Fino a quel momento sarà bene usare la massima prudenza, ma la mia sensazione è che sotto le ridipinture e i rimaneggiamenti plastici che mortificano la scultura (chiaramente rifatta è la mano di destra del Bambino), si conservi un'opera dal modellato di altissima qualità, probabilmente autografa di Iacopo Sansovino e databile verso l'inizio degli anni Quaranta del Cinquecento. I materiali usati sembrano gli stessi della *Madonna* delle Muneghette, tela imbevuta per il manto blu della Vergine, cartapesta per l'abito rosso (figg. 10-11). Il blu è visibile anche in aree dove ci sono delle lacune e si è perso lo strato di gesso, confermando che questo colore non può essere originale e che probabilmente anche la *Madonna* di Arcugnano era dipinta a imitazione del marmo. La composizione trova inequivocabili confronti con le Madonne veneziane del Sansovino, ma anche questa di Vicenza è originale e non dipende da nessuna di quelle già note. In ordine cronologico, i confronti più significativi sono con la già discussa *Madonna* di Budapest (che però appartiene al periodo fiorentino), quella del sepolcro Nicheola a Verona (1530-1532 circa),³⁹ quella dell'Arsenale (1533-1534),⁴⁰ quella del Raclin Murphy Museum of Art di Notre Dame, nell'Indiana (1533-1534),⁴¹ e quella della Loggetta del campanile di piazza San Marco (1545 circa), parzialmente distrutta nel 1902.⁴² In quella dell'Arsenale si ritrova inoltre il motivo

delle dita della Vergine che stringono il piede del Bambino, visibile anche nel rilievo mariano in cartapesta del cosiddetto «modello Pardelfell».⁴³ Anche il gesto della mano destra della Madonna, con le dita esterne divaricate e quelle interne congiunte, è una firma del Sansovino. La testa della Vergine, dall'ovale perfetto e che ricorda il leonardismo sartesco della gioventù del Tatti, con i due riccioli sulla fronte, è piuttosto ricorrente nel linguaggio del Sansovino ed è quasi sovrapponibile a quella della *Pace* bronzea della Loggetta (1545 circa),⁴⁴ ma trova strettissime affinità anche con la *Madonna* delle Muneghette (figg. 12-14) e con quella del rilievo mariano in cartapesta poco fa ricordato. Infine, va considerato il Bambino, la cui connotazione erculea lo mette in strettissima relazione con quelli del gruppo delle Muneghette: la trattazione compendiaria dei riccioli schiacciati e graffiati sui fianchi e a ciuffo sopra la fronte è a loro sovrapponibile, così come il modo di realizzare le ampie pupille con una mezza luna (figg. 15, 16).

Si sono visti casi di pelle della scultura molto diversi fra loro pur afferenti a un medesimo artista – superfici forse originali e comunque uniche nei modelli dorati, alterate e fuorvianti nella *Madonna* di Arcugnano – ma tutti questi esempi sono accomunati da una costante: nelle sculture polimeriche la superficie, la pelle, diversamente dal marmo che non nasconde nulla al suo interno, è il risultato di una complessa rete di relazioni interne che è necessario conoscere e indagare per poter valutare adeguatamente l'opera nel suo insieme.

³⁹ Boucher, *The Sculpture*, I, *ad indicem*; II, pp. 322-323 n. 12, figg. 85-86.

⁴⁰ Boucher, *The Sculpture*, I, *ad indicem*; II, p. 324, figg. 98-99.

⁴¹ Inv. 1980.039.

⁴² Boucher, *The Sculpture*, I, *ad indicem*; II, pp. 326-327 n. 18, fig. 115.

⁴³ Boucher, *The Sculpture*, I, *ad indicem*; II, p. 348 nn. 44-45, figg. 331-332.

⁴⁴ Boucher, *The Sculpture*, I, *ad indicem*; II, pp. 334-335 n. 27, figg. 218-220.



Fig. 1. Jacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, 1511-1512 circa.
Budapest, Szépművészeti Múzeum.

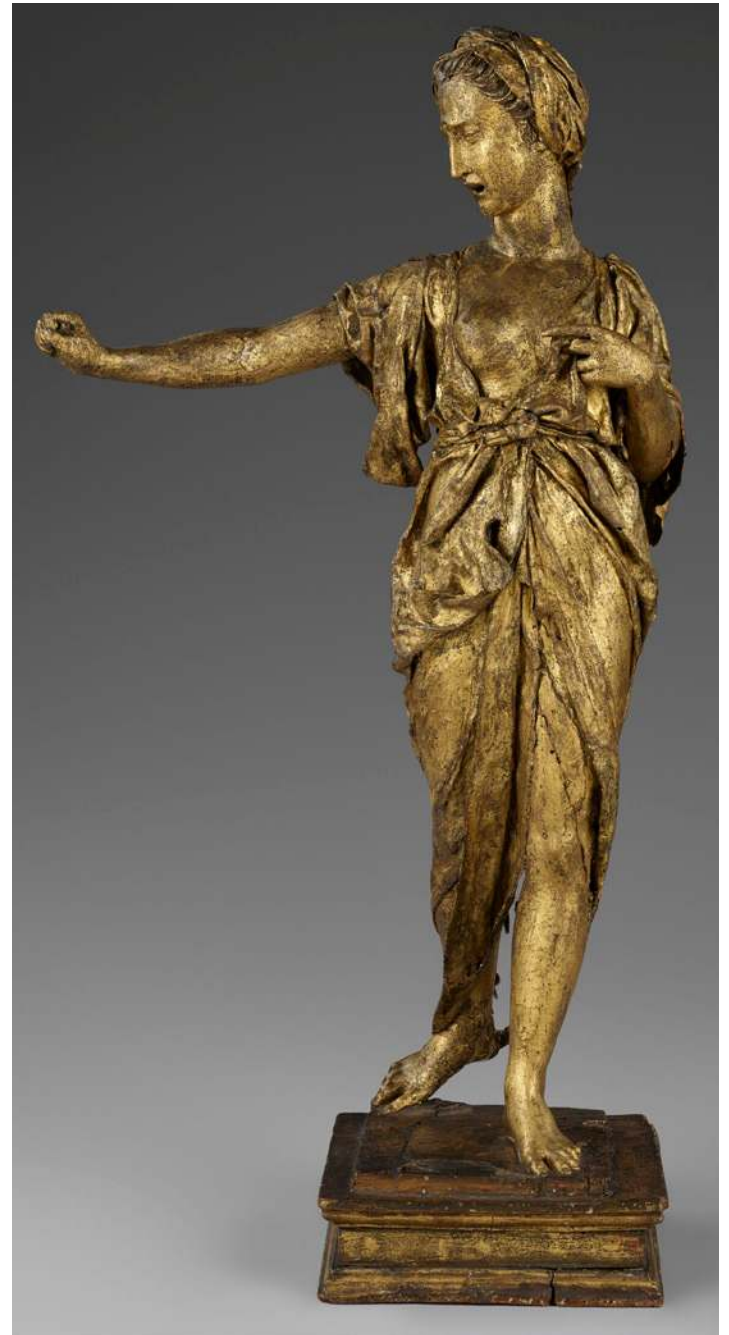


Fig. 2. Jacopo Sansovino, *Lucrezia*, 1520 circa.
Londra, Victoria and Albert Museum.

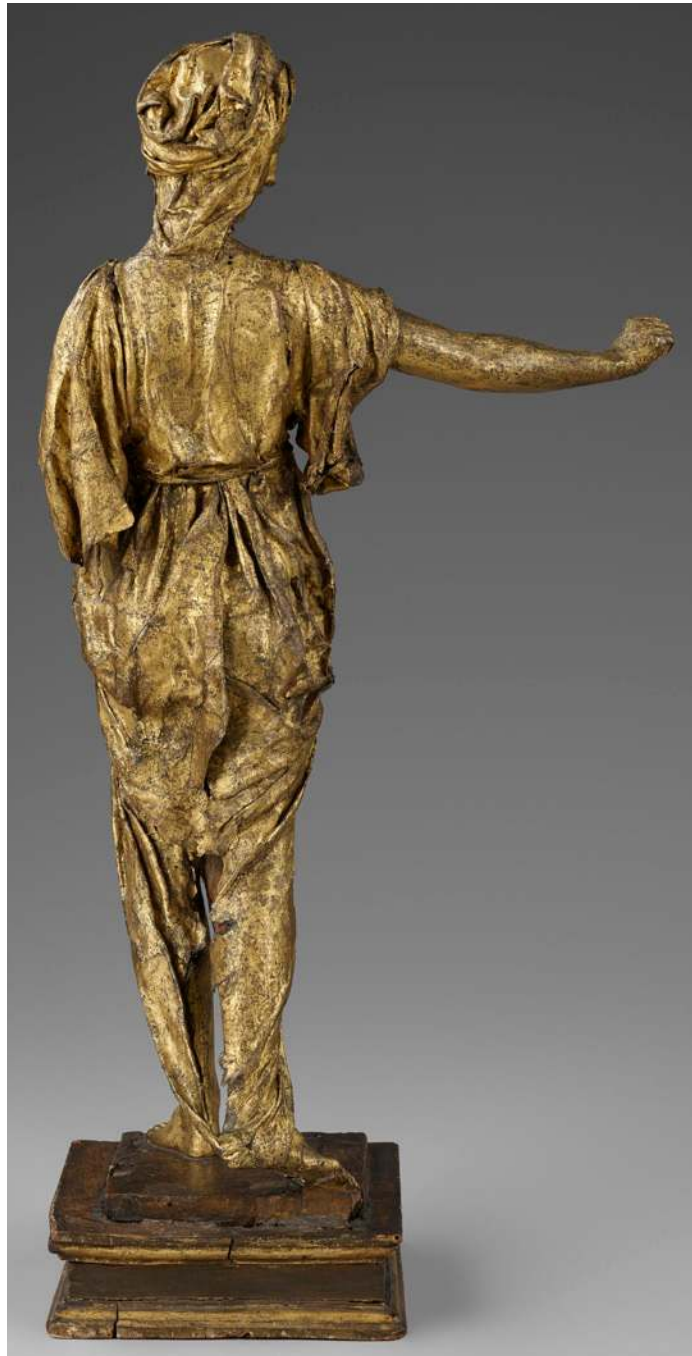


Fig. 3. Jacopo Sansovino, *Lucrezia*,
1520 circa. Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 4. Iacopo Sansovino, *Madonna col Bambino* (particolare), 1511-1512 circa. Budapest, Szépművészeti Múzeum



Fig. 5. Iacopo Sansovino, *Lucrezia* (particolare), 1520 circa. Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 6. Jacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, 1511-1512 circa, radiografie. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

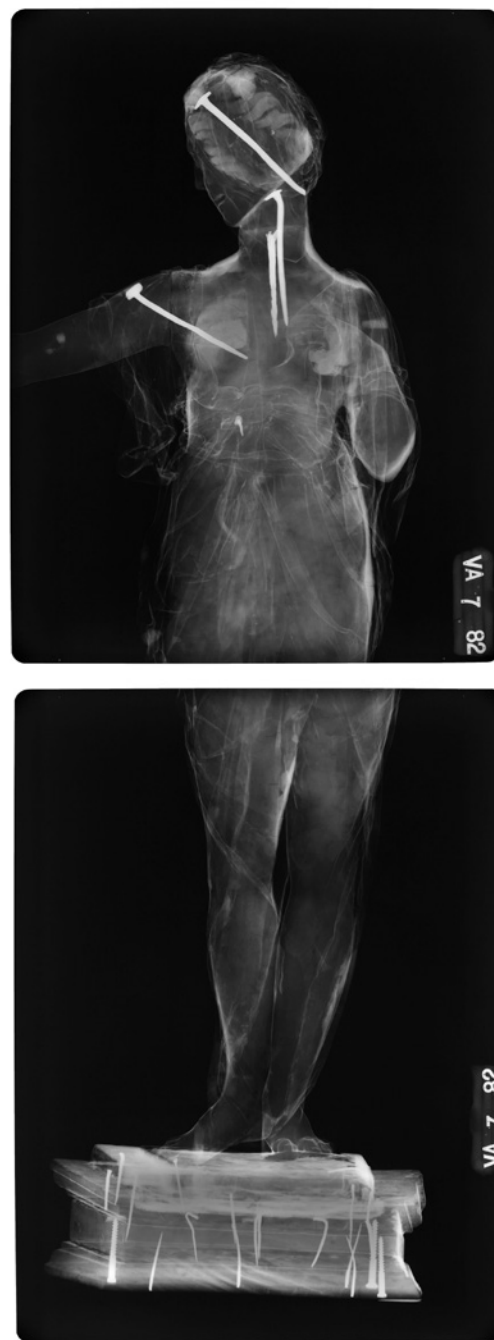


Fig. 7. Jacopo Sansovino, *Lucrezia*, 1520 circa, radiografie. Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 8. Raffaello, *Lucrezia*, 1508-1510/1511.
New York, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 9. Iacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, detta delle Muneghette, 1530 circa. Venezia, IPAV (Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziiane).



Fig. 10. Iacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, detta delle Muneghette (particolare), 1530 circa. Venezia, IPAV (Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane).



Fig. 11. Iacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, 1540 circa. Vicenza, Museo Diocesano.



Fig. 12. Iacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, detta delle Muneghette (particolare), 1530 circa. Venezia, IPAV (Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane).



Fig. 13. Iacopo Sansovino, *Madonna col Bambino* (particolare), 1540 circa. Vicenza, Museo Diocesano.



Fig. 14. Iacopo Sansovino, *Pace*, (particolare), 1545 circa. Venezia, Piazza San Marco, Loggetta.



Fig. 15. Iacopo Sansovino, *Madonna col Bambino*, detta delle Muneghette (particolare), 1530 circa. Venezia, IPAV (Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane).



Fig. 16. Iacopo Sansovino, *Madonna col Bambino* (particolare), 1540 circa. Vicenza, Museo Diocesano.



Marmo come cera: i putti barocchi, Giuliano Finelli e l'Ares Ludovisi

Nicola Ciarlo

Allor, con più contento, un Marmo audace,
che parve cera, ò [Finelli], al tuo scarpello,
scoprì l'Immagin sua pronta, e vivace.

cercando li più teneri sino nelle fascie, tanto che venne ad
ammollire la durezza del marmo, sembrando essi più tosto di
latte che di macigno.⁵

I versi composti da Alessandro Adimari celebravano l'arrivo a Firenze del busto di Michelangelo Buonarroti il Giovane che il poeta fiorentino, amico di Urbano VIII e discendente del divino Buonarroti, aveva commissionato a Roma nel 1630.¹ Il nome dello scultore, che dalle evidenze documentarie sappiamo essere il carrarese Giuliano Finelli (1601-1653), era sconosciuto ad Adimari che per ben due volte lo omette. Il componimento rimase infatti manoscritto e fu pubblicato per la prima volta da Claudio Pizzorusso nel 1989.² Esso si inserisce nell'ambito di una serie di attestazioni, perlopiù manoscritte, finalizzate a esaltare le capacità ritrattistiche di Finelli, ma assume come vedremo una valenza critica nel riconoscere un aspetto specifico nello stile del carrarese, ovvero la capacità di lavorare in maniera virtuosistica il marmo e rendere la sua pelle come fosse fatta di cera.³ Oltre al ritratto, però, un secondo genere della scultura barocca fu banco di prova per Finelli, ma anche per altri scultori, nel riuscire a conferire morbidezza al marmo, ovvero quello dei putti.⁴ A proposito di François du Quesnoy, Giovan Pietro Bellori nel 1672 scriveva infatti che:

Concepì Francesco un'idea intorno le forme de' putti, per lo studio fatto da Tiziano e dal naturale; se bene egli andò ri-

Riguardo ai putti che il fiammingo aveva scolpito per Santa Maria dell'Anima, Luigi Scaramuccia scriveva ancora nel 1674 che questi «apunto d'animata Carne più tosto si fanno intendere, che di duro sasso».⁶ È fatto noto come nell'edificio delle *Vite* belloriane il nome di Bernini appaia estromesso. Le biografie di Domenico Bernini e Filippo Baldinucci riferiscono però come, in anticipo su Du Quesnoy, all'età di otto anni Gian Lorenzo avesse offerto un saggio delle sue notevoli capacità scolpendo «una piccola Testa di un puttino».⁷ Questa primizia non è giunta fino a noi, eppure l'opera d'esordio del giovane Bernini fu ugualmente un *Putto morso da un pesce*, oggi ai Musei di Stato di Berlino, che si data tra gli anni 1617-1618, di qualche mese precedente l'angioletto documentato del 1618 per la cappella Barberini in Sant'Andrea della Valle, realizzato da Gian Lorenzo Bernini quando aveva circa vent'anni per fungere da *pendant* all'esemplare eseguito dal padre.⁸ Questi bambini sono, di fatto, fratelli maggiori del piccolo Ascanio nel gruppo di *Enea e Anchise* (1618-1619), che prepara alla fase eroica dei marmi borghesiani. La coerenza cronologica e stilistica di queste tappe della scultura berniniana solleva invece dubbi sull'appartenenza a questa progenie del putto ai piedi del cosiddetto

Ringrazio Gianmarco Russo, Giulia Zaccariotto e il personale dell'Accademia Carrara per l'organizzazione del convegno; per l'aiuto e i consigli, sono inoltre grato ad Andrea Bacchi, Maria Grazia Bernardini, Vittoria Brunetti, Maxmillian Hernandez per le foto all'*Ares Ludovisi*, Davide Lipari ed Emiliano Stefanetti.

¹ Sul busto oggi a Casa Buonarroti vedi da ultimo N. Ciarlo, *Giuliano Finelli: Carrara 1601-Roma 1653*, presentazioni di M. Hagge e L. Passeggia, Fordinovo 2019, n. A.16.

² C. Pizzorusso, *A Boboli e altrove: sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Firenze 1989, p. 115.

³ Il *topos* del marmo come cera ritorna a proposito del modo di scolpire di Gian Lorenzo Bernini in un passo di D. Bernini, *Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713, ed. anast. Todt 1999, p. 149: «Questo, che da lui gli veniva imputato per difetto, esser il pregio maggiore del suo scalpello, con cui vinto aveva la difficoltà di render' il marmo pieghevole come la cera». Ancora, ne farà uso F. Baldinucci, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto e pittore*, Firenze 1682; a cura di S. Ludovici, Milano 1948, p. 141.

⁴ S. Pierguidi, II. *La nascita di un genere: i putti*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 2017-2018), a cura di A. Bacchi e A. Coliva, Milano 2017, pp. 54-63.

⁵ G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, a cura di E. Borea, Torino 2009, p. 299. Per una trattazione più ampia sul tema si veda J. Van Gastel, *Il marmo spirante: Sculpture and Experience in Seventeenth-century Rome*, Berlino 2013, pp. 144-150.

⁶ L. Scaramuccia, *Le finzze de' pennelli italiani*, Pavia, 1674, ed. anast. Milano 1965, p. 17.

⁷ Sulle aberrazioni relative alla cronologia delle prime opere di Bernini vedi S. Pierguidi, «Il nome del grandissimo figlio aveva evidentemente assorbito il nome del grande padre». *Intono al giovane Bernini*, «Bollettino d'Arte», 93, 145, 2008, pp. 103-114.

⁸ I. Lavin, *Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of His Early Works*, «The Art Bulletin», 50, 1968, pp. 223-248: 234-236; H.U. Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629)*, Monaco 2005, pp. 363-367, n. C6.

Ares Ludovisi (fig. 1).⁹ L'occasione permette, da un lato, di riabilitare l'attribuzione formulata più di vent'anni fa da Damian Dombrowski in favore di Giuliano Finelli¹⁰ e, dall'altro, offre un interessante caso *study* per avviare un discorso sul trattamento della superficie scultorea da parte di Giuliano Finelli, connessa all'utilizzo degli strumenti adoperati, che può essere una chiave di lettura per decodificare lo stile dello scultore carrarese ma anche gli elementi di continuità e discontinuità presenti nelle opere tarde di Pietro e il primo tempo del figlio Gian Lorenzo Bernini. È vero, come afferma Andrea Bacchi, che «aggiungere il nome di Giuliano a quello di Gian Lorenzo nelle stesse didascalie dell'*Apollo e Dafne* e della *Santa Bibiana* presuppone un giudizio di autografia applicato alla scultura e ai suoi procedimenti tecnici difficilmente condivisibile, trascurando il dato di un'omogeneità stilistica qui inequivocabile».¹¹ Ciò non toglie tuttavia che la lettura dell'epidermide, tanto in Gian Lorenzo Bernini quanto in Giuliano Finelli, possa darci uno strumento utile per distinguere e comprendere dove finisce la mano del primo e comincia quella del secondo. Prima di analizzare nello specifico l'*Ares Ludovisi* occorrerà però ripercorrerne succintamente la vicenda critica a partire dal suo rinvenimento.

Nelle *Memorie*, Pietro Sante Bartoli riporta che «vicino il palazzo delli signori S. Croce, per andare a Campitelli, nel farsi una chiavica, vi fu trovato il bellissimo *Marte sedente con Amore*, che si vedono alla Villa Ludovisi».¹² Il Bartoli, nato nel 1635, non fu testimone diretto del rinvenimento che avvenne intorno al 1621-1622, quando il reperto entrò all'interno della collezione del cardinale Ludovisi. Del suo restauro fu incaricato Gian Lorenzo Bernini, che per il cardinale nepote Scipione Borghese aveva già restaurato una statua di Ermafrodito comprensiva del suo «matarazzo».¹³ Un pagamento intestato a Bernini di 60 scudi, datato 20 giugno 1622, «per il restauro di una statua antica di Adone e per altri lavori fatti dallo scultore al Casino della villa suburbana»,¹⁴ conferma il resoconto che più tardi fece Orfeo Boselli nelle sue *Osservazioni della scultura antica*, composte tra il 1650 e il 1664. Il trattatista romano ricordava che Bernini aveva integrato «un piede, dita di mano et un amorino al gladiatore [...] nel Palazzo della

Villa Pinciana dei Ludovisi».¹⁵ Il resoconto dello scultore e restauratore romano sulle parti integrate trova effettivo riscontro a un esame autoptico che evidenzia le parti originali, dove la superficie antica è lasciata abrasa senza alcun intervento di riscultura, da quelle di restauro in marmo di Carrara che sono invece levigate come spesso accade nelle opere di Gian Lorenzo Bernini.¹⁶ Sorprende, tuttavia, come all'attento occhio dello scultore e restauratore romano sfuggisse al contrario l'elsa della spada, un brano autografo di Gian Lorenzo Bernini (fig. 2). La testa urlante che completa l'impugnatura è stata accostata da Maria Grazia Bernardini al Grande Sarcofago Ludovisi, acquistato poco tempo prima del restauro dell'*Ares* dallo stesso cardinale Ludovisi.¹⁷ Da ultimo, Francesco Freddolini ravvisava, da un lato, l'allontanamento dall'evidenza archeologica e, dall'altro, la vicinanza iconografica e stilistica con l'elsa di una spada raffigurata in un'incisione di Filippo Pigafetta a Roma del 1591, che rappresentava due Guerrieri del Congo.¹⁸ Nella piccola grottesca Gian Lorenzo offre uno studio sull'espressione del volto, condotto già a partire dal 1619 con l'*Anima dannata*,¹⁹ e un anticipo del *David* della Galleria Borghese, a cui Bernini avrebbe cominciato a lavorare nel 1623,²⁰ che qui trova un primo incunabolo. Già Jennifer Montagu osservava come in Gian Lorenzo Bernini «la stessa attenzione, lo stesso coinvolgimento mentale e la stessa cura per la torsione di un corpo» fosse richiesta sia in opere apparentemente secondarie come le lampade in bronzo sia nelle statue monumentali.²¹

Al contrario, Boselli ricorda l'amorino ai piedi di Ares che, al momento del ritrovamento, era privo della testa, del braccio sinistro e del piede destro. Va ricordato che sempre per il cardinale Ludovisi Gian Lorenzo Bernini eseguì un putto morso da una vipera. Questo esemplare è citato da Giovan Pietro Bellori il quale, guardandosi bene dal fare il nome di Bernini, ricordava che nel 1627 Algardi aveva scolpito un putto sopra una tartaruga che non riuscì eccellente.²² C'è da credere che pensando a questo piccolo gruppo Boselli abbia potuto confondere il putto di Bernini con l'amorino Ludovisi. Se si confronta infatti il nostro con le opere citate di Gian Lorenzo Bernini, appare evidente come proprio i caratteri formali contraddicano l'in-

⁹ Si veda la scheda di S. Pierguidi, in *Bernini* 2017, pp. 88-89, n. III.3.

¹⁰ D. Dombrowski, *Giuliano Finelli: Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Francoforte sul Meno 1997, pp. 294-295. Si colloca cronologicamente in un momento anteriore all'arrivo di Giuliano Finelli a Roma, tra il 1618 e il 1621 il cherubino attribuito da M. Panarello, *Un cherubino di Giuliano Finelli per «L'arco celeste» del santuario di Sant'Anastasia*, «L'officina di Efesto», 2018 (2019), pp. 165-184. Esso è tuttavia incompatibile con lo stile delle opere del carrarese che verranno esaminate nel testo.

¹¹ A. Bacchi, «L'arte della scultura non habbi mai havuto homo pari a questo». La breve gloria romana di Giuliano Finelli, in *I marmi vivi: Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 2009), a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi e D. Zikos, Firenze 2009.

¹² *Memorie di varie escavazioni fatte in Roma, e nei luoghi suburbanii vivente Pietro Santi Bartoli*, in C. Fea, *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*, Roma 1790, I, p. 253.

¹³ Sull'*Ermafrodito*, dal 1808 nelle collezioni del Musée du Louvre a Parigi, si veda la scheda di S. Pierguidi, in *Bernini* 2017, pp. 86-87, n. III.2. Per una panoramica più ampia sul rapporto di Bernini con il restauro vedi D. Spati, *D.L. Spati, III. I restauri*, in *Bernini* 2017, pp. 74-83: 80-83.

¹⁴ Il pagamento è pubblicato in B. Palma, *I marmi Ludovisi: storia della collezione*, in *Museo Nazionale Romano. I. Le sculture*, a cura di A. Giuliano, Roma 1983, IV, p. 34.

¹⁵ A.A. Amadio, *Le «Osservazioni della scultura antica» di Orfeo Boselli*, in *La collezione Boncompagni Ludovisi: Algardi, Bernini e la fortuna dell'antico*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, 1993), a cura di A. Giuliano, Venezia 1992, pp. 235-242: 239.

¹⁶ Il tema è complesso e si rischia di cadere in pericolose semplificazioni. In generale, Gian Lorenzo Bernini predilige nel trattamento delle superfici la levigatura alla lucidatura, che si riscontra invece nelle opere legate alla pratica scultorea del padre Pietro. Sulla tecnica esecutiva di Gian Lorenzo Bernini si rimanda a *Bernini scultore: la tecnica esecutiva*, a cura di A. Coliva, Roma 2002.

¹⁷ M.G. Bernardini, *Bernini: catalogo delle sculture*, Torino 2021, II, p. 134.

¹⁸ S. Freddolini, *Guercino: l'era Ludovisi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2024-2025), a cura di R. Morselli, C. Volpi, Portici 2024, p. 126.

¹⁹ Su quest'opera, e sull'*Anima beata*, si veda la scheda di A. Bacchi, in *Bernini* 2017, pp. 44-45, n. I.6.

²⁰ Scheda di M. Minozzi, in *Bernini* 2017, pp. 170-175, n. V.3.

²¹ J. Montagu, *La scultura barocca romana: Un'industria dell'arte*, Torino 1992, p. 125.

²² Su questo racconto vedi Bellori, *Le vite*, II, pp. 401-402; S. Pierguidi, *Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi*, «Malburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 39, 2012, pp. 155-180: 160 e 166.

formazione di Orfeo Boselli e portino a identificare il suo vero autore in Giuliano Finelli.

È riconosciuta dalla critica la partecipazione di Finelli al gruppo dell'*Annunciazione* commissionata a Pietro Bernini dal cardinale François Escoubleau de Sourdis, di stanza a Roma tra la primavera del 1621 e quella dell'anno successivo, per la chiesa certosina di San Bruno a Bordeaux.²³ I riccioli forati che si accumulano nella parte apicale della testa dell'*Arcangelo Gabriele* si ritrovano in piccolo nel *putto Ludovisi* (figg. 3, 4). Nel formulare la sua attribuzione, Dombrowski ravvisava inoltre la traccia di Finelli nel busto del porporato oggi a Bordeaux, Musée d'Aquitaine, opera riconosciuta integralmente come di Gian Lorenzo Bernini. La piccola testa sorridente di cherubino, che forma la fibbia del piviale, è definita dallo studioso come un fratello minore del nostro²⁴ e sintetizza quei caratteri che si trovano riproposti in grande nel putto ai piedi dell'Ares. L'ipotesi, che pure trovò un tiepido accoglimento da parte della critica,²⁵ non ha però avuto un concreto sviluppo che, se da un lato portava a riconoscere un importante tassello dell'avvio di Finelli nella bottega dei Bernini, dall'altro ammetteva che anche il *putto Ludovisi* dovesse appartenere di conseguenza a questa medesima stirpe. Il modo di definire il taglio degli occhi dell'infante leggermente allungato attraverso l'uso dello scalpello, detto dente di cane,²⁶ è a ben vedere una costante dello stile di Finelli che si ritrova nei lavori eseguiti nell'atelier di Bernini, come le effigi postume di Antonio Barberini e di Agostino Valier;²⁷ e ancora, nelle sue prove autonome come la *Santa Cecilia* realizzata qualche anno dopo, tra il 1629 e il 1633, per la Cappella Maggiore di Santa Maria di Loreto.²⁸ Lo stesso sorriso, appena accennato, sale sul volto della giovane martire paleocristiana e tradisce l'appartenenza a una stessa famiglia (figg. 5, 6). Le affinità non si limitano agli strumenti messi in opera, ma comprendono il trattamento delle superfici: sia la pelle del *putto Ludovisi* che quella della *Santa Cecilia* sono lucidate ricorrendo all'uso di abrasivi e lime, i cui segni sono ben evidenti, che deriva a Finelli dalla domestichezza con il modo di lavorare di Pietro Bernini.

L'ampio ricorso al trapano, che Giuliano Finelli aveva appreso ancora da Pietro Bernini, caratterizza invece i capelli del putto e si trova

riproposto nel ritratto di Michele Damasceni Peretti del Bode Museum di Berlino.²⁹ Praticamente identico è il modo di rappresentare i capelli scomposti, con riccioli leggeri e ampi forati nel centro da un colpo di trapano. A queste caratteristiche tecniche, che avvicinano il *modus sculpendi* di Finelli a quello di Pietro Bernini, si accompagna come detto un trattamento della pelle del marmo differente da quello di Gian Lorenzo. Al pari di Pietro, Giuliano Finelli predilige una superficie lucidata per rendere l'epidermide rispetto, come si è detto, alla pelle levigata di Gian Lorenzo: lo si vede bene osservando il piede di Ares, che riflette la luce, rispetto all'incarnato opaco dell'amorino.

La restituzione allo scultore apuano del *putto Ludovisi* porta a riconsiderare l'attività di Giuliano Finelli come fattore di putti e ripensare alla cronologia di queste opere eseguite tra Roma e Napoli. I primi integralmente autografi, eseguiti dopo la definitiva emancipazione da Gian Lorenzo Bernini, sono la coppia di putti che fiancheggia il *Monumento Ubaldini della Gherardesca* in Santa Maria sopra Minerva, il cui completamento va posticipato rispetto al racconto di Passeri al 1632, quando Ottaviano morì.³⁰ I due bambini che si arrampicano sul sarcofago, da cui rischiano di scivolare tenendo una ghirlanda di foglie di quercia, sono opere che introducono alla prima maturità dello scultore. Il trattamento chiaroscurato dei capelli del putto di sinistra, in cui le tracce di trapano sono lasciate a vista, è lo stesso che caratterizza anche il ritratto berlinese.

Abbiamo finora parlato di soli due putti, e non di quattro come effettivamente appaiono nel monumento. La coppia collocata sul timpano, ai lati dello stemma della casata fiorentina, è nello stile di Finelli ma certamente non sua.³¹ C'è da domandarsi se questi due putti, che non raggiungono la qualità dei loro compagni nel registro inferiore, non siano invece da restituire alla mano di Carlo Lombardelli, uno scultore carrarese che entrò nella bottega di Giuliano Finelli nel novembre 1629.³²

Deve seguire cronologicamente il genietto funerario che tiene la face per il monumento a don Pedro Fernandez nella Certosa di Siviglia, scoperto da Fernando Loffredo.³³ I confronti stringenti con il putto destro del monumento in Santa Maria sopra Minerva con l'effigie di *Francesco Bracciolini*, opera per la quale abbiamo un sicuro aggancio

²³ T. Montanari, *La libertà di Bernini: la sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016, pp. 22-23. Su questo gruppo vedi Kessler, *Pietro Bernini* 2005, pp. 371-374, n. C.8.

²⁴ Dombrowski, *Giuliano Finelli*, pp. 293-294, n. B.8: 294.

²⁵ T. Montanari, *I marmi vivi*, pp. 224-229, n. 5: 228.

²⁶ Si tratta di un tipo di gradina, con due denti larghi, ampiamente utilizzata dallo scultore per la definizione degli occhi. Su questi aspetti vedi M. Bruno, *Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata*, in *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all'Europa*, atti del convegno a cura di A. Spiriti e L. Facchin, Laino 2019, pp. 152-158.

²⁷ A ragione Bacchi, «*Veramente è vivo e spira*»: Bernini e il ritratto, in *I marmi vivi*, 2009, pp. 21-69: 44-45, ha sottolineato le evidenti tangenze fisiognomiche che intercorrono tra il busto conservato a palazzo Barberini e il ritratto del Valier, oggi ricoverato alla Ca' d'Oro di Venezia, tali da giustificare la partecipazione di Finelli.

²⁸ Dombrowski, *Giuliano Finelli*, pp. 322-323, n. A.31, p. 468, docc. C1-C4.

²⁹ Dombrowski, *Giuliano Finelli*, pp. 337-338. *Sull'uso del trapano nella pratica scultorea di Finelli* vedi inoltre V. Brunetti, *Late seventeenth-century Sculpture Practice between Style and Fascination with the Antique*, in *The Drill in Sculpture from Ancien Egypt to Modernism*, atti del convegno a cura di P. D'Agostino e L. Simonato, Turnhout 2024, pp. 243-251: 244-245.

³⁰ L'ipotesi che l'esecuzione del monumento vada posticipata di almeno un decennio rispetto al resoconto del biografo seicentesco è stata formulata da Bacchi, «*L'arte della scultura*», p. 154.

³¹ Sono concordi nel ritenere le opere con caratteristiche finelliane Bacchi, «*L'arte della scultura*», p. 163, nota 71 e F. Loffredo, *Un pezzo fuori posto: un putto di Giuliano Finelli sulla tomba di Pedro Enriquez nella Certosa di Siviglia*, «Nuovi Studi», 16, 2011, pp. 83-104: 91. Al contrario, per Dombrowski, *Giuliano Finelli*, p. 288, si tratterebbe di opere autografe.

³² G. Campori, *Memorie biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori, ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena 1873, pp. 148-149. Il 3 novembre 1629 fu stipulato a Carrara, di fronte al notaio Camillo Landini, un atto con il quale Lombardelli viene affidato alla bottega di Finelli. La trattativa viene condotta da Domenico Finelli e Aurelio Lombardelli, padri di Giuliano e Carlo. Vedi Archivio Storico di Massa, *notaio Camillo Landini* 1615-31, ins. 84, c. 91r. Il documento è citato in C. Andrei, *Giuliano Finelli da Torano al centro del barocco: luci, ombre, tormenti nel marmo*, in *Giuliano Finelli*, 2019, pp. 17-40: 35, nota 18.

³³ Su quest'opera vedi più ampiamente Loffredo, *Un pezzo fuori posto*, pp. 83-104.

cronologico agli anni 1630-1631,³⁴ e ancora con la testa di *Nerva* dei Musei Capitolini, restituitagli definitivamente da Dombrowski,³⁵ portano a posticiparne l'esecuzione prima del viaggio per Napoli, tra il 1632 e il 1634.³⁶

Nella capitale del Vicereame Finelli continua a dedicarsi al genere dei putti. Come ho già proposto, è suo il putto nella cappella della Purità della chiesa teatina di San Paolo Maggiore. Restano ancora da chiarire le circostanze per le quali Giuliano Finelli lasciò il lavoro, che fu completato da una personalità minore che ho proposto di identificare in Bartolomeo Mori.³⁷ Al pari del più antico putto Ludovisi e dei bambini del monumento a Ottaviano Ubaldini della Gherardesca, anche l'angelo della cappella della Purità mostra gli occhi vuoti, un tratto ricorrente nell'opera di Finelli. Considerando che lo scultore lavorò nell'attigua cappella Firrao della stessa chiesa,³⁸ dove eseguì l'effigie a figura intera di Cesare Firrao per il suo monumento funebre, è probabile che la datazione di quest'opera si debba collocare intorno al 1641, quando lo scultore terminò il lavoro alla cappella del principe di Sant'Agata e prendeva avvio il cantiere della Purità.³⁹

Bisogna credere che putti come questo di Finelli in San Paolo Maggiore fungessero da modello per il giovane Ercole Ferrata nella cappella d'Aquino in Santa Maria la Nova, a cui lavorò tra il 1643 e il 1645.⁴⁰ Se l'impostazione dei monumenti di Tommaso e Andrea d'Aquino dipende dalla cappella Firrao, i dieci angeli della cappella costituiscono a mio modo di vedere diverse variazioni del putto della cappella della Purità. Lo scultore comasco rappresenta questo gruppo di angeli, otto dei quali apteri, come bambini dalle carni morbide con un pezzo di stoffa che copre le nudità e gli occhi vuoti. Come

Giuliano Finelli, anche Ferrata ricorre negli incarnati alla lucidatura, evitando gli effetti specchianti dati dalla levigatura del marmo. Se ne discosta invece nel concepire le masse dei capelli come un volume compatto, con grandi boccoli definiti dall'uso della gradina senza i segni del trapano.

Chiude l'attività napoletana di Finelli in questo genere il grande Cherubino posizionato sotto la cornice dell'altare di San Francesco Saverio. Questo lavoro, già ricordato dal biografo napoletano Bernardo De Dominicis, fu pagato allo scultore nel luglio 1644.⁴¹ La testa angelica mostra evidenti affinità con opere di Finelli degli stessi anni, in particolare il *San Paolo* (licenziato nel 1640) per la cappella del Tesoro e il ritratto di *Carlo Andrea Caracciolo* in San Giovanni a Carbonara (firmato e datato 1643), con i quali condivide lo stesso modo di cancellare i fori di trapano attraverso l'unghietto che definisce i riccioli sciolti dal vento. L'eco di questa produzione nella capitale vicereale si coglie in un documento, datato 4 luglio 1650, relativo ai lavori per la cappella Merlino al Gesù Nuovo. L'albarano, in allegato al contratto di allogazione dei lavori da parte di Antonio Solaro e Donato Vannelli, precisa infatti che «le dette statue, et pottini si debiano fare per mano di uno dell'Infrascritti a nostra elezione cioè di Giuliano Tinelli, Andrea Bolgi, Ercole Ferata, et non altro».⁴²

La definitiva restituzione a Finelli del putto Ludovisi getta nuova luce su uno specifico genere della scultura nel quale Giuliano Finelli di distinse come originale interprete. Il restauro dell'*Ares* ha evidenziato inoltre come, all'interno di una singola scultura, le differenze di trattamento delle superfici possano essere la sigla per distinguere le diverse spettanze, pur all'interno di una organicità d'insieme.

³⁴ Il documento è datato erroneamente 19 dicembre 1630 da ultimo in N. Ciarlo, *Apparato documentario*, in *Giuliano Finelli* 2019, p. 368, doc. V.1 (con bibliografia), mentre V. Brunetti, in *L'immagine sovrana. Urbano VIII e i Barberini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 2023), p. 336, n. 63 ha fissato l'anno al 1631, stabilendo per l'esecuzione del busto un termine *ante quem* al mese di ottobre.

³⁵ Dombrowski, *Giuliano Finelli*, pp. 341-342. Già Montagu, *Alessandro Algardi*, II, New Haven e Londra 1985, p. 472, nell'espungerla dal catalogo dello scultore bolognese avesse ravvisato come la testa dei Musei Capitolini fosse «much closer to the style of Giuliano Finelli».

³⁶ Di diverso avviso era Loffredo, *Un pezzo fuori posto*, p. 89 il quale, seguendo l'informazione di Passeri, datava i putti del monumento a Ottaviano Ubaldini della Gherardesca e il genietto di Siviglia al 1626, quando Finelli era passato nella bottega di Sante Ghetti.

³⁷ Sul putto napoletano vedi Ciarlo, *Giuliano Finelli*, 2019, p. 352, con bibliografia pregressa. Bartolomeo Mori fu collaboratore di Giuliano Finelli a Napoli ed è documentato nel cantiere della cappella della Purità a partire dall'ottobre 1656, quando ripresero avvio i lavori.

³⁸ Sulla cappella Firrao vedi S. Iorio, *La cappella Firrao nella chiesa di San Paolo Maggiore di Napoli: la committenza, gli artisti e le opere*, in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del vicereame spagnolo*, a cura di D.A. D'Alessandro, Napoli 2011-2012, II, 2012, pp. 289-426.

³⁹ Sulla cappella della Purità vedi S. Starita, *Nuovi documenti sulla cappella della Madonna della Purità nella chiesa teatina di San Paolo Maggiore di Napoli*, in *Sant'Andrea Avellino*, 2011-2012, pp. 447-478.

⁴⁰ Sull'attività napoletana di Ferrata condotta nell'esecuzione di putti e cherubini vedi P. D'Agostino, *Per Ercole Ferrata a Napoli: «Lavori d'intaglio sopra cherubini e putti»*, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno, a cura di L. Gaeta, Galatina 2007, pp. 71-91. Sulla questione relativa ai debiti di Ferrata con Finelli è tornato da ultimo D. Lipari, *La bottega di Ercole Ferrata: nuove prospettive di studio*, in *Le arti a Roma nel secondo Seicento*, a cura di S. Albi e Elisa Martini, Roma 2025 (vol. speciale di «Römische Historische Mitteilungen»), in corso di stampa, il quale ravvisa un'ispirazione finelliana in uno dei tre gruppi in cui l'autore ha suddiviso la serie dei putti per la cappella d'Aquino.

⁴¹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, a cura di A. Zezza e F. Sricchia Santoro, Napoli 2003-2014, p. 306. Il pagamento è pubblicato da E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli: nuovi documenti*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2002 (2003), pp. 111-133: 117, doc. 26.

⁴² Il documento è trascritto nella sua interezza in A. Delfino, *Alcune notizie inedite sulla cappella Merlino nel Gesù Nuovo di Napoli*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2002 (2003), pp. 29-40: pp. 37-38, doc. 6, doc. 6.



Fig. 1. Gian Lorenzo Bernini, *Elsa della spada* (*Ares Ludovisi*, particolare) 1622, marmo. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps.



Fig. 2. Pietro Bernini (con Gian Lorenzo Bernini e Giuliano Finelli), *Arcangelo Gabriele* (particolare), 1622, marmo. Bordeaux, chiesa di San Bruno.



Fig. 3. Giuliano Finelli, *Putto* (*Ares Ludovisi*, particolare), 1622, marmo. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps.

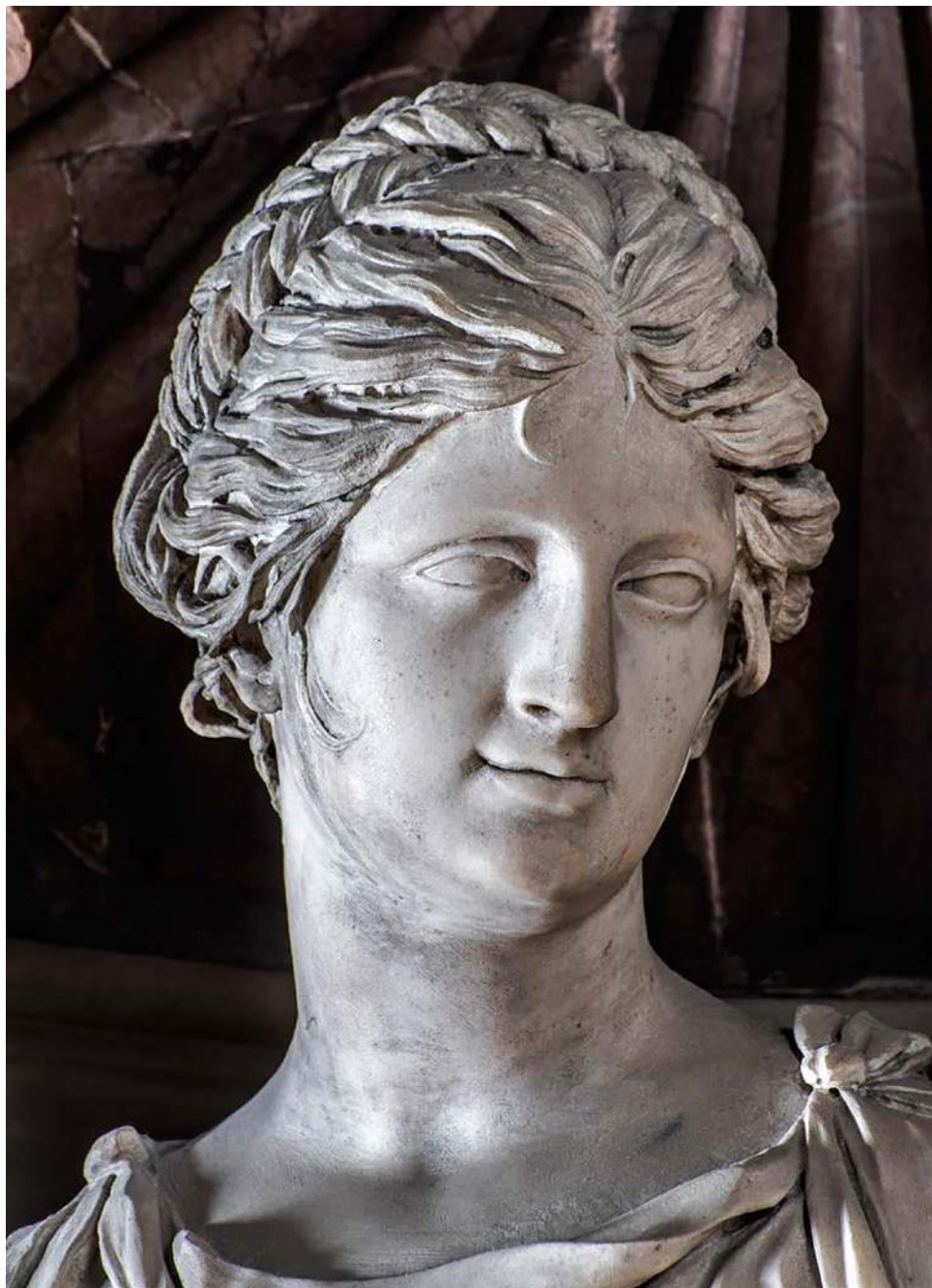


Fig. 4. Giuliano Finelli, *Santa Cecilia* (particolare),
1629-1633, marmo. Roma, chiesa di Santa Maria di Loreto.



Fig. 5. Giuliano Finelli, *Putto* (*Ares Ludovisi*, particolare), 1622, marmo. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps.



«Non resti che il solo ritocco del professore»: sulla pelle delle sculture in marmo nel XVIII secolo

Valeria Rotili

L'archivio privato di Carlo Albacini rappresenta il centro intorno al quale si muovono alcune riflessioni proposte in questo contributo, dedicato al rapporto tra questo artista e altri professionisti presenti nel suo laboratorio, in merito ad alcune fasi cruciali nel lavoro di scultura e di completamento dei marmi.

Fabrianese di origine e romano di adozione, Albacini fu un professionista del marmo molto apprezzato dai suoi contemporanei, conducendo tra il Sette e l'Ottocento una delle più fiorenti botteghe di Roma. Come si evince dalle carte che compongono il suo archivio ricopri un ruolo da protagonista nel panorama artistico della città, contando su numerosi importanti committenti e agenti, italiani e stranieri, che contribuirono a decretarne la fortuna.

L'archivio è composto principalmente dalla corrispondenza tra Carlo e molte personalità dell'epoca.¹ Tra il materiale documentale sono particolarmente interessanti i registri delle spese che permettono di avere un punto di vista dall'interno dell'atelier e soprattutto di mettere a fuoco le varie personalità coinvolte nel processo di completamento delle copie dall'antico e dei restauri (per lo più per i collezionisti inglesi e tedeschi) che furono le principali attività di Albacini.

Il modo in cui veniva completata e lustrata la scultura antica nel laboratorio può chiarire il motivo per cui Albacini divenne il restauratore preferito di Thomas Jenkins, mercante d'arte, arbitro del gusto e punto di riferimento per i viaggiatori e collezionisti che arrivavano a Roma dall'Inghilterra.

Mettendo a confronto due opere, una restaurata da Albacini e l'altra dal suo maestro Bartolomeo Cavaceppi, si possono intuire le differenti interpretazioni dell'antichità.

Nel rilievo di epoca romana con *Un centauro che rapisce una fanciulla*, Cavaceppi integra come di consueto le parti mancanti, ma

frattura deliberatamente la superficie dello sfondo per dare l'impressione di un originale frammentato assemblato con attenzione. Differentemente il restauro di Albacini è eseguito in modo più semplice: l'artista unisce due sezioni senza mettere in evidenza le tracce delle integrazioni. Il rilievo era parte di un sarcofago e, per adattarlo meglio alla fruizione del collezionista Charles Townely che lo acquistò, lo scultore eliminò la figura di Imeneo, un tempo posto al centro di spalle, e un personaggio femminile accanto alla sposa.²

Questi due esempi rappresentano emblematicamente i diversi approcci al restauro e il dibattito portato avanti da due personaggi chiave del periodo, il già citato Jenkins e Gavin Hamilton.³ Mette in luce le diverse posizioni davanti all'antico il caso dell'*Endimione* (fig. 1) proveniente da uno scavo di proprietà di Hamilton che in una lettera a Townely, sconsigliandone l'acquisto, lo descrive come «scheggiato, macchiato e corrosivo». Il noto collezionista inglese però, interessato principalmente al raro soggetto rappresentato, è ben felice di acquistarlo tramite Jenkins, nonostante il fatto che la superficie fosse stata estremamente levigata e poi lucidata a fondo proprio da Albacini, per restituire un senso di politezza e perfezione. In questo caso Hamilton accusò Jenkins di polverizzare le statue per renderle bianche e lisce, sottolineando come un'opera, nonostante le integrazioni, mantenesse in qualche modo uno stato di verginità proprio per la sua provenienza antica.⁴

In questo contesto culturale e riguardo al problema della «pelle nel restauro», già affrontato da Chiara Piva,⁵ può essere preso quale caso emblematico l'intervento di Albacini sul *Nettuno e Tritone* di Gianlorenzo Bernini, acquistato da Jenkins nel 1785. Quest'ultimo, nella sua corrispondenza, puntò l'attenzione sull'opera per descrivere le innovative tecniche di restauro che consentivano di restituire

¹ V. Rotili, *L'archivio privato degli scultori accademici Carlo e Filippo Albacini*, «Atti/Accademia Nazionale di San Luca», 2011/2012, pp. 336-341; V. Rotili, *L'archivio privato Albacini: due generazioni di scultori*, in Vincenzo Pacetti, Roma, *L'Europa all'epoca del Grand Tour*, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Sapienza Università, 2013), a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri et alii, editi come volume speciale di «Bollettino d'Arte», Roma 2017, pp. 123-128.

² Il rilievo è rappresentato in un disegno prima dell'intervento di Albacini in cui le figure eliminate con il restauro sono mostrate in modo evanescente e attraverso un tratto diverso rispetto agli altri personaggi protagonisti della scena di matrimonio (Anonimo artista romano, *Scena di matrimonio*, matita su carta, Londra, British Museum).

³ G. Vaughan, *Albacini and his English Patrons*, «Journal of the history of collections», 3, 1991, pp. 186-197.

⁴ Sempre Vaughan, *Albacini*, pp. 187-189.

⁵ C. Piva, *Il problema della «pelle» nel restauro della scultura antica alla fine del Settecento: una delicata questione tra teoria e prassi*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno (Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli 2007, pp. 13-23.

una pelle spogliata dalle incrostazioni. Nella sua corrispondenza con Townley, Jenkins infatti riporta con toni entusiastici come dopo essersi consultato con Albacini e Giovanni Pierantonio fece eseguire la pulizia di piccole aree a mo' di saggi che facessero emergere, stando alle parole dell'inglese, «l'originaria freschezza, come dicono gli scultori, data dalla raspa, cioè mai stata toccata dalla pomice». Questo metodo, che faceva saltare le incrostazioni come «squame di pesce», mostrando così la divina rivelazione, era basato sull'uso congiunto di «acqua forte, pennello e sabbia».⁶

Albacini ebbe sicuramente modo di mettere a punto questa tecnica, abbastanza aggressiva, durante la sua attività di restauratore di antichità (i marmi provenienti dagli scavi prima di tutto dovevano essere puliti). Jenkins, infatti, ricorda come l'opera di Bernini presentasse gli stessi problemi di incrostazioni del *Discobolo*, poi venduto a Townley dopo essere stato integrato sempre da Albacini.

L'acquaforte per la pulizia delle antichità fu ampiamente utilizzata nel laboratorio del Vaticano per le opere destinate al Museo Pio Clementino, e viene ricordata nel 1802 nella pubblicazione di Francesco Carradori. Questo spiega in modo didascalico come, analizzato il tipo di «sudiciume» del marmo antico, se questo fosse risultato troppo resistente si sarebbe potuto ricorrere ad acque forti «più o meno potenti», per poi lavare subito il marmo con acqua pura, ed eventualmente utilizzare stecche di legno, polvere di marmo e pomice per renderle tutte «egualmente pulite».⁷ Chiaramente erano presenti diverse ricette per le acqueforti più o meno corrosive realizzate in seno ai diversi laboratori. Baldinucci, nel *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, scrive di un composto di aceto bianco fortissimo, sale armoniaco bianco, sale comune e verderame.⁸

Ovviamente, tali pratiche avevano alla base la convinzione che le sculture potessero sopportare questo tipo di interventi, che hanno sicuramente inciso sulla superficie delle sculture e nel modo in cui sono giunte a noi.

Lasciando ora i casi di restauro e tornando ai documenti che consentono di analizzare gli aspetti più materiali, dai registri delle uscite di Albacini è possibile comprendere l'importanza data alle spese per pagare i vari professionisti (interni o esterni all'atelier), ai materiali e ai ferri del mestiere, come scalpelli, punte di trapani, lime e raspe, indispensabili affinché la pelle della scultura fosse allineata al lessico del gusto diffuso a Roma nella seconda metà del Settecento.

Allo stesso tempo però, proprio affinché la superficie finale dell'opera mostrasse l'antichità tanto agognata, un momento essenziale era costituito dalla ricerca e dalla scelta del marmo senza difetti; seguiva poi il lavoro eseguito dagli scalpellini in cava e poi nello studio.

Nella corrispondenza Albacini si susseguono comunicazioni con cavaatori, sgrossatori residenti stabilmente a Carrara tra cui Giacomo Franchi e Michelangelo Marchetti (scultori e mercanti di marmi), grazie ai quali l'artista romano aveva la possibilità di reperire materiali di prima qualità.⁹ Albacini, infatti, prediligeva marmi senza difetti che non inficiassero l'aspetto finale della pelle delle copie che dovevano essere proposte e vendute ai clienti, perlopiù di provenienza inglese, che agognano un bianco puro che desse l'illusione di un'antichità intonsa. Nei registri, infatti, sono menzionate copie iniziate ma non concluse, proprio perché durante la lavorazione emergevano difetti, con la conseguente perdita di materiale e denaro.

Le diverse fasi iniziali furono menzionate da Pietro Antonacci che scrive delle prime incombenze dello scalpellino, il quale, benché abbia come compito principale quello «di incavare ed a rotondare», aveva anche quello di «direzare, levigare e rendere lucido ogni specie di marmo».¹⁰ Egli inoltre si occupa anche del «lavoro di prima pelle», come chiamato dagli scultori, che si caratterizzava dall'uso di abrasivi tra cui arena gialla, pietre da «rotino» e pomice, per fornire allo scultore un blocco più facilmente lavorabile in atelier.

Sulla pelle – o meglio, sulle diverse pelli – delle sculture è possibile leggere le tracce dei differenti strumenti, metodi e sofisticatezze tecnologiche legati alla necessità di produzione. Tutto questo nel Settecento si muove in parallelo alla sempre maggiore definizione dei ruoli nel lavoro di scultura, fattore che si coniuga con il perfezionarsi di alcune prassi.

Il metodo più diffuso nei laboratori del marmo fu quello del riportare per punti con l'ausilio di telai metrati e compassi per trasporre il modello nel marmo, che lascia segni evidenti sulla superficie (fig. 2). Tale sistema risulta essere più pratico rispetto a quello delle epoche precedenti, che usavano spesso bozzetti in argilla attraverso i quali si procedeva più che altro secondo l'esperienza, sui quali venivano a volte segnate delle scale di riferimento composte da tacche per governare il processo di moltiplicazione dalle piccole dimensioni della terracotta al marmo. Chiari esempi di scala proporzionale, o calibrata, si trovano sul bozzetto di Gian Lorenzo Bernini dell'*Angelo con l'iscrizione* per Ponte Sant'Angelo e nella terracotta di Jacopo Antonio Lavaggi (fig. 3) che incide tacche numerate lungo la nicchia che racchiude la figura della *Speranza*, modello per la figura in stucco per la chiesa di Sant'Ignazio a Roma.¹¹

Sulla terracotta rappresentante la *Religione velata* di Giuseppe Sanmartino (fig. 4), la scala della misura viene inserita quasi come elemento decorativo, forse perché il modello doveva essere presentato al committente. Sull'opera, dipinta di bianco per evocare il marmo,

⁶ V. Coltmann, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760*, Oxford 2009, p. 103.

⁷ F. Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Firenze-Pisa 1802, p. XXVII.

⁸ F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno: nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze 1681, p. 3.

⁹ A questo proposito Franchi insieme a una lettera inviò lo schizzo di un blocco di ottima qualità nel quale si specifica essere presente una «piccola vena da una parte che non ho voluto levare per mio riguardo» segnata con la lettera A (V. Rotili, *Lo scultore al lavoro. Il carteggio Albacini per una geografia della prassi artistica*, in *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, a cura di S. Rolli Özvald e C. Mazzearelli, Milano 2019, pp. 248-251).

¹⁰ P. Antonacci, *Raccolta delle più ovvie e più utili operazioni fisico-chimiche e industriali per comodo delle Missioni straniere. Di Pietro Antonacci, farmacista ed infermiere del Collegio urbano di Propaganda Fidei*, Roma 1847, pp. 335-336.

¹¹ S. Rinaldi, *Tecnica e restauro della scultura lapidea nelle fonti dal Barocco al Neoclassicismo: antologia di testi (1650-1802)*, Roma 1996, p. 16; S. Androsov, *Museo Statale Ermitage. La scultura italiana dal XVII al XVIII secolo. Da Bernini a Canova*, Milano 2017, pp. 49, 101, 277, 292. A questo proposito si cita anche una terracotta (modello per il *San Giovanni* di palazzo Sansedoni a Siena) attribuita a Giuseppe Mazzuoli, che presenta sul retro una scala di riferimento con tacche (Sotheby's, Milano, 22 marzo 2023, lotto 67).

inoltre, sono evidenti anche numerosi punti e crocette come riferimento per la traduzione della figura in pietra.¹²

Una questione congiunta con questa pratica era quella della grandezza e della materia del modello.¹³ Ad esempio, Jean-Baptiste Théodon usa un modello in gesso per la pala marmorea rappresentante *Giuseppe che vende il grano agli egiziani*, destinata alla cappella del Monte di Pietà, eseguita intorno al 1713, periodo in cui erano ancora maggiormente diffusi i modelli in creta.¹⁴ Inoltre, nel rilievo troviamo diversi punti di riferimento in metallo che fanno dedurre come questo gesso sia il modello, inteso come vero e proprio strumento di lavoro, usato dall'artista per la traduzione sulla pietra (fig. 5-6).

Infatti, segnare i punti – secondo una prassi via via raffinata nel tempo – consentiva di essere precisi nella traduzione nel marmo, potendo procedere in modo spedito, con il vantaggio di poter delegare la prima fase della scultura, cioè quella di sgrossatura e prima definizione, ai più giovani che potevano imparare a padroneggiare tale metodo in parte meramente meccanico.

Dalle carte di Albacini si evince che orbitavano nell'atelier all'arco dei Greci decine di lavoratori ai quali erano affidati specifici incarichi. La fase di lavoro in cui si trasferivano le misure dal modello in gesso dell'opera finita alla pietra era generalmente affidata ai giovani.¹⁵

Tra i collaboratori di Albacini ne compaiono spesso due, registrati semplicemente con i nomi di battesimo Luigi e Petruccio, che si occupavano generalmente proprio di questa fase iniziale «cavando dai punti» da un modello in gesso della grandezza della scultura in pietra.

Nell'*Encyclopédie* si descrive tale metodo, insieme agli strumenti di corredo, come telai e modello in gesso, mostrandoli all'interno dell'atelier di Étienne Falconet nelle tavole annesse alla voce *Sculpture en marbre*.¹⁶

L'invenzione di tale prassi non è sicura: Winckelmann ne rintraccia l'origine nell'Accademia di Francia in risposta alla diffusa richiesta di copie; diversamente, Alessandro D'Este la riconduce agli antichi, riconoscendo a Canova il merito nell'aver recuperato e perfe-

zionato l'utilizzo dei punti di riporto, partendo dall'osservazione della scultura di epoca romana.¹⁷

Finita la fase di traduzione, ottenuto quindi un blocco con le dimensioni e la forma approssimativamente vicino all'opera conclusa (considerando l'eccesso di superficie ancora da togliere), la scultura passava nelle mani di artisti più esperti. Anche in questo caso, nella bottega di Albacini il lavoro cominciato solitamente da Pietruccio (forse De' Rossi) era continuato, ad esempio, tra gli anni Sessanta e Settanta del Settecento dallo scultore carrarese Angelo Antonio Brizzolari,¹⁸ ripetutamente pagato per il suo intervento su diverse copie dall'antico per portare, spesso insieme ad Albacini, l'opera a compimento. Questo era il momento in cui l'artista muoveva sul marmo con più assiduità alcuni ferri specifici per donare la morbidezza al pannello e alle carni. Proprio alcuni aspetti legati alle metodologie e agli strumenti possono essere messi a fuoco grazie al consistente carteggio tra Albacini e i fratelli Collino. Nel 1776 Ignazio chiese a Carlo di inviare a Torino un giovane che fosse già in parte autonomo nel lavoro, tanto che «non resti solo il ritocco del professore», perché nella sua bottega erano già presenti aiutanti che sapevano «levar una figura da punti». Le parole di Ignazio mettono l'accento su come il maestro si dedicasse in particolare alla finitura, ma l'analisi delle fasi operative non è così netta né lineare.

Sicuramente i Collino appresero la tecnica del «riporto per punti» dai loro maestri prima del loro soggiorno a Roma, dove poi impararono a padroneggiarla, come dimostra il piccolo gruppo in marmo di Carrara del *Ratto di Proserpina* (Museo statale di Pavlovsk) eseguito nel 1781.¹⁹ Di questo si conservano una versione in terracotta (Torino, Accademia Albertina) e un'altra in marmo proveniente dalla cava di Pont (fig. 7-8), dove sono segnati i punti di riferimento, resi attraverso piccole incisioni e fori. Sull'opera, oltre questi segni sulla superficie, sono visibili numerose tracce lasciate dai vari strumenti che venivano progressivamente usati per far emergere le forme, le morbidezze o le asperità, evidenti nei numerosi lievi solchi incrociati attraverso i quali sono fatti emergere i passaggi chiaroscurali della muscolatura e dei panneggi.

¹² C. Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, Roma 2011, p. 124.

¹³ Senza voler essere troppo schematici, si possono seguire alcune linee individuate da Simona Rinaldi, considerando sempre la coesistenza di diversi procedimenti legati alla personalità, alla prassi e al tipo di produzione: nella prima metà del Settecento un periodo di sperimentazione, erede ancora delle modalità seicentesche in cui si usavano linee incise come riferimento per la trasposizione dal modello alla pietra. Successivamente si passa, nella seconda metà del secolo, all'utilizzo del riporto per punti con telai e con un modello in gesso delle dimensioni dell'originale, anche se non mancano esempi già all'inizio del secolo. Sembra che motore immobile della diffusione di tali nuovi metodi sia l'Accademia di Francia a Roma. Cfr. Rinaldi, *Tecnica e restauro*, pp. 9-30.

¹⁴ A. Demas, in *Sfida al Barocco 1680-1750; Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Galleria Grande della Reggia, 2020), a cura di M. Di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova 2020, pp. 264-264, n. 37. Giometti, *Museo Nazionale*, pp. 87-88, n. 85.

¹⁵ Giuseppe Baratta, esponente di una nota famiglia di scultori carraresi, in una lettera a Carlo (gennaio 1805) chiede di trovare un posto per il figlio presso uno studio di Roma perché il giovane «travaglia passabilmente il marmo, e leva benissimo dai punti, onde potrà benissimo trovare il suo impiego». Rotili, *Lo scultore al lavoro*, pp. 252-253; Rotili, *Traces of Pointing and of Other Drill Uses in Eighteenth-century Sculpture, Between Rome, Paris and Turin*, in *The Drill in Sculpture: From Ancient Egypt to Modernism*, a cura di P. D'Agostino e L. Simonato, Turnhout 2024, pp. 262-271, in particolare p. 266.

¹⁶ Gli stessi elementi vengono rappresentati all'interno di altre raffigurazioni di atelier di scultori. Ad esempio: nell'*Istruzione elementare* di Carradori (1802); nel disegno di Francesco Chiaruttini rappresentante lo studio di Canova (1786); in una tavola della *Raccolta* di Bartolomeo Cavaceppi (1768); nel frontespizio del trattato di Adrien François d'Huez (1720). Rotili, *Lo scultore al lavoro*, pp. 252-253; Rotili, *Traces of Pointing*, p. 269.

¹⁷ J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, a cura di L. Uhlig, Stuttgart 1969, p. 28; A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio D'Este e pubblicate per cura di Alessandro D'Este con note e documenti*, Firenze 1864, p. 39; Rotili, *Traces of Pointing*, p. 266; Rotili, *Custos effigiei. I ritratti in marmo come emblema di resistenza della memoria. Episodi da due storiche istituzioni romane*, in *Avversarie-Alleate: Accademia nazionale di San Luca-Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon*, a cura di P. Baldi e A. Militello, in corso di stampa.

¹⁸ F. Comini, *Per Angelo Antonio Brizzolari (1744-1772) «un giovane di belle speranze», «Marmora et lapidea»*, 1, 2020, pp. 201-237.

¹⁹ M. Di Macco, *Collini (Collino) Ignazio e Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*; E. Ducamp, *Pavlovsk: the Palace and the Park*. II, Parigi 1999, p. 86; E.V. Korolev, N.I. Stadničuk e N.S. Tretjakov, *Gosudarstvennyj muzej-zapovednik Pavlovsk*, III, Sankt-Peterburg 2007, pp. 59-60.

L'attenzione per la strumentazione emerge in maniera ridondante nelle lettere spedite dai Collino ad Albacini. Gli scultori torinesi, infatti, erano alla ricerca in particolare delle raspe, domandate all'artista romano in grande quantità e persistenza dalla loro partenza da Roma (1767) fino alla conclusione della loro attività (1800). Questi ferri erano richiesti secondo la tempra fatta a Roma, in quanto il marmo utilizzato a Torino, quello della cava di Pont, era particolarmente impegnativo da lavorare per via della sua durezza.

La resa della tempra era un procedimento complicato e soprattutto difficoltoso per via dell'alta temperatura che si doveva raggiungere per indurire il metallo. Non a caso, nei registri dell'attissimo laboratorio di Albacini vennero frequentemente appuntate le spese per l'acquisto di strumenti e per «l'accomidatura dei ferri».

Considerando quanto detto e il contesto di produzione proto-imprenditoriale che caratterizzò la bottega di Albacini, certamente ricopriva una certa importanza il fabbro; in particolare Carlo si avvaleva di Francesco de Blasii, che evidentemente era capace di eseguire la tempra giusta per ferri resistenti.

L'utilizzo di questi strumenti era certamente in funzione della cifra stilistica personale degli autori. La raspa indispensabile per lavorare sulla pelle dell'opera, che si raggiungeva per sottrazione di materiale, poteva dare raffinati effetti chiaroscurali, permettendo di operare su parti piccole e significative, come ad esempio le palpebre, i particolari passaggi anatomici o i panneggi.

Le fonti, tra Sette e Ottocento, sottolineano la rilevanza della raspa nel processo di esecuzione, anche nell'opera di scultori del calibro di Canova che ne faceva largo uso. Lo strumento fu ricordato in modo poetico da Pietro Giordani che, descrivendo Pietro Tenerani al lavoro sulla *Psiche*, ricorda «l'amoroso ricercare della raspa, facendo disparire ogni intaccatura di scalpello e 'l salino luccicare del marmo, arrivando alla pelle rugiadosa d'una donzelletta».²⁰

Gli effetti finali non erano circoscritti all'uso dei denti dello strumento appena citato, ma interessavano anche il processo di lustratura, che aveva un'importanza cruciale andando a esaltare il lavoro eseguito con i ferri. Albacini, le cui opere sono caratterizzate da effetti di

raffinata levigatezza e di trasparenza delle vesti, riuscì a raggiungere tali esiti grazie alla squadra di lustratori impegnati sulle sculture, tra cui uno dei principali fu un certo Luigi. Questo collaboratore era colui che si dedicava anche alla fase iniziale relativa alle misure prese con i punti sul modello e sul marmo e che quindi era coinvolto anche nella conclusione dell'opera. Allo stesso collaboratore se ne affiancavano altri che si dedicavano a questo specifico compito; purtroppo, nella maggior parte dei casi non vengono precisati i nomi, ma sono ricordati semplicemente con la rapida annotazione di «allustratore» accanto alla spesa.

Nei registri, inoltre, si legge d'un gran numero di acquisti di smeriglio e pietra pomice, usati, appunto, dai lustratori. Come studiato da Chiara Piva, nel laboratorio del Vaticano²¹ erano impegnate squadre di lustratori che ricoprivano una certa importanza nella restituzione dell'antico, e nei laboratori di scultura di una certa grandezza era possibile trovare un'organizzazione analoga, dove questo tipo di professionisti ricopriva un ruolo essenziale. Era pratica diffusa di questi artigiani, inoltre, dare un ultimo passaggio conclusivo sulla superficie del marmo con la rasparella: si trattava di una pianta ruvida che, come ricorda Carradori, eliminava i tocchi dei ferri sul marmo portato a perfezione a forza di «raspa fine, e lima di ferro».²² Infine, i lustratori accarezzavano la pietra con una sorta di lucido, cioè una pasta composta di ossa d'agnello ridotte in polvere e sapone, strofinata con un panno di lino.

Le tracce sulla pelle della scultura, pertanto, narrano i saperi tecnici e le culture materiali in parte omologate dalle diffuse prassi metodologiche ma, come contraltare, mostrano le diverse inclinazioni legate alla pratica di ogni bottega congiuntamente alla cifra stilistica di ogni artista. D'altra parte, nella voce dedicata alla scultura nell'*Encyclopédie*, viene spiegato come i passaggi conclusivi dovevano essere condotti sotto lo sguardo vigile dello scultore perché i lustratori e politori, professionisti indubbiamente laboriosi, avrebbero potuto eliminare i tocchi e la finezza che egli aveva ingegnosamente lasciato – in quest'ultima fase impressa sulla pelle del marmo si esprimevano tutta l'arbitrarietà e tutte le scelte dello scultore.²³

²⁰ Rotili, *Lo scultore al lavoro*, pp. 255-257.

²¹ C. Piva, *Restituire l'antichità: il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*, Roma 2007, pp. 185-188.

²² Carradori, *Istruzione elementare*, p. XIX.

²³ L. de Jaucourt, *Sculpture en marbre*, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, a cura di D. Diderot e J. Le Rond d'Alembert, XIV, Neufchâtel 1751-1765, p. 842.



Fig. 1. Artista di epoca romana (restauro di Carlo Albacini), *Endimione dormiente*, II secolo d.C., marmo. Londra, British Museum.

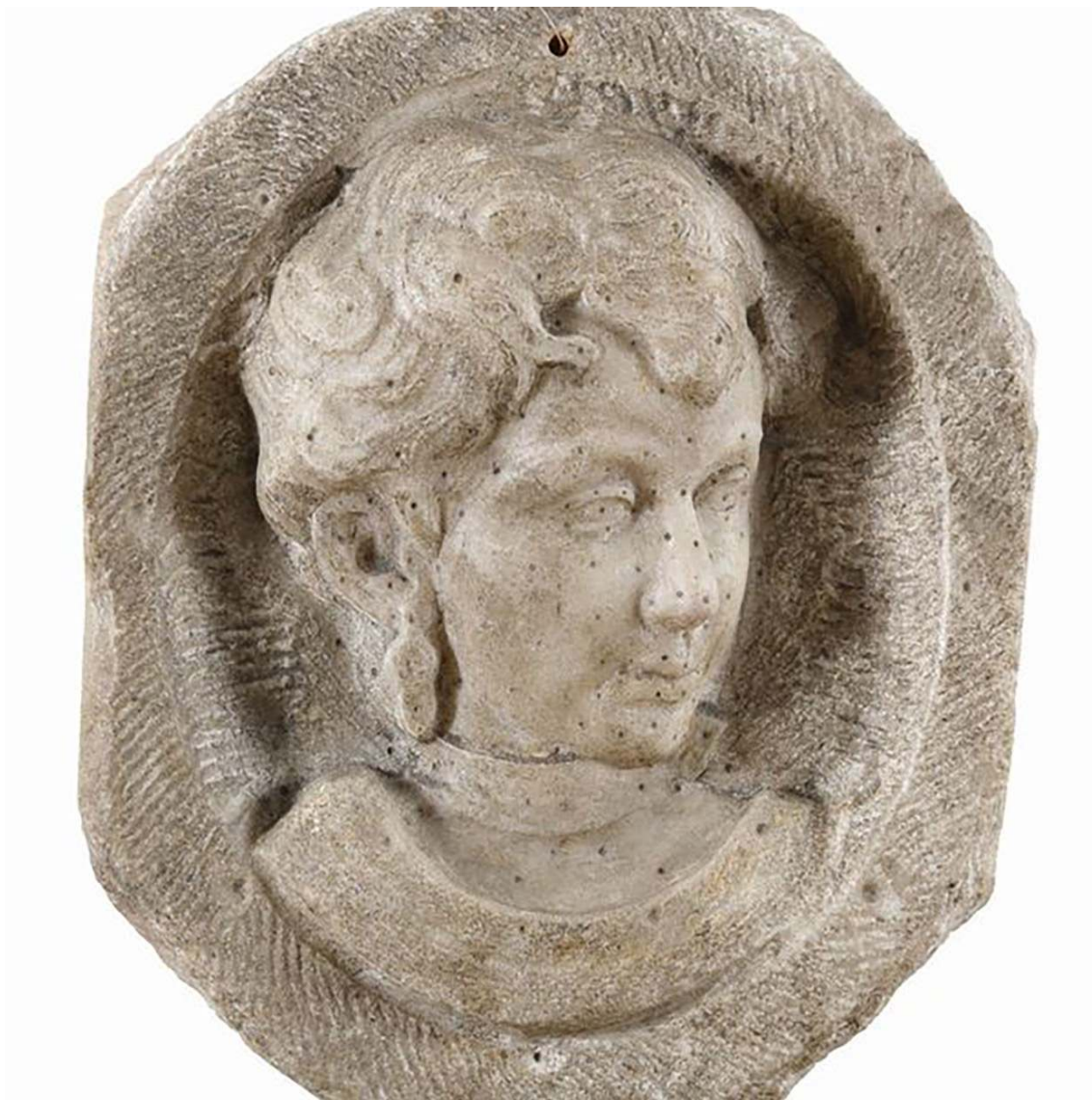


Fig. 2. Bottega romana, *Clipeo con figura femminile*, XVI secolo, marmo. Collezione privata.



Fig. 3. Jacopo Antonio Lavaggi, *Speranza*, circa 1686, terracotta. San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage.



Fig. 4. Giuseppe Sanmartino, *Fede velata*, circa 1783, terracotta dipinta di bianco. Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia.



Fig. 5. Jean-Baptiste Théodon, *Giuseppe vende il grano agli egiziani*, 1713, gesso. Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia.



Fig. 6. Jean-Baptiste Théodon, *Giuseppe vende il grano agli egiziani* (particolare), 1713, gesso. Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia.



Fig. 7. Ignazio e Filippo Collino, *Ratto di Proserpina*, post 1781, marmo. Collezione privata.



Fig. 8. Ignazio e Filippo Collino, *Ratto di Proserpina* (particolare), post 1781, marmo. Collezione privata.



Malleabile e ingannevole. Falsi medicei in cera

Andrea Daninos

Sebbene Leopoldo Cicognara ricordasse come nei primi anni dell'Ottocento il principe Stanislaw Poniatowski e il pittore Andrea Appiani possedessero ritrattini in cera del Cinquecento,¹ la vera ripresa di un interesse collezionistico per queste opere in cera, in particolare per i più antichi medaglioni-ritratto, prende avvio in Francia nella metà dell'Ottocento, sulla scia della più generale riscoperta delle *Arts industriels* del Medioevo e del Rinascimento.

Alcuni dei più importanti e noti collezionisti, quali Alexandre Charles Sauvageot, Charles Davillier e Émilien de Nieuwerkerke, raccoglievano cere. La collezione Sauvageot in particolare, pervenuta al museo del Louvre nel 1856, contava sedici opere in questa materia, quindici delle quali erano ritrattini. A questo rinato interesse contribuiranno anche celebri mercanti parigini quali Frédéric Spitzer e Émile Gavet.

Non è un caso se proprio in questi anni si abbiano i primi studi dedicati alla ceroplastica, sino ad allora pressoché inesistenti. Nel 1864 lo studioso e collezionista Charles-Jules Labarte aveva inserito la scultura in cera tra i materiali analizzati nella sua *Histoire des arts industriels*, mentre i primi saggi specifici di Spire Blondel, Gaston Le Breton e Émile Molinier vedono la luce tra il 1881 e il 1893 e prendono le mosse dalle raccolte di cere formate da Spitzer e da Gavet.² Parallelamente, come sovente avviene, si ebbe il fiorire di una produzione

di falsi, da subito segnalata da Paul Eudel, attento conoscitore del mercato antiquario, nel suo libro dedicato alle falsificazioni:

Les portraits en cire datant de la Renaissance sont extrêmement recherchés. Pour répondre aux désirs de tous les amateurs qui veulent en posséder, il a bien fallu en fabriquer.³

I falsi, di produzione francese come ho recentemente dimostrato, erano ritratti nello stile di Antonio Abondio o di ceroplasti tedeschi, racchiusi in preziose custodie in metallo sbalzato e dorato realizzate nello stile del Cinquecento dal celebre restauratore Alfred André (Parigi, 1839-1919).⁴

Il gusto per i ritrattini in cera policroma del Cinquecento, inoltre, fece sì che alcuni artisti ne ricreassero lo spirito senza alcun intento di falsificazione. È il caso in Francia di Henry Cros (Narbonne 1840-Sèvres 1907), più noto per le sue opere in pasta di vetro, o in Inghilterra delle sorelle Ella e Nelia Casella (Londra 1858-1946 1859-1950).

Vi sono poi altri microritratti in cera policroma nello stile del XVI o del XVII secolo, quasi sempre di soggetto medico, anch'essi da ritenere falsi, ma che non possono essere ascritti alla stessa produzione parigina.

Ringrazio Giulia Zaccariotto e Gianmarco Russo per avermi invitato a partecipare al convegno. Grazie a Mario Scaglia, il cui mecenatismo è all'origine anche di questa iniziativa. Un ringraziamento particolare al dottor Manuel Villa Santa, attento custode della collezione ceroplastica di Sanluri.

¹ «Era costume in quest'età lavorare piccoli ritratti in cera colorati e vestiti e fregiati d'ornamenti d'oro e di gemme e di perline riportate su queste medesime cere: e alcuni di questi abbiamo veduti in antiche guardarobbe reali e gabinetti di curiosità. Singolarmente il principe di Poniatowski possedeva alcune di queste squisite produzioni del XVI secolo, e qualche altra da noi fu veduta presso il celebre signor Appiani pittore»: L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, V, Prato 1825, p. 436. Su storia e sviluppo del ritratto in cera, segnalo anche J. Von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, edizione annotata e ampliata da A. Daninos, Milano 2011.

² J. Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, I, Parigi 1864, pp. 330-335; S. Blondel, *Collection de M. Spitzer. Les cires*, «Gazette des Beaux-Arts», 24, 2, 1881, pp. 289-296; S. Blondel, *Les modeleurs en cire*, «Gazette des Beaux-Arts», 25, 1, 1882, pp. 493-504; 26, 2, 1882, pp. 260-272, 429-439; G. Le Breton, *La sculpture en cire*, in *La collection Spitzer. Antiquité, Moyen-Âge, Renaissance*, a cura di F. Spitzer, V, Parigi 1892, pp. 163-194; G. Le Breton, *Histoire de la sculpture en cire*, «L'Ami des monuments et des arts parisiens et français», 7, 37, 1893, pp. 150-163; 7, 38, 1893, pp. 215-226; É. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle*, Parigi, Levy et Cie, II, Parigi 1897, *Les meubles du moyen âge et de la renaissance. Les sculptures microscopiques, les cires*, pp. 219-235.

³ P. Eudel, *Le Truquage. Les contrefaçons dévoilées*, Parigi 1884, p. 389. Eudel dichiara di conoscere uno di questi falsari e le sue tecniche di lavorazione: «Un artiste parisien s'est fait un grand renom dans cet art délicat. C'est du reste, un sculpteur de talent. Je l'ai vu à l'oeuvre, et je sais comment il procède. Son matériel est de plus simples. Il se compose de pains de cire vierge, grands comme des hosties, d'une spatule à dents de scie, d'une lampe à esprit de vin et d'une boîte de couleurs d'aquarelle. Le travail se fait avec la spatule chauffée, servant d'ébauchoir. Par la chaleur les couleurs s'assemblent et se fondent dans la cire. Cet artiste, qui se donne bien de garde de jamais signer ses oeuvres, arrive ainsi à produire des médaillons des Valois qu'il livre, placés sous verre, au commerce. Ces imitations sont parfaites. La ressemblance est garantie comme chez les photographes». Eudel, *Le Truquage*, pp. 389-390.

⁴ A. Daninos, *Una bella cera? Ritrattini in cera del Cinquecento tra collezionismo e falsificazione*, in *Il falso specchio della realtà*, a cura di A. Ottani Cavina, M. Natale, Torino 2017, pp. 187-198. Alcuni dei ritratti usciti dal laboratorio di André sono oggi conservati nella collezione Cerruti di Rivoli (cfr. S. D'Italia, in *La collezione Cerruti. catalogo generale*, a cura di C. Christov-Bakargiev, II, Torino 2021, pp. 1116-1117).

Il fiorentino Giuseppe Carobbi, proprietario di una fabbrica di candele, raccolse nei primi anni del Novecento alcune centinaia di opere in cera, dedicandosi nel contempo al progetto di uno studio sull'arte ceroplastica del quale rimane un dattiloscritto del 1929.⁵ Il testo ricco di ingenuità e inesattezze, è però prezioso in quanto ci fornisce notizie inedite sul mondo sinora ignoto dei falsari fiorentini di opere in cera, opere che il Carobbi collezionò, va detto a suo merito, conscio della loro falsità, come lui stesso scriveva «come materiale di studio e di istruzione per lo studio delle vere ceroplastiche antiche».⁶ La maggior parte dei falsi presenti nella raccolta, pervenuti oggi alla collezione Villa Santa e conservati nel castello di Sanluri in Sardegna, raffigurano membri della dinastia dei Medici.⁷

Giuseppe Carobbi mostra di conoscere i principali falsari attivi a Firenze giungendo a distinguere, non sappiamo quanto fedelmente, tra le opere della sua collezione, la mano dei vari autori, arrivando a redigere anche un catalogo dattiloscritto della sua raccolta dove elenca, nella sezione dedicata ai falsi, 14 opere attribuite a tali «N. Bertagna, Raimondo Piccioli ed Egisto Rossi».⁸

Il collezionista possedeva almeno otto opere da lui ricondotte a Bertagna che stando alle notizie forniteci dallo stesso Carobbi sarebbe nato a Barga e morto a Firenze verso il 1880. Bertagna, del quale Carobbi ignora il nome di battesimo (e indica solo con la lettera N), era un dilettante, di professione «impiegato nel commercio», ma allo stesso tempo «Abilissimo nel fare piccoli ritrattini-medaglioni in cera policroma arricchiti di pietre e di perline», e realizzava piccole figure di soggetto sacro e profano, che il collezionista ebbe modo di vedere, come una sua «piccola Venere modellata dentro il vuoto di una conchiglia naturale».⁹ Un suo nipote avvocato, tale Michele Bertagna, pare ne avesse proseguito con minor abilità l'attività e a lui forse potrebbero ricondursi alcune redazioni di qualità inferiore all'interno del nucleo delle cere di Bertagna conservate nel castello sardo.

Una cera della collezione Carobbi raffigurante Bianca Cappello, firmata da Bertagna, avrebbe potuto costituire il punto di partenza

per l'identificazione delle opere del falsario, ma l'opera è andata perduta con l'alluvione fiorentina del 1966:

Bianca Cappello – Busto a s. con grande colletto rialzato. Veste con piccola scollatura: collana e orecchini in pietra; acconciatura del capo con trecce e fili di pietre legate in oro e perle. In cornice rotonda nera moderna. Sulla lavagna del fondo è firmata: N. Bertagna e in giro, in lettere d'oro: Bianca Cappello.¹⁰

Un ritrattino di *Maria de' Medici* «exquisitely modelled» è pubblicato e minuziosamente descritto da David Reilly nel suo *Portrait Waxes*, come opera di «Bertagna», nome che lo studioso include tra gli artisti francesi del XVI secolo e che, evidentemente, aveva desunto da una firma apposta sul retro del rilievo (fig. 1). Reilly purtroppo non ne indica però l'ubicazione precisa.¹¹ Dalla fotografia pubblicata è però possibile dedurre, come per altri casi, che la cera è tratta dalla più famosa medaglia realizzata da Antonio Selvi tra il 1739 e il 1740 per la *Serie Medicea*.¹²

La cera firmata da Bertagna permette poi di ricondurre alla sua produzione, per confronto, anche un ritrattino in cera policroma su ardesia conservato al British Museum di Londra raffigurante *Alessandro de' Medici* e datato da Philip Attwood al 1537 circa, perché ritenuto coevo all'effigiato (fig. 2).¹³ Nonostante Attwood segnali una (non risolta) sigla «T.P.» apposta sulla troncatura della spalla, la cera mostra in realtà una perfetta corrispondenza con i falsi medicei e con la cera di Bertagna pubblicata da Reilly. In particolare, si notino i cerchi incisi nell'ardesia a delimitare la legenda, o l'uso del colore argento nell'armatura, apposto a freddo sulla superficie della cera, o ancora le forme vermicolari e un po' grossolane grazie alle quali sono resi i capelli ricci di entrambi gli esponenti di casa Medici. Come per la maggior parte della produzione di Bertagna, il ritrattino è copiato dalla *Serie Medicea* di Antonio Selvi, in questo caso dalla più rara versione uniface con il volto di Alessandro.¹⁴

⁵ G. Carobbi, *Arte Ceroplastica*, dattiloscritto, 1929 circa. Sappiamo che Carobbi lavorava al suo testo già nel 1913 grazie a un annuncio pubblicato sulla rivista «Vita d'arte»: «Sarò grato a chi vorrà favorirmi comunicazione o semplice indicazione di documenti o descrizione di cere artistiche antiche esistenti in collezioni pubbliche o private. Giuseppe Carobbi Firenze - Via di Mezzo. 54». «Bollettino di Vita d'Arte», 1, 2, febbraio 1913, p. 13.

⁶ Carobbi, *Arte Ceroplastica*, p. 214.

⁷ La collezione di cere di Carobbi, che contava più di trecento opere venne acquistata alla sua morte dal generale sardo Nino Villa Santa; danneggiate dall'alluvione fiorentina del 1966, le cere vennero restaurate da Guglielmo Galli. Successivamente la collezione venne trasferita nel castello di famiglia a Sanluri (Cagliari), aperto ai visitatori.

⁸ G. Carobbi, *catalogo della collezione di ceroplastiche di G. Carobbi in Firenze*, dattiloscritto, 1929 circa, pp. 28-31: «Medaglioni-ritratti policromi del secolo XIX al imitazione di quelli dei secoli XVI e XVII, tolti da medaglie o da pitture».

⁹ Carobbi, *Arte Ceroplastica*, pp. 214-215.

¹⁰ Carobbi, *catalogo della collezione*, p. 29.

¹¹ D.R. Reilly, *Portrait Waxes*, Londra 1953, p. 58, fig. 21. Sulla scarsa attendibilità del libro di Reilly si era espresso Mario Praz recensendolo poco dopo la sua pubblicazione (Mario Praz, *Ritratti di cera*, «La Stampa», 5 novembre 1953, p. 3, ripubblicato nel 1958 (M. Praz, *La casa della vita*, Milano 1958, pp. 164-69). «A beautiful, jewelled wax profile of Marie de Medici, Queen of Henry IV and daughter of Francesco de Medici by Bertagna is illustrated as Figure 21. She wears the royal crown ornamented with pearls and gilding, and a string of pearls in her auburn hair. His scarlet coat is trimmed with brown fur and worn over a purple dress engraved with an intricate pattern. She wears a pearl necklace, four small ruby clips and a pearl and turquoise brooch in the form of a cross. The high collar is exquisitely modelled in white wax to resemble lace».

¹² G. Toderi, F. Vannel, *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze 1987, p. 221, n. 317.

¹³ Cera policroma su ardesia, diametro 88 mm. Londra, British Museum, inv. 1933.1112.73. P. Attwood, *Italian medals c. 1530-1600 in British Public Collections*, I, Londra 2003, pp. 42-43. La prima menzione della cera si ha nella vendita all'asta a Londra della collezione di Thomas Whitcombe Green nel 1933: *Catalogue of the collection of medals, plaquettes and coins [...] formed by the late T. Whitcombe Green*, Sotheby's Londra, 30 ottobre 1933, p. 21, n. 144 e l'opera venne acquistata dal British Museum nell'anno successivo, con l'intermediazione della galleria londinese Spink.

¹⁴ La versione uniface della medaglia non è menzionata in Toderi, Vannel, *La medaglia barocca*. Un esemplare è passato in vendita a Londra nel 2022. *Coins, Medals and Plaquettes*, catalogo della vendita, Casa d'Aste Morton & Eden, Londra, 6 dicembre 2022, n. 357.

Tra i soggetti più replicati vanno ricordati anche i ritratti raffiguranti *Cosimo II* e la moglie *Maria Maddalena d'Austria*, spesso attribuiti a Guillaume Duprè, effettivo ideatore dei modelli originali durante il suo viaggio italiano all'inizio del Seicento,¹⁵ ma altrettanto spesso legati al nome di Antonio Selvi, che ne riprese i modelli per la sua già nominata serie medicea.¹⁶ Ricordo, ad esempio, due cere tratte da queste medaglie, come quelle modellate su fondo di ardesia naturale, con la legenda grossolanamente dipinta, una in collezione privata e una al museo di Filadelfia (figg. 3, 4). Altri due di questi rilievi sono presenti nella raccolta Carobbi, oggi in collezione Villa Santa a Sanluri. A dispetto di una sostanziale identità stilistica il collezionista li attribuiva stranamente a due autori diversi: Bertagna per il *Cosimo II* e Raimondo Piccioli per la *Maria Maddalena d'Austria* (figg. 5, 6).¹⁷

Un altro falsario di ritrattini, anche in questo caso arricchiti di perline e gioiellini, fu, stando a Carobbi, proprio Raimondo Piccioli modellatore presso il fiorentino Museo di Storia Naturale,¹⁸ probabilmente imparentato con Ferdinando Piccioli nominato nel 1845 lavorante giornaliero in aiuto del modellatore in cera del museo, e con Antonio Piccioli (1794-1842) giardiniere botanico e illustratore naturalistico del museo. Pur esulando dalle epoche qui trattate è interessante la notizia fornita da Carobbi che Piccioli avrebbe falsifi-

cato numerosi microritratti in cera di Giovanni Antonio Santarelli, accrescendo così la già vastissima produzione dell'artista.

Da ultimo nel dattiloscritto di Carobbi si rammenta lo scultore Egisto Rossi (Firenze 1822-1899), già noto per essere stato un falsario di disegni, quale autore di ritratti in cera e terracotta a imitazione dell'antico «anche in misura maggiore del comune medaglione».¹⁹ Inoltre, pare che Rossi lavorasse anche a busti in terracotta che poi «patinava e coloriva sullo stile del 500 e del 600», venduti alla sua morte agli antiquari locali.²⁰

A Egisto Rossi Carobbi attribuisce quattro cere, e tra queste un presunto ritratto di Bianca Cappello che segue l'indicazione fornita nel manoscritto, ovvero si presenta di dimensioni maggiori rispetto agli usuali ritrattini in cera su ardesia tagliata in forma circolare, ed è modellato su una formella rettangolare (fig. 7).²¹ Il busto non sembra copiare puntualmente alcuna effigie antica di Bianca Cappello e al di là della possibile attribuzione a Rossi, tutta da verificare, come nel caso delle produzioni di questi artisti, la cera dimostra come vi fosse una produzione di falsi che esulavano dalla replica pedissequa di medaglie esistenti.

Stando a Carobbi, alla fine dell'Ottocento con la morte dei tre artisti citati, «le imitazioni dei medaglioni-ritratti in cera policromi e monocromi si può dire andassero cessando quasi completamente».

¹⁵ Sul quale si veda L. Jouvett, «*Les beaux ouvrages*» di Guillaume Duprè e Jean Warin: la medaglia francese seicentesca di grande modulo e la sua fortuna in età moderna, in *La collezione di medaglie Mario Scaglia. Esercizi di lettura*, a cura di L. Simonato, Milano-Bologna 2020, pp. 173-187. Per la medaglia di Cosimo, firmata e datata 1613, si veda: G. Zaccariotto, *La collezione di medaglie Mario Scaglia. catalogo*, Milano-Bologna 2020, p. 491, n. 463 (con riferimento anche alla medaglia per Maria Maddalena d'Austria, dello stesso autore).

¹⁶ Per le medaglie di Selvi: G. Toderi, F. Vannel, *La medaglia barocca*, p. 186, n. 233 e p. 222, n. 321.

¹⁷ Carobbi, *catalogo della collezione*, p. 30, n. 135 e p. 28, n. 128. Tra le molte redazioni in cera della medaglia di Cosimo II, oltre che nella collezione Villa Santa a Sanluri, segnalo: Filadelfia, Philadelphia Museum of Art (due redazioni, inv. nn. 1943-95-110; 1910-23); Oxford, Ashmolean Museum (E. J. Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers*, Oxford 1973, p. 42, fig. 83); Milano, collezione privata, già collezione DuPuy, Carnegie Museum, Pittsburgh (fig. 3).

¹⁸ Lettera del 15 marzo 1845 in: Firenze, Archivio R. Museo di fisica e storia naturale, *Carteggio della Direzione, dicembre 1844-dicembre 1846*, aff. 10, c. 20 m. Raimondo Piccioli, «orfano», riceveva, sino al compimento dei diciotto anni, un'assegnazione mensile da parte del Reale Museo di fisica e storia naturale di Firenze, che nel gennaio del 1848 venne aumentata. Firenze, Archivio R. Museo di fisica e storia naturale, *Carteggio della Direzione, gennaio 1847-dicembre 1849*, cc. XXVI, 200. Piccioli presenterà nel 1856 alla terza esposizione della Società toscana di orticoltura «un paniere di frutta in cera copiate da vero». *catalogo degli oggetti presentati alla terza esposizione fatta in Firenze nei cortili annessi alla chiesa di Cestello nel marzo 1856. Società toscana d'orticoltura*. Firenze 1856, p. 24, n. 37.

¹⁹ Carobbi, *Arte Ceroplastica*, p. 216, n. 138. Un'ulteriore redazione della cera, ritenuta di scuola tedesca del XIX secolo è recentemente passata in asta: *Mobili, maioliche e oggetti d'arte*, catalogo della vendita, Firenze, Casa d'Aste Pandolfini, 11 dicembre 2024, p. 83, n. 96. Sull'attività di falsario di disegni, già indicata da Ulrich Middeldorf e Annamaria Petrioli Tofani: J. M. Olson, «*Caveat Emptor*»: Egisto Rossi's Activity as a Forger of Drawings, «*Master Drawings*», 2, 1982, pp. 149-156; S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il falso nel disegno: il caso di Egisto Rossi (1824-1899)*, in *Il falso specchio della realtà*, pp. 171-186.

²⁰ Carobbi, *Arte Ceroplastica*, p. 216.

²¹ Le altre opere raffigurano, Niccolò Macchiavelli, Giovanna d'Arco e ancora Bianca Cappello.



Fig. 1. N. Bertagna, *Maria de' Medici*, 1860-1880 circa, cera policroma su ardesia. Ubicazione ignota, da Reilly, *Portrait waxes*.



Fig. 2. N. Bertagna (qui attribuito), *Alessandro de' Medici*, 1860-1880 circa, cera policroma su ardesia. Londra, British Museum.



Fig. 3. Ceroplasta fiorentino, *Cosimo II de' Medici*,
1860-1880 circa, cera policroma su ardesia.
Collezione privata.



Fig. 4. Ceroplasta fiorentino, *Maria Maddalena d'Austria*, 1860-1880 circa, cera policroma su ardesia. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 5. Ceroplasta fiorentino (N. Bertagna?),
Cosimo II de' Medici, 1860-1880 circa, cera policroma
su ardesia. Sanluri, Collezione Villa Santa.

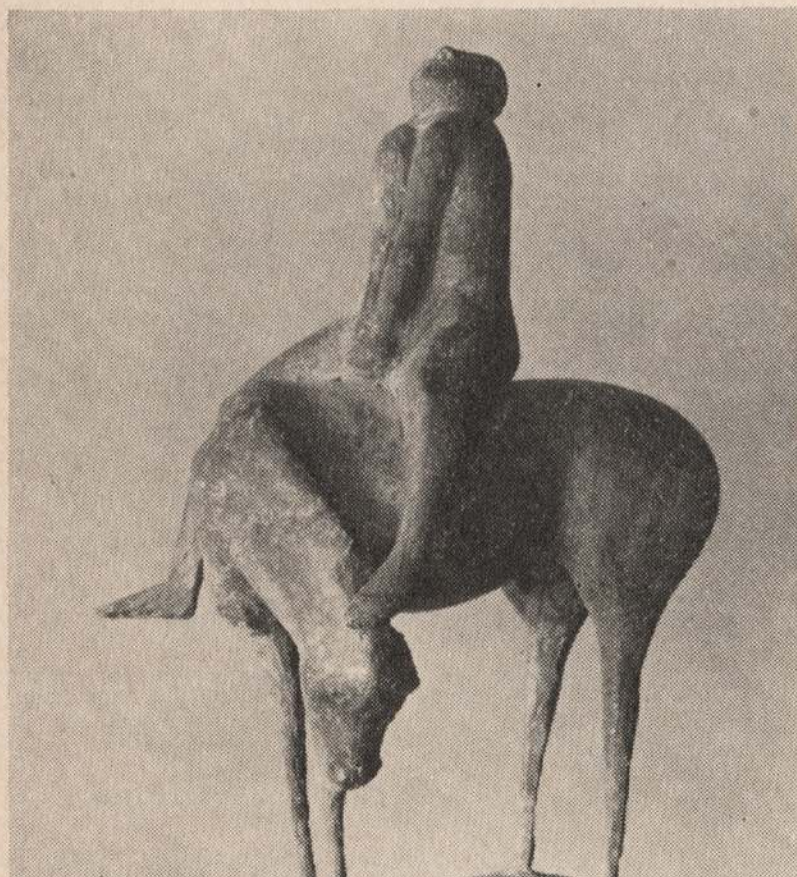


Fig. 6. Ceroplasta fiorentino (Raimondo Piccioli?),
Maria Maddalena d'Austria, 1860-1880 circa,
cera policroma su ardesia. Sanluri, Collezione Villa Santa.



Fig. 7. Ceroplasta fiorentino (Egisto Rossi?),
Bianca Cappello, 1860-1880 circa, cera policroma
su ardesia. Sanluri, Collezione Villa Santa.

Marini's studio is in the courtyard below his apartment. There he models in plaster, or very rarely carves, his majestic and unforgettable figures, arriving repeatedly at an eloquent balance between raw power and lyric delicacy. "It is necessary," he says, "to preserve the emotion which generates an image. You cannot do so by posing a model, for then you get lost in details that weaken or discolor the original emotion. My sculpture starts from an impression, often instantaneous, whose impact I try to preserve. I include details only if they confirm the impact, as in the case of the rings on the fingers of this woman in bronze — very Italian. I saw the woman herself in the fields, a large woman with powerful legs. She stood like this, and I remembered her, and now here is her sculpture."



I Cavalieri con la testa verso il basso di Marino Marini: *provenance* e pelle della scultura

Gianmarco Russo

C'è un'opera – o, meglio, un gruppo di opere –, nel catalogo della scultura di Marino Marini, che rappresenta un punto di snodo cruciale fra la produzione degli anni del conflitto mondiale e quella dei decenni successivi.

Com'è noto, fra il 1943 e il 1946, a Tenero, presso Locarno, l'artista visse un esilio autoimposto dalle difficoltà della storia che si risolse in un fervido tirocinio di maturazione espressiva e sondaggi mitteleuropei.¹ Fra il 1948 e il 1950, invece, dopo l'apertura di tre mostre cruciali a New York e l'incontro con Curt Valentin, egli ebbe l'intuizione di piegare le condizioni materiali della tecnica fusoria all'auto-rappresentazione di sé come 'firma' dell'arte italiana nel mondo. In entrambi questi momenti, la superficie della scultura giocò un ruolo fondamentale nella definizione delle strategie visive e commerciali messe in atto da Marini: prima, l'esclusivo uso della creta, della terracotta e del gesso – non come materiali processuali, ma come tecniche reali dell'opera compiuta – lo condussero a un'interpretazione pittorico-luminosa dell'epidermide delle figure; poi, l'introduzione di una personale idea della serialità del bronzo lo spinse a esplorare sulle pelli del metallo un disparato repertorio di rifiniture a freddo e aggiunte policrome. In termini squisitamente stilistici, i due capitoli della carriera dello scultore si tradussero in diverse concezioni del rapporto tra forma e superficie: se a Tenero, in continuità con quanto aveva scolpito sin dalla seconda metà degli anni Trenta, la definizione del modellato appariva del tutto slegata dalla costruzione plastica, nelle statue e statuette sparse per tutto il mondo dalla fine degli

anni Quaranta essa sarebbe finalmente divenuta determinante nel fissare i limiti spaziali dell'incastro tra i volumi.

Concepita nel 1947 e successivamente fusa in otto esemplari, l'opera ponte fra le due grandi stagioni della riflessione di Marini sulla pelle della scultura appartiene a uno dei generi da lui più amati: quello equestre.² La particolare collocazione cronologica del suo modello nel percorso dell'artista e la significativa ricchezza delle repliche bronzee che ne seguirono invitano a leggere l'intera serie come un osservatorio privilegiato sulle diverse inclinazioni superficiali della sua produzione di sculture.

Si parla del *Cavaliere* n. 302 dell'ultimo catalogo ragionato.³ Qui, la figura umana siede sul dorso dell'animale con il capo reclinato all'indietro, il volto verso l'alto e il mento proteso in avanti; le spalle appaiono chiuse, e le braccia tese lungo il busto, quasi a impugnare le redini del destriero. Il cavallo, dalle zampe snelle e nervose, torce invece il collo verso la propria sinistra, abbassando il muso in direzione della base della statua, o del suolo.

L'idea del collo abbassato dell'animale rimonta a due rilievi realizzati da Marini durante il soggiorno svizzero: un *Toro*, modellato in terracotta nel 1943, e forse ridipinto in seguito; e un *Cavaliere* in gesso modellato nel 1944, più tardi fuso in cinque esemplari bronzei.⁴ Allo stesso modo, il motivo dell'uomo che solleva il capo al cielo, come attratto da un richiamo proveniente da fuori lo spazio della scultura, affonda le sue radici nel soggiorno ticinese: lo si ritrova – certo, con ben altra energia – nel *Giocoliere* pubblicato da Gian-

La prima parte di questo testo riprende l'introduzione al mio intervento durante il convegno di Bergamo. La seconda sezione rielabora invece la scheda da me dedicata al *Cavaliere*, concepito nel 1947 ma fuso in bronzo nel 1951, oggi parte della raccolta di Gimmo e Roberta Etro (G. Russo, in *Collezione G&R Etro: Marmi e bronzi*, a cura di A. Bacchi, Roma 2025, pp. 451-455, n. 96). Desidero esprimere la mia gratitudine a Barbara Cinelli per i suoi insegnamenti sull'opera di Marino Marini. Sono inoltre grato, per i loro consigli e aiuti, ad Andrea Bacchi, Laura Calvi, Flavio Fergonzi, Davide Lipari, Mattia Patti, Luciano Pensabene Buemi, Lucia Simonato e Carla Stella. Un grazie speciale, infine, a Laura Mattioli: le mie scoperte fra i *Valentin Papers* del MoMA sono anche merito suo.

¹ Sull'esilio svizzero di Marini negli anni del secondo conflitto mondiale si vedano le considerazioni di F. Guzzetti, *Espressionismi*, in *Marino Marini. Passioni visive*, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Fabroni; Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 2017-2018), a cura di B. Cinelli e F. Fergonzi, Cinisello Balsamo 2017, pp. 151-172 e, più di recente, la monografia di N.M. Mocchi, *Cronache di un transfuga. Marino Marini in Svizzera negli anni di Guerra*, Milano 2024.

² Nel *mare magnum* della bibliografia sui *Cavalli* e *Cavalieri* dello scultore si rimanda a C. Fabi, *Cavalli e cavalieri*, in *Marino Marini. Passioni visive*, pp. 172-189 e, soprattutto, a Fergonzi, *Marino Marini's Riders. Motivations and Evolution of a Visual Theme*, in *Marino Marini. Horses, Horsemen and Female Nudes*, catalogo della mostra (Londra, Robilant+Voena, 2018), a cura di B. Cinelli e F. Fergonzi, Cinisello Balsamo 2018, pp. 8-31.

³ Cfr. M.T. Tosi e M. Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato della scultura*, Saggio introduttivo di G. Carandente, Milano 1998, p. 212, n. 302.

⁴ Per queste opere: Tosi e Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato*, rispettivamente pp. 150 e 170, nn. 208 e 241. Sulla successiva ripresa cromatica del *Toro*, secondo una prassi documentata anche in altre opere scultoree, non solo svizzere, di Marini, assicura la particolare applicazione a pezze del colore, di chiara ascendenza picassiana. Non sorprenderebbe se tali interventi pittorici fossero databili, sulla base di testimonianze critiche o archivistiche, agli anni Cinquanta.

franco Contini col titolo di *Clown* e la data 1944,⁵ ma da collocare all'anno precedente sulla base di una fotografia scattata da Herbert List nello studio milanese di Marino.⁶ Il perduto gesso policromo fissato in quell'immagine è rivelatore delle superfici elaborate dall'artista nell'intero corso degli anni Quaranta: la distribuzione dei dettagli cromatici, come la calzamaglia da saltimbanco e la fascia da cui sgorgano stille di sangue pesanti come medaglie o distintivi, risulta infatti del tutto indipendente dallo sviluppo sghembo dei volumi, e il piano di emersione del modellato, significativamente firmato e dato come un quadro, risponde a una grammatica assai più vicina alla pittura che alla scultura.

La principale eredità dell'esperienza svizzera nell'opera del 1947 sta, tuttavia, nel formato. Un punto di partenza imprescindibile per la definizione delle dimensioni medio-grandi delle statue equestri di Marino è costituito dal *Cavaliere*, alto all'incirca 100 cm e modellato nel 1945, che è stato già messo in relazione a un antico e naufragato progetto espositivo di «grands Cavaliers» di Marino.⁷ In statue di questo tipo è cruciale una visione da vicino e rallentata, che permetta non solo di accarezzare le infinite variazioni superficiali, ma anche di modificare con lo sguardo l'ininterrotto sviluppo dei volumi: così, il variare del modulo sintattico consentiva di precisare di volta in volta la diversa relazione tra cavallo e cavaliere attraverso le direttrici verticali e orizzontali del gruppo scultoreo.

Il *Cavaliere* del 1945, inoltre, poteva suggerire, a distanza di un anno o due, una ricerca entro il medesimo impianto compositivo, ma declinata in formati differenti, potenzialmente adeguati all'incalzante mercato dei bronzi di Marino. Così, se nel 1946 quella stessa escogitazione – con la sola, sostanziale variante del braccio sinistro dell'uomo – fu riproposta in un modello minore, alto poco più di 50 cm, allo stesso modo, nel 1949, Marino produsse una versione di dimensioni ben più contenute del *Cavaliere* n. 302, anch'essa oscillante attorno al mezzo metro di altezza.⁸ Siamo ormai all'alba della stagione internazionale dello scultore, nel quadro della crescita esponenziale della domanda dei suoi bronzi.

La generale continuità del disegno, sostenuta dalla rotonda piechezza dei corpi e dal progressivo assottigliarsi dei profili, trova riscontro in alcuni nudi femminili del dopoguerra che, nelle mani di Marino, coniugano gli stacchi plastici del Picasso mediterraneo con la punteggiata classicità della tradizione cicladica. Opere come la *Piccola Po-*

mona seduta del 1946 o la *Figura* dell'anno successivo documentano con particolare evidenza questa ricerca d'equilibrio fra la coesione dei volumi e la loro interna tensione plastica.⁹ Nel *Cavaliere* essa si realizza nei gesti, complementari e opposti, del collo del cavallo e del capo del cavaliere, l'uno piegato verso il basso fino a trovare nella zampa anteriore sinistra un contrappunto verticale, l'altro slanciato verso il cielo in un movimento che favorisce la lettura di sotto in su della figura umana. Le due diverse posture dell'uomo e dell'animale, e il rapporto che le lega nel modello del 1947, avrebbero suggerito in quel torno d'anni diverse declinazioni del tema equestre, fino al trasferimento di soluzioni sintattiche dal cavallo al cavaliere, e viceversa: non è un caso che proprio nel 1947 prenda forma il *Cavallo* dal lungo collo proteso verso l'alto,¹⁰ dove vi si concentra interamente il senso di carica ascendente. Né sorprende che l'anno successivo venga concepito un gruppo in cui a ripiegarsi su sé stesso, con le braccia conserte in segno di autoprotezione, sia il *Cavaliere*, non più il suo destriero.¹¹

La complessità dei legati calibrata entro la compattezza sintattica del modello rende ancor più evidente la ricchezza delle soluzioni cromatiche e formali elaborate dall'artista pistoiese sulle superfici del gesso e dei bronzi che ne sarebbero presto derivati. Per questa via, si entra in un terreno generalmente imbattuto: quello della *Kopienkritik* della scultura di fusione di Marino Marini, dalla fine degli anni Quaranta in avanti. L'assenza di un'adeguata letteratura moderna e la povertà dei cataloghi ragionati disponibili, unite alla difficoltà di orientamento nella selva degli archivi che riguardano lo scultore dentro e fuori Pistoia, ne hanno sinora scoraggiato una ricostruzione critica degli esemplari noti. Ma proprio tali lacune rendono assai più promettente questo percorso d'indagine: solo tracciando la storia materiale e collezionistica delle diverse redazioni note sarà possibile descrivere il diversificato campionario di trattamenti superficiali di ciascuna statua.

Sarà dunque opportuno ripartire, nel caso del nostro *Cavaliere*, dalla documentazione disponibile: dal materiale d'archivio e dai cataloghi ragionati della scultura.¹² Essi consentono di individuare, oltre al modello in gesso (fig. 1, successivamente patinato, e oggi conservato presso il Museo Marino Marini di San Pancrazio a Firenze), otto fusioni in bronzo, fra cui si contano, inoltre, due prove d'autore.

Nel catalogo della prima personale statunitense dell'artista, tenutasi nel 1950 a New York presso la Buchholz Gallery di Curt Valentin,

⁵ G. Contini, *Vingt sculptures de Marino Marini*, Lugano 1944, fig. 14.

⁶ Su questo punto mi permetto di rimandare al mio *Marino equilibrista: un Giocoliere a cavallo*, in *Marino Marini: Arcane Fantasie*, catalogo della mostra (Forte di Bard, 2024), a cura di S. Risaliti, Milano 2024, pp. 28-37: 32-34. Andato disperso il gesso policromo, rimangono i tre esemplari bronzei fusi dall'artista: Tosi e Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato*, p. 175, n. 247.

⁷ Cfr. Mocchi, *Cronache di un transfuga*, pp. 189-190, n. XXV, ove si cita la lettera di H. Keller a M. Marini del 6 maggio 1945: «La série des grands Cavaliers, desquels vous m'avez parlé, l'avez-vous déjà commencée? Je n'oublierai pas ce projet d'exposition», Fondazione Marino Marini di Pistoia (d'ora in avanti FMMPt), *Corrispondenza*, 1945. Per il *Cavaliere*: Tosi e Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato*, p. 199, n. 285. Sebbene esso non sia menzionato né in questa scheda né all'interno dell'*Ipotesi ricostruttiva delle sculture create in Svizzera* da Mocchi, *Cronache di un transfuga*, pp. 215-225: 222, il gesso policromo dell'opera, esposto da Marino alla *Ausstellung drei in der Schweiz lebenden Italiener* della Galerie Aktuaryus di Zurigo nell'autunno 1945, è ricomparso di recente alla Galleria Russo di Roma e da lì è passato alla Fondazione Cariverona, attuale proprietaria dell'opera.

⁸ Per entrambi i *Piccoli cavalieri*: Tosi e Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato*, rispettivamente pp. 207-208 e 229-230, nn. 295 e 327.

⁹ Per la *Piccola Pomona seduta*: Tosi e Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato*, pp. 204-205, n. 293. La *Figura* è riprodotta, nello stesso volume, a p. 211, ma la sua scheda è stata scambiata con quella dell'attiguo *Nudo* (pp. 210-211, n. 301), concepito nello stesso anno (cfr., ad esempio, la scheda di Gualtieri di San Lazzaro nel precedente repertorio dello scultore, vale a dire *Marino Marini: L'opera completa*, Introduzione di H. Read, Saggio critico di P. Waldberg, Cataloghi e note di G. di San Lazzaro, Milano 1970, p. 351, n. 192 e p. 355, n. 221).

¹⁰ Per il *Cavallo*: Tosi e Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato*, pp. 212-213, n. 303.

¹¹ Di questo *Cavaliere*, nel 1948, Marino produsse una versione medio-grande, alta all'incirca 115 cm, e una minore, quasi di 60 cm: cfr. Tosi e Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato*, pp. 220-221, nn. rispettivamente 313 e 314.

¹² Cfr. Di San Lazzaro, in *Marino Marini: L'opera completa*, p. 198, n. 230; Tosi e Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato*, p. 212, n. 302.

compare la fotografia della prima tiratura del *Cavaliere* (fig. 2),¹³ riconoscibile, inoltre, in una delle *exhibition views* dell'evento conservate negli archivi del MoMA.¹⁴ Lo spoglio della corrispondenza fra Valentin e i coniugi Marini non consente solo di identificare il bronzo con quello acquistato in mostra dal Blanden Memorial Art Museum di Fort Dodge (IA),¹⁵ ma anche di circoscrivere maggiormente la *provenance* delle repliche successive.

In un *post scriptum* del 13 marzo 1951, il gallerista manifesta il desiderio di ottenere una nuova fusione di uno dei gruppi equestri di Marino; la scelta avrebbe potuto cadere tanto sul modello del bronzo allora nella raccolta di James Thrall Soby – con il cavaliere a riposo e l'animale dall'energico collo spinto in avanti –¹⁶ o, in alternativa, su quello, assai diverso, «with the head down» (di cui si ventilava, dunque, una seconda tiratura). Il 28 marzo, lo scultore informa di aver richiesto in fonderia il prezzo «pur le chavalier avec la tête [sic] en bas»; e il 15 aprile attende una conferma da Valentin «pur faire une nouvelle fusion du chavalier avec la tête en bas, celui qui a été dans mon exposition». Il giorno dopo, Mercedes Pedrazzini – moglie dell'artista, da lui ribattezzata, com'è noto, Marina – scrive che «le fondeur est déjà entrain [sic] de faire le chevalier avec la tête en bas». Una lettera del 21 maggio sgombra ogni dubbio sull'identificazione del modello da fondere: Marino scrive a Curt che, fra i *Cavalieri* di medio formato, ha in preparazione quello *con la testa verso il basso*, visibile sulla copertina della seconda edizione della monografia edita da Giovanni Scheiwiller, a firma di Enzo Carli.¹⁷ In questa occasione, inoltre, l'artista si mostra propenso a fondere un nuovo esemplare di un altro, diverso *Cavaliere*: quello allora al Museum of Modern Art di New York.¹⁸ Tra il 22 e il 26 maggio, Valentin ricorda di essere in attesa di «one cast of the Horseman with the head down» e di aver urgente bisogno di un nuovo «Soby Horseman». La realizzazione di questo bronzo doveva esser stata posticipata in favore della fusione del *Cavaliere* col cavallo dal collo reclinato, ordinata da Marino tra il 15 e il 29 aprile 1951.

Il 27 agosto 1951, l'opera, a più riprese individuata nel carteggio primaverile come *Cavaliere con la testa verso il basso*, compare in un elenco di bronzi disponibili per la prima personale di Marino in Germania, organizzata, grazie all'intercessione di Valentin, da Alfred Hentzen alla Kestner Gesellschaft di Hannover e successivamente trasferita ad Amburgo. È in questa occasione che l'opera reca, per la prima volta, l'indicazione di «chevalier Jucker».¹⁹ Forse sollecitato dall'improvvisa occasione di vendita a Riccardo e Magda Jucker,

l'artista dirottò verso di loro il *Cavaliere* destinato a Valentin, la cui fusione è da collocarsi entro la data dell'ultima lettera citata (fig. 3). Sebbene tale identificazione non sia esplicitata dai carteggi né da altre carte d'archivio, essa risulta plausibile se si considera la storia complessiva dell'intera serie.

Nonostante nei documentati scambi fra Valentin e Marini non si trovino tracce di ulteriori commissioni, dagli inventari della Buchholz Gallery risulta che la terza e la quarta redazione del *Cavaliere* furono effettivamente consegnate al mercante statunitense. Si può dunque ipotizzare, con buona ragione, che gli esemplari successivi siano giunti a Valentin proprio perché il secondo di questi, inizialmente destinatogli, fu invece venduto ai coniugi Jucker. In quel momento, in Italia ancora segnato da una domanda relativamente debole e dal fantasma dell'assenza dell'artista durante gli anni di Guerra, Marino poteva dunque permettersi di deviare il bronzo verso un acquirente sicuro e dal nome altisonante, nella certezza che al *patron* d'oltreoceano sarebbero spettate le successive redazioni. L'esemplare in questione rimase presso i Jucker sino al 2001, quando fu battuto all'asta da Finarte a Milano e ivi acquistato da Gerolamo e Roberta Etro.

Il terzo esemplare, arrivato alla Buchholz Gallery il 6 ottobre 1951, fu venduto entro l'anno successivo al fotografo Richard Avedon: se ne conosce una fotografia storica, pubblicata nel 1970 da Abraham Hammacher (fig. 4),²⁰ mentre restano tuttora ignoti i successivi passaggi di proprietà. Il quarto esemplare, ricevuto da Valentin il 17 aprile 1952, entrò presto in casa del politico Robert Stauss, a Houston (Texas); passò quindi a Jeffrey Loria; fu nuovamente venduto e infine battuto all'asta a Londra una quindicina di anni fa (fig. 5).²¹ In questa fase iniziale, la distribuzione delle tirature bronzee fra i diversi proprietari sembra essere avvenuta con una certa rapidità: anche a causa dell'iniziale incertezza circa il numero complessivo delle fusioni, i primi tre *Cavalieri* non recano numerazione incisa sul metallo. Al contrario numerato 4/6, l'esemplare Strauss fu incluso da Avedon in uno dei suoi scatti per la campagna pubblicitaria di Mainbocher su «Harper's Bazaar»: la modella, ritratta con le braccia distese sulla base della statua, riprende la gestualità del cavaliere, mentre il motivo *paisley* del tubino in chiffon da lei indossato compete con la sontuosa superficie del bronzo di Marino (fig. 6).

Sebbene il più recente catalogo ragionato dell'artista non lo ricordi, dal 1977 si conserva un'altra redazione dello stesso *Cavaliere* presso la National Gallery of Art di Washington, come dono di Enid Haupt (fig. 7). La numerazione 5/6, riportata in corrispondenza della zampa

¹³ Cfr. *Marino Marini*, catalogo della mostra (New York, Buchholz Gallery, 1950), n. 19. Il testo introduttivo, di cui si legge uno stralcio alla fig. 2 del presente contributo, fu scritto da James Thrall Soby.

¹⁴ Cfr. la lettera di Curt Valentin a Marina Marini, 22 settembre 1950, The Museum of Modern Art Archives (d'ora in poi MoMAA), *Curt Valentin papers*, VIII.B.142.

¹⁵ Cfr. la lettera di Curt Valentin a Marina Marini, 22 settembre 1950, MoMAA, *Curt Valentin papers*, III.A.101: «We sold [...] the large *Cavaliere* [...] to the Blanden Art Gallery, St. Dodge, Iowa».

¹⁶ Per l'opera: Tosi e Bazzini, in *Marino Marini: catalogo ragionato*, 1998, p. 215, n. 305.

¹⁷ E. Carli, *Marino Marini*, Milano 1950.

¹⁸ Si tratta della prima versione del *Cavaliere* del 1947, fusa subito dopo la sua modellazione e acquistata nel 1948 dal Museum of Modern Art tramite Valentin. Sull'opera si può rimandare alla scheda di Pertoccoli, in *Marino Marini: Mitografia*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 1994), a cura di Carlo Pirovano, Verona 1994, pp. 54-57, n. 9 e a Russo, *Marino equilibrista*, p. 29, nota 9.

¹⁹ Per tutti i documenti sinora citati: MoMAA, *Curt Valentin papers*, III.A.101. L'esemplare Jucker non fu esposto solo in queste due mostre (di cui fu pubblicato un catalogo solo, *Marino Marini: Erste Ausstellung in Deutschland*, catalogo della mostra [Hanover, Kestner Gesellschaft, 1951-1952; Amburgo, Kunstverein, 1952], Hanover 1951, n. 13), ma anche nella successiva esposizione di Monaco, per cui cfr. *Marino Marini: Skulpturen Zeichnungen*, catalogo della mostra (Monaco, Haus der Kunst, 1952), Monaco 1952, n. 14.

²⁰ Cfr. A.M. Hammacher, *Marino Marini: Sculpture, Painting, Drawing*, London 1970, fig. 133.

²¹ Sotheby's London, 12 ottobre 2012, lotto 7.

posteriore destra del cavallo, corrisponde a quella attribuita al bronzo della Pierre Matisse Gallery nel catalogo apprestato da Gualtieri Di San Lazzaro nel 1970.²² Nonostante l'opera di Washington rechi una provenienza dalla Pace Gallery di New York, una nota manoscritta sul *memorandum* relativo a una conversazione telefonica fra Haupt e John Carter Brown, allora direttore del museo, informa che fra le opere donate dalla collezionista solo il *Walking Man* di Ernest Trova fu acquistato presso quella galleria.²³ Considerato che Haupt ottenne diversi numeri di scultura da Matisse – fra cui anche opere di Alberto Giacometti, ugualmente cedute alla National Gallery –, è verosimile ritenere che Di San Lazzaro non abbia aggiornato la storia collezionistica della serie e che il *Cavaliere* di Washington coincida con quello documentato nel 1970 alla Pierre Matisse Gallery.

Il sesto esemplare fu acquistato presso le Laing Galleries di Toronto da Ben Raxlen; quindi, ceduto per la vendita a New York,²⁴ dove venne infine acquisito dal Norton Simon Museum di Pasadena (CA, fig. 8). Delle due prove d'autore, una – numerata 1/0 – fu venduta a Pietro Campilli nel 1967 (fig. 9);²⁵ l'altra donata nel 1976 all'allora Staatgalerie Moderner Kunst di Monaco di Baviera (oggi Bayerische Staatsgemäldesammlungen; fig. 10), insieme ad altri lavori dello scultore.

Se si escludono le due prove d'artista – rimaste nello studio di Marino sino a data avanzata –, e si ricorda l'iniziale destinazione neworkese del bronzo ex Jucker, risulta evidente che la totalità delle redazioni all'interno della serie fu rivolta al mercato statunitense. Ciò contribuisce a mettere a fuoco non solo la geografia della ricezione dell'opera, ma anche la particolare dimestichezza dell'autore col gusto raffinato e borghese del collezionismo d'oltreoceano, in un momento in cui l'internazionalizzazione del mercato dell'arte italiana poteva diventare, per lui, un terreno privilegiato di auto-rappresentazione: la firma di Mainbocher accanto a quella di Marini Marini è, in questo senso, un episodio emblematico di quella 'Marinomania' che, a partire dalla fine degli anni Quaranta, avrebbe alimentato la sua fortuna mondiale. A suggello della capacità dello scultore di modulare le pelli della scultura in funzione del proprio pubblico si può finanche ricordare la compattezza della patina bruno-scura riservata all'esemplare ex Strauss, che sembra richiamare, da un lato, certe superfici dei bronzetti cinque-settecenteschi presenti in molte collezioni pubbliche statunitensi, dall'altro una lettura 'neoclassica' di certe fusioni di Auguste Rodin.

Il resto degli esemplari presenta il trattamento superficiale più caratteristico dei *Cavalieri* bronzei di Marini. Il tormento delle forme, già reso scabro in fase di modellazione; l'aura arcaizzante derivata dai residui delle terre di fusione; le aperture condotte nella continuità della patina, pensate per far affiorare la carne viva del metallo; e la presenza materica del colore concorrono a definire una tipologia di superficie ben riconoscibile. Ciò che colpisce, tuttavia, è la diversa caratterizzazione di alcuni interventi meccanici da un esemplare

all'altro e il valore espressivo che tali varianti assumono nel contesto materiale specifico di ogni fusione.

Non so fino a che punto sia casuale che la prima redazione della serie, dunque la più antica, sembri in qualche modo riflettere la memoria degli anni svizzeri, costellati di opere che possono considerarsi a pieno titolo le antenate del *Cavaliere*. Le impressioni lasciate sul volto della figura da punzoni in acciaio temprato, dalle punte sagomate, ne attenuano la riconoscibilità fisiognomica e umana; mentre le polveri rosate, dovute alla concentrazione di ossidi di ferro fra le increspature e le incisioni del bronzo tendono a velare la natura metallica dell'opera, stemperandone la riconoscibilità visiva in direzione di una più ambigua qualità materica (fig. 11).

Il quinto e il sesto esemplare, con cui Marino chiuse con ogni probabilità la serie, giocano invece sul rapporto fra patina e metallo vivo. Nel *Cavaliere* di Washington il gesto del collo torto del cavallo acquista una nuova coerenza scultorea e disegnativa: nel voltarsi interamente alla propria sinistra, l'animale pare offrire allo spettatore la vista della propria criniera, evocata da una sequenza di incisioni trapezoidali condotte a punta metallica. A un esame ravvicinato, questi arabeschi, di forte suggestione naturalistica, richiamano certe trame geometriche che Marino aggiungeva con matite colorate e pastelli a cera sulle superfici dei suoi dipinti: uno strato pittorico ulteriore rispetto alla trama della tela, come nelle velature magenta sulla *Piccola ribalta* del 1950 conservata al Palazzo del Tau di Pistoia. A Pasadena, invece, è evidente l'uso estensivo della mola, che consente di ottenere ampie zonature spatinate – soprattutto attorno all'ovale della testa, sul braccio destro e sulla gamba sinistra del cavaliere – tali da apparire come larghi scrosci di colore dorato.

Anche nell'esemplare Etro le rifiniture a freddo, sensibili sul collo e sulla pancia del cavallo, ne evidenziano naturalisticamente il mantto. Questo effetto, tuttavia, è ottenuto con interventi tecnici diversi, variati secondo lo sviluppo interno della scultura. Ad esempio, i segni circolari lasciati da una punta metallica arrotondata, specie sulla testa e sulla schiena del cavaliere, rimandano all'urente porosità della pelle umana. I colpi di martello e gradina, potenti sul braccio destro e sul viso dell'uomo, ritmano lo sviluppo dei volumi e il disegno delle fisionomie. Ancora, le tracce della trama di garze utilizzate sul modello in cera, sporcate dai residui di terra di fusione (come nel dettaglio dello zoccolo anteriore sinistro) o combinate con le marcature lasciate a freddo da punzoni metallici (come in alcuni punti di entrambe le gambe), suggellano l'evidenza preziosa dell'insieme. Infine, la sottile sovrapposizione morfologica degli interventi meccanici è ulteriormente mossa dalla presenza di residui pittorici, talora disposti in forme triangolari – sul piede sinistro del cavaliere e su tutto il corpo del cavallo, secondo la moda picassiana (fig. 12) –, talora diffusi in larghe chiazze cromatiche – sul dorso dell'uomo, quasi annerito dalle fiamme di una candela, o del forno di una fonderia.

²² Cfr. Di San Lazzaro, in *Marino Marini: L'opera completa*, p. 356, n. 230.

²³ The National Gallery of Art, Washington DC, *Curatorial Records and Files*, Marino Marini, 1977.47.9.

²⁴ Parke-Bernet, 4 aprile 1968, lotto 147.

²⁵ Cfr. la lettera Cecilia Menichella Campilli a Marina Marini, 14 luglio 1997, FMMPT, *Corrispondenza*, Collezionisti italiani. Il bronzo è stato di recente in asta a New York (Philips, 8 maggio 2016, lotto 4).



Fig. 1. Marino Marini, *Cavaliere*, 1947, gesso (primo stato). Firenze, Museo Marino Marini.

equestrian monument to Marcus Aurelius in the Piazza del Campidoglio at Rome; the medieval sculpture of Giovanni Pisano and Tino da Camaino; the huge wooden horse that served as the model for Donatello's *Gattamelata*; the paintings of Paolo Uccello. In nearly everything Marini admires is to be found a swift, frank vigor — so dominant a quality in his own personality as an artist.

Marini's studio is in the courtyard below his apartment. There he models in plaster, or very rarely carves, his majestic and unforgettable figures, arriving repeatedly at an eloquent balance between raw power and lyric delicacy. "It is necessary," he says, "to preserve the emotion which generates an image. You cannot do so by posing a model, for then you get lost in details that weaken or discolor the original emotion. My sculpture starts from an impression, often instantaneous, whose impact I try to preserve. I include details only if they confirm the impact, as in the case of the rings on the fingers of this woman in bronze — very Italian. I saw the woman herself in the fields, a large woman with powerful legs. She stood like this, and I remembered her, and now here is her sculpture."



[19]

Fig. 2. Marino Marini, *Cavaliere*, entro il 1959 (1/6). Fort Dodge (IA), Blanden Memorial Art Museum (da *Marino Marini*, catalogo della mostra [New York, Buchholz Gallery, 1950], n. 19).



Fig. 3. Marino Marini, *Cavaliere*, 1951 (2/6), bronzo patinato, dipinto e cesellato. Milano, Collezione G&R Etro.



Fig. 4. Marino Marini, *Cavaliere*, entro il 1952 (3/6), bronzo patinato. Già New York, Richard Avedon (da A.M. Hammacher, *Marino Marini: Sculpture, Painting, Drawing*, London 1970, fig. 133).



Fig. 5. Marino Marini, *Cavaliere*, entro il 1952
(numerato 4/6), bronzo patinato. Collezione privata.



Fig. 6. Fotografia di Richard Avedon,
in *Straight from Mainbocher*, «Harper's Bazaar»,
Giugno 1952, p. 73.



Fig. 7. Marino Marini, *Cavaliere*, post 1952 (numerato 5/6), bronzo patinato e cesellato. Washington DC, National Gallery of Art.



Fig. 8. Marino Marini, *Cavaliere*, post 1952 (6/6), bronzo patinato e cesellato. Pasadena (CA), Norton Simon Museum.



Fig. 9. Marino Marini, *Cavaliere*, data ignota (numerato 1/0), bronzo patinato. Collezione privata.



Fig. 10. Marino Marini, *Cavaliere*, data ignota (00), bronzo patinato, dipinto e cesellato. Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



Fig. 11. Marino Marini, *Cavaliere* (particolare),
entro il 1959 (1/6). Fort Dodge (IA),
Blanden Memorial Art Museum.

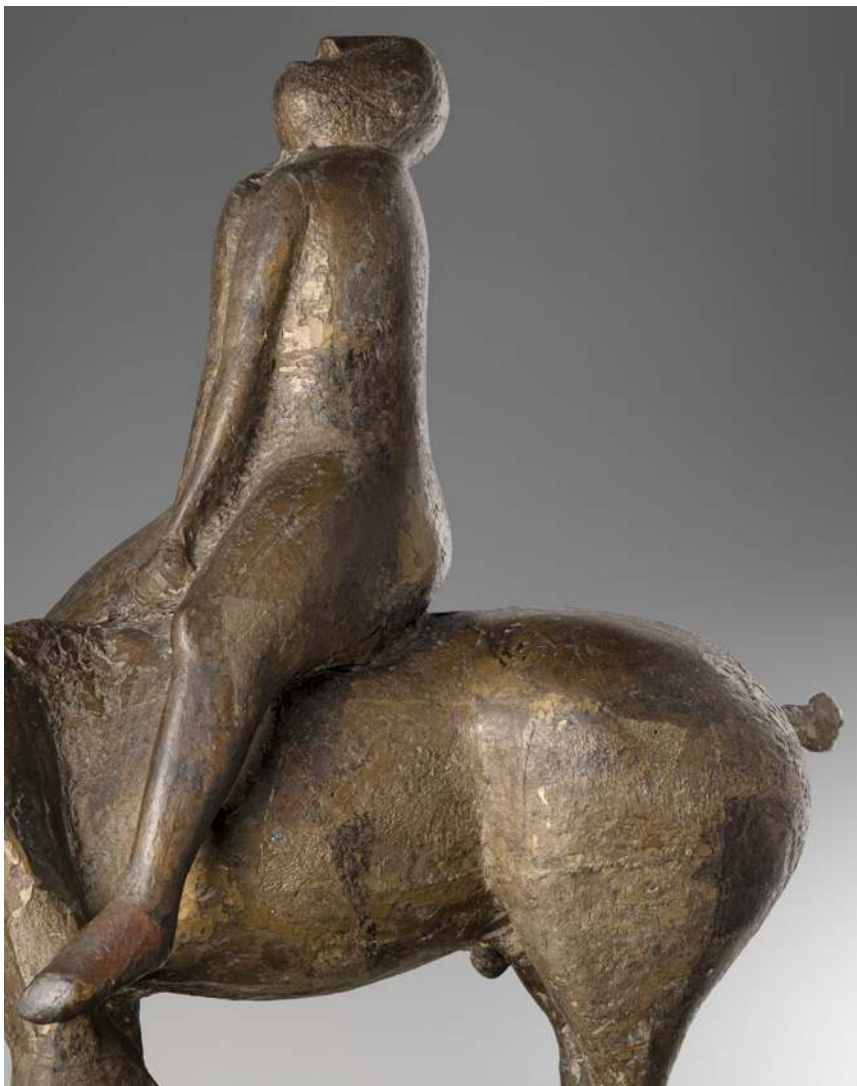


Fig. 12. Marino Marini, *Cavaliere* (particolare), 1951 (2/6),
bronzo patinato, dipinto e cesellato.
Milano, Collezione G&R Etro.

Trasformazione



Varietà e sottigliezza. Il ruolo dei settignanesi nella scultura fiorentina del Quattrocento

Paolo Parmiggiani

Lo studio della scultura fiorentina del Rinascimento può oggi contare su una vasta disponibilità di dati e informazioni sulle tecniche e sugli stili degli artisti, raccolti soprattutto nell'ultimo secolo e mezzo di Storia dell'arte. Tuttavia, essi non sono stati pienamente sistematizzati e molti criteri metodologici e filologici sono ancora da mettere a punto, in una logica il più possibile condivisa tra studiosi. Questo tema si riflette in larga misura nel giudizio sulla qualità delle opere, che, nel campo più strettamente conoscitivo dell'arte, riveste un ruolo fondamentale quale sintesi delle loro componenti formali e materiali.

Fin dall'avvio delle mie ricerche sui lapicidi e sugli scultori del contesto fiorentino, risalenti ai primi anni Duemila e dedicate particolarmente alla dinastia fiesolana dei Ferrucci, ho potuto verificare come gli studi pregressi avessero definito in modo sostanzialmente soddisfacente il problema dei legami tra questa famiglia e le altre maestranze, ma come fossero ancora incomplete le effettive conoscenze tecnico-stilistiche sulle singole personalità, anche di quelle più celebri, quali Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, Andrea del Verrocchio.¹ Pertanto, nel tempo, ho cercato di individuare gruppi di opere che, nel modo più preciso possibile, tracciassero uno sviluppo dell'intaglio lapideo, specialmente in relazione alla «varietà» e alla «sottigliezza» esecutive, intese come criteri per distinguere le opere caratterizzate da cura delle minuzie formali e della finitura da altre, magari anche di primo ordine, ma meno sorvegliate in ogni dettaglio. Tutto ciò nella convinzione che questi aspetti rispondano a linee di sviluppo del gusto degli artisti e della committenza, che a partire dalla metà del Quattrocento divennero progressivamente più accorti ed esigenti.

Scopo di questo contributo è mettere in evidenza alcuni momenti ancora poco studiati della scultura fiorentina marmorea di metà Quattrocento, ambito determinante per la maturazione dell'intaglio lapideo in Italia. In quest'ottica, ritengo utile citare alcuni casi di studio tra loro connessi, sui quali in passato sono intervenuto con pubblicazioni specifiche e che mi paiono significativi per introdurre gli argomenti qui esposti.

Come punto di partenza menziono l'attribuzione a Benedetto da Maiano dei ritratti di profilo di Mattia Corvino e Beatrice d'Aragona del Museo di Belle Arti di Budapest (fig. 1), fondata in primo luogo sulla constatazione che simili esiti scultorei non sono in alcun modo riscontrabili nell'autore a cui solitamente erano riferiti, Giovanni Dalmata, le cui opere si distinguono soprattutto per le forme energiche e animate, che nel genere dei profili meglio si adattano a un rilievo come quello raffigurante Francesco Cinzio Benincasa (fig. 2), di pregio non trascurabile, ma non paragonabile a quanto prodotto da Benedetto (si notino, ad esempio, le differenze nella resa delle nervature della corona d'alloro del poeta e di quelle della corona di quercia del sovrano).² I rilievi ungheresi, per il modo in cui arrotondano e decorano con piccole incisioni e trapanature le superfici del marmo di Carrara, sono chiaramente riconducibili a un ambito fiorentino, in cui, intorno al terzo quarto del Quattrocento, Benedetto risulta appunto il solo autore capace di tali virtuosismi, che si riflettono anche nell'idea prospettica dei rilievi. Che opere così note e al centro dei dibattiti sul Rinascimento suscitassero poco interesse per la loro qualità scultorea, ma piuttosto fossero viste quali documenti istituzionali del mecenatismo corviniano, rivela quanto certi paradigmi conoscitivi non

Ringrazio Francesco Caglioti per il dialogo attento e i consigli sugli argomenti qui trattati; Davide Gambino per la collaborazione e i molti spunti nelle ricerche d'archivio; Giulia Zaccariotto e Gianmarco Russo per le agevolazioni e l'aiuto durante la preparazione del contributo.

¹ Le ricerche sul fiesolano Francesco di Simone Ferrucci mi hanno portato ad approfondire l'ambito della scultura settignanese, in particolare per comprendere meglio il problema del suo apprendistato con Desiderio, in parte confermato, poi indirizzato verso Giovanni di Bertino. Francesco, infatti, grazie al padre, discendeva in linea diretta dalla scuola di Ghiberti e di Donatello, acquisendo una cultura figurativa in buona parte autonoma da Desiderio. Invece, per quanto riguarda la preparazione da ornamentista, un maestro come Giovanni costituisce un passaggio fondamentale, poiché realmente corrispondente ai motivi che consentirono a Francesco di affermarsi nel campo degli arredi lapidei in senso virtuosistico. Ma a un certo punto egli dovette far parte della stretta cerchia di entrambi i settignanesi, al tempo della loro attività congiunta, tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta del Quattrocento: P. Parmiggiani, *Lo scultore Giovanni di Bertino e la sua collaborazione con Desiderio da Settignano*, «Prospettiva», 174, 2019, pp. 18-62 (in part. 52; 59, nota 46); P. Parmiggiani, *Clarence Kennedy tra fotografia e ricerca: il portale maggiore di Santa Maria Novella a Firenze e gli scultori settignanesi*, «Studi di Scultura. Età moderna e contemporanea», 6, 2024, pp. 169-185; pp. 179-182; 185, nota 18).

² E. MacLagan, M. Longhurst, *Catalogue of Italian Sculpture: Victoria and Albert Museum*, Londra 1932, I, p. 123; J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londra 1964, I, pp. 309-310, n. 339; R. Lightbown, *Francesco Cinzio Benincasa*, «Italian Studies», 19, 1965, pp. 28-55; M. Mazzalupi, *Ancona alla metà del Quattrocento: Piero della Francesca, Giorgio da Sebenico, Antonio da Firenze*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi e M. Mazzalupi, Milano 2008, pp. 224-245: p. 227.

fossero del tutto formati (occorre però ricordare come l'attribuzione alternativa a Gian Cristoforo Romano premiasse in qualche modo il valore estetico dei ritratti, senza rilevare alcuna connessione con gli effettivi caratteri stilistici).³ Del resto l'apprendistato da marmorario di Benedetto si svolse con Antonio Rossellino, rappresentante di spicco della tradizione scultorea settignanese, dal quale ereditò il senso plastico così come i modelli figurativi e ornamentali, finendo per acquisirne il ruolo e i territori d'azione al momento della scomparsa (1479). Tuttavia, molto evidenti sono le differenze nelle produzioni dei due autori, specialmente nella precisione esecutiva: Antonio predilige la resa dei volumi e dei movimenti, prestando meno importanza ai dettagli e ai preziosismi, secondo un approccio per molti versi istintivo ed essenziale; Benedetto invece conduce il lavoro in modo metodico, quasi scientifico, derivato dalla propria formazione di intarsiatore, che lo porta a un rigore tecnico non riscontrabile nella scuola rosselliniana. Ho potuto trattare in modo più diffuso gli scambi e le differenze tra i due autori in un articolo dedicato a una lunetta conservata al Louvre, raffigurante *Dio Padre benedicente* e attribuibile a Rossellino (fig. 4), appartenente a un tabernacolo di cui si conosce un altro elemento oggi al Norton Simon Museum di Pasadena.⁴ Indubbiamente il mancato riconoscimento dell'autografia della lunetta è in parte riferibile alla natura complessa dell'arte di Antonio, talvolta incostante e non immediatamente inquadrabile negli stereotipi del suo tempo, che fa di questo grande maestro una delle personalità meno studiate e forse comprese del Quattrocento. Nel caso specifico del *Dio Padre* si coglie tutta la spontaneità delle sue invenzioni nel campo dei rilievi marmorei, realizzati nel marmo prendendo le mosse dai rilievi donatelliani ma giungendo a un'originale concezione delle superfici intagliate, che fonde figura ed elementi architettonici e ornamentali, in una continua variazione della profondità, conferendo movimento alla scena, assieme agli effetti introspettivi e chiaroscurali generati dal sapiente uso del trapano. Benedetto dovette fondare i propri repertori e le proprie conoscenze dell'intaglio marmoreo su opere di questo tipo, tanto da richiamarle

nei propri lavori, ma al contempo poté ampliare le proprie capacità muovendo dai risultati di altri autori, che avevano sperimentato e proposto modelli maggiormente curati, definendo una norma qualitativa inedita per il tempo. Il riferimento più plausibile è alle opere di altri scultori settignanesi, anch'essi collegati all'ambito rosselliniano, capaci appunto di definire una nuova dimensione formale nella resa delle superfici marmoree, sia in rapporto alle figure, sia agli ornati.

È quanto accade con le opere monumentali e d'arredo liturgico comunemente ricondotte per intero a Desiderio da Settignano, ma invece riferibili alla sua collaborazione con Giovanni di Bertino (o Giovanni Bertini), anch'egli settignanese, figura di spicco del tempo, che, paradossalmente, ha faticato a entrare nei dibattiti su questi anni cruciali per lo sviluppo della scultura fiorentina.⁵ È infatti nelle opere di questo scultore che si scorge un trattamento del marmo del tutto nuovo, attento alla resa naturalistica degli ornati in assoluto accordo col rigore formale dei partiti architettonici, fino a quel tempo ottenuto solamente con le agevolazioni concesse dal bronzo. Come ho già potuto argomentare, a Giovanni vanno ricondotte le parti ornamentali di opere come il monumento di Carlo Marsuppini in Santa Croce e l'altare eucaristico di San Lorenzo, che le fonti e la storiografia erano soliti riferire al solo Desiderio, facendo anzi di questi elementi un'espressione peculiare della sua arte. Invece, Giovanni mostra di padroneggiare simili risultati anche in autonomia, rivelando per conseguenza la vera natura di Desiderio, squisitamente donatelliana, tutta proiettata nella rappresentazione delle figure, nei loro legami gestuali ed espressivi, e meno interessata alla sontuosità e al dettaglio rifinito e normato. Il capolavoro di Giovanni è senz'altro da riconoscere nell'esecuzione e in una parte dell'ideazione della facciata di Santa Maria Novella a Firenze, che coniuga elementi a intaglio marmoreo come il portale, ad altri in *opus sectile*, come nella zona mediana e in quella superiore della facciata. È indubbio che pur nei caratteri di novità di quest'opera, in buona parte riconducibili ai consigli di Leon Battista Alberti, molto discenda dalle più che secolari prassi artistiche toscane, aggiornate sulle innovazioni che il

³ Per una ricostruzione della storia dei rilievi: P. Parmiggiani, *Benedetto da Maiano in Ungheria: i ritratti di Mattia Corvino e di Beatrice d'Aragona a Budapest*, «Prospettiva», 153-154, 2014, pp. 2-38. L'attività ungherese di Benedetto ha recentemente acquisito ulteriore fondamento grazie al ritrovamento archeologico a Visegrad di nuove opere da lui eseguite, cfr. B. Gergely, S. Balázs, *A visegrádi ferences kolostor 2023-2024. évi kutatásai*, Visegrad 2025, pp. 60-74.

⁴ P. Parmiggiani, *Dalle collezioni di Charles Timbal: un tabernacolo eucaristico di Antonio Rossellino tra il Norton Simon Museum e il Louvre*, «Prospettiva», 184, 2021, pp. 3-32.

⁵ Cfr. Parmiggiani, *Lo scultore*; Parmiggiani, *Clarence Kennedy*. La collaborazione tra i due artisti era rinsaldata da legami di famiglia. I documenti che meglio mettono in luce il doppio legame lavorativo-familiare riguardano Andrea di Giusto di Andrea di Cenni (del ramo detto del Falcione), zio del padre di Giovanni di Bertino (di Giusto), dichiarato «muttolo» (muto) nelle portate al Catasto (Archivio di Stato di Firenze, [d'ora in poi ASF]), *Catasto*, 164/II, c. 858v). Egli aveva sposato Uliva, sorella di Desiderio, dalla quale erano nati i figli Caterina, Bertino e Francesco, il quale il 2 agosto 1473 si iscrisse all'Arte dei Maestri di pietra e legname rilevando la matricola di Desiderio, ossia «Franciscus Andree Giusti del Falcione schalpellator de Settignano matriculavit se cum beneficio Desiderii Mei Ferri sui avunculi», morto nel 1464 e suo zio materno (ASF, *Arte dei maestri di pietra e legname*, 2, c. 140r; il documento fu pubblicato da Clarence Kennedy, tuttavia senza definire i nessi di parentela tra le famiglie di Giovanni e di Desiderio, cfr. C. Kennedy, *Documenti inediti su Desiderio da Settignano e la sua famiglia*, «Rivista d'Arte», s. II, n. XII, 1930, pp. 243-291, in part. 281 doc. XXIII). Assieme a ciò va aggiunto che Desiderio sposò una sorella di Giovanni, di nome Lisa: i due coniugi, nel 1462 acquistarono una casa nel popolo di San Pier Maggiore a Firenze, che poi fu rivenduta da Lisa nel 1464 in seguito alla morte del marito (rispettivamente: ASF, *Notarile antecosimiano*, 8342, Fronte di Tommaso Fronti, c. 273r e ASF, *Notarile antecosimiano*, 11845, Lodovico di Angiolo da Terranuova, c. 274r; la questione è menzionata in D. Carl, *Neue Forschungen zu den Florentiner Künstler in Ungarn: Buda, Esztergom und die Bakócz-Kapelle*, «Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 63, 2022, pp. 193-272: 197; 259 nota 31, nel quale ci si limita a citare lo spoglio delle pergamene di San Pier Maggiore per il documento del 1464, senza menzionare quello del 1462). In questo quadro non è irrilevante notare come la famiglia di Desiderio non fosse natia di Settignano, ma proveniente da altre zone del contado fiorentino e di origini umilissime, impegnata soprattutto nel mestiere del bracciante. Il nonno di Desiderio, Francesco detto Ferro «Franciscus vocatus Ferro, olim Corvegne, laborator terrarum alienarum, pauper, et habet nichil», nel 1364 dichiarava all'Estimo di Santa Maria di Pontanico (ASF, *Estimo*, 227, c. 68r) e nel 1383 risiedeva a Ontignano (ASF, *Estimo*, 231, c. 775v). Negli anni successivi, Ferro è documentato, assieme alla sua famiglia, a Settignano nel 1390 (ASF, *Estimo*, 232/II, 1393, c. 633v) e di nuovo a Ontignano dal 1398 al 1399 (ASF, *Estimo*, 234/I, 1410, c. 84v); rimasta vedova, la moglie Lagia trasferì con i figli la propria residenza a Vincigliata, dove, secondo la portata all'Estimo del 1412, già abitava da sei anni (ASF, *Estimo*, 235, ins. 21, c.n.n.). Solo nel Catasto del 1427 troviamo suo figlio Bartolomeo, padre di Desiderio, residente in forma stabile a Settignano, appunto come bracciante (ASF, *Catasto*, 164/II, c. 676r). Per contro, la famiglia di Giovanni era radicata a Settignano da più generazioni, nell'ambito dell'estrazione e della lavorazione della pietra: un avo di Giovanni, Andrea di Cenni, esercitava già nel 1364 il mestiere di *cavaiolus* a Firenze (ASF, *Estimo*, 227, c. 61v). Da qui si può dedurre come Desiderio, legandosi a Giovanni, entrasse in un contesto lavorativo già strutturato e forte, a cui verosimilmente doveva molto.

contesto fiorentino aveva elaborato soprattutto nella prima metà del Quattrocento.⁶ Si può affermare che la facciata della chiesa domenicana, entro la fine degli anni sessanta, fissi un nuovo riferimento qualitativo per le opere di decoro lapideo, nel quale ogni elemento scolpito o intarsiato è implacabilmente portato a perfezione. Certamente, per un artista del livello di Benedetto da Maiano, che avviò la propria bottega dei marmi solo nel 1473, dopo una fase iniziale dedicata specialmente all'intaglio e all'intarsio del legno, un simile modello era d'obbligo, ma anche alla sua portata, e non è difficile cogliere quanto gli elementi fitomorfi delle sue opere siano più prossimi ai modi naturalistici di Giovanni di Bertino che a quelli di Antonio Rossellino, i quali non si affrancano mai del tutto da grafismi e astrazioni di ascendenza tardo gotica.⁷ In questo contesto, Benedetto finisce per assurgere a raccordo di diverse correnti della scultura fiorentina, ma soprattutto di quelle settignanesi, ponendosi come una sorta di figura proto-accademica, dalla quale attingeranno le maggiori personalità attive tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, da Andrea Ferrucci ad Andrea Sansovino, da Baccio da Montelupo a Giovanfrancesco Rustici, per arrivare a Michelangelo Buonarroti.⁸

Date queste premesse, cercherò di delineare alcuni momenti della scultura fiorentina quattrocentesca che stiano a monte e a valle di questa svolta settignanese, e che vedono la partecipazione di artisti di varia provenienza e formazione. È bene puntualizzare che i riferimenti riguardano specialmente l'ambito del rilievo figurato con elementi ornamentali, e altri casi collegabili a questa forma scultorea, lasciando più a margine la statuaria, soprattutto perché, nel periodo qui trattato, essa tende a eludere i problemi di dettaglio e di finitura più consueti nei rilievi. Tra le opere adatte a questo tipo di ragionamenti e che esemplificano pressoché tutti gli esiti maggiori della scultura marmorea fiorentina, fino intorno alla metà del secolo, sono senza dubbio due capolavori donatelliani tra loro connessi: il pulpito esterno del Duomo di Prato (1428-1438) e la cantoria del Duomo di Firenze (1433-1438) (figg. 5-6). Essendo svolti parallelamente, presentano tra loro più di un'affinità, ma l'idea che più li accomuna è quella del tema della danza di un gruppo di angeli, che si svolge all'interno di un corridoio scandito in riquadri (anche se nel caso della cantoria presenta una vera e propria struttura tridimensionale). Oltre che per la molteplicità delle soluzioni figurative, ornamentali e architettoniche, essi rivestono una posizione storica significativa, perché sanciscono la fine della collaborazione tra Donatello e Michelozzo, riflettendosi comunque nelle opere che i due artisti e i loro seguaci realizzarono successivamente. Se da un punto di vista figurativo sono sostanzialmente equivalenti – tolto che il pulpito presenta sculture di minor oggetto e nell'impianto architettonico adottano strutture radicalmente differenti – a distinguerli è il carico ornamentale, che nella cantoria è maggiore, anche per conferire credibilità e

realismo alla scena. A rappresentare un punto di massimo interesse sono le parti fitomorfe nella zona inferiore del rilievo principale, che formano il tappeto vegetale calpestato dal concitato intreccio di angeli danzanti. Se infatti si osserva il modo in cui le foglie, le ghiande, le erbe sono intagliate, esse mostrano i medesimi spessori e volumi che connotano i panneggi, le ali, i capelli delle figure, così come le ghirlande e tutte le parti ornamentali sulla cantoria (fig. 6). Si tratta di una maniera tonda, solida, che non si preoccupa della sottigliezza che simili elementi richiederebbero in rapporto alle figure principali, quanto piuttosto dell'impatto d'insieme, della sua forza chiaroscurale, all'interno degli effetti delle tessere di mosaico – tra loro sensibilmente distanziate – che inglobano la scena.

Nello stesso giro d'anni si possono riscontrare forme analoghe anche in un'opera meno innovativa, fondata su un progetto d'impianto tardo gotico disegnato da Lorenzo Ghiberti ed eseguito da suoi allievi già sensibili al linguaggio donatelliano: Simone di Nanni Ferrucci e Jacopo di Bartolomeo da Settignano. Si tratta della cornice marmorea del Tabernacolo dei linaioli nel Museo di San Marco a Firenze (destinato in origine alla sala maggiore della sede dell'Arte dei linaioli e rigattieri), che nel lavoro congiunto dei due artisti fissa un momento importante per l'intreccio di diverse tradizioni lapicide di ambito fiorentino, quella fiesolana e quella settignanese, in questi anni ormai maggiormente strutturate che in passato (già possono essere definite scuole), proprio grazie a questi giovani maestri e alla loro frequentazione degli artisti più affermati del proprio tempo (fig. 3). Il risultato è una sintesi di ornati di ascendenza gotica, lontana dalle soluzioni all'antica di tipo rinascimentale, e di parti figurate aggiornate su opere donatelliane come il pulpito pratese e la cantoria. Invece, la concezione scultorea del rilievo è la medesima di opere fiorentine coeve e successive, come quelle di Michelozzo o di Bernardo Rossellino, che finirono per confermare tali esiti, anche in rapporto alla sensibilità e alla richiesta della committenza del tempo, che li riconosceva come del tutto soddisfacenti. Ciò avviene nel tempio di San Miniato al Monte di Michelozzo e in quello dell'Annunziata eseguito da Pagno di Lapo Portigiani, ma anche nella tomba di Leonardo Bruni in Santa Croce a Firenze e nel portale del Concistoro nel Palazzo Pubblico di Siena, entrambe opere di Rossellino (fig. 9).⁹ Le forme solide, i solchi netti e larghi segnano il marmo portando le figurazioni a un plasticismo risolto e classico, poco incline a estenuare le atmosfere e a forzare gli effetti. Benché Donatello avesse già gettato le basi per bassorilievi sofisticati e pittorici, esse rimasero per lungo tempo ignorate o non comprese, lasciando spazio a un corso comprensibilmente meno sperimentale.¹⁰

Definire cosa a un certo punto impresse una svolta nel trattamento dei marmi, specialmente in direzione di una maggior ricerca del dettaglio, della pulizia del segno, della moltiplicazione dei piani,

⁶ Sul ruolo di Alberti: Parmiggiani, *Lo scultore*, pp. 26-34; Parmiggiani, *Clarence Kennedy*, pp. 169, 179-182; Parmiggiani, *Il tempio di San Sebastiano e il suo museo: la scultura ornamentale a Mantova negli anni di Ludovico II Gonzaga e Leon Battista Alberti*, in *Il tempio di San Sebastiano. Leon Battista Alberti e il nuovo linguaggio antico*, a cura di V. Ghizzi, Milano 2024, pp. 33-79: 52-61.

⁷ Sull'avvio dell'attività autonoma di Benedetto da Maiano: Parmiggiani, *Benedetto da Maiano*, pp. 5-9.

⁸ Per questo tema, con particolare riferimento al rapporto tra Benedetto e Michelangelo, con bibliografia, cfr. F. Caglioti, *Su Michelangelo scultore, allievo di Benedetto da Maiano*, in *Michelangelo. Arte-materia-lavoro*, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2014), a cura di A. Nova e V. Zanchettin, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 23-53.

⁹ P. Parmiggiani, *Il portale marmoreo di Bernardo Rossellino*, in *Il portale del Concistoro nel Palazzo pubblico di Siena: restauro e nuove evidenze*, a cura di V. Randon, Siena 2018, pp. 7-19.

¹⁰ Su Donatello, il suo linguaggio e le sue tecniche: *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-Museo Nazionale del Bargello, 2022), a cura di F. Caglioti, con L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, Venezia 2022.

della varietà e quindi della sottigliezza esecutiva, non è di immediata determinazione, ma è verosimile che sia il risultato di una precisa attesa della committenza e della consapevolezza di esiti visivi già conseguiti in precedenza per mezzo del bronzo, col quale il marmo veniva a confrontarsi, quasi gareggiando, nell'accrescersi delle opere scultoree e d'ornato architettonico. In un certo senso, nel corso della seconda metà del Quattrocento, pare sanarsi quella spaccatura originatasi per mano di Donatello in seno all'arte della bronzistica, che si riversò in larga parte nel problema della norma esecutiva e dell'affinamento delle opere, e quindi nell'esplorazione dell'intaglio marmoreo in ogni sua forma, trovando poi in Andrea del Verrocchio, e in particolare nella tomba di Piero e Giovanni de' Medici in San Lorenzo, un nuovo equilibrio.¹¹

Tra le opere d'intaglio marmoreo più innovative della prima metà del Quattrocento va senza dubbio annoverata l'*Imago Pietatis* marmorea del Victoria and Albert Museum che, salvo rare eccezioni, la storiografia concorda nel riferire a Donatello o a qualche suo seguace, datandola intorno al 1435 (fig. 7). Maggiori dubbi si hanno sulla sua funzione e sulla destinazione originaria, e si è ipotizzato che si tratti di un paliotto d'altare (secondo un'idea che anticipa quello di Desiderio da Settignano per l'altare eucaristico della Basilica di San Lorenzo a Firenze) oppure di una pala d'altare documentata nella «Casa Vecchia» dei Medici.¹² Benché attualmente non vi sia modo di confermare alcuna ipotesi, la chiave di lettura che qui propongo fa preferire la seconda, perché meglio si adatta alla natura eccezionale dell'opera, pressoché unica a queste date e del tutto congrua col livello della committenza e col gusto medicei. L'elevata qualità è anzitutto riconoscibile nella straordinaria invenzione donatelliana del corpo di Cristo defunto retto da due angeli addolorati, e da come il peso della figura principale sia perfettamente rappresentato dalla disposizione delle sue membra, e in particolare dal braccio ricadente; ma anche dall'attenzione con cui ogni piega dei corpi e dei panneggi, ogni tratto dei volti, dei capelli, delle piume è segnato in modo credibile e vibrante, quasi trasfigurando le possibilità del marmo, che pare come plasmato. Il rilievo prende le mosse da opere come la *Madonna Pazzi* (Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst) e la cantoria, ma giunge a un perfezionismo insolito per Donatello, che fa pensare alla partecipazione di un suo collaboratore, dedito alla cesellatura della superficie, quasi fosse un'opera di oreficeria. Si è provato a fare il nome di Michelozzo, oppure di Desiderio da Settignano, ma entrambi non paiono risolvere il problema, anche se per certi aspetti rispecchiano quei risultati: il primo specialmente per i tipi umani e per la concezione dei volumi, ma alla fine poco rilevanti per quanto già Donatello poteva compiere da solo; il secondo per la complessa restituzione delle emozioni delle figure, comprese quelle a stacciato sullo sfondo, i cui sguardi attoniti e sofferenti sembrano preludere al settignanese, il quale però era troppo giovane. Guardando ai collaboratori di Donatello, il miglior candidato pare Maso di Bartolomeo, nella cui opera si riscontrano

anche precise corrispondenze di modelli. Maso era tra gli eredi più talentosi e preparati del grande scultore, capace di dominare la lavorazione dei metalli e la loro rifinitura secondo il magistero di Lorenzo Ghiberti, del quale era stato a sua volta allievo, al fianco di altri artisti formati negli anni della Porta Nord del Battistero. A lui sono da ricondurre alcuni dei lavori bronzei più raffinati e di ardita realizzazione del primo Quattrocento, tra cui il candelabro per il Duomo di Pistoia, la cancellata della cappella della Cintola a Prato, la fusione della porta della Sagrestia delle Messe nel Duomo fiorentino (assieme a Luca della Robbia e Michelozzo), ma anche impegnativi ornati lapidei, come il portale della chiesa di San Domenico a Urbino (coadiuvato da Pasquino da Montepulciano e Michele di Giovanni detto il Greco). Proprio in queste opere si trovano tracce non trascurabili per confermare l'intervento di Maso nel rilievo londinese. Innanzitutto, nel tipo di cornice a elementi lanceolati, che propone un disegno stilizzato ed elegante, dal modulo corto e nettamente inciso, sensibilmente diverso da altre cornici di ambito donatelliano, che tendono a una forma più stretta e allungata, come nel caso del *Seppellimento di Cristo* dell'altare del Santo a Padova o nel *Sangue di Cristo* del museo di Palazzo Ducale a Mantova. Esso ritorna pressoché identico nelle cornici della cancellata di Prato (fig. 8) e nell'architrave inferiore del portale di Urbino, confermando come il tema della trasversalità della lavorazione del bronzo e della pietra sia dirimente in questa fase, tanto più se si osserva come il portale presenti una complessità e una raffinatezza di intagli che non ha eguali a queste date. Assieme a ciò, in alcuni dei cherubini del fregio superiore (fig. 10) e del sottarco si scorgono i medesimi stati emotivi che caratterizzano l'*Imago Pietatis* e che, ancora una volta, paiono anticipare le figure di Desiderio, mostrando come nei primi anni cinquanta, ossia precedentemente all'affermarsi del settignanese, fossero già in atto innovazioni radicali nella lavorazione dei marmi e delle pietre, e che divennero il viatico per opere come la tomba di Carlo Marsuppini, il tabernacolo di San Lorenzo e il portale di Santa Maria Novella. Il ruolo di Maso in questa fase della scultura fiorentina – ormai prossima alla prematura scomparsa dell'artista (1456) – può essere anche dedotto dalla parte che egli ebbe nei lavori bronzei, di poco precedenti, per il tempio della Santissima Annunziata a Firenze, al fianco di Michelozzo e Pagno di Lapo Portigiani. Benché lo scultore fosse principalmente responsabile delle opere bronzee (un candelabro e il recinto del tempio), non si può del tutto escludere che egli intervenisse anche sui marmi. Tuttavia non in quelli strettamente legati al tempio che, come noto, fu eseguito da Pagno di Lapo secondo un modello michelozziano, bensì nella perduta acquasantiera medicea, che peraltro doveva essere sormontata da una figura bronzea del *Battista*.¹³ La presenza di Maso in questo cantiere è di per sé sufficiente a innescare una serie di conseguenze che portano direttamente al cuore dei temi qui affrontati, che hanno un loro snodo fondamentale nella cappella Medici all'Annunziata, altrimenti nota come coretto o sacello mediceo, adiacente al tempio, realizzata da maestranze guidate

¹¹ Sulla molteplicità delle tecniche di Andrea del Verrocchio e il suo ruolo nella definizione della cosiddetta maniera moderna: *Verrocchio. Il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-Museo Nazionale del Bargello, 2019), a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Venezia 2019.

¹² Pope-Hennessy, *Catalogue*, pp. 73-75, n. 62; F. Caglioti, *Vita di Donatello*, in *Donatello*, p. 66; A. Galli, in *Donatello*, pp. 282-283, n. 9.1.

¹³ F. Bacci, *Ancora per Piero de' Medici e la cappella dell'Annunziata. Chiarimenti sull'ultima campagna di lavori (1461-1463) e riflessioni sulla perduta acquasantiera medicea*, «Bollettino d'Arte», s. 7, 104, 42, 2019, pp. 65-96.

da Bernardo Rossellino, con la partecipazione di Giovanni di Bertino per gli ornati. Come anticipato, le opere di Giovanni istituiscono un dialogo speciale con la produzione ghibertiana, perfezionando modelli di stampo rosselliniano sulla falsariga del vigoroso naturalismo bronzeo che Maso aveva precocemente contribuito a trasferire nella pietra. Però, il caso di Bertini muove dall'interpretazione classicista che Bernardo aveva dato dei capolavori di Ghiberti e di Donatello, definendo un canone formale che venne a legarsi saldamente all'idea albertiana dell'arte e dell'architettura, e che nella collaborazione tra Desiderio e Giovanni incontrò il più elevato tenore formale nel trattamento dei marmi nella Firenze del tempo. È pertanto significativo che in questo quadro Piero de' Medici finisse per prediligere il lavoro bertiniano per gli arredi lapidei della cappella, quale espressione della più evoluta ed esigente committenza del tempo, pienamente in continuità con quanto anticipato da un'opera quale *l'Imago Pietatis* londinese. La commissione a Desiderio e a Giovanni della tomba di Carlo Marsuppini, precettore di Piero, seguiva gli stessi orientamenti, che ancora una volta perfezionavano quanto conseguito da Rossellino con la tomba di Leonardo Bruni. Lo scarto e le differenze tra le due opere sono palesi e possono essere spiegati col confronto tra le corone d'alloro dei due *gisant*: massiccia e ferma nella tomba Bruni, sottile e animata nella Marsuppini.

Quanto questi fenomeni siano via via più sostanziali, fino a diventare norma in artisti come Benedetto da Maiano, si riscontra in pressoché tutte le personalità che avviarono una propria attività autonoma tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta, quali il fiesolano Francesco di Simone Ferrucci, il pistoiese (ma di cultura rovezzanese-settignanese) Domenico Rosselli, Antonio di Meo Sacchi da Settignano e tutta una schiera di personalità più o meno note che ancora necessitano di essere approfondite, le quali intrecciarono apprendistati e collaborazioni con i maggiori esponenti di quel contesto.¹⁴

Il caso di Antonio di Meo è utile per misurare l'espansione di certi stilemi, anche al di fuori delle botteghe più celebri e oggi meglio studiate, e per svelare come i meccanismi della committenza e della moda portassero al consolidamento di determinati indirizzi formali. In anni relativamente recenti questo scultore è stato riconosciuto per via documentaria quale autore della tomba di Giannozzo Pandolfini alla Badia Fiorentina, eseguita entro il 1467.¹⁵ Essa ripete il modello della tomba di Orlando de' Medici nella chiesa dell'Annunziata, di circa dieci anni precedente, opera di Bernardo e Antonio Rossellino, che introdusse un modello parietale ad arcosolio, nell'insieme di minor sviluppo verticale rispetto alla tomba Bruni, il cui sarcofago è collocato in una nicchia posta su un alto basamento, con specchiature separate da semipilastrini scanalati. Salvo qualche variazione in certi dettagli figurativi e ornamentali (come gli angeli reggicartiglio in volo anziché seduti, o i delfini al posto delle sfere che reggono il sarcofago), la struttura è ripetuta fedelmente. Ciò che però diversi-

fica molto le due opere è il tipo di scultura, molto affine all'ambito desideriano-bertiniano nel caso della tomba Pandolfini, fatto che in passato ha portato gli studi ad attribuirlo allo stesso Desiderio, a Francesco di Simone e a Domenico Rosselli. Il confronto tra alcuni dettagli rivelatori dello stile e della personalità di Antonio di Meo fa ben comprendere quale sia stata l'evoluzione del gusto a queste altezze cronologiche nell'arco di appena un decennio. I capitelli dei pilastri della tomba Medici si attengono alla tradizione brunelleschiana corinzia e mostrano il tipico intaglio di primo Quattrocento (fig. 11) (come già nel portale senese), mentre i capitelli a grandi volute della tomba Pandolfini (fig. 12) sono aggiornati ai modi rinnovati e slanciati delle opere di Giovanni di Bertino, quali i peducci della chiesa di San Bartolomeo a Monteoliveto e i capitelli del tempietto Rucellai nella ex chiesa di San Pancrazio a Firenze. Ma notevoli affinità tra i lavori dei due autori si riscontrano anche nei cespi ornamentali: quelli della tomba (fig. 14) richiamano le composizioni del portale di Santa Maria Novella (fig. 13), anche se su una scala ridotta e con un minor numero di specie vegetali intrecciate. L'impianto dei rametti tenuti stretti da nastri svolazzanti è il medesimo, così come l'idea che l'apparato si sviluppi da vasi posti alla base del fregio. Non mancano tuttavia differenze significative, per esempio proprio in corrispondenza dei vasi, che non presentano la ricchezza di ornamentazioni solitamente presenti nelle opere di Bertini. Ma è comunque chiaro come la pulizia esecutiva di Antonio di Meo mostri una padronanza tecnica non comune, che avvicina fortemente i suoi risultati a quelli dei modelli da cui derivano. Non meraviglierà pertanto che il suo nome sia riscontrabile tra gli artisti che collaborarono alla realizzazione degli ornati ideati da Giovanni per il coretto mediceo all'Annunziata, concluso nel 1461, segno evidente che la preparazione e la cultura degli scultori si formava ed evolveva principalmente all'interno dei cantieri, sotto la supervisione delle personalità artistiche maggiori.¹⁶ Parallelamente, tali opere ebbero fin da subito presa su committenti e scultori di altri contesti, come si riscontra in capolavori di poco successivi, come l'arca di San Domenico di Niccolò dell'Arca (commissionata nel 1469) o la cappella Colleoni di Giovanni Antonio Amadeo (1472-1476), in cui le innovazioni fiorentine vengono accolte e restituite in nuovi risultati, tra i maggiori del tempo.

A chiusura di questo percorso è opportuno mettere in evidenza come la collaborazione tra Desiderio e Giovanni produsse anche un diverso repertorio di forme e di effetti. Come è stato già evidenziato in passato, la tomba Marsuppini, a fianco delle superfici estremamente rifinite e polite, collocate nelle zone medie e inferiori del monumento, e quindi meglio raggiungibili dallo sguardo, ne presenta altre più sommarie nelle zone superiori. Questa caratteristica è stata documentata dalle fotografie più attente al dettaglio e alle superfici, ponendo giustamente l'accento sugli effetti chiaroscurali che un simile approccio scultoreo conferisce alle opere.¹⁷ In particolare sono i due giovani reggifestone posti in cima alla tomba a presen-

¹⁴ Un'opera che ben rappresenta la complessità e il mutamento degli indirizzi formali scultorei tra anni sessanta e settanta del Quattrocento, è il pulpito interno del Duomo di Prato, lavoro congiunto di Mino da Fiesole, Antonio Rossellino e altri collaboratori, cfr. E. Carli, *Il pulpito interno della Cattedrale di Prato*, Prato 1981.

¹⁵ L. Waldman, *The Patronage of a Favorite of Leo X: Cardinal Niccolò Pandolfini, Ridolfo Ghirlandaio and the Unfinished Tomb by Baccio da Montelupo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 48, 2004, pp. 105-128, 113-116; 127-128, n. V.

¹⁶ Bacci, *Ancora per Piero de' Medici*, pp. 94-95.

¹⁷ In particolare, le fotografie di Clarence Kennedy: in *Studies in the History and Criticism of Sculpture*, fotografie di C. Kennedy, II, Northampton (MS) 1928.

tare una forte differenziazione di trattamento rispetto al resto dei marmi, poiché appaiono meno levigati e come irrisolti, con i segni della gradina ben visibili soprattutto nella zona delle braccia e delle mani (fig. 16), e le teste lasciate incomplete, con vaste parti segnate da profondi solchi di trapano. In ciò si riconosce la regia di Desiderio, al quale può essere riferito lo studio degli effetti compendiari, accordando le sculture con le parti curate da Giovanni. Le figure hanno uno spiccato impianto tridimensionale, insolito per anni in cui la statuaria ha come subito una battuta d'arresto dopo le grandi prove dei primi decenni del Quattrocento. Il modo in cui i giovani sorreggono i festoni, inserendo saldamente le mani nei fogliami e

stringendoli a sé, conferisce un senso di verità alle figurazioni, che risultano amplificate dal trattamento dei marmi. Benché questi brani non siano facilmente leggibili da terra, lasciarono evidentemente un'impronta nelle cognizioni e nelle prassi marmorarie degli artisti attenti a questi aspetti, tanto da contribuire a formare i fondamenti del linguaggio scultoreo moderno. In questo senso, l'osservazione dei capolavori di Gian Lorenzo Bernini (figg. 15, 17), in cui culmina un percorso tecnico ed espressivo che poneva gran parte delle proprie radici nella scultura fiorentina, consente di comprendere il segno lasciato da questi maestri (figg. 13, 16), che ancora oggi attende di essere pienamente esplorato.

Fig. 1. Benedetto da Maiano,
Beatrice d'Aragona e Mattia Corvino, 1476,
marmo. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 2. Giovanni Dalmata,
Ritratto di Francesco Cinzio Benincasa,
1478-1483 circa, marmo. Londra,
Victoria and Albert Museum.





Fig. 3. Simone di Nanni Ferrucci e Jacopo di Bartolomeo da Settignano (su disegno di Lorenzo Ghiberti), *Tabernacolo dei Linaioli* (particolare), 1432-1433, marmo. Firenze, Museo di San Marco.



Fig. 4. Antonio Rossellino, *Dio Padre benedicente*, 1470-1475 circa, marmo. Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 5-6. Donatello e aiuti, *Cantoria* (particolare) 1433-1438, marmo. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 7. Donatello (e Maso di Bartolomeo?), *Imago pietatis*, 1435 circa, rilievo di marmo. Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 8. Maso di Bartolomeo e continuatori, *Cancellata* (particolare), 1438-1442 (ultimata nel 1468), bronzo. Prato, Duomo.

Fig. 9. Bernardo Rossellino,
Portale (particolare), 1446, marmo. Siena,
Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro.



Fig. 10. Maso di Bartolomeo e aiuti,
Portale maggiore (particolare), 1449-1454,
travertino. Urbino, San Domenico.





Fig. 11. Bernardo e Antonio Rossellino, *Tomba di Orlando de' Medici* (particolare), 1458 circa, marmo. Firenze, Santissima Annunziata.



Fig. 12. Antonio di Meo Sacchi da Settignano, *Tomba di Giannozzo Pandolfini* (particolare), entro il 1467, marmo. Firenze, Badia.



Fig. 13. Giovanni di Bertino, *Portale maggiore* (particolare), entro il 1465 circa, marmo. Firenze, Santa Maria Novella.

Fig. 14. Antonio di Meo Sacchi da Settignano, *Tomba di Giannozzo Pandolfini* (particolare), entro il 1467, marmo. Firenze, Badia.



Fig. 15. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne* (particolare), 1623-1625, marmo. Roma, Galleria Borghese.



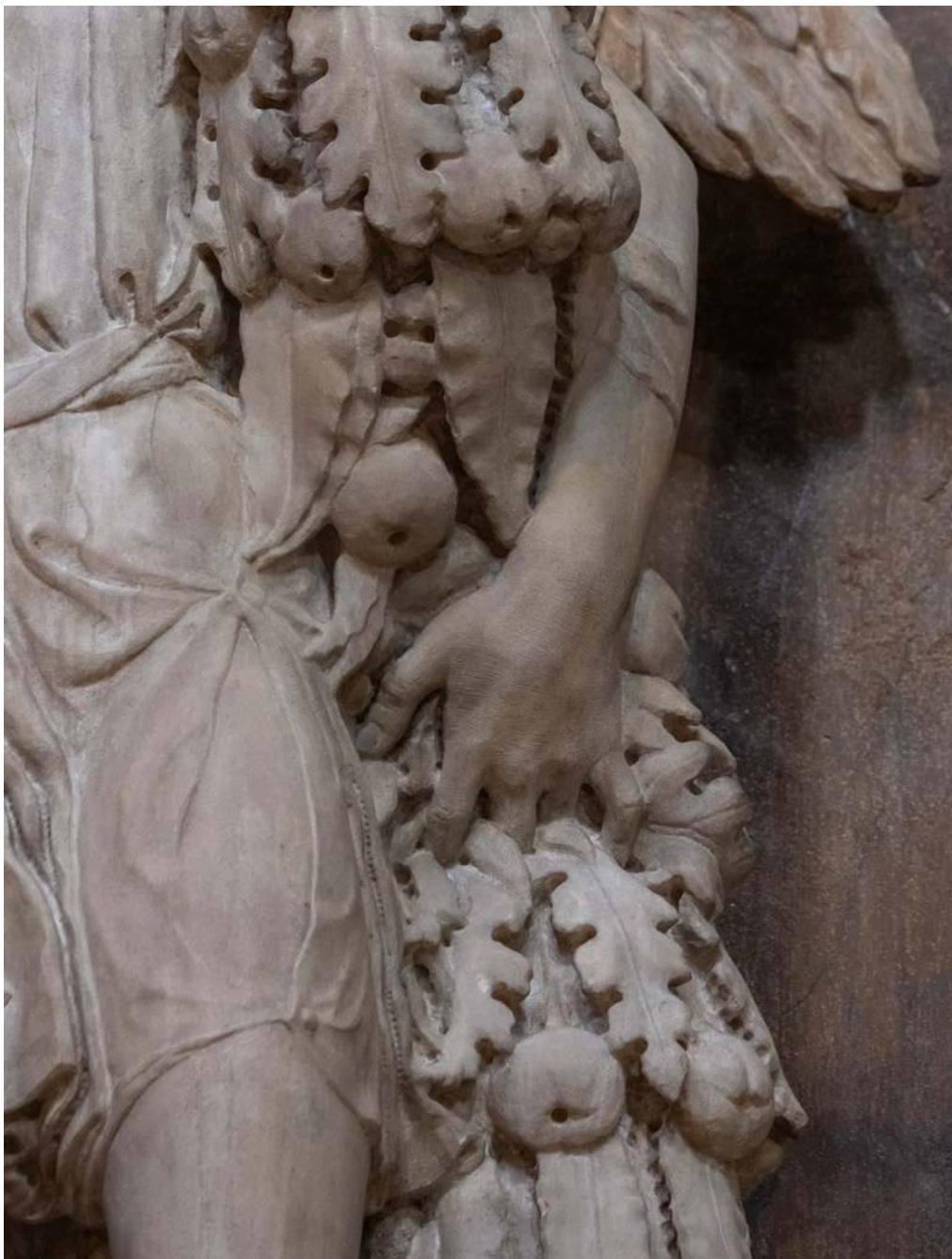


Fig. 16. Desiderio da Settignano, *Tomba di Carlo Marsuppini* (particolare), entro il 1460 circa, marmo. Firenze, Santa Croce.

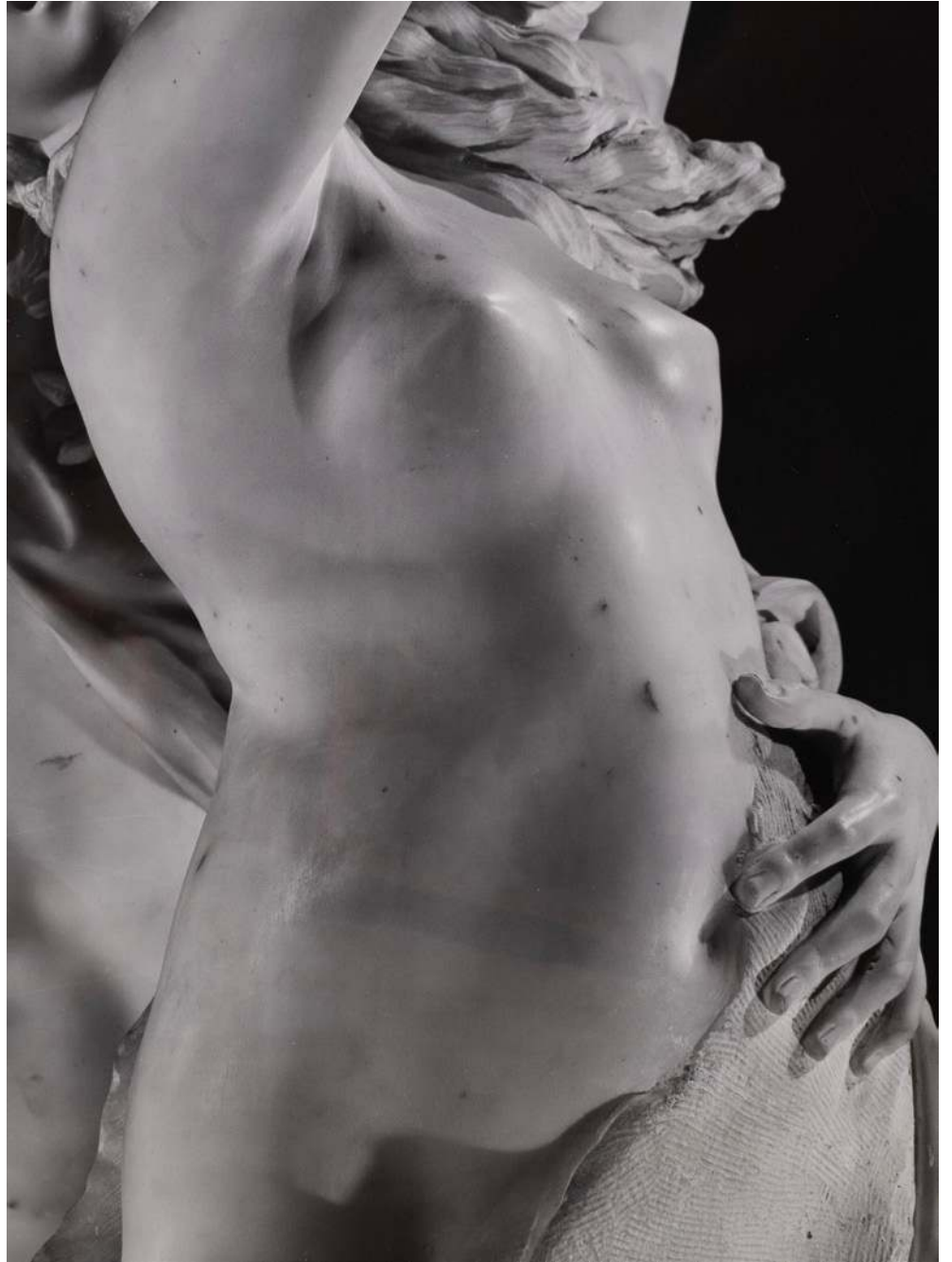


Fig. 17. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne* (particolare), 1623-1625, marmo. Roma, Galleria Borghese.



Antonio Corradini e la superficie come cifra stilistica (e una disputa con Antonio Gai)

Antonio Cipullo

La superficie della scultura, in Antonio Corradini, si configura come vero e proprio campo di sperimentazione espressiva: è il luogo in cui la materia si fa linguaggio, in cui l'illusione si misura con la realtà tattile e la superficie diventa teatro di una poetica del visibile e del celato. In nessun altro scultore del Settecento questa dimensione epidermica risuona con tanta evidenza quanto in Corradini, la cui ricerca sulla resa illusionistica della superficie marmorea – sottile, vibrante, trasparente – è una cifra stilistica riconoscibile e personale.¹

Corradini sviluppò presto un linguaggio autonomo e originale, sintesi di classicismo e rococò: uno stile vigoroso e sicuro nel modellato, che tende a un ritmo composito, attorno al quale si sviluppa l'indagine sugli effetti visivi: è proprio con l'invenzione delle *Velate* che il corpo femminile diventa quasi solo un sostegno per la rappresentazione del velo. Tra il secondo e il terzo decennio del Settecento la scultura di Corradini abbandona la tensione plastica dei volumi per essere dominata dal primato della superficie, dove si concentra la ricerca espressiva, e l'artificio convive con il naturalismo. La trasparenza, tradotta nel marmo con sorprendente bravura, divenne il suo motivo caratterizzante: non mera ripetizione, bensì una vivace indagine stilistica che ne segna l'intera carriera, fondendo la poetica barocca della meraviglia con l'ambizione di emulare gli antichi.

Le undici *Velate* a figura intera note non costituiscono una mera

formula ripetitiva, ma un processo in divenire, che si articola attraverso soluzioni sempre più complesse nella resa della superficie e nella dialettica tra visibile e invisibile. L'avvio di questa produzione si individua nella *Religione* dell'Altare Manin nel Duomo di Udine del 1717,² opera che inaugurò la serie con un'impostazione ancora sperimentale e una trasparenza limitata a pochi brani. A essa seguì la *Fede* (fig. 1) del Palazzo Reale di Segovia del 1719-1720, donata a Elisabetta Farnese dal cardinale Alessandro Aldobrandini, dove lo scultore prosegue la sintesi visiva con il velo che si smaterializza aderendo al volto.³ Altro vertice raggiunto da Corradini è la *Donna velata* del Louvre del 1718-1720, identificata con la *Religione* già in collezione Manfrin,⁴ dove un pannello sintetico svela un modellato sottile e snello. La progressiva semplificazione formale è confermata nella *Fede* di Peterhof del 1721, destinata allo zar e mutilata dopo l'incendio del 1837,⁵ nella quale Corradini affina la resa del velo con pieghe che si rarefanno, e nella *Fede* di Este del 1723, dal pannello geometrizzante.⁶ A questa fase appartiene anche *Sara*, dell'altare delle Anime purganti nella chiesa di San Giacomo a Udine, caratterizzata da una fisionomia secca e una rigida scansione verticale delle pieghe.⁷

Un cambio di paradigma si manifestò con la *Vestale Tuccia* (fig. 2), destinata al *Großer Garten* di Dresda⁸ e documentata da un'incisione edita nel 1733 nel *Recueil des marbres antiques* di Raymond Leplat.

¹ M. Klemenčič, *Soft and Translucent: Illusionistic Qualities of Marble in the Work of Antonio Corradini*, *Materijalnost umjetničkog djela*, in *Materijalnost Umjetničkog Djela*, atti del convegno (Rab, Sveučilište u Zagrebu, 2018), a cura di P. Marković, Zagreb 2021, pp. 85-94.

² M. De Vincenti, «*Piacere ai dotti e ai migliori*» scultori classicisti del primo '700, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, atti del convegno (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001), a cura di G. Pavanello, Venezia 2002, pp. 221-281: 237.

³ T. Lavallo Cobo, *La estatue de la Fe veleda del Palacio de la Granja, obra de Antonio Corradini*, «Archivio Español de Arte», 62, 1989, pp. 211-216.

⁴ La statua è stata riconosciuta con quella già di Zaccaria Sagredo da A. Bacchi, *Antonio Corradini e i Sagredo*, in *Il tempo e la rosa. Scritti di storia dell'arte in onore di Loredana Olivato*, a cura di P. Artoni et alii, Treviso 2013, pp. 130-135: 132-133; M. Klemenčič, *Antonio Corradini, Collegio dei Scultori, and "neo-cinquecentismo" in Venice around 1720*, in *The Enduring Legacy of the Venetian Renaissance*, a cura di A. Badiee Banta, Londra-New York 2016, pp. 103-119: 113-114.

⁵ G. Matzulevitch, *La Donna velata del giardino d'Estate di Pietro il Grande*, «Bollettino dell'Arte», 5, 50, 1965, pp. 80-85: 85; S. Androsov, *Pietro il Grande e la scultura italiana*, San Pietroburgo 2004, pp. 366-367.

⁶ B. Cogo, *Antonio Corradini. Scultore veneziano (1688-1752)*, Este 1996, pp. 69-71.

⁷ La statua fu donata da Giovanni Giuseppe de Masotti (L. Madrassi, *La pia opera del Suffragio*, Udine 1874, pp. 51-52). L'opera, inizialmente datata agli anni Quaranta (G. Mariacher, *Lo scultore Antonio Corradini*, «Arte Veneta», 1, 1947, pp. 203-216: 206-207), fu ricondotta agli anni Venti (A. Rizzi, *Storia dell'arte in Friuli: Il Settecento*, Udine 1967, p. 29), posizione accolta da Cogo e Klemenčič (Cogo, *Antonio Corradini*, pp. 68, 204-208; M. Klemenčič, *Appunti sul neocinquecentismo nella scultura veneziana del settecento*, in *Alessandro Vittoria e l'arte veneta della maniera*, atti del convegno [Università degli Studi di Udine, 2000], a cura di L. Finocchi Ghersi, Udine 2001, pp. 229-242).

⁸ L'opera, battuta all'asta nel 2011 (Interiors Style & Spirit, Christie's, South Kensington 5 luglio 2011, lotto 131), è segnalata in S. Guerriero, *Sculpteurs vénitiens pour les cours et les collectionneurs d'Europe*, in *Éblouissante Venise: Venise, les arts et l'Europe au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2018), a cura di C. Loisel, Parigi 2018, pp. 160-166: 162; 163, nota 19.

Sebbene la tavola rechi la data 1732, essa non riporta il nome di Corradini, forse perché già allora era associato al genere delle *velate*. Proprio il millesimo ha consentito a Cogo di ipotizzare che la statua fosse stata ordinata da Leplat attorno al 1730, quando Corradini si trovava già a Vienna, e non assieme alle precedenti commesse degli anni Venti.⁹ L'opera andava a colmare una lacuna nelle collezioni di Dresda, dove mancava una *Velata* a figura intera, fatto interpretabile questo anche alla luce dalla competizione collezionistica tra Augusto il Forte e lo zar.¹⁰ Lo stato frammentario e l'impoverimento della superficie, deducibili dall'immagine del Catalogo d'asta, unica fonte disponibile a oggi, limitano un'analisi dettagliata; tuttavia, si nota uno sviluppo nello stile: il modello delle prime *velate* cede il passo a una rappresentazione più matura e corpulenta, segnando una transizione verso un linguaggio monumentale.

Una svolta completa nel lessico stilistico si manifestò con la *Vestale Tuccia* del 1743 (fig. 3)¹¹ realizzata a Roma e descritta da Nava Cellini come qualcosa di tizianesco per la prosperità del fisico.¹² L'opera si distingue per un linguaggio che predilige proporzioni ampie e gestualità solenne e la velatura, un brano sublime che conferisce un notevole senso di pittoricismo, è realizzata attraverso un unico lembo di tessuto frangiato che avvolge la figura dalla testa ai piedi, donando slancio e leggerezza alle masse. Si nota un infittirsi dei faldeggiamenti, più complessi e articolati rispetto alle prime *velate*.

A chiosa di questa produzione si colloca la *Pudicizia* (fig. 4), realizzata nel 1752 per la cappella Sansevero a Napoli.¹³ La figura, in posa chiastica, appare florida e riflette il nuovo paradigma. Il panneggio geometrizzante conserva le vibrazioni tipiche di una superficie di gusto *rocaille*. Le mani, scoperte dal tessuto, sono levigate a imitazione della pelle, mentre le aree velate appaiono opache e setose (fig. 5). Raimondo di Sangro, alla morte dell'artista, lo onorò con un'iscrizione che lo celebrava autore di «simulacri vel ipsis Graecis invidenti».¹⁴ L'eccezionalità delle *velate* fu riconosciuta anche dal punto di vista economico. Se nel 1717, la *Religione* Manin fu pagata come le restanti statue,¹⁵ già nel 1722, lo zar corrispose per la *Religione* di Corradini 150 ducati, attestandone il valore superiore rispetto alle altre.¹⁶ Nel 1748 la *Vestale Tuccia* fu stimata 4000 scudi romani,¹⁷ cifra

straordinaria se confrontata con i 350 pagati per il più modesto *San Romualdo* di Fano.¹⁸

L'esecuzione delle *Velate*, concentrata tra il secondo e il terzo decennio, segnò la definitiva affermazione di Corradini. Tuttavia, l'artista gestì una distribuzione strategica di tali opere preservando per ciascuna un carattere distintivo al fine di mitigare la percezione di serialità. La presenza di più *Velate* si riscontra unicamente in due luoghi, Udine e San Pietroburgo. La notorietà di tali sculture fu inoltre amplificata dalla loro esposizione pubblica, attestata da numerose fonti coeve sin dal 1717, quando la *Religione* Manin fu menzionata da Antonio Balestra in una lettera a Francesco Gabburri per aver «fatto stupire tutta la città», poiché Corradini era riuscito a «far con il marmo apparire il velo trasparente».¹⁹ Vista l'inedita iconografia, l'esposizione potrebbe essere stata promossa dai committenti, i Manin, che in quegli anni si distinsero per una vivace politica culturale, finanziando commesse sia a Venezia che a Udine.²⁰ La presentazione della *Fede* di Peterhof nell'atrio della Basilica di San Marco nel 1721, fu ricordata dal Foglio di Foligno e dalla Gazzetta del Lisboa, che ne sottolinearono l'eccezionalità del soggetto e la resa della trasparenza: «la Religione con la faccia velata, che per la nuova invenzione non più veduta da secoli, per l'esattezza del disegno e per il delicato lavoro, incontra universale applauso».²¹

Nel 1724 fu la volta de *Il Tempo che Scopre la Verità*, esposto nei cortili delle Procuratie Nuove, come attestato ancora dalla Gazzetta de Lisboa.²² Nel gruppo Corradini propose una variazione del genere delle *velate*, elaborando un gioco di superfici lineari e semplificate: il velo copre soltanto il volto della *Verità*, svelato simbolicamente dal *Tempo*. Anche per queste opere, commissionate dallo zar e da Augusto il Forte, si può postulare che la presentazione pubblica sia interpretabile come un *ostentatio potentiae* dei committenti. Tuttavia, resta opportuno interrogarsi sulla misura in cui tali eventi riflettessero le strategie celebrative dei committenti e quanto costituissero, al contempo, un'efficace programma imprenditoriale da parte dell'artista. In tal senso, appena giunto a Roma, Corradini, con un gesto di grande libertà intellettuale e con intento autopromozionale, scolpì la *Tuccia*, un'opera che, sebbene non presentata pubblicamente, attirò

⁹ Cogo, *Antonio Corradini*, p. 55.

¹⁰ In tal senso si ricorda quanto Leplat scrisse da Venezia al suo re a Dresda: «J'ay trouvé encore deux belles Statues, qui sont faites pour Le Czar; mais je voudrais Les Luy enlever, et je crois que je Les auray si V. M. m'en veut secourir de quelque somme» (Guerriero, *Sculpteurs vénitiens*, p. 162).

¹¹ Sulla *Tuccia Vestale* si veda la scheda di A. Desmas, in *Sfida al barocco. 1680-1750: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Galleria Grande della Reggia, 2020), a cura di M. Di Maccio, G. Dardanella, C. Gauna, Genova 2020, p. 404, n. 141 e Cogo, *Antonio Corradini*, pp. 118-119, 296-301.

¹² A. Nava Cellini, *La scultura del Settecento*, Torino 1982, p. 164.

¹³ R. Deckers, *Die Testa velata in der Barockplastik: zur Bedeutung von Schleier und Verhüllung zwischen Trauer, Allegorie und Sinnlichkeit*, München 2010, p. 279-282 e R. Cioffi, *La cappella Sansevero. Arte e ideologia massonica*, Salerno, 1994, pp. 10, 16, 18, 106-110, 139.

¹⁴ Cogo, *Antonio Corradini*, p. 132.

¹⁵ P. Goi, *Torretti e gli altari nei mausolei Manin di Udine*, in *Studi forogiuliesi in onore di Carlo Guido Mor*, a cura di G. Fornasir, Udine 1983, pp. 239-258.

¹⁶ Androssov, *Pietro il Grande*, p. 121.

¹⁷ M. C. Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi e il contesto artistico della prima metà del Settecento*, Roma, 2017, p. 160.

¹⁸ A. Cipullo, *L'invidia dei signori romani scultori non l'approvarono*. Sugli anni di Antonio Corradini a Roma, «Accademia Raffaello Atti e Studi», 24, 2025, pp. 113-124..

¹⁹ G.G. Bottari e S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, II, Milano 1822, p. 125.

²⁰ De Vincenti, *Piacere ai dotti*, p. 237, nota 57. Circa le politiche culturali dei Manin: M. Frank, *Virtù e fortuna il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo*, Venezia 1996, p. 164.

²¹ Guerriero, *Sculpteurs venitiens*, pp. 160-161 e S. Guerriero, *Scultura veneziana del Settecento. I Atto*, in *Canaletto & Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 2019), a cura di A. Craievich, Milano 2019, pp. 247-255: 253.

²² Guerriero, *Scultura veneziana*, p. 254.

l'attenzione di conoscitori d'arte e di personalità illustri. Noti sono gli appunti di Pier Leone Ghezzi in calce alla caricatura dello scultore del 1° febbraio 1743, che riportano: «sta operando una statua più grande del naturale, rappresentante una Vestale con un velo avanti la faccia, la quale è particolare tanto p(er) la corretione quanto p(er) l'invention»²³. Altrettanto nota è la visita alla bottega dell'artista da parte di Giacomo Francesco Edoardo Stuart, riportata nel *Diario Ordinario* del Cracas del 21 settembre 1743:

Si portarono [i reali] allo Studio del celebre P. Antonio Corradini, [...] ad osservare con molta loro soddisfazione la famosa Statua rappresentante la Vergine Vestale Tucia scolpita [...] con ammirabile artificio in marmo bianco, sotto di un velo dello stesso marmo, dal quale in parte chiaramente traspare, ed in parte decentemente nascondesi [...].²⁴

Quanto fin qui osservato permette di comprendere fino a che punto questa produzione fosse un elemento distintivo per Corradini. Non stupisce, quindi, che ancora negli anni veneziani si sia sviluppata una rivalità con il collega Antonio Gai, il quale, secondo una recente attribuzione, sarebbe l'autore del busto di *Vestale* di Dresda²⁵ identificabile con quello descritto da Leplat tra gli acquisti del 1722.²⁶ Di conseguenza, Gai risulterebbe l'unico scultore in grado di competere con Corradini nel campo delle *Velate*, e un gruppo di documenti conservati all'Archivio di Stato di Venezia pubblicati in appendice di questo saggio sembrerebbe aiutare a spiegare il rapporto tra i due scultori.

Nel 1724, a Venezia, venne approvato lo statuto del Collegio dei Scultori, la cui fondazione fu diretta dallo stesso Corradini e da Giuseppe Torretti.²⁷ Esso contemplava disposizioni che limitavano l'accesso diretto al Collegio da parte degli intagliatori che lavoravano il legno, prevedendo per costoro l'obbligo di sostenere una «prova dell'arte» quale condizione di ammissione; e tra questi interessati si annoverava lo stesso Gai.²⁸

In una supplica del 7 giugno 1727, indirizzata al doge, Gai rivendicava di essere stato iscritto al Collegio «come intagliatore e come scultore», con tassa d'accesso pagata l'anno precedente, ammesso tra i fondatori e presente alle prime «riduzioni» istitutive del Collegio nel 1723. Contestava poi l'introduzione della regola che imponeva studio e bottega «aperti un anno prima almeno», misura che — a suo dire — mirava a difficolare l'accesso agli scultori in legno e soprattutto a «procurare particolarmente la mia esclusiva», denunciando

quindi un attacco personale e anche il disordine della ballottazione del 1724. Chiese quindi di poter tenere aperta la bottega d'intagliatore e lo studio di scultore senza «appassionati suffragi», offrendo a riscontro un «mezzo popolo» di statue in marmo già realizzate e collocate e la disponibilità a «disappassionate perizie».²⁹

A questo atto formale avvenuto all'interno del Collegio degli scultori, si sommava l'esclusione di Gai dal prestigioso cantiere pubblico del Bucintoro (1727-1729), la celeberrima imbarcazione di Stato, il cui programma ornamentale era stato licenziato proprio da Antonio Corradini nel 1719 e per il quale egli sovrintese la messa in opera dei lavori d'intaglio, nonché tutti i maestri coinvolti.³⁰ Un'ulteriore riprova dei dissapori tra i due.

Come attestano le testimonianze coeve, lo stupore per le *Velate* corradiniane nasceva in larga misura dalla resa della trasparenza in pietra: qui la materia diventava veicolo di senso e prova di virtuosismo tecnico. Sembra probabile, quindi, che Corradini abbia operato proprio al fine di ostracizzare il collega, presumibilmente per detene-re il monopolio su questa declinazione del lavoro scultoreo. Di fatto, l'esclusione dal Collegio, precludeva Gai la possibilità di esprimersi attraverso il marmo, che restava ad appannaggio esclusivo degli scultori, limitando la sua attività alla lavorazione del legno.

Ma la controversia non si esaurì: il 31 luglio 1727 i Savi, prendendo atto della supplica presentata da Gai, convocarono Corradini, in qualità di priore del Collegio degli Scultori, per un contraddittorio.³¹ Il 6 settembre il Senato «esaminato quanto esposto in contraddittorio» davanti ai Savi tra Gai e Corradini, respinse l'istanza del ricorrente, ma ne disciplinò una via di ammissione: per «togliere le contese che portano distrazioni e pregiudicii all'arte» e «mantenerla con il decoro che si conviene» e demandò alla Giustizia Vecchia di far eseguire da Gai un busto. Al lavoro dovevano assistere due persone del corpo degli scultori «di cognizione e fede», con la funzione di garanti dell'autografia e terminato il busto, esso sarebbe stato riconosciuto e peritato dal Collegio e, ove giudicato di «dovuta perfezione», la Giustizia Vecchia avrebbe ammesso Gai al Collegio.³²

Non fu un caso che solo in concomitanza della partenza di Corradini per Vienna, Gai poté iniziare una rapida ascesa all'interno del Collegio degli Scultori, raggiungendo persino la carica di priore nel 1730. A quella stessa data risale anche la *Fede* di San Vidal,³³ che più che simboleggiare un passaggio di consegne tra i due, va interpretata come una rivendicazione del nuovo *status* di Gai sulla scena veneziana (fig. 6). Il tentativo di ostacolare Gai e di difendere l'esclusiva delle *Velate* riflette quanto, per Corradini, quel linguaggio fosse

²³ M.C. Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi. Un protagonista del Settecento romano*, Roma 2008, pp. 301-302.

²⁴ C. Faccioli, *Di uno scultore estense a Roma alla metà del Settecento*, «Studi Romani», 12, 1964, pp. 296-315: 302.

²⁵ Guerriero, *Sculpteurs venitiens*, p.162.

²⁶ B. Marx, *Diplomaten, Agenten, Abenteurer im Dienst der Künste*, in *Venedig-Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*, catalogo della mostra (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 2010), a cura di B. Marx, A. Henning e C.O. Mayer, Leipzig 2010, pp. 10-67: 41.

²⁷ M. Klemenčič, *Antonio Corradini, the Collegio dei Scultori*, pp. 103-119.

²⁸ F. Benuzzi, *Antonio Gai (1686-1769)*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2012-2013, pp. 56-57; G. Vio, *Giuseppe Torretti intagliatore*, «Arte Veneta», 38, 1984, pp. 204-210: 205.

²⁹ La supplica è allegata al decreto del 6 settembre 1727: Archivio di Stato di Venezia (d'ora in avanti ASVe), *Senato, Deliberazioni, Terra, filze*, b. 1678, qui trascritto nell'*Appendice documentaria*.

³⁰ Da un controllo sui documenti si evince che Gai non compare mai nelle liste degli intagliatori operanti nel cantiere del Bucintoro: ASVe *Senato, Deliberazioni, Arsenal, Filze*, b. 24, alla data 6 settembre 1727.

³¹ ASVe, *Collegio, Costituiti di opposizione e suppliche avversarie*, b. 71, alla data 31 luglio 1727. Cfr. *Appendice documentaria*.

³² ASVe, *Senato, Deliberazioni, Terra, filze*, b. 1678, alla data 6 settembre 1727. Cfr. *Appendice documentaria*.

³³ Benuzzi, *Antonio Gai*, pp. 57, 93-95, nn. 11-12.

non solo un segno distintivo, ma anche un patrimonio da proteggere. Tuttavia, nella gestione della trasparenza, Gai si distanzia da Corradini: rinuncia alla membrana aderente e bagnata, limitandola a pochi accenni, e privilegia un manto ampio e mosso che costruisce volume e moto, sostituendo all'illusione di trasparenza un ritmo serrato di pieghe. La *Fede* di San Vidal, compressa entro uno schema cilindrico con panneggio obliquo, appare terrena e vitale, non ieratica. Ne deriva una declinazione autonoma del motivo: più governo del panneggio che illusione ottica.

Anche al di là delle *Velate*, Corradini continuò a esplorare le superfici scultoree attraverso trattamenti differenziati: un'attenzione epidermica che si estende dai panneggi agli incarnati. Nel 1725, i Provveditori al Sal lo raccomandarono, definendolo uno «de i più eccellenti scultori», per il restauro delle statue della corte di Palazzo Ducale e del rifacimento della *Prudenza* per l'Arco Foscari (fig. 7), consegnata insieme alla relativa guglia nel 1726. Corradini, nelle scritture indirizzate al Senato,³⁴ motivò in termini stilistici e critici la scelta di mantenere la pietra a grana viva, così da favorire l'integrazione visiva con le opere circostanti. Precisava che un intervento del genere poteva apparire di scarso rilievo, quasi che «ogni mano» potesse bastare; in realtà si tratta di un'operazione tecnicamente ardua, perché imponeva di raccordare le porzioni aggiunte al resto della statua senza fratture percettive, rispettandone atteggiamento e carattere. Proprio l'esigenza di concordanza di stile con un «corpo di somma perfezione» – e dunque di mimesi di una mano antica – richiede prove e riformature successive, fino a ottenere la perfetta imitazione di un carattere antico. In questa prospettiva, la superficie volutamente non levigata non è un risparmio di finitura, bensì scelta consapevole di coerenza e strumento di alta perizia.

L'indagine intorno a risultati espressivi capaci di evocare quelli della pittura trova due esempi notevoli nel *Sant'Ambrogio* di San Stae e nella *Madonna del Rosario* delle Eremita a San Trovaso, entrambi datati attorno al 1720.³⁵ Di notevole qualità, in *Ambrogio*, sono gli effetti ottenuti attraverso il trattamento del marmo: l'ampio piviale frangiato è modellato con poche pieghe profonde e plastiche; la tunica, di un tessuto leggero, è scandita da plissettature che ritmano i panneggi verticali, conferendo movimento e morbidezza (fig. 8). Questo espediente dona alla pelle del marmo un effetto chiaroscurale e pittorico, tale da rievocare le pennellate liquide di Bernardo

Strozzi. In particolare, la tunica merita un confronto con quella del *Federico Cornaro* di Strozzi a Ca' Rezzonico. Medesima attenzione verso le superfici si osserva nella *Madonna del Rosario*, dove la figura è drappeggiata con due differenti tessuti: il primo aderisce al corpo, formando pieghe sottili e verticali. L'altro tessuto, un ampio sbuffo che ricorda quello della *Fede* di Segovia, di trama più pesante e plastica, è decorato con un motivo a fasce, in cui è ben visibile l'andamento irregolare dei brevi colpi di gradina, che assumono una valenza decorativa.

Il monumentale *Trionfo dell'Eucarestia* del Duomo di Este del 1722-1725³⁶ è connotato da un vigoroso impianto scenografico, in cui l'articolazione plastica della composizione assume un ruolo centrale, ma senza che lo scultore dimentichi mai l'attenzione per le superfici. Una colonna di nubi vaporose scandisce la scena secondo una dinamica ascensionale, valorizzata dal trattamento litico a essa riservato: le *striae* della gradina (fig. 9), lasciate a vista e disposte secondo motivi concentrici, conferiscono alle masse una levità pittorica e un modellato chiaroscurale, palesando la consueta *quaestio* dell'artista relativa agli effetti luministici sulla superficie.

Infine, realizzato tra il 1734 e il 1735 per la Prunksaal della Biblioteca Imperiale di Vienna, il *Carlo VI* (fig. 10) si vede nelle vesti di *augustus pacificator*.³⁷ Priva di una marcata introspezione psicologica, la scultura si connota per l'accuratezza dei dettagli fisionomici e dell'armatura, nonché per il trattamento delle superfici: Corradini raggiunge a una resa plastica nitida e controllata, con un'epidermide opaca in antitesi al mantello e alla corazza che ostentano una lucidatura specchiante, generando un sofisticato gioco di finiture. Protetta per tre secoli all'interno della biblioteca, l'opera conserva inalterati tali effetti, offrendo un raro esempio di piena integrità materica. Ancora una volta, è nella superficie che Corradini iscrive la propria poetica, ribadendo come la pelle della scultura costituisca la sede dell'illusione e del riconoscimento.

In conclusione, nell'opera di Corradini la perizia tecnica sembra trascendere la materia stessa e diventare linguaggio. La sua indagine sulle superfici, tutt'altro che mero esercizio virtuosistico, si configura come un lessico espressivo originale e coerente. Le *velate* non imitano, ma reinventano: la trasparenza diventa una metafora attiva, una *pelle* scolpita dove forma e illusione convergono. Fu proprio questa visione a proiettarlo verso una carriera di statura europea.

³⁴ L. Rambaldi, *La scala dei Giganti nel Palazzo Ducale di Venezia*, «Ateneo Veneto», 23, 1910; Rambaldi: pp. 193-200, Delorenzi: pp. 97-98; P. Delorenzi e A. Pizzati, *Adamo, Eva e il Guerriero. Vicende storico-artistiche, critiche e conservative delle statue di Antonio Rizzo*, «Bollettino Musei Civici Veneziani», 3, 11/12, 2016/2017, pp. 74-110: 98.

³⁵ Klemenčič, *Soft and Translucent*, pp. 87-88. Su *Sant'Ambrogio*: P. Rossi, *Su alcune sculture Settecentesche della chiesa di San Stae*, «Arte Veneta», 41, 1987, pp. 204-209; sulla *Madonna del Rosario*: Cogo, *Antonio Corradini*, pp. 59, 195-197.

³⁶ B. Cogo, *L'altare del Santissimo nel duomo di Este*, Este 2023.

³⁷ M. Weber, *Das Standbild Kaiser Karls VI. im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien: ein neuentdecktes Werk des Venezianers Antonio Corradini*, «Zbornik za umetnostno zgodovino», 41, 2005, pp. 110-131.

Appendice documentaria

Doc. 1

Archivio di Stato di Venezia, *Collegio, Costituiti di opposizione e suppliche avversarie*, b. 71 (31 luglio 1727):

1727, 31 Luglio

Costituito nella Cancelleria ducal detto Antonio Corradini come Prior del Collegio de Scultori per nome suo e della Banca, esibito annotarsi, che volendo d.o Antonio Gai proseguire sopra supplica da esso presentata li sette di Giugno prossimo passato concernente di volere esser capo maestro di detto Collegio, supplica humilmente prima che si devenga ad alcun atto, o deliberazione, che sia citato detto domino Antonio Corradini avanti gl'Eccellentissimi Savi dell'una e dell'altra mano, per poter addurre delle ragioni di detto Collegio.

Doc. 2

Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Deliberazioni, Terra, filze*, b. 1678 (6 settembre 1727):

1727, 6 settembre in Pregadi

Intesosi quello rappresentato nelle giuste informazioni ora lette sopra la supplica di Antonio Gai intagliator di legno, e descritto scultor di pietra, li Provveditori alla Giustizia Vecchia, oltre quanto hanno esposto in contraddittorio avanti li Savi del Collegio nostro esso Gai, et il Collegio de' Scultori, pesò.

Nell'oggetto in cui versa questo Consiglio di togliere le contese che portano distrazioni e pregiudicii all'Arti, e con il riguardo di mantenerle con quel decoro che si conviene, sia commesso al Magistrato predetto della Giustizia Vecchia di far che dell'antenominato Gaio sii lavori quanto prima una statua in busto in luogo appartato. Al travaglio della medesima ordinerà che vi assistano due persone del corpo de' Scultori di cognizione e fede, per aver prova accertata che altri che lui non abbi posta mano nel lavoro; il quale, terminato, che si lo farà riconoscere e peritare dal Collegio de' Scultori, e, quando riesca alla dovuta perfezione e venga dal Magistrato suddetto come tale approvato, doverà esser ammesso il Gaio nel Collegio; per godere de' benefici ed esser soggetto agli obblighi degli altri membri che lo compongono. Andrea Bernardo

Serenissimo Principe

Avanti che presa dalla Ducal grandezza della S.V. in particolar protezione le arti liberali, comandata fosse con li venerati Decreti 1723: 14 agosto; e 1724: 27 aprile la separazione de Scultori dall'arte de Tagliapietra, esigendo per li primi un Collegio simile a quello, che precedentemente era stato eretto per li Pittori, m'attrovavo tra li medesimi iscritto anche io Antonio Gaio, umilissimo Servo e Suddito dell'Eccellenza Vostra, e come intagliatore, e come scultore, riconosciuto come tale, per la benentrata un anno prima pagata; nominato nel costituito di rimozione, che da vent'uno di noi, quali pochi più siamo, fu annotato al Magistrato Eccellentissimo dell'Avogaria; invitato, et intervenuto nelle due prime riduzioni che furono fatte per l'esecuzione d'essi Decreti e per la fondazione del Collegio.

Ma nell'estendere li capitoli istitutori d'esso fu sopraseminato per la discordia, mentre in uno di questi fu prescritto che non potessero tener studio, e bottega aperta quelli, che un anno prima almeno aperta non l'avessero, costringendoli ancorché provetti alla prova de' principianti.

Mirò l'indiretta prescrizione a difficolare l'accesso a Scultori in legno, quasi non ricevesse la statuaria il suo pregio dalla forma, non dalla materia, e forse a procurare particolarmente la mia esclusiva, rimandando alla scola quello, ch'approvato per Maestro, e riconosciuto per tale, era stato adnesso tra fondatori. Praticati per tanto li competenti riservati ricorsi, e sopra l'ingiustizia di tale capitolo, e sopra il disordine della seguita ballottazione, furono per capo di pura rassegnazione volontariamente abbandonati; riposta tutta la fiducia nell'inchinata Sapienza e Giustizia, e nella reggia autorità della S.V.

Prostrato pertanto davanti alla medesima supplico umilmente che, avendo pagato un anno prima la benentrata a tenore d'essi capitoli; essendo stato riconosciuto et ammesso per fondatore; intervenuto, e scritto in tutti gli atti quali per ciò furono fatti, abbia io a rimaner preservato nel conseguito posto, e continuar debba a tenere aperta bottega d'intagliatore, e studio insieme di scultore, a somiglianza di ciò che è stato decretato a favore delle arti meccaniche istesse, senza dover dipendere ulteriormente da appassionati suffragi, e soggiacere a novizie prove, quali desumersi possono copiose in un mezzo popolo de mie statue in marmo, collocate in più d'un luogo, in confronto de quelle de tutti li viventi Scultori; e che non recredo di dare sotto a disappassionate perizie in qualunque più scabrosa materia per un purgato esame, non per un interessato giudizio sopra.

1727, 7 giugno in Collegio. Che sia rimessa ai Savi dell'una, e dell'altra mano.



Fig. 1. Antonio Corradini, *Fede*, 1718-1720 circa, marmo di Carrara. Segovia, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso.



Fig. 2. Antonio Corradini, *Vestale Tuccia*, 1732, marmo. Già Londra, South Kensington, Christie's.



Fig. 3. Antonio Corradini, *Vestale Tuccia*, 1743, marmo di Carrara. Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini.



Fig. 4. Antonio Corradini, *Pudicitia* (particolare), 1751-1752, marmo di Carrara. Napoli, cappella Sansevero.



Fig. 5. Antonio Corradini, *Pudicitia* (particolare), 1751-1752, marmo di Carrara. Napoli, cappella Sansevero.



Fig. 6. Antonio Gai, *Religione*, 1730, marmo di Carrara.
Venezia, Chiesa di San Vidal.



Fig. 7. Antonio Corradini, *Prudenza*, 1726, marmo di Carrara.
Venezia, Palazzo Ducale, Arco Foscari.



Fig. 8. Antonio Corradini, *Sant'Ambrogio*, 1720, marmo di Carrara. Venezia, San Stae.



Fig. 9. Antonio Corradini, *Trionfo dell'Eucarestia* (particolare), 1722-25, marmo di Carrara. Este, Duomo di Santa Tecla.

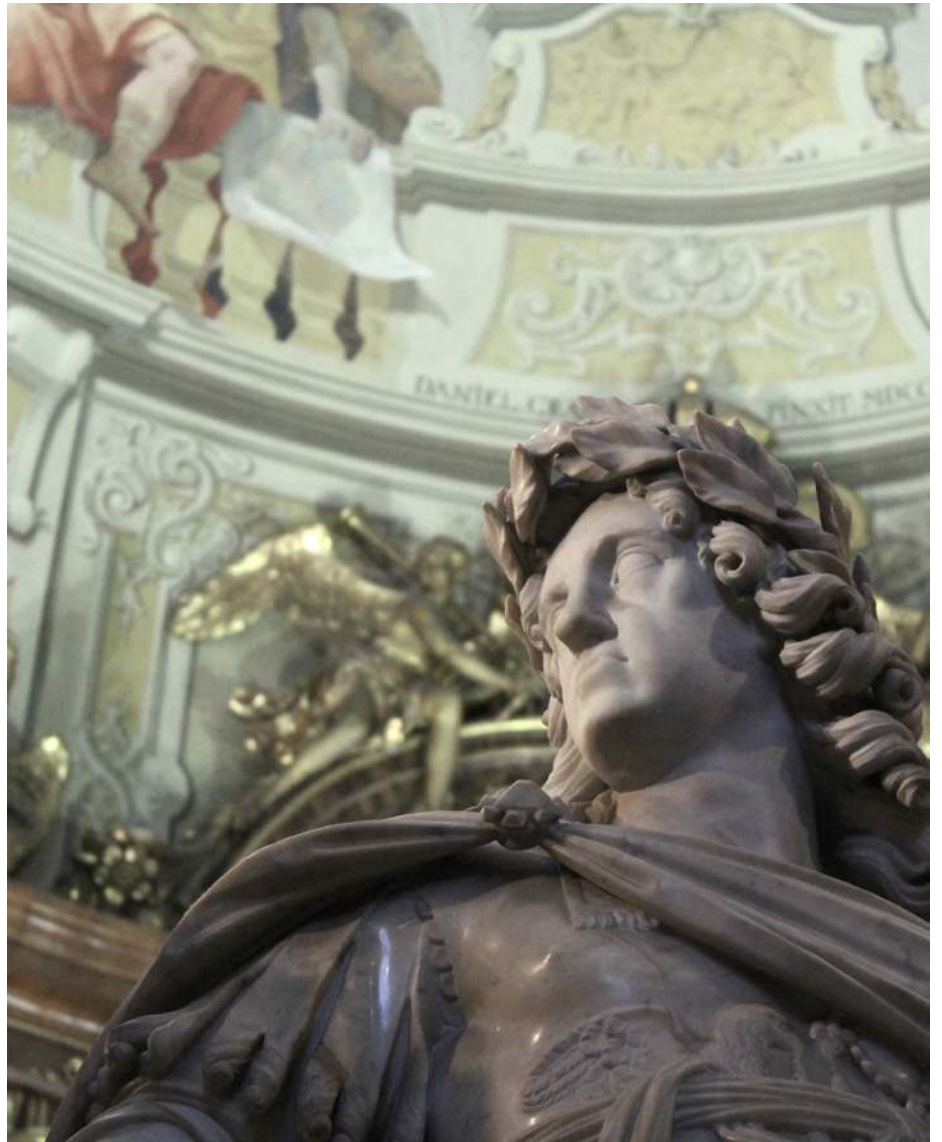


Fig. 10. Antonio Corradini, *Carlo VI*, 1735 circa, marmo di Carrara. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Prunksaal.

FAIND

PELLICOLA

1941

SANDRO

1936

LENARI 1949

1948

1951

La scuola sulla pelle. Riflessioni sulla conservazione dei gessi dell'Accademia Carrara di Bergamo, tra estetica e storia

Stefania Ventra

A Via Leopardi: alle case, alle cose, ai ricordi

A seguito del recente riallestimento dell'Accademia Carrara di Bergamo, che offre al pubblico un percorso in cui vari generi artistici si intersecano nel rassicurante svolgimento cronologico e per scuole, sono finite in deposito due opere che nella forma museale precedente, approntata nel 2015, accoglievano gli avventori nella sala dedicata alle videoproiezioni che apriva il percorso: i calchi in gesso dell'*Apollo del Belvedere* e del *Perseo trionfante* di Antonio Canova (fig. 1).

I due gessi richiamaavano anzitutto alla mente dei visitatori più eruditi il profondo legame che, a partire dall'acquisto di Pio VII per il Museo Pio-Clementino spogliato dalle armate napoleoniche, ha vincolato i due originali in marmo fino ai giorni nostri, che li vedono oggetto di ammirazione universale nel cortile ottagonale Vaticano. Tuttavia, il ruolo preminente della loro presenza nel percorso di visita era – credo – quello di rammentare la vocazione didattica che costituisce la ragione stessa dell'esistenza dell'Accademia Carrara. Tra i due binari connaturati nella storia di questa istituzione, ovvero quello della scuola da un lato e quello del «museo del collezionismo» e dell'esercizio della *connoisseurship* dall'altro, nella vita del museo ha certamente prevalso il secondo, fino a trovare tracce sempre più diradate del fondativo legame con la didattica artistica.¹

Quello tra collezione e scuola d'arte è invece un nesso ben rappresentato dal patrimonio conservato nei depositi del museo, dove un nucleo di più di 700 disegni e una gipsoteca che consta di circa 60 pezzi² attendono di essere studiati e, possibilmente, restituiti a una qualche forma di fruizione (fig. 2). Proprio da queste considerazioni è emersa una interazione di chi scrive con i conservatori, che ha

condotto alla formulazione di un progetto che promette di aggiungere un tassello agli importanti studi che – soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo scorso – hanno valorizzato la storia di questa istituzione non solo come raccolta, ma anche come primigenio luogo di insegnamento artistico formalizzato in città.³

A partire dai lavori in corso, il presente contributo intende quindi concentrarsi sui segni che l'impiego come materiale didattico ha lasciato sulla superficie dei gessi della collezione e interrogarsi sugli esiti estetici dei restauri di questo tipo di opere, nel contesto di una generale rivalutazione delle gipsoteche, in particolare accademiche, in corso ormai da vari decenni a livello nazionale e internazionale.⁴

Una testimonianza ottocentesca può fungere da traino *in medias res*: si tratta delle memorie del pittore e illustratore Vespasiano Bignami, che fu allievo di Enrico Scuri dopo la metà dell'Ottocento, inserite nel volume licenziato dal Circolo Artistico di Bergamo nel 1897 per celebrare il primo secolo dalla fondazione dell'Accademia:⁵

Agli elementi si copiavano dalla stampa a semplici contorni: occhi, nasi, bocche, di profilo; poi: occhi, nasi, bocche di facciata; teste di profilo incise e tratteggiate a *mandoletta*; statuette incise come sopra. Seguiva la copia a sfumino e tratteggio delle teste disegnate da Diotti; quindi le *accademie*, [...] superata questa prova si passava ai gessi, già a pian terreno, nel così detto *saletti*. Promossi dalle *teste* alle *statue* si entrava nel salone e là inforcato uno sgabellotto più lungo dei precedenti, stesa la carta su una tavoletta molto più spaziosa, si copiavano le statue continuando in questo esercizio anche dopo ammessi alla Scuola del Nudo.

¹ Nell'attuale ordinamento i riferimenti alla scuola si trovano solo nelle sale dedicate ai secoli XIX e XX, allestite da Fernando Mazzocca prediligendo opere realizzate da maestri e allievi della Carrara.

² La catalogazione dei pezzi in deposito e la ricognizione degli inventari sono parte del lavoro in corso da parte di Giulia Cucchetto per la tesi di laurea magistrale *La gipsoteca dell'Accademia Carrara*, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2025-26, relatrice G. Zaccariotto, correlatrice S. Ventra.

³ Il progetto, condiviso con Giulia Zaccariotto e Paolo Plebani, intende muoversi sulla scia dell'importante retrospettiva: *Maestri e artisti. 200 anni dell'Accademia Carrara*, catalogo della mostra (Bergamo, ex Monastero di S. Agostino, Circolo Artistico Bergamasco, 1996), a cura di F. Rossi e P. Angelini, Milano 1996.

⁴ Per una recente riflessione con focus globale sulla sfortuna novecentesca delle raccolte di gessi e sulla loro ritrovata funzione si veda *Destroy the Copy-plaster Cast Collections in the 19th-20th Centuries: Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond*, a cura di A. Alexandridis e L. Winkler-Horaček, Berlino 2022 e in particolare C. Schreiter, *Burnt, Destroyed, Sold, Lost: the Fate of Cast Collections in the 18th and 19th Centuries*, pp. 225-237 e L. Winkler-Horaček, *Destroy the Copy? Destroy the Copy! A History of (Non-) Appreciation*, pp. 527-583.

⁵ V. Bignami, *Note storiche e reminiscenze di un antico allievo*, in *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Bergamo 1897, pp. 99-115. Sebbene lo scritto di Bignami costituisca una raccolta di memorie personali di un uomo maturo, che aveva nel mentre frequentato anche la milanese Accademia di Brera, non c'è ragione per dubitare della veridicità della sua testimonianza.

Nelle due sale citate dall'artista si trovavano pertanto i segni dell'evoluzione che la Scuola aveva compiuto dopo la morte del fondatore Giacomo Carrara, fino a dotarsi di tutti i materiali didattici ritenuti indispensabili per il funzionamento di un'accademia artistica, compresi appunto i calchi in gesso delle maggiori opere antiche, ma anche moderne.⁶ La presenza dei gessi è testimoniata fin dalle più antiche tra le prove grafiche conservate,⁷ mentre, allo stato attuale delle conoscenze, sembra documentata a partire dagli anni Dieci del XIX secolo un'azione sistematica da parte della Commissaria per incrementare la raccolta. È il caso della richiesta pervenuta nel 1832 all'Accademia di Venezia per ottenere i getti di alcune opere dalle forme realizzate dall'istituzione veneziana a partire dalla grande raccolta Farsetti, soddisfatta nel tardo 1834.⁸

Tra le opere superstiti, di cui qui si danno solo alcuni cenni, troviamo molti pezzi tratti dall'antico: alcune teste e molte statue a figura intera, come il gruppo del *Laocoonte*, che secondo la distinzione testimoniata da Bignami caratterizzavano due differenziati livelli di difficoltà nella copia, l'uno propedeutico all'altro. Non mancano poi copie di opere di età medievale e del primo Rinascimento, come il calco del locale *Monumento funebre a Medea Colleoni*,⁹ o del *Pilastro delle Virtù* di Giovanni Pisano per il Duomo di Pisa,¹⁰ o ancora della *Madonna di Piazza* di Niccolò dell'Arca, per poi passare al Seicento. Troviamo infatti il calco del *Rilievo con angeli musicanti*, erroneamente schedato come copia da un'opera nell'ambito di Antonio Raggi¹¹ e che va invece ricondotto a uno dei rilievi realizzati da François Duquesnoy negli anni Trenta del Seicento per il borrominiano Altare Filomarino della Chiesa dei Santi Apostoli di Napoli (fig. 3).¹²

Procedendo con la cronologia, varie sono le opere di Canova, dal già citato *Perseo*, alla figura della *Fama* tratta dalla *Stele Emo* oggi conservata nel Museo Storico Navale di Venezia – tra quelle inviate dall'accademia della Serenissima – a diversi calchi dal Monumento funerario di Papa Clemente XIII, su cui si tornerà a breve. Sono presenti poi anche gli immancabili modelli anatomici e materiali per lo

studio di decorazione e ornato, come il calco dell'Aquila rinvenuta nel Foro di Traiano e, probabilmente dall'epoca di Sisto IV, collocata nel portico della Basilica dei SS. Apostoli a Roma. Un'opera indicata peraltro come modello nelle *Trenta tavole di ornamenti architettonici greci, romani e italiani nelle loro più classiche epoche* di Andrea de Vico e illustrata con una tavola incisa dedicata proprio a Francesco Coghetti, uno degli illustri bergamaschi affermatasi nel campo della pittura nella Capitale Pontificia.¹³

La testimonianza di Bignami è utile anche per comprendere a fondo le vicende conservative di queste opere. L'artista ricorda infatti un particolare al contempo spassoso e inquietante, cioè che il salone a volta che ospitava i gessi, così armonico, si prestava all'esercizio del canto da parte degli studenti durante il lavoro e che coloro che non avevano doti canore «picchiavano sulle rimbombanti basi di legno dei leoni modellati da Canova per il Monumento di Papa Rezzonico, mutandole in grandiosi tamburoni».¹⁴ Il riferimento è ai due grandi gessi che sopravvivono in discrete condizioni nei depositi della Carrara, sebbene smontati (fig. 4). Dallo stesso monumento proviene il calco del busto di Clemente XIII, pure conservato in un esemplare nei depositi della Carrara (fig. 5), probabilmente da mettere in relazione con la collezione braidense con il cui calco, realizzato dal formatore Pietro Pierotti nel secondo Ottocento, condivide il taglio, fra i vari derivati dal monumento a Papa Rezzonico.¹⁵ L'esemplare orobico reca in testa delle scolature di vernice scura, quasi certamente frutto dell'impiego di pittura da parte degli studenti in prossimità dell'opera, circostanza su cui torneremo poco oltre.

Proprio Canova, la sua rinnovata fortuna e l'attenzione con cui la critica ha recepito le modalità di funzionamento della sua bottega ormai da svariati decenni hanno in qualche modo abituato la ricezione pubblica alle tracce dei processi della produzione scultorea sui gessi.¹⁶ Ne è supremo esempio la collezione di Possagno, dove i gessi esibiscono il proprio statuto di modelli, anzitutto con la visibile e cospicua presenza dei punti di riporto, ma anche alle molte altre

⁶ Sulla diffusione dei calchi nell'Europa di età moderna, nella vasta bibliografia si vedano almeno: F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven 1981; O. Rossi Pinelli, *La pacifica invasione dei calchi delle statue antiche nell'Europa del Settecento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, a cura di S. Macchioni, Roma 1984, pp. 419-429; V. Rotili, *La fortuna della copia in gesso. Teoria e prassi tra Sette e Ottocento*, Tesi di Dottorato, Università di Roma Tre, a.a. 2009-2010. *D'après l'antique*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2000), a cura di J. P. Cuzin, J.-R. Gaborit e A. Pasquier, Parigi 2000; *Casting a New Light: Plaster Casts & Cast Collections in Europe and Beyond*, a cura di M. Szöcs, M. Tóth, Budapest 2024.

⁷ Ad esempio: Agostino Boati, *Venere Medici*, 1814, matita e carboncino su carta, mm 790 × 560, Bergamo, Accademia Carrara (inv. DIS_BA 02); F. Coghetti, *Busto di Laocoonte*, 1818, matita nera su carta, 730 × 490 mm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. DIS_BA 07).

⁸ I documenti connessi alla realizzazione e invio dei gessi da Venezia a Bergamo sono integralmente conservati in Accademia Belle Arti di Venezia, *Atti 1831-40, I. Direzione*, b. 47, fasc. 2 (sono grata a Piera Zanon e Piero Santin per l'accoglienza e l'assistenza durante le ricerche d'archivio). I materiali sono stati in parte sondati da A. Martinello, *Richieste di permessi di copia alle Gallerie dell'Accademia di Venezia dal 1832 al 1939*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2022-2023, pp. 76-77. Sulla collezione Farsetti: E. Noè, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, «Arte veneta», 65, 2008, pp. 224-269, con bibliografia.

⁹ F. Berizzi, *Il Museo Campi Carlo in Brera. Nascita sviluppo ed eredità di una gipsoteca cittadina*, Tesi di Laurea Magistrale, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, a.a. 2020-2021, pp. 67-72.

¹⁰ Si veda la scheda di G. Zaccariotto nel catalogo della mostra (Pisa, Opera della Primaziale Pisana, 2025-2026) sulla fortuna ottocentesca del *Pulpito del Duomo di Pisa* di Giovanni Pisano a cura di D. Levi e E. Pellegrini (in corso di stampa).

¹¹ S. Mara, scheda OA 03243393, catalogo Generale dei Beni Culturali, 2015.

¹² La corretta identificazione è stata possibile grazie alla legenda che compare sul verso del disegno di Edward Francis Burney, *The Antique School at New Somerset House*, 1780 circa, penna inchiostro e acquerello su carta, Londra, Royal Academy of Arts (inv. 03/7484). La presenza del rilievo nella collezione inglese, così come in quella orobica, attesta la sua fortuna come modello e lascia traccia di un'evidente circolazione massiccia del calco.

¹³ A. De Vico, *Trenta tavole di ornamenti architettonici greci, romani e italiani nelle loro più classiche epoche*, Roma 1862, tav. XIV.

¹⁴ Bignami, *Note storiche*, p. 113.

¹⁵ Si rintracciano almeno tre «tagli» del calco del busto di Clemente XIII: uno, più ampio, di cui è esempio quello conservato al Museo Correr di Venezia, dove è presente parte della mozzetta; un altro, corrispondente ad esempio a quello conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca – considerato un modello – in cui la mozzetta è rifilata prima di cadere sulle spalle; un terzo in cui è presente solo il collo dell'indumento, come nell'esemplare conservato presso l'Accademia di Brera e alla Carrara.

¹⁶ Nella vasta bibliografia, si veda ad esempio: *Il valore del gesso come modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*, atti del quarto convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno, 2015), a cura di M. Guderzo e T. Lochman, Possagno 2017.

che conservano modelli canoviani.¹⁷ Un'attenzione alla funzione, oltre che alla forma, che è connaturata alle raccolte prodotte dalle attività degli scultori e che nella museologia italiana è andata in molti casi di pari passo con la rivalutazione dell'Ottocento, benché, va ricordato, i gessi furono impiegati come materiale didattico fin dalla nascita delle accademie (e ancor prima nelle botteghe).

Non è un caso che una delle gipsoteche precocemente valorizzate in ambito museale in Italia sia quella oggi conservata presso la Galleria dell'Accademia di Firenze. Qui, dopo gli ingenti danni procurati nel corso dell'alluvione, Sandra Pinto nel 1985 volle installare la raccolta di modelli e calchi provenienti dallo studio dello scultore Lorenzo Bartolini, che proprio gli studi suoi e del gruppo di ricerca sul collezionismo granducale da lei indirizzato stavano riscoprendo ormai da più di un decennio. Così, le forme dell'allestimento ricalcavano quelle dell'*atelier* di Bartolini, tramandate da una foto Alinari.¹⁸ Specie nell'attuale allestimento, operato nel 2022 da Cecile Hollberg con Carlo Sisi, l'impatto dell'insieme evidenzia il candore delle statue e dei busti, ma, avvicinandosi alle opere, le tracce derivate dalla loro funzione di prototipo sono financo esibite.¹⁹ In tempi recenti queste scelte di presentazione hanno conquistato ampio consenso, da un lato per la crescente attenzione degli studi verso i temi della «materialità», dall'altro per l'efficacia del racconto dei processi creativi nella comunicazione dentro e fuori le raccolte museali, tema non secondario nelle scelte museografiche del nostro presente. Ciò non ha comunque dettato sempre la decisione di lasciare i segni dei processi di lavorazione o di impiego nello studio sulle opere in gesso.

Alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ad esempio, troviamo esposti anzitutto due esemplari dei calchi di leoni dal già citato monumento canoviano a Papa Rezzonico, opere valorizzate dopo il recupero voluto da Matteo Ceriana non troppi anni fa e giunte in Laguna nel 1840 dallo studio di Antonio D'Este a Roma.²⁰ Nella loro attuale presentazione in museo i due felini non portano alcuna traccia di usura, anzi, con la loro candida mole e la collocazione all'ingresso di una delle sale dedicate al sommo scultore nel percorso espositivo delle Gallerie, risultano risemantizzate nella loro originaria funzione monumentale, sebbene diversa rispetto a quella funeraria dei marmi di San Pietro.²¹ Nel medesimo corridoio sono esposti i preziosi modelli per le metope del Tempio di Possagno su cui, dopo i restauri che li hanno ripresi dalle disgraziate condizioni in cui giacevano, restano

solo – a un'osservazione oculatissima –, le tracce rosa della «camicia» che ne sanciscono lo statuto di modelli, ma nessun altro segno funzionale sopravvive nel bianco candore.²²

Ai fini delle considerazioni sulla conservazione, è opportuno ricordare che esiste una comprensibile gerarchia tra i modelli, testimoni dell'idea dell'artista, e i calchi d'accademia, che nella maggior parte dei casi sono copie seriali. Tali materiali, esattamente come quelli della Carrara, pongono ai conservatori problematiche di non secondario rilievo. Generalmente oggetto di incuria nel XX secolo, i gessi accademici portano spesso tracce di consunzione per via degli ambienti non debitamente climatizzati in cui sono stati conservati, superfezioni dovute alla contaminazione con materiali in uso nelle scuole di belle arti (soprattutto colle e pigmenti), sudiciume dovuto alle manipolazioni da parte degli allievi, ma anche segni di veri e propri atti di vandalismo attuati da questi ultimi. Per quanto riguarda la Carrara, scuola e raccolte artistiche sono rimaste fisicamente unite fino al 1914, quando la prima, seguendo le vicende di molte altre accademie storiche italiane, ha traslocato nell'edificio costruito alle spalle di quello originario. Qui, i gessi hanno continuato a svolgere la loro funzione di materiale didattico e a vivere a contatto con studenti e materiali di lavoro, come mostrano le fotografie storiche (fig. 6). La collezione ha peraltro subito un notevole incremento nel 1964, all'arrivo delle 35 opere donate da papa Giovanni XXIII poco prima della morte (1963) per tramite del cardinale Gustavo Testa,²³ noto alle cronache storico-artistiche per il suo coinvolgimento, proprio in quanto bergamasco, come del resto il citato pontefice, nella realizzazione della Porta Santa di Giacomo Manzù per San Pietro. Tra le opere giunte in questa occasione, i calchi di *Menandro*, *Arianna addormentata* (fig. 7), *Apollo citaredo* e il già citato *Perseo trionfante* di Canova. Peraltro, l'invio di opere già precedentemente possedute testimonia una pratica ben nota nelle accademie, ovvero quella di sostituire i gessi troppo usurati per rispondere degnamente alla loro funzione di modelli. Nel 2008 la scuola, dovendo sgomberare i locali per i lavori di restauro, scelse con lungimiranza di depositare la raccolta presso l'istituzione sorella²⁴, che la collocò in un deposito esterno.

L'unica opera della collezione bergamasca per cui sia stato al momento possibile rintracciare una relazione di restauro che ci aiuti a comprendere quali siano i probabili problemi conservativi di questi oggetti è il *Torso di Laocoonte*. Si tratta del resoconto dell'intervento

¹⁷ Si veda da ultimo M. Guderzo, *GYPSOTHECA EX CANOVAE OPERIBUS. La Gipsoteca Canoviana di Possagno realtà unica ed esemplare dell'arte neoclassica*, in *Gipsoteche. Realtà e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Possagno, Fondazione Canova, 2006) a cura di M. Guderzo, Possagno 2008, pp. 139-152, con bibliografia precedente.

¹⁸ Sull'immenso lavoro svolto da Pinto in Toscana, cfr. almeno S. Pinto, *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 1972), a cura di S. Pinto, Firenze 1972; S. Pinto, *La mostra «Sfortunata dell'Accademia». Avvio al riordinamento della Galleria d'Arte Moderna in Palazzo Pitti*, «Musei e gallerie d'Italia. Rivista dell'Associazione Nazionale dei Musei Italiani», 17, 47, 1972, pp. 11-20; S. Pinto, *Qualche nota sull'attività professionale di Lorenzo Bartolini in rapporto ad alcune immagini di suoi clienti e committenti, in La scultura nel XIX secolo. Sculpture du XIXe siècle. Nineteenth Century Sculpture*, atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte C.I.H.A.-Comité International d'Histoire de l'Art (Bologna, Palazzo del Podestà, 1984), a cura di H.W. Janson, Bologna 1984, pp. 33-43.

¹⁹ A. Caputo, *I modelli in gesso di Lorenzo Bartolini e Luigi Pampaloni nella Gipsoteca della Galleria dell'Accademia di Firenze*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze: scultura 1784-1915*, a cura di S. Bellesi, M. Amedei e S. Bietoletti, Pisa 2016, pp. 313-320; F. Falletti, *La Gipsoteca di Lorenzo Bartolini nella Galleria dell'Accademia a Firenze*, in *Le gipsoteche in Toscana: primo censimento per una prospettiva nazionale*, atti del convegno (Pescia, Gipsoteca Libero Andreotti, 2001) a cura di S. Condemi e C. Stefanelli, Borgo a Buggiano 2002, pp. 123-131.

²⁰ M. Ceriana, *Da un taccuino di lavoro: note per una sala canoviana alle Gallerie dell'Accademia*, in *Canova. L'ultimo capolavoro. Le metope del Tempio*, a cura di M. Ceriana, F. Mazzocca e E. Catra, Cinisello Balsamo 2013, pp. 53-79: p. 61. Le ricerche sull'invio di gessi dall'accademia veneziana a quella bergamasca sono ancora in corso.

²¹ Sui restauri di questi gessi si veda E. Noè, *Gessi canoviani restaurati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, «Bollettino d'Arte», 101-102, 82, 1997, pp. 101-129.

²² Si veda *Canova. L'ultimo capolavoro* e in particolare sul precario stato conservativo in cui versavano i pezzi e sul loro restauro D. Angellotto, *Il restauro delle sei metope in gesso per il tempio di Possagno*, pp. 113-117.

²³ M. Roncalli, *Testa, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem.

²⁴ Ringrazio Paolo Plebani per l'informazione in merito alla data dello spostamento della raccolta.

compiuto da Alda Traversi nel 2014 sotto la direzione di Amalia Pacia.²⁵ Nella descrizione dello stato conservativo dell'opera prima del restauro, la restauratrice scriveva:

Il calco in gesso del busto del *Laocoonte*, in buono stato di conservazione sotto il profilo della solidità e compattezza del materiale costitutivo, era ricoperto da uno strato di sporco che ne alterava completamente l'aspetto originale.

Si trattava di depositi di polvere, unto e sudiciume che si erano accumulati nel tempo e avevano offuscato pesantemente il naturale candore del gesso, coprendolo con uno strato grigiastro assai greve. La superficie appariva lucida per l'unto lasciato da anni di manipolazione del calco. L'aspetto sudicio e disordinato del busto era peggiorato da schizzi di pittura verde scura o nerastra, concentrati soprattutto sul serpente e sulla schiena, da imbratti di colori ad olio bluastri e rossicci sul moncone di una gamba, da scritte e firme incise e a matita, da graffi e abrasioni.

A eccezione di pezzi più sventurati e già parecchio danneggiati al momento dell'arrivo nei depositi, quello descritto per il *Torso di Laocoonte* corrisponde allo stato di conservazione comune alla maggior parte dei gessi superstiti. Accanto a graffi, macchie di vernice, depositi di polvere e untuosità, compaiono scritte, anche arditamente goliardiche, insieme a firme che talvolta si vanno ad affiancare a quelle che reputiamo possano essere dei formatori. Segni che tracciano una sorta di anagrafica degli studenti che, per lo meno dall'inizio del XX secolo – stando agli autografi e alle date fino ad ora distintamente decifrate – si sono alternati alla copia di quelle opere. A tal proposito, la superficie di alcuni gessi sembra rivelare una sorta di galateo del vandalismo, come nel caso del calco del *Gladiatore Borghese*, dove la maggior parte delle incisioni operate dagli allievi si rintraccia sul tronco che accompagna la figura, piuttosto che sul corpo della stessa (figg. 8, 9).

La pelle di questi gessi, dunque, racconta la storia della loro funzione di materiale didattico e nel progettare interventi di restauro su questo patrimonio, la domanda necessaria è: come contemperare l'istanza estetica e quella storica? Per il *Torso* si è operata una scelta di compromesso (figg. 10-12), come chiarisce bene la nota finale alla relazione di restauro:

Si è evitata una pulitura drastica del calco, per non arrivare a una superficie di eccessivo candore. [...] cercando di conservare l'aspetto «vissuto» del gesso, insieme con le testimonianze della sua storia (scritte, firme, incisioni) [...] è parso un buon compromesso tra istanza storica e istanza estetica.²⁶

In diverse gipsoteche risarcite a partire dal XXI secolo, gli interventi, specie se condotti in seno a istituzioni che ancora oggi

praticano la didattica, hanno spesso evitato il ripristino della nitidezza del gesso, in favore di una sorta di policromia d'insieme che consenta a ogni singola opera di manifestare le tracce della sua funzione nei secoli precedenti.²⁷ Non sono quindi state eliminate completamente né le patine artificiali, né i segni di abrasioni dovuti all'impiego nella formazione (ovviamente ci riferiamo alla conservazione di materiali soprammessi solo quando non producano problemi conservativi). È il caso, ad esempio, della gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, inaugurata nel 2007 sotto la direzione di Giovanna Cassese, in cui si sta compiendo una vasta campagna di restauri, anche con l'ausilio di tecnologie 3D.²⁸ Lo stesso vale, per citare un secondo esempio, per la raccolta dell'Accademia di Brera, collocata in deposito e resa visitabile in tempi recenti.

Un po' diversi appaiono, almeno a una prima ricognizione, i casi di gipsoteche annesse a istituzioni ormai solamente a vocazione museale, come le già citate Gallerie dell'Accademia di Venezia, oppure la galleria dei gessi dell'Accademia di San Luca a Roma, la quale, per via della dispersione della raccolta al momento della divisione con l'Accademia di Belle Arti, conserva solo gessi riferibili a opere ottocentesche, già musealizzate almeno dagli anni Trenta del Novecento e su cui, nella maggior parte dei casi, sono state eliminate le tracce dell'uso da parte degli studenti.

Le scelte che propendono largamente per la restituzione del candore del materiale appaiono legittime, trattando le opere come *musealia* e inquadrando come copie che evocano gli originali in marmo. Viceversa, però, specie in un'epoca in cui si osserva una proliferazione degli studi sulle accademie d'arte, sulle loro collezioni e sulle modalità di impiego dei materiali nella didattica, non pare peregrino considerare di trattare la superficie di questi oggetti con un'attenzione peculiare alla storia di cui portano i segni.

Tornando ai depositi della Carrara, qui risultano ancora conservate anche le basi lignee che ospitavano i gessi, in molti casi ancora dotate dei cartellini novecenteschi, che rendono ancor più appetibile l'idea di un recupero per la possibilità di ricorrere a una sorta di ambientazione. Il ripristino della leggibilità e della fruizione di tutte queste opere nel loro insieme consentirebbe di ricostruire uno spaccato fondamentale della storia della didattica artistica in città e dei suoi materiali, acquirenti e donatori, stante anche il larghissimo impiego dei calchi ancora alla metà del secolo scorso, testimoniato dalle prove grafiche degli allievi della scuola; di raccontare un pezzo importante della circolazione dei modelli e dei rapporti Bergamo-Milano, Bergamo-Venezia, Bergamo-Roma; di costituire un laboratorio di riflessione sulla pulitura di questo tipo di superfici, grazie anche alle avanzate tecnologie oggi a disposizione. Non ultimo, di ribadire che abbiamo ancora da imparare da Sandra Pinto, che con il suo concetto di «sfortuna dell'Accademia» ha aperto una grande stagione di studi e le porte di molti depositi.

²⁵ A. Traversi, *Scheda di restauro*, 2014, Bergamo, Archivio Accademia Carrara, *Restauri*.

²⁶ Dalla relazione di Traversi citata nella nota precedente.

²⁷ Sui lavori di valorizzazione delle collezioni delle accademie artistiche si veda soprattutto *Accademie patrimoni di belle arti*, atti del convegno (Napoli, Accademia di Belle Arti, 2013), a cura di G. Cassese, Roma 2013.

²⁸ Per un esempio dei lavori condotti si veda C. Bove, *Il calco in gesso dell'Ercole Farnese dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Tra restauro e integrazione*, «Restauri in Accademia Napoli», 1, 1/2, 2022, pp. 155-178.



Fig. 1. I calchi dell'*Apollo del Belvedere* e del *Perseo Trionfante* di Antonio Canova (Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino), nella sala multimediale dell'Accademia Carrara, Bergamo, 2015.



Fig. 2. Deposito esterno dei gessi di
Accademia Carrara, Bergamo, 2024.



Fig. 3. *Angeli musicanti*, calco in gesso da
François Dunquesnoy (Napoli, Sant'Agostino).
Bergamo, Accademia Carrara, depositi.



Fig. 4. *Leone*, calco in gesso da Antonio Canova (Roma, Santi Apostoli, Monumento funebre di papa Clemente XIII). Bergamo, Accademia Carrara, deposito.



Fig. 5. *Busto di Clemente XIII*, calco in gesso da Antonio Canova (Roma, Santi Apostoli, Monumento funebre di papa Clemente XIII). Bergamo, Accademia Carrara, deposito.

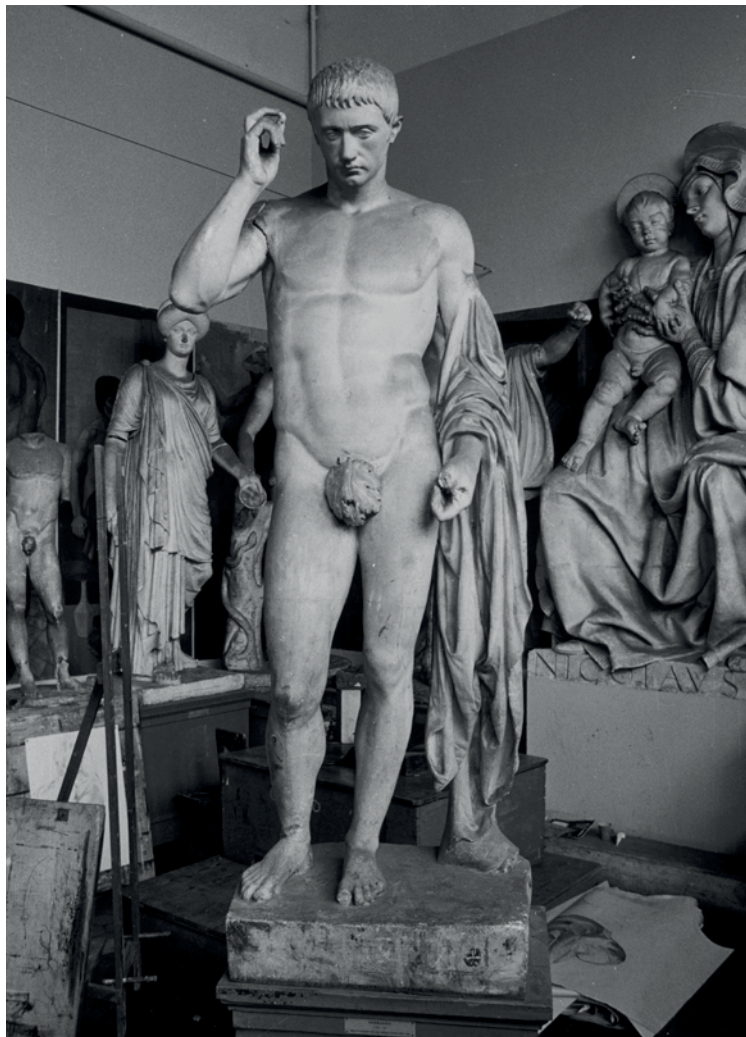


Fig. 6. Il calco di *Marco Claudio Marcello come Hermes* (Parigi, Musée du Louvre) e altri gessi nell'Accademia di Belle Arti, 1964. Bergamo, Accademia Carrara, archivio fotografico.



Fig. 7. Il calco dell'*Arianna addormentata* (Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino) durante la movimentazione dopo l'arrivo dei gessi donati da Giovanni XXIII, 1964. Bergamo, Accademia Carrara, archivio fotografico.



Fig. 8, 9. Incisioni sulla superficie del calco del *Gladiatore Borghese* (Parigi, Musée du Louvre), particolare del tronco e dettaglio delle firme. Bergamo, Accademia Carrara, deposito.



Fig. 10 *Torso di Laocoonte* (Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino), gesso. Prima del restauro del 2014. Bergamo, Accademia Carrara, deposito.

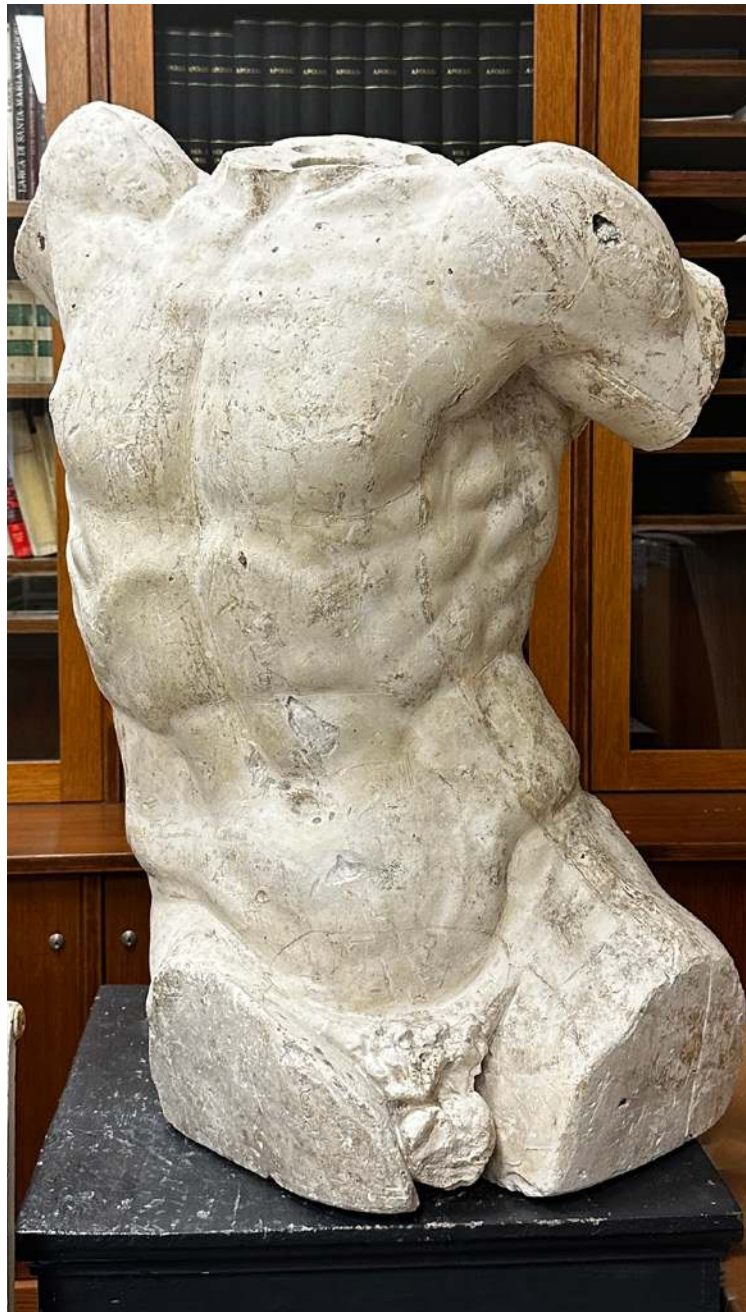


Fig. 11. *Torso di Laocoonte*, gesso. Dopo il restauro del 2014. Bergamo, Accademia Carrara, deposito.



Fig. 12. *Torso di Laocoonte*, gesso. Dettaglio con la firma "Urbani Pietro 1928". Bergamo, Accademia Carrara, deposito.



«Come una pianta che fa le foglie»: Leoncillo naturalista

Giorgio Motisi

Il 4 marzo 1957, alla Galleria La Tartaruga di Roma, si inaugurava una personale di Leoncillo Leonardi. Lo scultore presentava un gruppo di sedici terrecotte policrome, quasi tutte realizzate nel corso dell'ultimo anno e mezzo, accomunate da un'attenzione inedita per soggetti di tipo naturalistico. *Fiori, Cespugli, Cardì in controluce, Cipressi all'alba*: i visitatori si trovavano di fronte a un vasto repertorio di elementi vegetali e atmosferici – quanto di più inaspettato e antiscultoreo si potesse immaginare a quell'altezza cronologica (figg. 1, 2).¹

Per l'occasione, era stato lo stesso Leoncillo a scrivere una presentazione dei suoi lavori più recenti. L'artista dichiarava di trovarsi in una fase di «rancore sordo per le "idee"»: termine con cui si riferiva innanzitutto a una dimensione stilistica e di progettazione dell'opera, ma anche a una certa disillusione di natura politica. Dal giugno 1956, avevano infatti iniziato a circolare all'interno del blocco occidentale le prime traduzioni del Rapporto Chruščëv sui crimini del regime di Stalin.² Nel corso dell'autunno avevano poi avuto enorme risonanza le notizie e le immagini della rivolta di Budapest, soppressa nel sangue dalle forze militari sovietiche. Eventi che avevano contribuito a un crollo senza precedenti nei consensi verso il Pci, di cui anche Leoncillo, all'inizio del 1957, aveva deciso di strappare la propria tessera.³ Si era trattato, per molti intellettuali italiani, di un momento di profondo spaesamento, che nel caso di Leoncillo aveva trovato eco diretta anche sul piano stilistico, traducendosi in un deciso rigetto di quel linguaggio neocubista che per la sua generazione – avrebbe ricordato lo scultore – era parso quasi un «dovere storico adottare» negli anni del dopoguerra, ma che ormai gli appariva come una sorta di gabbia formale e ideologica, in cui la «realità» finiva per ritrovarsi «costretta entro una visibilità concettuale».

Da questo rifiuto delle «idee» – continuava Leoncillo nello scritto per La Tartaruga – dipendeva innanzitutto un netto cambio di passo dal punto di vista della sua prassi esecutiva: da una parte, la rinuncia

agli smalti industriali e «tutti belli lucidi di cellulosa» del Colorificio Romer, di cui per anni si era servito con l'obiettivo di «usare un mezzo standard», in cui i valori formali risultassero «astratti come un alfabeto»; dall'altra, di contro, il recupero di tecniche più artigianali, come l'aggiunta diretta di ossidi di cobalto e di zinco alla creta, allo scopo di ottenere tonalità cromatiche più calde e animate, assai meno brillanti e uniformi.

A questo si aggiungeva infine la volontà di Leoncillo di concentrarsi su «poche cose certe» e sulla «realità del mondo visibile», in aperta contrapposizione con il mondo alto delle «idee». Era a partire da questo presupposto che la sua attenzione, nel corso dell'ultimo anno, si era appuntata sul repertorio che gli era apparso il più concreto e basilare possibile: quello degli elementi naturali, senza alcuna volontà di ricondurli a uno stile preordinato, ma anzi con il preciso intento di stabilire con essi un rapporto nuovamente visivo. «Non una realtà descritta e ricondotta a stile, ma [...] il sentimento della natura, a "volerla imitare" – scriveva ancora in catalogo – per questo ora ho fatto foglie, cespugli e fiori, perché così mi è parso più facile "vedere" di nuovo le cose».⁴

Il cambio di passo tematico, esecutivo e di posizionamento politico di Leoncillo non mancò di attirare attacchi sferzanti da parte della critica marxista rimasta fedele al Pci. «Se avessimo voluto dire noi tutto il male possibile di Leoncillo, non ci saremmo mai riusciti così bene come lo scultore stesso ha fatto scrivendo la presentazione per la mostra», scriveva Dario Micacchi su «l'Unità».⁵ Così, su «Il Contemporaneo», Antonio Del Guercio definiva il «viscerale viaggio di ritorno verso la confusione con la natura» intrapreso dallo scultore come un atto «anacronistico e velleitario».⁶ Questo gli appariva inoltre il segnale di una sostanziale adesione, da parte di Leoncillo, alla «poetica ultimo-naturalistica» promossa dal critico bolognese Francesco Arcangeli, che da tempo sosteneva il lavoro di alcuni pittori impegnati in un confronto con una nuova nozione di «natura»,

¹ Leoncillo, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 1957), Roma 1957.

² N. Chruščëv, *La politica dell'Unione Sovietica: rapporto al 20° Congresso del PCUS*, Roma 1956.

³ Sul tema si veda: *La sinistra italiana e il '56 in Italia e in Francia*, a cura di B. Groppo e G. Riccamboni, Padova 1987.

⁴ Leonardi, s.t., in *Leoncillo* (1957).

⁵ D. Micacchi, *Le mostre d'arte. Leoncillo alla Tartaruga*, «l'Unità», 15 marzo 1957.

⁶ A. Del Guercio, *L'anno zero*, «Il Contemporaneo», 31 marzo 1957.

concepita come cassa di risonanza di profonde tensioni esistenziali e pittoriche.⁷

Le dichiarazioni di Leoncillo, del resto, si inserivano nel solco di quanto scritto due anni prima sulle pagine di «Realismo» da Ennio Morlotti, vero capofila degli ultimi naturalisti. Quest'ultimo, rivendicando l'autonomia del proprio lavoro da qualsiasi forma di eccessiva ingerenza politica, aveva scritto di volere ormai «credere a poche piccole cose [...] a questa mia dolcissima terra, al melo che dà le mele».⁸ Analogamente, l'idea di Leoncillo che le immagini di natura potessero «venire dentro» e «prendere la faccia di tutti quei sentimenti [...] che ci agitano»,⁹ sembrava rifarsi alla definizione di «natura» proposta da Arcangeli alla fine del 1954 nei suoi *Ultimi naturalisti*: «la cosa immensa che non vi dà tregua, perché la sentite vivere tremando fuori, entro di voi».¹⁰

Alcuni presupposti importanti per il dialogo tra Leoncillo e Arcangeli erano stati gettati in passato dal maestro di quest'ultimo, Roberto Longhi, che già nel 1949 aveva presentato alla Galleria Il Fiore di Firenze una mostra dell'artista, definendolo l'«unico fatto "aperto" della giovane scultura italiana» e proponendo una lettura a tutti gli effetti pittorica del suo lavoro, legata in primo luogo alle possibilità offerte dall'uso della terracotta policroma («non puri volumi ma investiti e grondanti di tono»);¹¹ Una predilezione, quella di Longhi, che aveva trovato conferma in tempi più recenti con la presentazione della sala di Leoncillo alla Biennale del 1954,¹² oltre che con l'uscita, negli stessi mesi, di una piccola monografia, con cui tentava ancora una volta di suggerire una prossimità ideale tra le ricerche dello scultore e quelle di alcuni pittori della sua generazione.¹³

Un'occasione d'incontro altrettanto preziosa aveva coinciso poi con l'ingresso di Arcangeli nella giuria del Premio Spoleto: organizzato a partire dal 1953 su iniziativa di un gruppo di giovani pittori umbri, per i quali Leoncillo rappresentava da tempo un vero e proprio nume tutelare.¹⁴ Non solo, del resto, il nome dello scultore sarebbe stato chiamato in causa da Arcangeli nella sua presentazione alla prima mostra bolognese dei *6 pittori di Spoleto*, alla Galleria La Loggia nel febbraio del 1955,¹⁵ ma anche dalle sue lettere di quegli anni a Bruno Toscano – suo principale interlocutore tra gli spoletini – sarebbe emerso in maniera chiara il crescente interesse dello studioso per

il lavoro di Leoncillo.¹⁶ Nei primi mesi del 1956, non a caso, in una recensione alla Quadriennale di Roma, uno dei pochi scultori segnalati da Arcangeli sarebbe stato proprio Leoncillo, con il suo tentativo di misurarsi – «arditamente» – con soggetti di «apparenza vegetale».¹⁷ L'attenzione del critico, certo, doveva essere stata catturata innanzitutto da un soggetto inusuale come *Albero* (1955), esposto in quella sede dall'artista. In realtà, però, le sue riflessioni si allargavano anche alle altre sculture presentate a Roma: a cominciare dalla prima versione del *Monumento alla Partigiana veneta*, di cui l'anno precedente lo scultore si era aggiudicato la commissione per i Giardini Napoleonici a Venezia.¹⁸

Non poco, nell'attirare l'interesse di Arcangeli, doveva avere agito la presentazione di queste opere pubblicata in catalogo da Maurizio Calvesi, il quale insisteva sulla possibilità di leggerle alla luce di alcuni valori tipici delle sculture degli esordi di Leoncillo, quando, ben più che durante la stagione neocubista, «il suo mezzo espressivo era stato la superficie». La vera novità, adesso, consisteva semmai nelle complicazioni visive ottenute tramite la combinazione di «piani» e «vuoti nella figura», che consentivano alle superfici policrome di «penetrare all'interno», stabilendo scambi inaspettati tra figura e ambiente. La *Partigiana*, ad esempio, sembrava quasi «sbucare tra gli arbusti», investita dal «giuoco della luce che filtra nella macchia»;¹⁹ valori che di certo Leoncillo era stato spinto a esplorare anche in vista della destinazione all'aperto dell'opera, come del resto confermato da una fotografia scattata in quei mesi nel giardino di Villa Massimo, in cui la *Partigiana* dava quasi l'impressione di emergere dal fitto intrico vegetale degli alberi sullo sfondo (fig. 3).

Proprio nella primavera del 1956, peraltro, Leoncillo stava iniziando a lavorare anche a un'altra importante commissione pubblica e destinata all'aperto: il monumento ai *Caduti di tutte le guerre* di Albissola Marina, che egli stesso avrebbe poi descritto come un vero momento di svolta per la propria prassi esecutiva. Da una parte, a livello compositivo: per la sostanziale rinuncia alle salde geometrie degli anni passati, con i fondali che «vennero avanti» e i corpi che si confondevano «fra le fratture del terreno». Dall'altra, per un nuovo impulso a intervenire sulla creta con la stecca, tramite graffi e incisioni che presto si sarebbero caricati di una sorta di «significato

⁷ F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone Arte», 5, 59, novembre 1954, pp. 29-43.

⁸ E. Morlotti, *Ci si riconosce fra i tanti*, «Realismo», 2, 2, marzo-aprile 1955, pp. 32-33.

⁹ Leonardi, s.t., in *Leoncillo* (1957).

¹⁰ Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, p. 34.

¹¹ *Leoncillo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Fiore, 1949), a cura di R. Longhi, Firenze 1949.

¹² Sulla partecipazione di Leoncillo alla Biennale del 1954, dove si trovò a condividere gli spazi della sala XIV con i *Concetti spaziali* di Lucio Fontana, ma anche con alcuni dei pittori di lì a poco raccolti da Arcangeli tra i suoi *Ultimi naturalisti*: A. Del Puppo, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Macerata 2019, pp. 117-130.

¹³ R. Longhi, *Leoncillo*, Roma 1954.

¹⁴ Sul rapporto tra Arcangeli e l'ambiente di Spoleto si veda *De Gregorio. Opere 1935-2004. Il Gruppo di Spoleto, Ultimo naturalismo e Informale al Premio Spoleto*, catalogo della mostra (Spoleto, Palazzo Collicola, 2012-2013), a cura di M. Duranti, Cinisello Balsamo 2013.

¹⁵ «Sarà contato, nella stessa Spoleto, il vivo temperamento di Leoncillo»: *6 pittori di Spoleto - De Gregorio, Marignoli, Orsini, Rambaldi Raspi, Toscano*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria La Loggia, 1955), a cura di F. Arcangeli, Bologna 1955.

¹⁶ «Mi potrai mandare l'indirizzo esatto di Leoncillo? Ne avrei bisogno»: Spoleto, *Archivio di Bruno Toscano*, F. Arcangeli a B. Toscano, Bologna, 14 luglio 1955. Sui contatti tra Leoncillo e Arcangeli in quegli anni si veda: B. Toscano, *Una lunga strada comune con un bivio* e C. Spadoni, *Leoncillo e l'Informale. Qualche considerazione*, in *Leoncillo. Natura ed espressione*, a cura di A. Leonardi e S. Petrillo, Milano 2021, pp. 112-119 e pp. 120-129.

¹⁷ F. Arcangeli, *Nota sulla settima Quadriennale romana*, «La Biennale», 27, 1956, pp. 9-10.

¹⁸ *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1955-1956), Roma 1955, pp. 6, 153.

¹⁹ Calvesi, *Leoncillo*, in *VII Quadriennale Nazionale d'Arte*, pp. 4-6.

analogico», per cui la «superficie» si poneva come una sorta di equivalente della propria «pelle».²⁰

È dunque al netto di questi sviluppi, oltre che della profonda crisi politica vissuta allo scadere del 1956, che sembra possibile comprendere i presupposti della svolta naturalista di Leoncillo e il suo avvicinamento ad Arcangeli a ridosso della mostra alla Tartaruga del marzo 1957. Il pittore Pompilio Mandelli, altra figura centrale per la stagione dell'ultimo naturalismo, avrebbe in seguito ricordato con precisione il suo incontro con Leoncillo all'inaugurazione di una propria mostra, aperta a febbraio alla Galleria La Medusa di Roma («mi raccontò della sua sofferta lotta [...] mi disse che in quel periodo si era dato al paesaggio in scultura»);²¹ È eloquente, poi, che presentando in quella primavera una nuova mostra dei pittori spoletini Arcangeli si trovasse ancora una volta a fare riferimento al «lottare schietto e appassionato di Leoncillo», associandone implicitamente il lavoro agli ultimi sviluppi della nuova «questione naturalistica».²²

Fino a quel momento, a ogni modo, le riflessioni di Arcangeli sull'ultimo naturalismo avevano riguardato unicamente la pittura. Il caso di Leoncillo, di contro, imponeva un'attenzione inedita per l'aspetto materiale e persino tattile del lavoro scultoreo. L'idea di avere «sulla mano» il ricordo «delle foglie e delle cortecce», «delle pietre tarlate e patinate dai secoli» ricorre in molte dichiarazioni dell'artista in quegli anni.²³ Così, già nella presentazione per la mostra della Tartaruga, la nozione di «materia» risultava centrale, e soprattutto non più esauribile alla mera questione della policromia: «bene o male un volume cromatico l'avevo trovato», scriveva Leoncillo, «ora questa identità la voglio anche per la materia».²⁴

In diverse opere realizzate tra 1957 e 1958, in effetti, Leoncillo avrebbe rinunciato a colorare parti delle sue terrecotte: l'aspetto cromatico sarebbe passato parzialmente in secondo piano rispetto a un inedito approfondimento delle ruvidità, dei tagli e delle possibilità di convivenza tra superfici diverse, come per rendere la scultura il più possibile simile a un elemento geologico, in cui il colore non comparisse più su superfici patinate e uniformi, ma piuttosto all'interno, sotto la superficie, visibile attraverso crepe e imperfezioni di quest'ultima.

Gli esiti di queste ricerche si registrano in maniera chiara in occasione di una nuova importante personale romana, inaugurata nell'ottobre del 1958 alla Galleria L'Attico, stavolta con presentazione di Arcangeli (fig. 4). Leoncillo esponeva alcune delle sculture presentate già alla Tartaruga, ma anche lavori più recenti, in cui i soggetti vegetali cedevano il passo a un immaginario legato a fenomeni atmosferici (*Giorni d'estate, Luce cruda*), geologici (*Cuore rosso*), oltre che a una nuova dimensione organica (*Frattura*). Nella sua introduzione, Arcangeli leggeva comunque queste opere in sostanziale continuità

con le precedenti, cercando così di tracciare le coordinate di un vero e proprio biennio di «ricarica naturalista». Contestualmente, il critico tentava di stabilire un dialogo ideale con Leoncillo, riportando alcuni passi da «una sorta di diario» consegnatogli da quest'ultimo, nel quale dichiarava la volontà di fare della propria scultura «un nuovo oggetto naturale»: «come una pianta che fa le foglie».²⁵

Al di là della forza evocativa dell'immagine, è utile interrogarsi su cosa avesse effettivamente significato, nei due anni precedenti, «oggetto naturale» per Leoncillo. Di fatto, come si legge in una versione più estesa dei suoi appunti «di diario», pubblicati nelle stesse settimane anche all'interno del volume *Scultura italiana del dopoguerra* (1958), a cura di Mario De Micheli, Leoncillo aveva in mente qualcosa che, come le «foglie» di un albero, «se non le "sapessimo già" sarebbero di una forma imprevista»: qualcosa cioè che «divenga», non in base a un progetto, ma tramite «stratificazioni, solchi, strappi, che sono quelli del nostro essere». Più che dal punto di vista tematico, dunque del soggetto vegetale in quanto tale, l'immagine della «pianta che fa le foglie» sembrava insomma interessare Leoncillo soprattutto in quanto capace di evocare l'idea di una crescita organica, paragonabile a quella dei processi di natura: legati a impulsi non pianificabili, che proprio nell'azione sulla materia e sulle superfici potevano lasciare le loro tracce più evidenti.²⁶

Appare paradigmatica, in tal senso, una delle opere esposte all'Attico nel 1958: *Ore d'insonnia*, il cui stesso titolo rimandava a uno scavo interiore ormai slegato da qualsiasi immaginario naturalistico (fig. 5). In un passo dedicato a questa scultura nel suo *Piccolo diario*, Leoncillo scriveva del tentativo di tradurre in immagine un senso di «presenza di se stesso [...] come formazione, stratificazione», ma soprattutto faceva riferimento a un'idea di «anima come pelle, una corteccia segnata da lacerazioni, cicatrici».²⁷ Anche in assenza di rimandi alla dimensione vegetale, insomma, rimaneva centrale l'idea dell'opera come risultato di stratificazioni, e dunque della sua superficie – o piuttosto, «corteccia» – come elemento attraverso cui leggere a ritroso gli sviluppi di questo processo.

Non a caso, già nell'estate del 1957, Leoncillo si trovava a riflettere sul tema della «pelle» delle proprie sculture. Ipotizzando di poter guardare una frattura, e dunque la sezione, di una delle sue ceramiche neocubiste d'inizio decennio, l'artista sapeva bene che si sarebbe trovato di fronte a «una zona di terracotta e poi il velo dello smalto colorato»: come «due momenti distinti inconciliabili», esito di un lavoro predeterminato e in fondo estraneo alla «storia reale» dei propri «sentimenti». Proprio da questa consapevolezza nasceva il suo più recente tentativo di approfondire la pratica delle «crete colorate» e dell'ingobbio, allo scopo di lasciarsi alle spalle l'approccio precedente, percepito ormai come troppo «intellettuale», in quanto

²⁰ Leonardi, s.t. (1957), *Leoncillo: Piccolo Diario 1957-1964*, a cura di M. Tonelli, Milano 2018, pp. 54-56.

²¹ P. Mandelli, *Breve incontro con Leoncillo* (1987), in P. Mandelli, *Via delle Belle Arti*, Bologna 1992, pp. 137-138: p. 137.

²² De Gregorio, Marignoli, Orsini, Raspi, *Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Il Fiore; Bologna, Galleria La Loggia, 1957), a cura di F. Arcangeli, Bologna 1957.

²³ L. Leonardi, *Uno scultore giudica l'architettura*, «L'Architettura», 2, 13, novembre 1956, p. 232.

²⁴ Leonardi, s.t., in *Leoncillo* (1957).

²⁵ *Leoncillo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 1958), a cura di F. Arcangeli, Roma 1958. I passi del «diario» di Leoncillo sarebbero poi confluiti nel *Piccolo diario*, pubblicato per la prima volta nel 1969. Oggi, l'edizione di riferimento è quella già citata del 2018, a cura di Tonelli. Cfr. inoltre L. P. Nicoletti, *Il Piccolo diario in controluce. Appunti*, in *Leoncillo*, 2021, pp. 156-163.

²⁶ L. Leonardi, *Un nuovo oggetto naturale*, in *Scultura italiana del dopoguerra*, a cura di M. De Micheli, Milano 1958, pp. 206-209.

²⁷ Leonardi, s.t. (1957), in *Piccolo diario*, p. 16.

giocato prima sulla modellazione e poi, solo in un secondo momento, sull'integrazione dell'elemento cromatico.²⁸

«In questo caso», continuava Leoncillo pensando ora ai suoi lavori più recenti, «la frattura della terracotta darà con le sue visibili stratificazioni la storia vera della creazione». Proprio come nel «taglio di un albero» i cerchi concentrici chiari e scuri consentono di ricostruire l'età del tronco, così, continuava lo scultore, «è per stratificazioni che noi siamo» e che, allo stesso modo, gli sembrava possibile condurre un lavoro in grado di conservare «l'organicità di ciò che cresce ed è vivo». Anche lo smalto non poteva dunque più essere concepito come semplice colore applicato in superficie, bensì come «sottile cortecchia di un arbusto, l'ultimo strato di una conchiglia, il tappeto verde sopra la terra bruna»: non un elemento estraneo, ma l'ultimo strato di una crescita dall'interno.²⁹

È a partire da questi presupposti che anche i graffi e i tagli, sempre più frequenti nelle opere di Leoncillo del tempo, si ponevano innanzitutto come interruzioni della superficie funzionali a rendere visibili gli strati sottostanti. Al contempo, specie nelle opere in cui la dimensione organica finiva per prevalere su quella vegetale, questi interventi non potevano che costituire anche una forma di registrazione di precise tensioni esistenziali, come attraverso un «processo di identificazione» tra il proprio corpo e la creta, su cui imprimere «abrasioni» e «ferite».³⁰

Considerando la nozione di «oggetto naturale» avanzata da Leoncillo, è difficile non pensare all'impatto che potevano avere avuto su di lui alcuni passi di un volume cruciale come *Vie des forms* (1934), di Henri Focillon: pubblicato in traduzione italiana già nel 1945 e oggetto, negli anni seguenti, di enorme circolazione e fortuna critica, specie all'interno di un ambiente come quello longhiano, con cui Leoncillo era in contatto ormai da tempo, e che soprattutto sembrava aver esercitato su di lui un'influenza determinante, tanto dopoguerra quanto poi nei suoi anni di ricerca naturalista.³¹

Nel tracciare una distinzione basilare tra «materie dell'arte» e «materie della natura», già Focillon si concentrava infatti sullo statuto delle loro superfici. In particolare, secondo lo storico dell'arte francese, le materie sarebbero risultate «naturali» quando ancora «senza superficie»: «nascoste dietro la scorza, interrate nella montagna [...] inglobate nella mota». Si sarebbero invece separate dalla natura, per diventare «materie d'arte», solo dopo aver «acquistato un'epidermide», un «colore» a loro originariamente estraneo. Inoltre, proprio facendo riferimento alla tecnica della terracotta, sempre Focillon rifletteva sulla possibilità per lo scultore di tornare a «imprime-

re» all'opera d'arte «i caratteri della natura, al punto di cercare uno scambio»: di riuscire a porre, ribadiva, «il lavoro segreto nella natura nel cuore dell'invenzione umana».³²

Se non è difficile immaginare che letture del genere potessero essere state intercettate da Leoncillo, contribuendo a gettare alcune basi importanti per le sue riflessioni critiche, lo scultore sembrava al contempo misurarsi consapevolmente anche con un orizzonte di riferimenti di carattere molto diverso, direttamente legato alle ricerche dell'informale internazionale.

Alcune spie lessicali, da questo punto di vista, appaiono molto eloquenti. Basti pensare al rimando a un'altra natura» (indicato tra virgolette dallo stesso Leoncillo nelle sue dichiarazioni del 1958), o ancora all'insistenza dello scultore in merito alla necessità di lasciarsi alle spalle la nozione di «colore», concetto ormai troppo «astratto» e «mentale», da sostituire invece con l'idea di una «materia che ha un colore».³³ Da un lato, infatti, a quelle date l'aggettivo «altro» non poteva che caricarsi di una serie di inevitabili rimandi al volume *Un art autre* (1952) di Michel Tapié, che proprio tra 1956 e 1957 cominciava a essere letto anche in Italia come vero testo fondativo per la stagione dell'informel.³⁴ Dall'altro, anche le sue riflessioni sulla «materia che ha un colore» risultavano puntualmente mutate da un altro testo cardine di quella stagione: il *Prospectus aux amateurs de tout genre* (1946), di Jean Dubuffet («Il n'y a pas de couleurs à proprement parler, seulement des matières colorées».)³⁵

Già nel marzo del 1957, commentando la mostra alla Tartaruga, Cesare Brandi suggeriva non a caso la possibilità di leggere i lavori di Leoncillo in relazione con quelli del pittore francese: «la sua favola», scriveva, «è assai vicina a quella che tesse Dubuffet con foglie secche e altre materie o animali o vegetali».³⁶ In effetti, è proprio dall'orizzonte delle ricerche di certa pittura internazionale coeva, ancor più che della scultura, che Leoncillo sembrava aver mutuato suggestioni preziose per la sua nuova nozione di natura, oltre che per il suo inedito approccio alle superfici.

Se si considerano ad esempio alcune delle più preziose finestre offerte agli osservatori italiani del tempo sul lavoro dei maggiori protagonisti dell'informale internazionale, come gli articoli dedicati dalla rivista americana «Art News» alla loro prassi esecutiva,³⁷ colpisce registrare i costanti rimandi a una dimensione organica, talvolta apertamente paesaggistica, in cui strati di colore e materiali extra-pittorici si accumulavano a imitazione dei processi naturali, simili a strati di foglie e di fango («the path was rained on, the leaves dripped water, it dried, the wind blew, dust»),³⁸ o in cui i vari spessori dell'opera veni-

²⁸ Leonardi, s.t. (luglio 1957), in *Piccolo diario*, p. 24.

²⁹ *Piccolo diario*, p. 24.

³⁰ *Piccolo diario*, p. 36.

³¹ Su Focillon e l'Italia, con affondi sull'ambiente longhiano: *Focillon e l'Italia*, atti del convegno (Ferrara, Università degli Studi di Ferrara, 2004), a cura di A. Ducci, A. Thomine e R. Varese, Firenze 2007. Sul rapporto Longhi-Leoncillo: L. Fiorucci, *Longhi e Leoncillo alla Galleria Il Fiore*, in *Leoncillo. Natura ed espressione* 2021, pp. 64-73.

³² H. Focillon, *Vita delle forme*, a cura di D. Valeri, Padova 1945 (Parigi, 1934), p. 54.

³³ Leonardi, *Un nuovo oggetto naturale*, pp. 206-209.

³⁴ M. Tapié, *Un art autre*, Parigi 1952.

³⁵ J. Dubuffet, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Parigi 1946.

³⁶ C. Brandi, *Guttuso e Leoncillo*, «Il Punto», 2, 10, 9 marzo 1957, p. 20.

³⁷ Sul peso esercitato da «Art News» sulla scena dell'arte italiana, e in particolare sulle riflessioni di Arcangeli: F. Rovati, *Francesco Arcangeli lettore di «Art News»*, «Paragone Arte», 62, 731, pp. 59-66.

³⁸ T. B. Hess, *Dubuffet Paints a Picture*, «Art News», 51, 3, maggio 1952, p. 66.

vano paragonati a fossili conservati nei diversi strati di terreno («the painting material as the fossil is with the rock that enshrouds it [...] glued surfaces turned almost as hard as stone»).³⁹

«Tu per primo hai parlato di me anticipando generosamente molte cose», avrebbe scritto Leoncillo in una lettera del 5 marzo 1960 ad Arcangeli, ricordando il valore che il dialogo con quest'ultimo aveva avuto per lui nel corso degli anni precedenti.⁴⁰ Davvero, in effetti, il biennio di «ricarica naturalista» di cui aveva parlato il critico in occasione della mostra all'Attico aveva rappresentato per Leoncillo uno

passaggio determinante: un momento di crisi, certo, ma anche di vera svolta in vista delle sue ricerche successive. Il nuovo significato attribuito dallo scultore alla superficie delle proprie opere sembrava aver giocato una funzione cruciale in questo delicato snodo: la superficie della terracotta era diventata davvero una pelle – o una corteccia – su cui ritrovare impresse le tracce di profonde tensioni esistenziali, ma anche attraverso cui leggere le fasi di un processo di stratificazione, di crescita organica, secondo un modo del tutto inedito di concepire la scultura: «come un nuovo oggetto naturale».⁴¹

³⁹ M. Tapié, *Fautrier Paints a Picture*, «Art News», 54, 8, dicembre 1955, p. 30.

⁴⁰ L. Leonardi a F. Arcangeli, 5 marzo 1960. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, *Fondo Francesco Arcangeli, Corrispondenza Leoncillo Leonardi*, busta 78, fascicolo 47. Cfr. Toscano, *Una lunga strada*, p. 112.

⁴¹ *Leoncillo* (1958).

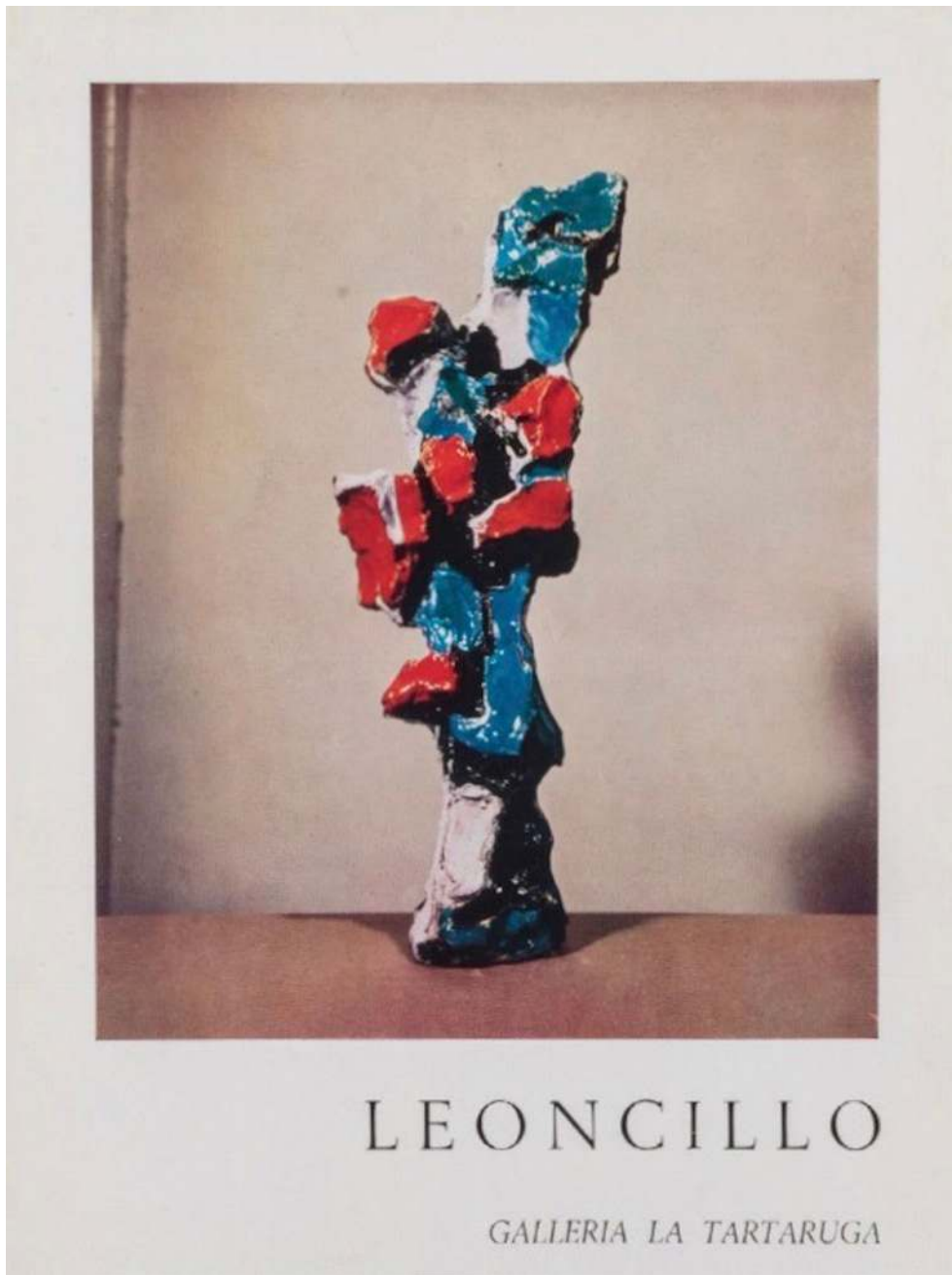


Fig. 1. *Leoncillo*, catalogo della mostra
(Roma, Galleria La Tartaruga, dal 4 marzo 1957).
Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1957. In copertina:
Leoncillo, Fiori, 1956, terracotta policroma.



Fig. 2. Leoncillo, *Cespuglio*, 1957, terracotta policroma.
Collezione privata.



Fig. 3. Leoncillo e Luisa Busanel con la prima versione
del *Monumento alla Partigiana veneta* a Villa Massimo,
Roma, 1955-1956.

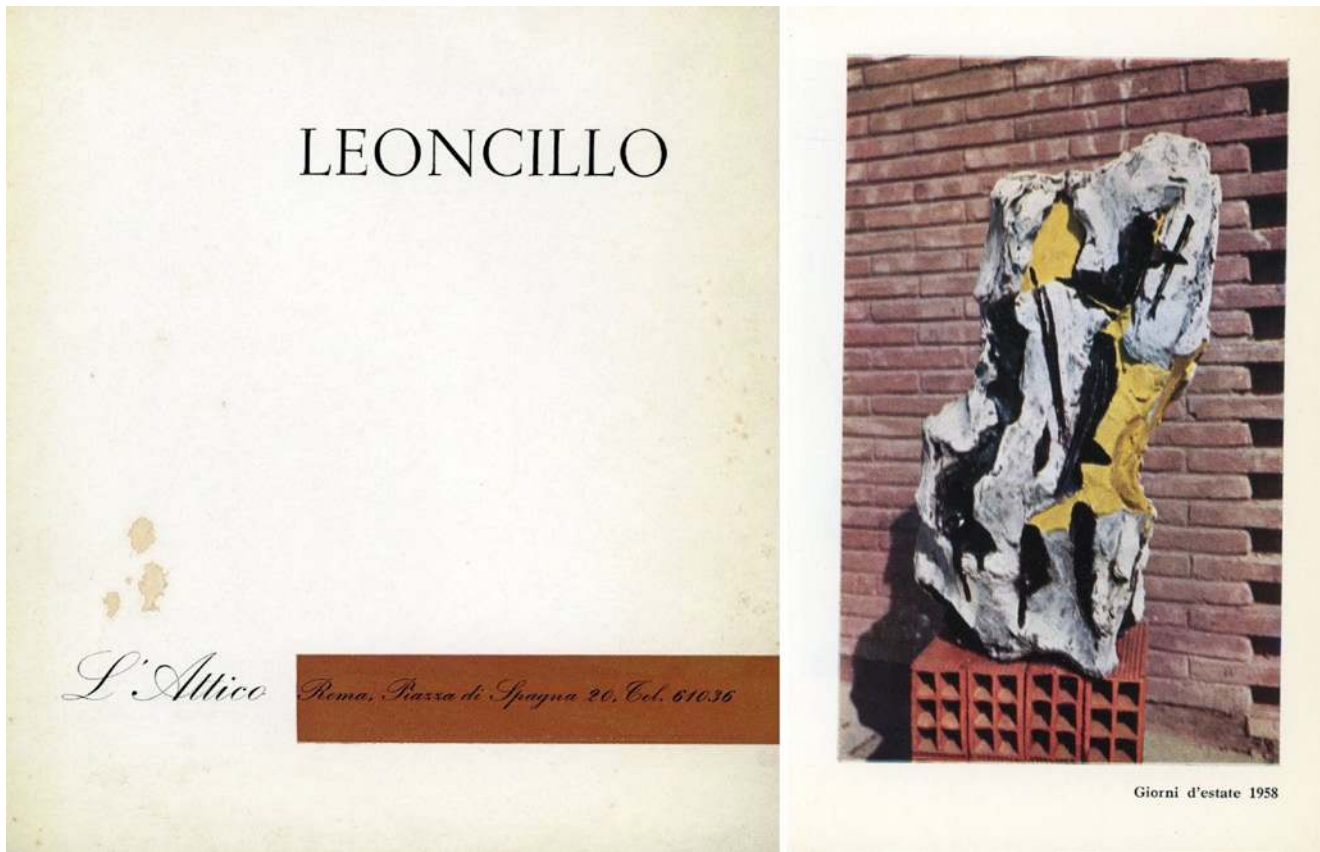


Fig. 4. *Leoncillo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, dal 25 ottobre 1958), a cura di F. Arcangeli. Roma, Galleria L'Attico, 1958. In copertina: Leoncillo, *Giorni d'estate*, 1958, terracotta policroma.



Fig. 5. Leoncillo, *Ore d'insonnia*, 1958, terracotta policroma.
Roma, collezione privata.



«La Nanda Vigo non fa fantascienza»: Cronotopi e opere d'arte abitate

Laura Calvi

Gli approfondimenti dedicati alla figura di Nanda Vigo si sono intensificati solamente negli ultimi dieci anni, accanto alla ormai storicizzata tendenza ZERO, valicando i confini degli studi nazionali. L'unico volume monografico di riferimento è stato a lungo il Catalogo della mostra *Light is Life*,¹ tenutasi a Milano nel 2006 e curata da Dominique Stella. Significativamente, il volume si presenta diviso in tre sezioni: arte, architettura e design, identificando le tre anime dell'artista, le discipline nelle quali ella ha condotto la sua ricerca a partire dagli ultimi anni Cinquanta. Tuttavia, a uno sguardo più attento, non può sfuggire come sia proprio l'intreccio e non la divisione di questi campi d'azione a determinare la peculiarità dell'artista. Si sono aggiunti pochi ma significativi approfondimenti, come *Arte e Design. La produzione artistica di Nanda Vigo*, nel quale tali relazioni hanno ricevuto una prima sistematizzazione.² L'autobiografia *Giovani e rivoluzionari* del 2019, raccolta di memorie e aneddoti sulla Milano degli anni Sessanta, dimostra ancora una volta come Vigo abbia tessuto una fitta rete di contatti e scambi tra l'Italia e gli artisti, le gallerie e i musei, nazionali e nordeuropei.³ È chiaro che le sue ricerche intrecciandosi con quelle del gruppo ZERO e dei suoi due grandi maestri – Lucio Fontana e Gio Ponti – abbiano lasciato un solco, più di quanto in passato e gli studi abbiano evidenziato. Nanda Vigo ha

esplorato numerose strade, ognuna delle quali con una enorme capacità di rielaborazione in tempo reale degli stimoli e dei contenuti provenienti dai suoi colleghi d'oltralpe, così come quelli della quotidianità milanese, restituendo di volta in volta letture e contesti di estrema innovazione.

Vi sono, di contro, stati molti studi sulla tendenza ZERO e sull'arte cinetica e programmata, alcuni dei quali hanno incluso la ricerca di Nanda Vigo, a partire dalla mostra *L'arte italiana intorno al 1960 nel Museum Schloss Morsbroich di Leverkusen* curata da Udo Kultermann e Marco Meneguzzo nel 2004,⁴ per proseguire con *Italian ZERO & avantgarde '60s*,⁵ e la mostra *Christian Megert/ Nanda Vigo* tenutasi al Museo d'Arte Contemporanea di Lissone nel 2015.⁶ (fig.1)

Tra i riferimenti ricorrenti nella letteratura vi è quasi sempre l'episodio che riguarda la Casa del Fascio (1932-1936) di Giuseppe Terragni: in questa memoria, Vigo, infatti, rivede sé stessa bambina, sfollata a Como, completamente catturata dalle rifrangenze delle vetrate quadrangolari dell'edificio in una giornata di sole.⁷ Tentando di spingersi oltre l'aneddotica, si può riscontrare che la Casa del Fascio ricevette precocemente il vincolo dalla Soprintendenza (nel 1956) e che proprio attorno a questa data e alla possibilità di essere demolita, riviste di settore come «Casabella» e «Domus» riportano

¹ *Nanda Vigo. Light is Life*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 2006), a cura di D. Stella, Monza 2006.

² E. Gradini, *Arte e Design. La produzione artistica di Nanda Vigo*, Città di Castello 2024.

³ N. Vigo, *Giovani e rivoluzionari. Un'autobiografia dentro l'arte degli anni Sessanta*, a cura di C. Strano, Milano-Udine 2019.

⁴ U. Kultermann *L'arte italiana intorno al 1960 nel Museum Schloss Morsbroich di Leverkusen. Proseguimento e nuova costituzione di una grande tradizione, Zero 1958-1966 tra Germania e Italia*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo delle Papesse Centro Arte Contemporanea, 2004) a cura di M. Meneguzzo e S. von Weise, Milano 2004. Il punto di partenza di questa retrospettiva era la mostra *Monochrome Malerei* (Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1960), a cura di U. Kultermann. Si vuole ricordare brevemente l'attività del museo di Leverkusen di questi anni, che ha visto più volte intrecciarsi le strade dei tedeschi e degli italiani: nel 1961 viene allestita la prima monografica di Francesco Lo Savio e nel 1962 la prima retrospettiva di Lucio Fontana in un museo tedesco (la prima mostra in Germania è stata allestita alla galleria di Alfred Schmela di Düsseldorf inaugurata il 29 gennaio 1960), con la quale si avrà anche la prima traduzione in tedesco del *Manifesto Blanco*, dato di particolare importanza perché significa aver reso disponibile a tutti gli artisti tedeschi un testo fondamentale per lo sviluppo delle teorie e delle pratiche di ZERO. Una parte essenziale dell'esposizione proveniva dalla collezione di Charles Damiano, allora forse il più importante collezionista di Fontana. P. Campiglio, *Lucio Fontana internazionale: nuove prospettive anni Sessanta, il rapporto con Charles Damiano in Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, a cura di F. Tedeschi e F. Fergonzi, Milano 2017, pp. 13-26 approfondisce le relazioni di Damiano con Fontana attraverso il carteggio tra i due, i cui estremi cronologici vanno dal 1957 al 1961. Il legame del Museum Schloss Morsbroich con la scena italiana è testimoniato non solo dall'attenzione rivolta a questi artisti, ma anche a due critici: Umbrò Apollonio nel 1961 parteciperà ai *Morsboricher Kunsttage*, tre giorni di tavola rotonda su svariati temi legati al mondo dell'arte e della cultura ai quali parteciparono intellettuali da tutta Europa, e Gillo Dorfles che dirigerà un seminario su Fontana l'anno seguente.

⁵ *Italian ZERO & Avantgarde '60s*, a cura di A. Ravizza, Milano, 2011.

⁶ *Christian Megert/ Nanda Vigo. ZERO in the Mirror*, catalogo della mostra (Lissone, Museo d'Arte Contemporanea, 2015), a cura di A. Zanchetta e M. Meneguzzo. La mostra è stata allestita prima anche presso la Galerie Volker Diehl di Berlino e la Galleria Allegra Ravizza a Milano.

⁷ Tra le prime fonti, vi sono: *Light is Life*, p. 8-11; *Italian ZERO*, p. 201; fino al sito internet ufficiale di Nanda Vigo, nella sezione della sua biografia (<https://www.nandavigo.com/pag/bio/index.html>) e Vigo, *Giovani e rivoluzionari*, p. 23.

riflessioni circa la conservazione dell'edificio:⁸ è il primo caso esemplare di questa sensibilità tutta moderna nei confronti della tutela di un bene novecentesco nell'Italia post-bellica, e si può presupporre che la vicenda fosse stata in qualche modo intercettata dalla giovane architetta, e abbia ricostruito nella sua mente gli incontri d'infanzia con l'architetto e suo padre.

Sarà tuttavia Gio Ponti che guiderà Nanda Vigo nei primi progetti da architetta indipendente, dedicandole spesso il sostegno della rivista «Domus» da lui diretta – dove non mancherà di pubblicare recensioni e interviste –, ingrandendo con una lente particolarmente efficace quelle che potevano essere le angolature più peculiari di una figura come Vigo, dove sculture, installazioni, architettura e design si intrecciano senza perdere mai coerenza. (fig. 2).

L'altro contrappunto, negli anni Sessanta, sarà la figura di Lucio Fontana, per il quale Nanda Vigo sarà una collaboratrice speciale: curerà l'allestimento di alcune sue mostre, firmeranno insieme delle installazioni ambientali, a un certo punto divideranno lo studio. Poco prima della scomparsa del maestro, la galleria La Polena di Genova pubblicherà nel 1968 un catalogo sulle vicende che li hanno legati.

Nanda Vigo, nata nel 1936 a Milano (e mancata nel 2020), specializzata in architettura d'interni e design alla Scuola Politecnica Federale di Losanna, apre il suo studio nel capoluogo lombardo nel 1959, divenendo in questi anni una figura chiave per i rapporti intessuti con importanti artisti italiani – Lucio Fontana, Piero Manzoni, ma non soltanto – con il gruppo ZERO di Düsseldorf e con molti scenari del nord Europa. Vigo parteciperà ad alcune delle mostre collettive internazionali organizzate per raggruppare tutte le nuove tendenze con l'intento di mappare, nella seconda metà degli anni Sessanta, questo fenomeno su scala mondiale: gruppi cinetici, op-art, gruppo ZERO, gruppo Nul, Gutai tra gli altri. In tale contesto, il riferimento più vicino alla ricerca di Vigo è rintracciabile in Heinz Mack – il quale, con Otto Piene e Gunter Rambow, aveva fondato il gruppo ZERO nel 1958. Con Mack vi è una certa affinità innanzitutto nella scelta dei materiali come vetro e acciaio, e negli affondi teorici che sottostanno all'elaborazione di questi linguaggi.⁹

Durante il secondo dopoguerra si assiste a una dilatazione irregolare dei margini che definiscono l'opera d'arte – non più identificata nelle sole categorie di pittura e scultura. Molte tendenze si orientano verso opere «aperte», di natura installativa, ambientale, pubblica, inducendo una sempre maggiore labilità di confini verso il superamento di definizioni tradizionali, agendo nell'ottica di un terzo attore, il fruitore, che assume sempre di più un ruolo determinate e attivo.

D'altra parte, si verifica anche un cortocircuito intrinseco nelle neo-avanguardie degli anni Sessanta. L'opera si complica dell'introduzione di materiali altri rispetto alla canonicità, rileggendo le Avanguardie Storiche, e il suo stesso statuto viene modificato introducendo brandelli di realtà – si pensi ad esempio al Nouveau Réalisme o al New Dada, con l'utilizzo di materiali di scarto dell'industria e della

nascente società dei consumi. Oppure, come nel caso dei linguaggi cinetico-programmati, si dialoga con i sistemi e gli ingranaggi della macchina per riflettere sui nuovi scenari introdotti dagli studi sulla percezione in ambito psicologico, innestando nell'opera d'arte funzionamenti elettromeccanici e fonti luminose artificiali. Allo stesso tempo, si assiste anche alla progressiva dematerializzazione dell'opera, intesa non soltanto come manufatto fisico e ormai polimaterico, ma sempre più come il concentrato del processo creativo alla base dell'intenzionalità dell'artista, che porta al superamento della sua natura oggettuale, verso una radicata natura esperienziale, legata al «qui e ora» della fruizione.

In tal senso, la ricerca di Nanda Vigo appare più che mai esemplificativa di questo delicato cortocircuito che vive l'opera nei due decenni postbellici, anche alla luce delle intrinseche complicazioni di una figura dalla formazione interdisciplinare come la sua, tra arte, architettura e design. Occorre quindi riflettere sulla labilità della tradizionale definizione di scultura, anche se essa permane tutt'oggi per l'identificazione di valori plastici circa oggetti ed elementi delle sue installazioni, a favore di un nuovo linguaggio ideativo e creativo che parta da un elemento modulare – ascrivibile certo a una scultura in senso canonico – ma che riletto all'interno della ricerca dell'artista, nonché alla luce del complesso panorama internazionale, rappresenti un nuovo statuto, un modulo di partenza, un embrione, dal quale si sviluppano installazioni ambientali, arredi d'interni, assetti teorici.

Nanda Vigo negli anni Sessanta elabora infatti un elemento che potremmo definire un modulo scultoreo, il *Cronotopo*: una struttura quadrangolare in metallo dove alcuni vetri quadri onda si sovrappongono, alternando superfici opache e superfici satinata e, grazie alla retroilluminazione con tubi neon, proiettano nell'ambiente una luce modulata. L'elemento etimologico indica una duplice componente, spazio-temporale: secondo l'artista, questi oggetti devono condurre al benessere fisico e mentale dello spettatore, che raggiunge tale stato attraverso la perdita dei riferimenti cartesiani nello spazio dovuti ai giochi di luce e riflessi sulle superfici.

Nel «Manifesto Cronotopico» pubblicato da Nanda Vigo nel 1964 si legge:

CONCETTO FILOSOFICO – cronotopia o postulato cinquedimensionale introducente all'adimensione. CONCETTO GEOMETRICO – il rettangolo e il quadrato inscrivono ogni altra forma geometrica. Ritengo quindi che dovendo tradurre esteticamente un codice di comando atto a triggerare un'informazione attraverso una scelta precisa, queste forme siano le più atte a concretizzarlo in armonia con il postulato cronotopico. ESTETICA DIREZIONATA ALL'INFORMAZIONE – attraverso i gates (porte) aperti dal codice di comando dell'estetica direzionata, lo spettatore ha la rivelazione cronologica- adimensionale.¹⁰ Vigo si avvicina ai principi del gruppo Zero: il cinetismo delle sue

⁸ E. N. Rogers, *Un monumento da rispettare*, «Casabella-Continuità», 212, settembre-ottobre 1956. Proprio su Casabella verrà pubblicato per la prima volta il progetto di Terragni della Casa del Fascio; in Domus verrà ampiamente approfondito più avanti: A. Frey, M. Bill, *Alla ricerca di un'architettura vivente*, «Domus», 192, dicembre 1944: l'articolo è corredato anche da una grafica di Bruno Munari per esemplificare «funzionalità per masse, luci e ombre», una lettura alquanto vicina a quella di Nanda Vigo.

⁹ Sul tema del vetro specchiante si veda anche *ZERO in the Mirror*, 2015.

¹⁰ Il documento viene pubblicato per la prima volta in occasione della mostra *Nanda Vigo. Cronotopia* allestita presso la galleria La Salita, Roma, febbraio 1964.

opere, l'utilizzo di materiali derivati dall'industria non sono il fine ma il mezzo per raggiungere un nuovo rapporto tra l'uomo e la realtà. È infatti più affine a questo tipo di ricerca che non a quelle milanesi del gruppo T e del gruppo N di Padova. Ella ha sempre dato un valore filosofico a questi oggetti, intendendoli come veicoli di luce, elemento che determina la vera natura dell'opera: per questa ragione, il cronotopo non è solo una scultura e nemmeno soltanto un multiplo, ma è il punto di partenza per ogni sua creazione, scultorea, installativa e anche architettonica.

La scelta di un materiale come il vetro pone la necessità di alcune considerazioni, innanzitutto per le sue qualità di trasparenza e specchiamento che lo rendono paradossalmente un non-materiale, una superficie estremamente contaminata dall'ambiente che la circonda e che vi entra dirompente. La trasparenza e l'opacità che si alternano, grazie all'utilizzo di satinature e tagli differenti, si carica in questo caso di un significato filosofico zen – il chiaro e lo scuro, Yin e Yang – caro alla tendenza ZERO e alle contaminazioni sempre più frequenti tra Occidente e Oriente, ben rappresentate sulla fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta anche dalla pratica di Yves Klein, artista particolarmente vicino alla poetica ZERO, e alle attenzioni europee date a Gutai.

Tale contaminazione ha anche un risultato tangibile nella rifrazione e nella diffusione di diversi fasci di luce, secondo varie angolazioni. Il tema del doppio e del riflesso della realtà è altresì presente, una realtà che partecipa alla natura stessa dell'oggetto d'arte non soltanto per la derivazione industriale dei vetri quadrionda, ma per il continuo rispecchiamento in essi, secondo distorsioni e disfonie nelle quali risuona l'ambiente circostante e ogni modificazione che vi avviene. Le teorie di ZERO riportano l'attenzione a questo vuoto zen, necessario punto di partenza per ricostruire nuovi linguaggi e orizzonti, che ben si caratterizza nella vasta presenza di vetro e metallo nelle opere dei suoi artisti. Ripongono, tuttavia, l'attenzione anche ai profondi cambiamenti che l'occidente affronta nell'immediato dopoguerra – proprio in tema di ricostruzione materiale e identitaria – e con l'avvento della società dei consumi, che attua una nuova regia alla base della produzione e della fruizione delle immagini, così come della stessa opera d'arte.

In particolare, la meccanizzazione del processo esecutivo – e talvolta anche ideativo – della creazione artistica è complice del rapporto uomo-macchina (non solo il meccanismo serigrafico ma anche video e computer) trasversale a molte tendenze di questi anni, dalla Factory di Andy Warhol ai primi segni della Computer Art di Vera Molnár. La tecnologia, in taluni casi, diventa un doppio dell'artista, il quale spesso rinuncia a una parte del totale controllo sull'esito del suo lavoro, ibridato dalla logica generativa della macchina, quale elemento esterno ma «collaborante», e dall'altro, in tale delega, la dematerializzazione dell'opera d'arte assume un ruolo fondamentale tanto più la produzione si allontana dal fare pratico dell'artista. Lo stesso schema delle lavorazioni quadrionda che sceglie Nanda Vigo viene prodotto industrialmente e richiama nella sua trama una certa ripetitività, propria dello stesso calcolo computerizzato; le loro sovrapposizioni e sfalsamenti nelle composizioni creano effetti di luce in dialogo con lo spazio circostante ma anche una casualità che era propria delle riflessioni sullo sviluppo di certi programmi di calcolo informatizzato.

In questo senso, il tema del doppio di fronte a un vetro specchiante o rifrangente come quello dei Cronotopi racchiude altresì la dualità di una immagine che può moltiplicarsi, capovolgersi, tagliarsi a seconda delle circostanze ambientali, un'immagine in movimento e immateriale, cangiante di fronte alle fonti luminose volute o accidentali, un doppio legame con l'architettura degli spazi e, sulla scorta della fitta collaborazione con Lucio Fontana, l'elaborazione del superamento fisico e concettuale del bidimensionalismo della pittura e del tridimensionalismo della scultura, a favore di uno spazio altro che è quello che Nanda Vigo ha attraversato in tutti i campi della sua ricerca, e che è innanzitutto uno spazio del pensiero.

Nanda Vigo ha riferito in più di un'occasione la suggestione provata da bambina nel vedere i riflessi di luce sulle ampie vetrate della Casa del Fascio di Como progettata da Giuseppe Terragni. Un racconto che rientra nell'autonarrazione dell'artista circa le sue influenze, volendo così confermare programmaticamente la propria formazione architettonica e la natura multidisciplinare della sua ricerca. Allargando, tuttavia, i riferimenti al mondo dell'arte novecentesca, considerando anche quanto fosse in questo decennio importante la rilettura delle Avanguardie, non si può che pensare al *Grande Vetro* (1926) di Duchamp, composto proprio da due lastre di vetro unite e separate a livello mediano da una doppia cornice di metallo. A differenza dei Cronotopi, qui il maestro di Dada ha inserito elementi compositivi tratti dal mondo del collage e del rebus, per rendere enigmatica la lettura dell'opera. Al di là delle questioni interpretative, per le quali non è questa la sede, il *Grande Vetro* è senza dubbio il primo riferimento scultoreo sull'utilizzo di vetro e metallo, non soltanto in virtù del *ready made* e della decontestualizzazione di una finestra modernista, ma l'introduzione di una grande e profonda novità nel concepire e interpretare l'oggetto artistico, quello di permeabilità rispetto al contesto architettonico e spaziale nel quale viene posto: l'osmosi con il «fuori», con una dimensione altra che infrange i confini tradizionali in quanto il vetro, nella sua trasparenza è un non-supporto per eccellenza, modulandosi, assorbendo, trasformandosi nel tempo e nello spazio secondo le circostanze fortuite o meno che lo circondano.

Il tema del vetro risulta molto simile e anticipatore del video, come 'non-supporto' per l'ingresso diretto della realtà. Potrebbe non essere un caso che molti Cronotopi allestiti dalla Vigo fossero collocati su delle piantane metalliche abbastanza alti da sembrare quasi dei televisori, elemento che nell'iconografia degli anni Sessanta assume molteplici interpretazioni e utilizzi, anche in senso scultoreo, e non solo, come, un esempio per tutti, nelle installazioni di Nam June Paik. La forma geometrica quadrangolare, che si moltiplica poi ridondante all'interno della complessa trama quadrionda, diviene una sorta di schermo capace di assorbire e restituire la realtà, agendo come un dispositivo.

Se il *Cronotopo* e la filosofia cronotopica sono l'elemento costitutivo della ricerca artistica della Vigo, queste si evolvono in senso naturale intrecciando i progressi del suo lavoro di architetta. La lettura dei progetti d'interno di appartamenti e case degli anni Sessanta è indissolubilmente legata all'attività artistica e all'evoluzione del *Cronotopo* da scultura a installazione ambientale.

Sulla scorta di queste riflessioni, il primo impegno di Nanda Vigo, rientrata a Milano e avviato il suo studio, è il tentativo di fondare un gruppo di artisti che chiamerà Punto Uno e del quale chiederà a Fon-

tana di redigere un manifesto. Tale documento, datato il 21 agosto 1961, consiste di quattro punti orientativi: superare il ricordo per affidare all'idea la nostra ansia di esprimerci; affermare uno spazio che è dimensione spirituale per definire la misura della nostra necessità; realizzare ordine, armonia, equilibrio, purezza: l'essenziale; data la condizione finita dell'infinito, nella realtà dello spirito trovare la realtà dell'essere. In calce le firme di Vigo, Dadamaino, Kengiro Azuma, Toyofuku, Hsiao Chin e Calderara.¹¹ La formazione del gruppo resterà solo sulla carta e a essa non seguiranno mostre collettive, tuttavia i principi delineati sono quelli che accompagneranno la ricerca di Nanda Vigo nel corso degli anni Sessanta. Se nel 1962 Nanda Vigo allestirà la sua prima personale alla galleria S. Stefano di Venezia nel 1962, si nota come l'attività espositiva si infittisce a partire dal 1964, con il lancio del *Manifesto Cronotopico*, e da tale momento si susseguono una serie di fitte e prestigiose commesse architettoniche, che si sovrappongono alle partecipazioni a mostre collettive, soprattutto europee di respiro ZERO, e all'intensa produzione artistica.

«Domus» sotto la direzione di Gio Ponti, e grazie in particolare alla penna di Ettore Sottsass Jr., ha offerto per le presenti ricerche una lente privilegiata per osservare gli intrecci e le evoluzioni tra arte, architettura e design nella pratica di Nanda Vigo, testimonianze e materiali d'archivio particolarmente ricchi anche per la costante relazione dell'artista con la redazione e il direttore. Attraverso tale spoglio – unito all'aggiornamento bibliografico, agli archivi dell'artista e a quelli della ZERO Foundation di Düsseldorf – è dunque possibile tracciare una, seppur parziale e angolata, evoluzione del *Cronotopo* da scultura a modulor costitutivo di opere ambientali così come di architetture d'interni.

Il nome di Nanda Vigo compare sulle pagine di «Domus» per la prima volta nel numero 393 dell'agosto 1962 in una nota dell'editore, dove si precisa che «l'allestimento della mostra di Fontana a Torino, pubblicato in «Domus» giugno 391 p. 34 è stato curato dall'architetto Nanda Vigo».¹² Nell'articolo uscito sul numero di giugno *Le lamiere di Lucio Fontana* si recensisce la mostra dell'artista alla galleria torinese International Centre of Aesthetie Research, dedicata alla serie di concetti spaziali in rame esposti recentemente a New York da Martha Jackson e presentata da Michel Tapiés,¹³ e l'allestimento veniva infat-

ti erroneamente attribuito a «Fiamma Vigo», gallerista romana (fig. 3). Lo spazio della galleria viene concepito da Nanda come una sorta di caverna, con soffitto e pareti curvilinei ricoperti di iuta, espediente già presente in alcune episodi espositivi di Fontana.¹⁴ Si tratta della prima di una serie di collaborazioni di Vigo con l'artista milanese, che nel 1968 è stata riassunta nel Catalogo *Fontana+Vigo*, mostra alla galleria La Polena di Genova,¹⁵ volume molto prezioso per lo studio della collaborazione tra i due artisti. L'immagine riprodotta dell'allestimento torinese viene poi così descritta: «Fontana espone le sue lamiere. Lo spazio espositivo è reso uniforme nei suoi diversi valori. Pavimento, pareti e soffitto sono rivestiti di tela in una continuità che muta i loro valori funzionali e semantici in valore espressivo unitario».¹⁶ Vigo attribuisce alle *Lamiere* un sostanziale valore ambientale, riconoscendo alle opere del maestro un significato spaziale concreto, di totale integrazione nell'architettura e nel design dell'allestimento: sono le stesse lamiere che di lì a poco trasformerà in vere e proprie pareti nella ZERO House.

Un caso del tutto eccezionale è stata la XIII Triennale di Milano dedicata al tema del tempo libero, inaugurata il 12 giugno 1964 e curata da Umberto Eco e Vittorio Gregotti, dove Nanda Vigo è co-autrice insieme a Fontana di due ambienti intitolati *Utopie*: «lastre di cristallo satinato e stampate si elevano sul pavimento ondulato e ricoperto da una moquette a pelo alto: luminosità e campo per il riposo in un ambiente didattico».¹⁷ Questa edizione della Triennale intendeva porre il visitatore di fronte a una serie di rappresentazioni convenzionali di tempo libero per «spiegargli come si fosse abituato a una sorta di stereotipo»; le sale avevano la «funzione di porgli alcuni dubbi radicali intorno ai propri rapporti di indipendenza nei confronti del tempo libero».¹⁸

L'ambiente presentato da Fontana è un corridoio di circa dodici metri con una parete di compensato perforata da *Buchi*, retroilluminata da luce neon verde e leggermente curvata. Quello di Nanda Vigo è completamente rosso, anche il pavimento rigido e rivestito di moquette a pelo lungo per potersi sdraiare, alle estremità sono collocati dei *Cronotopi* collocati in modo sfalsato e realizzati con vetri di tipo diverso per rendere meglio i giochi luminosi dati dall'illuminazione neon, sempre rossa.

¹¹ Il documento originale è conservato negli archivi di Nanda Vigo ed è stato recentemente pubblicato nel testo *Italian ZERO*, p. 190-191.

¹² *Precisazioni*, «Domus», 393, agosto 1962, p. 86.

¹³ *Le lamiere di Lucio Fontana*, «Domus», 391, giugno 1962, pp. 33-36. Anche la copertina di questo numero era dedicata ai concetti spaziali in rame dell'artista.

¹⁴ Questo tipo di allestimento, che somiglia a una grotta ricoperta con lacerti di sacchi di iuta, sembra accostarsi a *Esaltazione di una forma*, ambiente che Lucio Fontana presenta nel 1960 a Venezia nell'ambito della mostra *Dalla natura all'arte*, allestita a Palazzo Grassi: simile per l'utilizzo di tessuto ma con al centro una scultura poliedrica.

¹⁵ *Fontana+Vigo*, catalogo della mostra (Genova, Galleria la Polena, 1968). Si tratta di una retrospettiva sulla collaborazione dei due artisti, relativa alle opere ambientali che hanno realizzato insieme, ed è l'ultima mostra cui ha partecipato Fontana ancora in vita.

¹⁶ Nel catalogo *Fontana+Vigo*, si trova citato, come seconda collaborazione, uno dei primissimi lavori: di Vigo, ovvero il progetto per il cimitero di Rozzano, in provincia di Milano, qui datato 1963: «Data la rigorosità del tema, volutamente si è cercato di legare il fruitore alla volumetria funzionale piuttosto che a un'area formale. La collaborazione estetica di Fontana è una breve liaison di riposo ai moduli costruttivi della Vigo». La realizzazione del progetto è parziale, vengono conclusi solo gli spazi per dei piccoli uffici, un ossario e la cappella, ma non il grattacielo che Vigo aveva progettato. Nei plastici, dei quali ella conserva ancora delle fotografie, si evince come all'ingresso era prevista la collocazione di un'opera di Fontana, ma non si specifica di che tipo.

¹⁷ *Fontana+Vigo*. La pianta dei due ambienti è pubblicata in *Light is Life*, p. 94, poi ripresa e approfondita in *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*, a cura di M. Pugliese, B. Ferriani e V. Todoli, Milano, 2018.

¹⁸ *Prime immagini della Tredicesima Triennale*, «Domus», 417, agosto 1964, p. 1-8. Si segnala che la rassegna stampa completa dell'evento è conservata presso gli archivi della Triennale di Milano, mentre negli archivi Domus è presente un ampio reportage fotografico.

La mostra *Lucio Fontana. Ambienti / Environments*¹⁹ ha proposto una serie di ricostruzioni filologiche delle opere ambientali del maestro, tra le quali anche questa co-realizzata con Vigo, che ha permesso di apprezzarne soprattutto i colori, di rado fotografati all'epoca, e comprendere come la trasparenza, anche non totale, delle superfici del cronotopo giocasse un ruolo fondamentale nel gestire la presenza del visitatore all'interno dell'ambiente. Qui, per la prima volta, e non a caso grazie a una collaborazione preliminare con il maestro dello Spazialismo, il *Cronotopo* abbandona la sua veste scultorea per diventare sì un elemento architettonico di estrema duttilità, ma anche una membrana sempre più dematerializzata grazie alla luce e alla trasparenza, capace di assorbire e riflettere non solo la realtà circostante ma anche i movimenti, le reazioni, le emozioni del fruitore. Diviene un elemento ibrido, tra materia e luce, uno spazio altro rispetto alle dimensioni conosciute.

Fontana è, insieme a Ponti sul versante architettonico, il grande punto di riferimento di questo decennio per Vigo, la quale non mancherà di rammentare anche come sia stato «il maestro non tanto in senso pittorico, quanto in quello più gentile di padre putativo dei giovani appartenenti alle più svariate tendenze e non necessariamente spaziali»,²⁰ avendo bene in mente la fondamentale imprimitura che egli ha dato ai movimenti cinetici e alle variegate tendenze ZERO.

Contestualmente allo sviluppo del *Cronotopo* in senso ambientale, Nanda Vigo nel 1964 lavora anche come architetta d'interni al progetto di Casa Pellegrino: un appartamento milanese arredato da «una giovane artista milanese, laureata in architettura a Losanna, ha lavorato in California, Jugoslavia e Milano; collabora con Lucio Fontana attualmente alla Triennale di Milano», come riporta «Domus» in un bel reportage (fig. 4).²¹

Casa Pellegrino è detta anche *ZERO house* non solo perché è il primo progetto di architettura d'interni interamente realizzato da Vigo, ma anche per un chiaro richiamo alle teorie e ai rapporti con il gruppo di Düsseldorf. Nell'articolazione degli spazi, le opere di Fontana, Castellani e della stessa Vigo non sono poste in semplice dialogo, ma sembrano pareti, simulando quasi una funzione portante: alle opere viene attribuito un reale valore ambientale, dove la decorazione passa in subordine: «Assoluto nei principi e suggestivo nei risultati, questo ambiente di Nanda Vigo è un episodio sorprendente.

È la proposta per un nuovo modo di costruire lo spazio [...]. Le pareti interne sono rappresentate, quasi totalmente, da elementi modulari di vetro (pannelli di vetro e acciaio) che compongono divisori [...] elementi che sono anche fonti luminose».²²

L'elemento cronotopico, dunque, anche nel design d'interni, mantiene i propri elementi intatti: i diversi *pattern* di vetro e soprattutto la capacità di essere veicolo, non solo fonte, di luce. Non perde dunque la sua funzione scultorea, ma ad essa aggiunge la funzionalità di elemento architettonico, così come le opere di Fontana e Castellani vengono integrate nell'ambiente domestico (fig. 5).

In un articolo pubblicato da «Domus» nel novembre 1965, Ettore Sottsass Jr. nota che «il passaggio dal pavimento ai muri in quell'arredamento era curvato, come negli studi dei fotografi, ma c'era anche un'altra invenzione: incastrati nei muri, in modo da essere senza spessore cioè senza materia, c'erano i quadri di Fontana e Castellani».²³ Non è un caso che Sottsass descriva quella di Nanda Vigo come una ricerca artistica anche nel momento in cui risulta impegnata in un progetto architettonico, al quale viene applicato lo stesso principio delle sue sculture: «il problema non è tanto di creare cose ideali che resistano nel tempo o al tempo, quanto cose irreali, così trasparenti, insussistenti, e smaterializzate che siano fuori dal tempo e fuori dallo spazio».²⁴

Anche nel Catalogo della Polena del 1968, viene menzionato questo progetto, e viene descritto così: «l'integrazione della forma-scultura è ottenuta in spazi appositamente precostituiti per tale intervento. Pannellatura in alluminio per le pareti e il soffitto, pavimento in granito. Particolare cura è rivolta al controllo della luce come modo di relazione tra la singola opera e la globalità architettonica».²⁵

Negli archivi della ZERO Foundation di Düsseldorf si conservano due lettere di Nanda Vigo a Heinz Mack particolarmente interessanti, la prima datata 6 ottobre 1963 e la seconda datata 6 dicembre 1963. Nanda Vigo lo informa che sta progettando una casa dove vorrebbe inserire una sua «scultura di vetro e alluminio» e, in uno schizzo, riporta anche le misure: «h.44 × 110 × 30/35 cm».²⁶ Si tratta perciò con molta probabilità di un parallelepipedo da realizzare *ad hoc*, per una collocazione simile alle lamiere di Fontana e le superfici bianche di Castellani. La casa citata nella lettera deve essere proprio quest'ultima, poiché Nanda Vigo scrive che «also Fontana and Castellani made two big walls, so I hope to have one piece of you».

¹⁹ *Lucio Fontana*. (2018), pp. 19-42. Si legge: «il condotto rosso, lungo sempre dodici metri, aveva le pareti rettilinee e ricoperte, come il soffitto, da una tappezzeria rossa a effetto alluminio mentre le pareti sul lato corto erano in vetro stampato di tipo industriale (detto Quadrionda, con reticolo metallico incorporato) e avevano sul retro tubi al neon rossi. Il pavimento era ondulato, sagomato in legno e ricoperto di alta moquette rossa. La moquette alta e il vetro Quadrionda erano cifre stilistiche degli arredamenti firmati da Nanda Vigo, mentre la componente cromatica e quella tattile ricordano le soluzioni fontaniane impiegate in Esaltazione di una forma come anche il tema del disequilibrio, appena accennato nel poligono sghembo allestito al centro dell'ambiente di Palazzo Grassi e molto evidente nel pavimento ondulato del corridoio rosso» (p. 30). Si veda anche, come arricchimento bibliografico: A. Bosco, *Uno spazio narrativo immersivo. La XIII Triennale di Milano, 1964*, Oxford 2022.

²⁰ N. Vigo, *Ottobre: il Premio Marzotto 1964 a Valdarno*, «Domus», 421, dicembre 1964, p. 82.

²¹ C.C., *Una nuova proposta per gli interni*, «Domus», 415, giugno 1964, pp. 20-29. Si legge anche: «La lamiera di Fontana è una parete del soggiorno (per la prima volta un Fontana appare impiegato in questo modo diretto, in una abitazione). Il rilievo di Castellani è una parete della sala da pranzo e il 'quadro' di Nanda Vigo – una composizione di lastre di vetro su diverse profondità – è anch'esso un elemento modulare in una parete».

²² C.C., *Una nuova proposta*, p. 22.

²³ E. Sottsass Jr., *Nanda Vigo controluce*, «Domus», 432, novembre 1965, pp. 90-93. Nell'articolo il ritratto in controluce, attraverso un cronotopo, viene attribuito a Ugo Mulas. È in realtà della moglie, Antonia, come riporta il timbro sul retro dell'originale conservato negli Archivi Editoriale Domus. Negli stessi archivi, è conservato anche un biglietto di auguri di Nanda Vigo nel quale il fronte è composto da questo ritratto e nel retro è stampata la scritta «Auguri cronotopici dalla Nanda Vigo».

²⁴ Sottsass Jr., *Nanda Vigo*, p. 92.

²⁵ *Fontana+Vigo*, s.p.

²⁶ Lettera di Nanda Vigo a Heinz Mack, 6 ottobre 1963. Düsseldorf, Archivi ZERO Foundation.

Nella seconda missiva poi, Vigo torna a sollecitare a Mack la realizzazione dell'opera: «I need absolutly the box».²⁷ Tuttavia, l'opera di Mack non è rintracciabile tra quelle di casa Pellegrino, né dal repertorio fotografico a disposizione né citato nel Catalogo ragionato dell'artista.²⁸ È interessante rilevare come, tra gli artisti del gruppo Zero, Heinz Mack sia quello che, nell'utilizzo dei materiali e nella scelta delle forme, più si avvicina a Vigo. Entrambi, infatti, conducono una ricerca essenzialmente basata sull'effetto luminoso, dato da vetro, alluminio materie specchianti, che per entrambi si risolve in questi anni dando alle opere un valore sempre più ambientale. Lo stesso accade nell'atrio di un condominio in via Palmanova, a Milano. Ne dà notizia ancora una volta «Domus», nel febbraio 1965, con l'articolo Fontana, Castellani, Vigo in un atrio a Milano.²⁹

In questo caso, una superficie bianca e concava di Castellani costituisce la parete posteriore della portineria, mentre un'altra parete è risolta con l'applicazione di cronotopi come «lastre scorrevoli di cristallo, collocate su diverse profondità; le diverse qualità dei cristalli – satinati, stampati – fa sì che la luce dall'uno si rifrangano e si dilati».³⁰ Accanto alla porta di ingresso è stata collocata una *Natura* di Lucio Fontana.³¹ Un'altra parete di Castellani accompagna invece alle scale, questa volta sono delle estroflessioni, di fronte alla postazione del portiere, alla quale era assegnata la poltrona Tulip, parte della Pedestal Collection di Knoll, un'icona del design moderno, che con la forma ondulata si integra perfettamente con l'andamento sinuoso delle pareti e la sfericità della *Natura*. (fig. 6).

La pratica di Vigo si radica nella decontestualizzazione dell'opera d'arte dagli spazi di fruizione tradizionali per incontrare, senz'altro un certo nuovo collezionismo del contemporaneo, ma anche per sperimentarne il valore filosofico: se l'opera si deve «aprire» allo spazio, al fruitore, essa deve anche ricercare luoghi che non siano «chiusi», come i circuiti tradizionali, e questo atrio di fatto appare quasi come un'opera ambientale a sé stante, capace di oggettualizzare la luce riflessa o assorbita dalle superfici, trasformando la tridimensionalità tradizionale della scultura in una esperienza immersiva.

Nella primavera-estate 1966, Nanda Vigo, definita in un breve articolo su «Domus» del mese di luglio come «la giovane artista milanese appartenente al gruppo Zero»,³² partecipa alla manifestazione fieristica *Eurodomus* insieme al gruppo milanese MID³³ e a Tomonori Toyofuku (1925-2019), scultore giapponese trapiantato a Milano.³⁴ Si trattava di una manifestazione espositiva avviata tre anni prima da Gio Ponti grazie a Ideal Standard, che mette a disposizione inizialmente uno spazio in via Hoepli chiamato Sala Espressioni, con l'intento di dimostrare la possibile integrazione di architettura, design e arte contemporanea nell'ambiente domestico: «La serie di "espressioni" che si sono susseguite in questa sala, ha dato luogo ad alcuni episodi di arte visuale che hanno singolare carattere: la breve durata (tutto viene distrutto a esposizione finita) e il vincolo allo spazio architettonico dell'ambiente, dà a questi esperimenti una unicità e libertà particolari».³⁵ Bruno Munari, Enzo Mari, Piero Fornasetti, Emanuele Ponzio, Michelangelo Pistoletto e Ettore Sottsass Jr. sono alcuni dei partecipanti susseguirsi dal 1963.³⁶ Guido Ballo, nel reportage dell'edizione del 1965, esemplifica il senso dell'operazione individuando il nodo cruciale della riflessione: «Ambientazione dell'opera plastica, rapporto tra architettura, pittura e scultura, rapporto tra struttura, decorazione e funzione: sono tutti problemi che ancora oggi si rivelano carichi di pregiudizi» (fig. 7).³⁷

Nanda Vigo, in questa edizione espone una serie di *Cronotopi* e realizza un ambiente composto da neon tubolari, specchi e vetri collocati a successioni sfalsate per modificare continuamente la percezione dello spazio, e verrà pubblicato sulla copertina di «Domus» del settembre dello stesso anno.

Nella primavera del 1967, l'artista allestisce l'*Ambiente Cronotopico vivibile* alla galleria Apollinaire di Milano.³⁸ Tommaso Trini descrive l'opera come «un cubo luminoso – con pavimento e soffitto riflettenti e pareti di cristallo e rodoid accese (i colori mutano) – in cui si penetra e ci si moltiplica, riflessi e capovolti. È la proposta di un'opera d'arte abitata, attraversata – non più un oggetto che ci si pone di fronte – e completata dalla nostra stessa mobile presenza – dilatata cioè fino alle architetture» (figg. 8, 9).³⁹

²⁷ Lettera di Nanda Vigo a Heinz Mack, 6 dicembre 1963. Düsseldorf, Archivi ZERO Foundation.

²⁸ Mack. *Life and Work 1931-2011*, a cura di H. Mack e U. Mack, Colonia 2011.

²⁹ C.C., Fontana, Castellani, Vigo in un atrio a Milano, «Domus», 423, febbraio 1965, pp. 25-27.

³⁰ C.C., Fontana, Castellani, Vigo, p. 26.

³¹ La collaborazione con quest'ultimo, e non solo la sua formazione da architetto, è determinante per comprendere la spinta ambientale che segna la ricerca artistica di Nanda Vigo. Essere assistente di Fontana significava rendere fattivi (con piante, misure, scelte dei materiali) i progetti dell'artista, che realizzava come semplici schizzi, come specifica oggi Vigo. Da una conversazione di chi scrive con Nanda Vigo, novembre 2013, Milano.

³² Nanda Vigo, «Domus», 440, luglio 1966, p. 82.

³³ Il gruppo MID–Mutamento Immagine Dimensione è composto da Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca e Alberto Marangoni. La prima esposizione del gruppo si è tenuta a Milano nello studio Danese nel 1965. Per la storia del gruppo si veda la pubblicazione *MID. Alle origini della multimedialità. Dall'arte programmata all'arte interattiva* a c. di A. Barrese e A. Marangoni, Milano, 2007.

³⁴ Per un accenno alle edizioni di Eurodomus si veda: L. Frescaroli - C. Lecce, *Eurodomus 1966-1972. Una mostra pilota per la storia degli allestimenti italiani*, «Ricerche di S/Confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», pp. 417-430.

³⁵ G. Ponti e G. Ballo *Sul concetto di «spazio attivo»*. A proposito della sala «Espressioni» in Milano, «Domus», 428, luglio 1965, pp. 77-88.

³⁶ Ponti e Ballo, *Sul concetto di «spazio attivo»*, p. 78 per avere l'elenco dettagliato e i titoli delle varie edizioni.

³⁷ *Ibidem*. p. 77.

³⁸ Sempre nel 1967 Nanda Vigo collabora ancora con la galleria Apollinaire progettando e realizzando l'allestimento per la mostra di Emilio Isgrò *Cristo cancellatore*. Come riportato da Tommaso Trini in un articolo pubblicato su Domus del giugno dello stesso anno, l'artista proponeva un'«...arte generale del segno, la sua poesia accomuna segno iconico e segno verbale in una nuova unità espressiva» (T. Trini, *Emilio Isgrò alla galleria Apollinaire*, «Domus», 451, giugno 1967, p. 45). Si veda anche la Tesi di Laurea Magistrale di chi scrive *La galleria Apollinaire 1954-1983. Un carteggio tra Guido Le Noci e Pierre Restany*, Università degli Studi di Milano, a.a. 2007-2008.

³⁹ T. Trini, *Alla galleria Apollinaire un ambiente di Nanda Vigo*, «Domus», 451, giugno 1967, p. 49-51. Si veda anche T. Trini, *Le mostre a Milano, Roma e Genova*, «Domus», 449, aprile 1967, p. 105.

Sulla scorta di queste esplorazioni, tra il 1967 e il 1978, Vigo conduce un'altro intervento di architettura d'interni che vede la presenza di opere d'arte integrate nello spazio domestico. Casa Meneguzzo (detta anche *Casa foglia* per la forma del tetto, o *Lo scarabeo sotto la foglia*) a Malo, in provincia di Vicenza, di proprietà del collezionista di arte contemporanea Giobatta Meneguzzo, vede la stretta co-progettazione di Vigo con Gio Ponti, a quell'epoca particolarmente anziano. Gli archivi storici della rivista conservano un ampio servizio fotografico di questo progetto, poi in parte pubblicato per l'intervista di Tommaso Trini a Nanda Vigo, uscita nel gennaio 1970.⁴⁰ L'artista afferma: «lo ritengo uno dei migliori risultati avuti in questo campo, non solo, ma anche un'utile indicazione di come oggi l'artista non possa più operare isolatamente bensì nell'ambito dell'ambiente razionale visibile e debba perciò progettare la sua opera all'unisono col progetto costruttivo globale».⁴¹

Negli spazi della casa trova collocazione l'ampia collezione del proprietario, a partire dal giardino che ospita sculture di Berocal, Ceroli, De Marco e Fontana, fino all'interno dove Castellani e Le Parc hanno funzione quasi portante, essendo completamente integrati nelle pareti. Il recente volume *Giobatta, Meneguzzo. Mi sono tanto divertito!* include anche un capitolo dedicato al lavoro d'interno di Nanda Vigo,⁴² e vi si afferma più volte di come si fosse instaurato un clima di collaborazione e fiducia tra la progettista e i committenti, come ricorderà Giobatta: «ho sempre giustificato il comportamento di Nanda, convinto che alle donne toccasse fare una fatica disumana per emergere nel contemporaneo, combattendo contro un mondo a netta prevalenza maschile».⁴³

A Malo la Vigo integra le opere dando loro una funzione in senso costruttivo e non più decorativo, come se fossero queste ultime a caricare di senso lo spazio.⁴⁴ Particolare rilievo veniva dato all'opera di Le Parc, uno dei fondatori del GRAV (Group de Recherche d'Art Visuel) al quale la Biennale di Venezia del 1966 aveva conferito il Gran Premio per la Pittura: il lavoro divide lo spazio del soggiorno in porzioni simmetriche, giocando sull'imprevedibilità e l'instabilità della percezione dello spazio. Lo stesso per l'estroflessione di Castellani, collocata in una delle parti all'ingresso, che introduce all'ambiente con la monocromia bianca che ne è protagonista: «non si tratta di sospendere il reale per inserirlo in un territorio dell'immaginario e del surreale, quanto piuttosto di tradurre novazione e sorpresa in realtà, farne materia del vivere, rendendo la curiosità per gli oggetti e i fenomeni, ma soprattutto per le figure umane, protagonista di un rituale quotidiano».⁴⁵

In una copia del Catalogo della mostra *Fontana+Vigo* conservata presso gli Archivi Domus è stato ritrovato un messaggio di Nanda a Giò Ponti, datato 17 novembre 1968):

Gentile architetto,
[...] Sembra che la «nostra» casa (mi piace molto dire la nostra) di Malo, Meneguzzo, sarà finalmente pronta per l'inaugurazione il 20 dicembre prossimo, e spero tanto che lei possa venire a dare un'occhiata ed allietare tutti con la sua gentile persona.⁴⁶

Nanda Vigo ha utilizzato piastrelle di ceramica bianca Gres 20 × 20 cm alternate a inserimenti di pelliccia sintetica grigia. I mobili sono pochi e inglobati nello spazio, che si presenta continuo, aperto, a pianta centrale e privo di porte. Peculiare di Vigo è l'utilizzo di pelo lungo per rivestire una scala a chiocciola concentrica che collega i due piani della casa e che riprende i pavimenti pelosi degli ambienti, ad esempio quello della XIII Triennale nel 1964 con la moquette rossa. Il risultato è un'atmosfera straniante e al contempo avvolgente, sottolineata da un'accecante luce perimetrale e da elementi cronotopici. Non è un caso, dunque, che nel 1971 la casa diventi il set perfetto per *La Notte che Evelyn Uscì dalla Tomba* (1971) di Emilio Miraglia, un film horror della prima ora, dove schizzi di sangue si espandono sulle piastrelle bianche della casa, da sfondo i fiammiferi della serie Seita di Raymond Heins. L'anno successivo, tra marzo e aprile 1968, partecipa all'edizione di Eurodomus 2-Torino con un altro *Ambiente cronotopico*,⁴⁷ e presenta i *Diaframmi*, strutture simili a un corridoio assemblate con gli stessi materiali dei cronotopi, in una seconda mostra all'Apollinare (fig. 10).⁴⁸

Ettore Sottsass Jr. nell'agosto del 1968, a ridosso della mostra *Fontana+Vigo* alla galleria La Polena di Genova, scrive un testo dedicato a Nanda Vigo che verrà pubblicato solo mesi dopo, nel gennaio 1969:

La Nanda Vigo non fa fantascienza, non immagina e non prevede che cosa farà di strano la tecnologia [...]: la Nanda Vigo – mi pare – vorrebbe sottoporre i tempi e gli spazi di questa terra a una specie di fuoco purificatore che poi forse è un gelo purificatore; vorrebbe situare spazi e tempi terrestri in zone fisiche dove non si possano più corrompere come se uno togliesse il vetro dall'acido e lo mettesse in una ciotola nell'acqua dolce: non è una zona ideologica ma è una zona fisica, [...] la Nanda Vigo cerca l'asettico e l'intoccabile nelle zone fisiche.

⁴⁰ Una collezione in una casa, intervista di Tommaso Trini a Nanda Vigo, «Domus», 482, gennaio 1970, pp. 68-72.

⁴¹ Una collezione in una casa, p. 68.

⁴² F. Interlenghi, *Giobatta Meneguzzo. Mi sono tanto divertito!*, Torino, 2024, pp. 58-62.

⁴³ Interlenghi, *Giobatta Meneguzzo*, p. 59, da una conversazione del 2023.

⁴⁴ Nel catalogo della mostra alla galleria Polena di Genova del 1968 si legge: «L'ambientazione interna della Vigo è volta a integrare l'opera dell'artista con spazi precostituiti. La continuità di pavimento pareti e soffitto è assicurata da strombature e dall'uniforme rivestimento in piastrelle bianche di Gres smaltato».

⁴⁵ Interlenghi, *Giobatta Meneguzzo*, p. 65.

⁴⁶ Lettera di Nanda Vigo a Gio Ponti, 17 novembre 1968, Rozzano (Mi), Archivi Editoriale Domus.

⁴⁷ *Eurodomus 2-Torino*, Torino, Palazzo delle Esposizioni, Padiglione Riccardo Morandi, 22 marzo-4 aprile 1968.

⁴⁸ Nell'edizione torinese di *Eurodomus* è presente anche Gianni Colombo con un'altra installazione ambientale, la ricostruzione realizzata *ad hoc* dell'opera *After Structure* presentata alla mostra *Lo spazio dell'immagine* (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-12 ottobre 1967) alla quale è presente una ricostruzione del primo *Ambiente Spaziale* di Lucio Fontana, allestito nel 1949 alla galleria del Naviglio di Milano, curata da Gino Marotta. T. Trini, *A Foligno*, «Domus», 453, agosto 1967, p. 77-82.

Sottsass cerca di trovarle una collocazione nel panorama delle ricerche contemporanee, riconoscendo al suo percorso una certa maturità:

La Nanda Vigo ha fatto una lunga strada in questi ultimi tempi, ma dev'essere così. Passando gli anni ci si accorge che la Nanda Vigo resta sempre più sola, sempre più lontana dalle organizzazioni del potere, sempre più calma e sempre più raffreddata (nel senso degli americani che dicono "quella lì è cooled off [sic]"), più precisa, meno compromessa, non perché diventa più puritana ma perché diventa più raffinata [...] La Nanda Vigo mi pare sia arrivata al punto di sentire sapori sotterranei invisibili, minacce, melanconie, solitudini.⁴⁹

A proposito di questi spazi fisici nei quali Nanda lavora, vi sono tre casi studio interessanti, letti attraverso la lente dei reportage di «Domus» e integrati con documentazione d'archivio inedita, che ben esemplificano come l'elemento scultoreo «embrionale» del *Cronotopo* si sia sviluppato nei progetti di design d'interni, assumendo un respiro non soltanto «ambientale» – come nelle installazioni – ma propriamente architettonico. In un certo senso, qui la scultura che non «cambia pelle» ma il suo stesso statuto ontologico, partecipando di fatto alle funzioni architettoniche.

Sottsass Jr. nell'agosto del 1968, a ridosso della mostra *Fontana+Vigo* alla galleria La Polena di Genova, scrive un testo dedicato a

Vigo che verrà pubblicato solo mesi dopo, nel gennaio 1969. Nel Catalogo della mostra veniva ripercorsa la storia della collaborazione tra i due artisti: è interessante notare come, negli episodi segnalati, non vi siano soltanto le opere che hanno realizzato insieme, ma anche gli interventi da architetto di Vigo nei quali pensava alla collocazione dei concetti spaziali di Fontana. Questo catalogo quindi, è di particolare importanza per l'impostazione che vuole dare alla lettura del lavoro della Vigo, ovvero l'impossibilità di scindere la sua ricerca da architetto da quella di artista.

I due *Labirinti* esposti sono pensati per essere opposti e complementari:

Le strutture si evolvono interagendo in un duplice spazio. Una struttura costruita da lastre stampate in mezzo cristallo trasparente emette dal suo centro una intensa luce rosso ciclamino sulla struttura continua; questa è costituita da lastre opache e continue, nel suo centro il segno gesto-luce di Fontana. Due situazioni diverse, due spazi tropici collegati da un unico mezzo di comunicazione, il medium luminoso.⁵⁰

Fontana progettava un ambiente, un cubo nero, all'interno del quale, seguendo un percorso labirintico, si arrivava al centro dove lo spettatore veniva aggredito dai *flash* luminosi intermittenti di un faro stroboscopico; Nanda Vigo propone un cubo assemblato con vetri quadri-onda e tubolari neon di luce gialla.⁵¹

⁴⁹ Sottsass Jr., *Nanda Vigo*, rispettivamente pp. 45 e 52..

⁵⁰ *Fontana+Vigo*, p. 15.

⁵¹ Da una conversazione di chi scrive con Nanda Vigo, novembre 2013, Milano.



Fig. 1. Nanda Vigo e un esemplare di *Cronotopo* nel suo atelier, 1965 circa. Fotografia di Antonia Bongiorno. Archivio Editoriale Domus, Rozzano (MI).

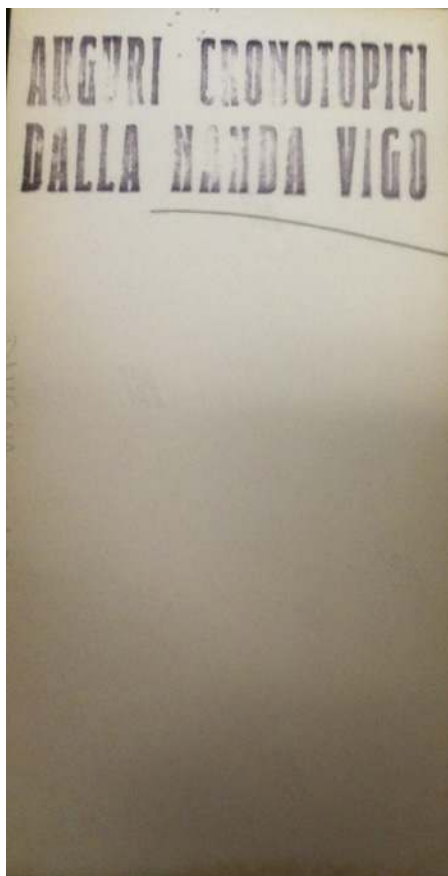


Fig. 2. Nanda Vigo, *Biglietto stampato fronte retro* (indirizzato a Nanda Vigo presumibilmente alla redazione di Domus), cartoncino, non datato.
Archivio Editoriale Domus, Rozzano (MI).



Fig. 3. Veduta della mostra di Lucio Fontana *Lamiere* presso il Center of Aesthetic Research, Torino, 1962, allestita su progetto di Nanda Vigo.



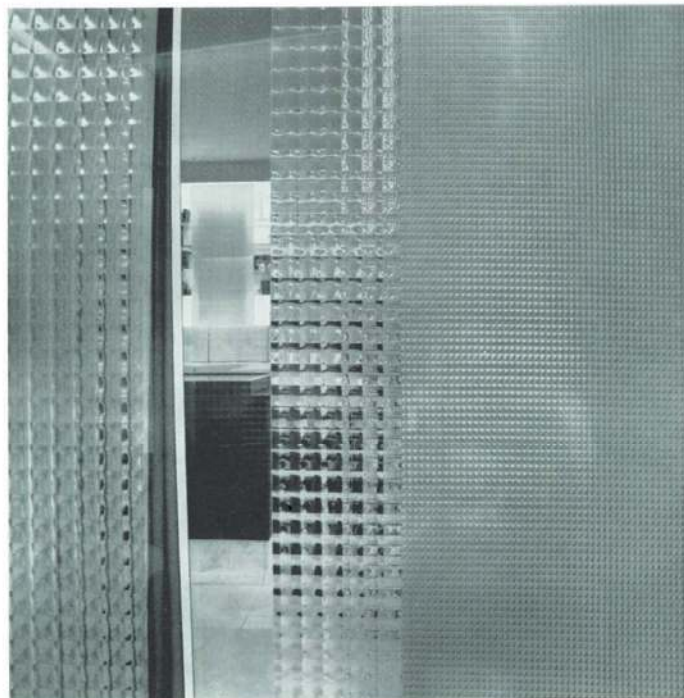
Fig. 4. Nanda Vigo accanto a una Lamiera di Lucio Fontana,
Casa Pellegrino. Fotografia di Giorgio Casali, 1964.
Archivio Editoriale Domus, Rozzano (Mi).

Nanda Vigo, arch.: un appartamento a Milano

A sinistra, una veduta della stanza da letto, con prospettiva della spogliatoio, il cui soffitto è ribassato (ed dunque si è la completa e centrale elettrica) degli impianti di tutta la casa.
Nell'arredamento, tutto quello che poteva costituire puro elemento decorativo, è stato eliminato: il letto nasce semplicemente dal pavimento. Il raccordo fra la porta e il pavimento, è in curva, in tutta la casa.

Una dei quadri di Nanda Vigo, incisa sulla struttura della parete. È una composizione di lastre di vetro su diverse profondità; lo scudo delle diverse qualità di vetro permette che la luce si rifrangano, fra un vetro e l'altro, e si dilata, come in un rettilineo. Il quadro appare luminoso, pur senza essere illuminato dall'interno. Collocato nella parete fra due stanze, appare, da entrambi, diverso.

One of Nanda Vigo's new "pictures" is incorporated in the structure of the wall. It is a composition of glass plates at varying depths: the use of different sorts of glass means that the light is refracted between one glass and another and diffused, as in a reflector.
The picture appears to be luminous, though it is not lit from the inside. Set in the wall dividing two rooms, it looks different on each side.



domus 411, giugno 1964

Fig. 6. Prima pagina del reportage fotografico di Ugo Mulas relativo all'allestimento di Nanda Vigo di un atrio in via Palmanova, Milano.
Archivio Editoriale Domus, Rozzano (Mi).

Fig. 5. Nanda Vigo e l'allestimento di un Cronotopo all'interno del progetto di Casa Pellegrino (da C.C., *Una nuova proposta per gli interni*, «Domus» [415], giugno 1964, pp. 20-29). Archivio Editoriale Domus, Rozzano (Mi).

Fontana, Castellani, Vigo,
in un atrio a Milano

Roma Mulas



Nanda Vigo

Nell'atrio — realizzato con la collaborazione di Cesare Tacchini, architetto — Nanda Vigo ha realizzato una parete con i suoi «cronotopi»: lastre sovrapposte di cristallo, collocate su diverse profondità: le diverse qualità dei cristalli — satinati, stampati, — fa sì che la luce dall'uno all'altro si rifrangano e si dilata.

domus 411, febbraio 1963

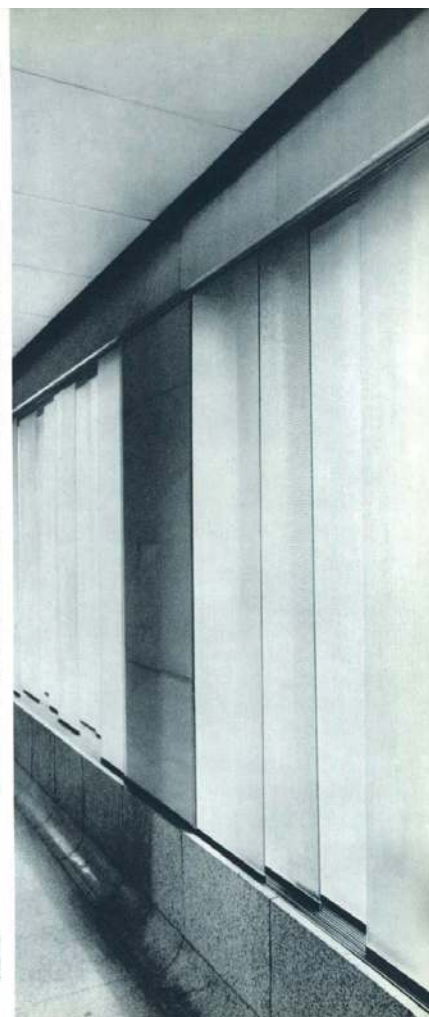




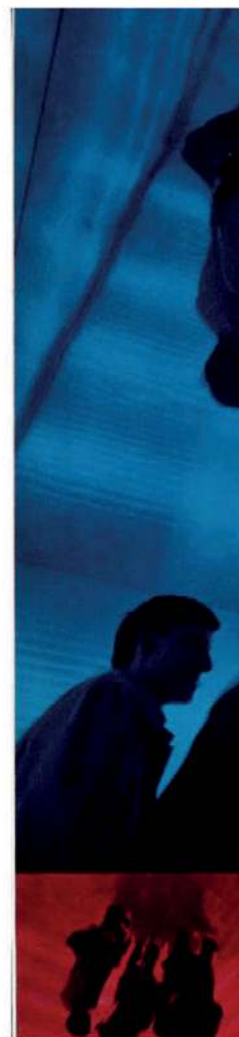
Fig. 8. Tommaso Trini, *Alla galleria Apollinaire un ambiente di Nanda Vigo*, «Domus» 451, giugno 1967.

Fig. 7. Copertina di Domus, settembre 1966, con *Ambiente cronotopico* di Nanda Vigo, Eurodomus, Sala Espressioni, 1966. Archivio Editoriale Domus, Rozzano (Mi).

GALLERIA APOLLINAIRE UN AMBIENTE DI NANDA

Qui, alcuni degli innumerevoli aspetti dell'«ambiente cronotopico vivibile» di Nanda Vigo, costruito alla Galleria Apollinaire a Milano: un cubo luminoso — con pavimento e soffitto riflettenti e pareti di cristallo e rodoid «accese» (i colori milanesi) — in cui si penetra e ci si moltiplica, riflessi e capovolti. È la proposta di un'opera d'arte abitata, attraversata — non più un oggetto cui ci si pone di fronte — e completata dalla nostra stessa mobile presenza — dilatata cioè fino alla architettura.

An integrative experience was realized by Nanda Vigo architect, at Apollinaire in Milan: her «chronotopic liveable environment» is made up of the sheets of glass that she ordinarily uses in her paintings and that have been covered with rhodoid dividers and variously illuminated. But the whole creates an autonomous and highly stimulating environment: to enter into it, selecting the coloured light and free to adapt oneself or not to the new conditions gives one the possibility of living art without knowing it. — hitecture?



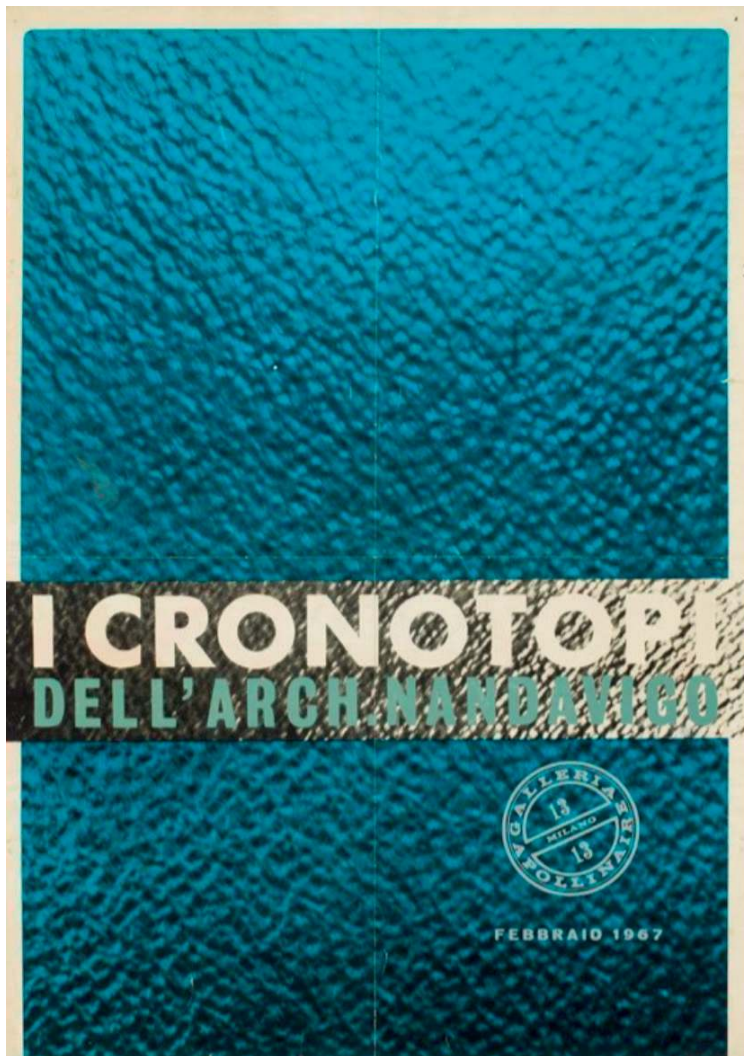


Fig. 9. *Cronotopi di Nanda Vigo*, galleria Apollinaire, febbraio 1967, manifesto.

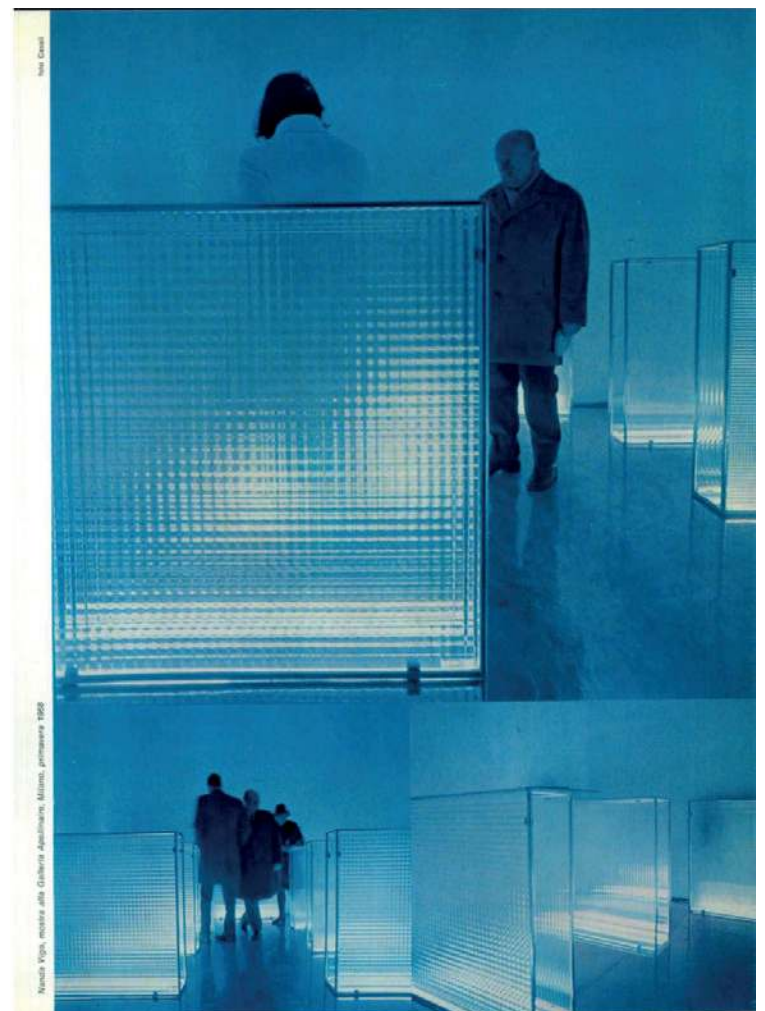


Fig. 10. Vedute della mostra di Nanda Vigo *Ambiente cronotopico*, Galleria Apollinaire, Milano, 1968. Archivio Editoriale Domus, Rozzano (Mi).

Racconto



Portrait of a man in profile, wearing a dark cap and a red garment, displayed on a red wall. The painting is encased in a gold-colored frame with a decorative border.

Guardate e toccate. Pillole di storia tattile per le sculture dell'Accademia Carrara

Gulia Zaccariotto

In un passo del *De politia litteraria* di Angelo Decembrio, composto a metà del Quattrocento quando il poeta frequentava la corte di Ferrara, l'umanista Guarino Veronese suggeriva a Leonello d'Este di studiare la storia antica sui testi scritti e il marchese gli rispondeva che preferiva invece farlo passando tra le dita le monete degli imperatori romani.¹ È questo uno dei più precoci casi di testimonianza del rapporto tattile tra un collezionista e i suoi oggetti e, considerando che Leonello fu il più importante committente di Pisanello e alla sua corte nacque la medaglia rinascimentale, è immediato trasferire le predilezioni tattili del marchese dalle monete antiche alle medaglie moderne e immaginarlo nello studiolo di Belfiore mentre rigirava tra le mani anche i volti metallici dei suoi amici umanisti.

Quando nel 2021 mi accingevo a studiare questi temi di fruizione tattile dei piccoli rilievi in bronzo grazie a una fellowship del Tatti-The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies ancora non sapevo che, contemporaneamente, all'Accademia Carrara di Bergamo si stava sviluppando un progetto che mirava proprio a garantire questo rapporto mediato dal tatto tra le opere d'arte e i visitatori, una modalità di racconto del percorso museale che in qualche modo affondava le sue radici negli argomenti di cui mi stavo occupando nella biblioteca di Bernard Berenson.²

Di conseguenza, con il mio ingresso prima nel comitato scientifico per il riallestimento del museo, tra la fine del 2021 e il 2023, e

poi nell'istituzione stessa con il ruolo di Curatrice del patrimonio di scultura e di arti decorative, la mia attenzione per questa tematica si è strettamente intrecciata con il progetto *Valori Tattili* di Lucia Cecio e abbiamo voluto collaborare in direzione dello stesso obiettivo: raccontare il patrimonio da punti di vista diversi da quelli canonici.

In questa sede cercherò, sebbene con i limiti di un testo scritto accompagnato da immagini, di raccontare un percorso attraverso alcune opere conservate ed esposte in Accademia Carrara e di illustrare come, oltre alle istanze dello stile, dell'iconografia e dell'importanza nella traiettoria della Storia dell'arte, esse possano inserirsi anche in una storia tattile, perché sono opere che nei loro contesti di creazione e provenienza venivano fruite anche attraverso il tatto e che oggi, con la sola possibilità dell'osservazione visiva, perdono una parte della loro essenza.

Medaglie e placchette: identità, magia, forza e devozione

Tra le opere che hanno trovato spazio fra le sale di Accademia Carrara ci sono alcune medaglie che Pisanello aveva realizzato alla corte estense di Ferrara, proprio per lo stesso Leonello, e vicino al suo ritratto dipinto si possono vedere oggi un nucleo di opere metalliche che nascevano per essere tenute e rigirate tra le mani, e osservate nei più piccoli dettagli.³

¹ Proprio come illustra il dipinto di Hans Memling *Ritratto di uomo*, del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa, 1480 circa, nel cui volto è forse possibile riconoscere Bernardo Bembo, padre di Pietro, grande collezionista e conoscitore di monete antiche. Cfr. H. Burns, *Bernardo Bembo, padre di Pietro*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2013), a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto e A. Tura, Venezia 2013, pp. 112-125.

Il testo di Decembrio è analizzato in M. Baxandall, *A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 26, 1963, pp. 321-325, poi confluito nel magistrale M. Baxandall, *Giotto e gli Umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994 (ed. originale Oxford 1971). Più recentemente anche C.S. Celenza, *Creating Canons in Fifteenth-century Ferrara. Angelo Decembrio's De Politia Litteraria 1.10*, «Renaissance Quarterly», 57, 2004, pp. 43-98.

² La bibliografia sulla percezione tattile in generale, o declinata sul toccare oggetti d'arte e sculture, non è così sterminata: pertanto, ritengo utile segnalare i titoli più significativi sull'argomento: A. Montagu, *Touching: the Human Significance of the Skin*, New York 1971; M. Paterson, *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford 2007; *Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, a cura di A.E. Sanger e S.T. Kuslbrandstad Walker, Londra-New York 2012; C. Classen, *The Deepest Sense: a Cultural History of Touch*, Urbana 2012; *Sculpture and Touch*, a cura di P. Dent, Farnham 2014; C. Pogliano, *Senso lato. Il tatto e la cultura occidentale*, Roma 2015; *The Book of Touch*, a cura di C. Classen, Oxford 2005; *Ritual, Performance and the Senses*, a cura di M. Bull, J.P. Mitchell, Londra-New York 2015; M. Augé, *Saper toccare*, Sesto San Giovanni 2017; *Touch in Social Interaction. Touch, Language, and Body*, a cura di A. Cekaite e L. Mondada, Londra-New York 2021; M. Paterlini, *La pelle che pensa. Il tatto come linguaggio universale, tra filosofia, neuroscienze e tabù sociali*, Torino 2025. Più specificamente dedicati al toccare le sculture in ambito museale: *Toccare l'arte. L'educazione estetica di ipovedenti e non vedenti*, a cura di A. Bellini, Roma 2000; *Touch in Museums. Policy and Practice in Object Handling*, a cura di H.J. Chatterjee, New York 2008; R. Driscoll, *The Sensing Body in the Visual Arts. Making and Experiencing Sculpture*, Londra-New York 2020.

³ Si faccia riferimento all'immagine in apertura di questo saggio. Ho scritto dell'introduzione di medaglie e placchette della collezione Mario Scaglia nel nuovo allestimento del museo (gennaio 2023) in G. Zaccariotto, *Collecting, Studying and Display. Medals and Plaquettes from the Mario Scaglia Collection at the Accademia Carrara*, «Médailles», 69, 2023, pp. 29-36. Per le opere, invece, si vedano: F. Rossi, *La collezione Mario Scaglia. Le placchette*, Bergamo 2011 e G. Zaccariotto, *La collezione di medaglie Mario Scaglia. II. Catalogo*, Cinisello Balsamo-Bologna 2020.

Sono moltissime le occorrenze figurative che illustrano effigiati, spesso ignoti, che stringono tra le mani medaglie a testimonianza di un rapporto persona-oggetto che doveva essere una piena consuetudine e che doveva essere raccontato anche tramite immagini dipinte. È un quadro di Sandro Botticelli, conservato presso la Galleria degli Uffizi di Firenze, il primo a mettere in tempera su tavola questo rapporto: la medaglia con Cosimo il Vecchio che l'uomo con la zazzera e il cappello rosso stringe tra le mani è mostrata allo spettatore come oggetto cardine del dipinto, come *focus* di tutta la scena (fig. 1). Non è un caso, infatti, che mentre la medaglia dichiara esattamente chi è l'effigiato sul metallo, dell'identità del gentiluomo che la regge, non sappiamo a oggi quasi nulla.⁴ Inoltre, se si osserva leggermente di profilo il dipinto, si intende chiaramente come Botticelli abbia modellato la medaglia nel gesso, poi dorato, ingaggiando quindi con il suo spettatore una sfida sulla tridimensionalità e invitandolo a toccare quella medaglia, così come faceva l'uomo dai folti capelli bruni, per percepirne il rilievo sottile, i pieni e i vuoti (fig. 2).

Oggi impossibilitati a toccare le medaglie, per ragioni di conservazione dei metalli con i quali sono realizzate, dobbiamo quindi percorrere le sale del museo pensando a come queste medaglie fossero rigirate tra le mani, trattenute, celate o mostrate perché in qualche modo legate ai loro proprietari, dei quali spesso erano indizi che fornivano informazioni preziose.

Un caso al femminile legato a una medaglia della collezione Scaglia, ora in Accademia Carrara, è un dipinto passato sul mercato antiquario nel 1965, oggi di ignota collocazione, ma giunto a noi grazie a una fotografia della Fototeca Zeri di Bologna (fig. 3).⁵ Essa mostra una gentildonna fiorentina abbigliata come di moda nella seconda metà del Cinquecento, con i capelli raccolti e abbelliti da un velo sottile e una veste dal collo rigido, alto fino alle orecchie, che si dilata scoprendo una collana di perle con un pendaglio prezioso. Quella che la donna tiene tra le mani, e che ci mostra, è invece una medaglia di Giovanni da Cavino, un medaglista padovano attivo nei decenni centrali del secolo (figg. 4-5). Perché stringe proprio questa medaglia? Cosa vuole dirci? Quello illustrato al rovescio di questo conio, che al diritto mostra l'imperatore romano Settimio Severo, è il dio Marte, il dio della guerra, con lancia, scudo e lorica *musculata*.⁶ Grazie al confronto con alcune incisioni più tarde, ma dotate di ritratto e didascalia, scopriamo che la signora in questione sembra poter essere Camilla Martelli, parte della nobile famiglia fiorentina che era stata committente di Donatello

e Filippo Lippi, divenuta moglie di Cosimo I de' Medici nel 1570, dopo avergli già dato una figlia.⁷

Nel dipinto la donna ci mostra, stringendola tra le dita, la figura di Marte, dio dal nome del quale derivava proprio il cognome della sua casata, Martelli appunto.⁸ Il conio trattenuto e mostrato è comprensibile solo da un fine conoscitore di medaglie, come all'epoca era frequente tra i nobili fiorentini, e l'ostensione del piccolo dischetto metallico diventa quindi la chiave per decifrare l'identità dell'effigiata.

Ma le medaglie, quando toccate, avevano anche valore apotropai-co e potevano fungere da talismani. Come messo a fuoco in tempi recenti dagli studi specialistici, le medaglie del mantovano Sperandio Savelli (in museo esposte in gran numero nelle vetrine che fungono da propilei all'ingresso della sala 5) avevano rovesci con iconografie per noi oggi incredibilmente criptiche da sciogliere. Queste erano in realtà connesse a testi astrologici, magici ed ermetici che dovevano essere piuttosto noti allora, come *Picatrix*, un trattato arabo medievale di magia e occultismo, una delle fonti degli affascinanti quanto complessi affreschi della palazzina di Schifanoia a Ferrara.⁹ Siamo nel 1473, muore Prisciano Prisciani, padre di Pellegrino Prisciani, proprio colui il quale aveva ideato il programma iconografico del *Salone dei Mesi* di Schifanoia (fig. 6). È quindi il figlio che fa produrre a Sperandio la medaglia per il padre: al diritto vediamo il ritratto del pingue Prisciano, al rovescio un uomo stante con i piedi appoggiati sopra un'aquila e nelle mani una freccia e una fiamma.¹⁰ Questa strana iconografia si lega al passo del *Picatrix* relativo al dio Mercurio, descritto nel trattato magico proprio con questi attributi. La medaglia così diventava il collegamento tra il defunto Prisciano Prisciani e il dio Mercurio, mitologico patrono degli affari, dei commerci e delle acque, come espressamente ricordato nel *Picatrix*, a lui associato proprio in ricordo delle sue attività anche come artefice di bonifiche nelle aree paludose estensi.

Sperandio, quindi, e gli umanisti che gli fornivano i programmi iconografici, volevano fare delle medaglie dei talismani dotati, in qualche modo, di poteri magici connessi con gli antichi trattati legati al mondo degli dei ed è facile pensare che fosse proprio il contatto con queste medaglie, il fatto di tenerle tra le mani, a sollecitare nei loro proprietari il collegamento con quei mondi esoterici che tanto volevano far rivivere.

Lo stesso tipo di contatto tra la mano umana e, in questo caso, le placchette era quello che si instaurava quando i condottieri del

⁴ La sterminata bibliografia sul dipinto è disponibile sulla pagina digitale dell'opera nel catalogo Generale dei Beni Culturali.

⁵ La fotografia risponde al numero di inventario 84713 (390. Pittura italiana sec. XVI. Firenze 16; 4. Anonimi fiorentini sec. XVI: ritratti femminili 3). L'opera passò in vendita alla Wengraf Old Master Gallery di Londra.

⁶ Zaccariotto, *La collezione*, p. 164, n. 142 (inv. 22SCM0066).

⁷ Sulla Martelli si veda la voce di V. Arrighi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, 2008 e S. Bercusson, *Strategies for Survival: Women at the Court of the Medici (1565-1578)*, in *Gender and Political Culture in Early Modern Europe 1400-1800*, a cura di J. Daybell e S. Norrhem, Londra-New York 2017, pp. 158-175, con apparato iconografico. Conosciamo Camilla Martelli anche da due sue medaglie personali: una, sua contemporanea, modellata da Pastorino de' Pastorini, detto anche Pastorino da Siena (per la quale si veda P. Attwood, *Italian Medals in British Public Collections c.1530-1600*, I Londra 2003, p. 279, n. 640) e una di restituzione, realizzata da Antonio Selvi alla fine degli anni trenta del Settecento (F. Vannel, G. Toderi, *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze 1987, pp. 212-213, nn. 292-294, un ritratto al diritto, con tre differenti iconografie al rovescio).

⁸ L'intuizione era già venuta a Federico Zeri, che sul retro della fotografia appuntava «Ritratto di una Martelli? La medaglia rappresenta Marte», senza però riconoscere nella medaglia la creazione all'antica di Cavino (nota, questa, della quale siamo a conoscenza grazie alla scheda disponibile sul sito della Fondazione Zeri).

⁹ M. Torboli, *Nobilissimo Sepolcro. Il sarcofago di Prisciano Prisciani nella Certosa di Ferrara*, «Musei ferraresi. Bollettino annuale», 19, 2000, pp. 57-86 e M. Scansani, *Picatrix nelle medaglie di Sperandio Savelli: sintomi della cultura di Schifanoia nelle medaglie del Rinascimento*, «Nuovi Studi», 22, 2016, pp. 5-15.

¹⁰ Zaccariotto, *La collezione*, p. 60, n. 36 (inv. 22SCM0381).

Rinascimento stringevano nelle mani i pomi sull'elsa delle loro spade decorati con rilievi bronzee, come quelli esposti in una vetrina del museo, sempre nella sala 5.

L'esempio più famoso di questo tipo di uso è testimoniato da un magnifico *Ritratto di gentiluomo* attribuito al cosiddetto «Amico friulano del Dosso» inizialmente ricostruito da Roberto Longhi (fig. 7), un dipinto attualmente parte di una collezione privata.¹¹ Il gentiluomo in nero poggia la sua mano sinistra su una spada, la cui elsa termina con un pomo polilobo sul quale di distingue una placchetta (figg. 8, 9). Questa, firmata dal cosiddetto «Maestro I.O.F.F.», acronimo dietro al quale si nasconde il letterato Giovanni Francesco Furnio,¹² raffigura una scena legata alla storia dell'antica Roma, ovvero quella di Muzio Scevola, il giovane patrizio romano che, avendo tentato di uccidere il re etrusco Porsenna e avendo fallito, si bruciò la mano destra nel fuoco per dimostrare quanto i romani privilegiassero la gloria rispetto al dolore fisico, come raccontato dallo storico Tito Livio. In epoca rinascimentale la storia ebbe moltissima fortuna, come massimo *exemplum* di fiera, stoicismo e forza morale per chi brandiva la spada. L'elsa dell'arma del gentiluomo è ancor meglio leggibile proprio in una placchetta della collezione Scaglia, ora in museo, nella quale vediamo l'incedere dei cavalli da sinistra e il soldato romano, sulla destra, davanti all'ara dove arde il braciere, che si staglia di fronte alla colonna di un tempio classico.¹³

Questa, come le molte altre che si trovavano a decorare le armi bianche rinascimentali,¹⁴ presupponevano che impugnando la spada e venendo quindi in contatto con le storie antiche rappresentate nel bronzo, la rettitudine e il valore morale degli eroi del passato fungesse da memento e in qualche modo si trasferisse ai condottieri dell'età moderna.

La dimensione del tatto, però, coinvolgeva anche le placchette di soggetto religioso e proprio a queste, è stato dedicato uno spazio che mette in dialogo un piccolo quadro quasi certamente dipinto per la devozione privata da Alvise Vivarini,¹⁵ con un nucleo di placchette metalliche raffiguranti lo stesso soggetto: San Gerolamo.

Come raccontano i trattati di età moderna in cui sono elencati i precetti per le preghiere casalinghe,¹⁶ questi rilievi bronzee dedicati a un santo il cui culto si sviluppò soprattutto in area veneta attorno alla metà del Quattrocento, venivano inseriti all'interno di altari domestici, di tabernacoli lignei, spesso dotati anche di coperchio dipinto che li apriva e li chiudeva, che servivano per creare ambienti dedicati al culto in casa. Immaginatoli, non lontani dai santini cartacei che circolano tutt'oggi, accarezzati, baciati, stretti tra le

mani durante le preghiere: più pratici dei dipinti, perché più piccoli, più resistenti e sicuramente più trasportabili in caso di viaggi. Tra le placchette proposte ai visitatori in rapporto al dipinto, mi piace ricordare il dettagliatissimo santo inginocchiato modellato da Bartolomeo Bellano (fig. 10), uno scultore attivo in Veneto e al corrente delle novità donatelliane, che si osserva in una placchetta nota in pochi esemplari.¹⁷ Il santo sarebbe completamente nudo, se non trattenesse con la sua mano sinistra un panno a coprirgli il pube. Stringe nella mano destra una roccia, con la quale sta per battersi il petto, in segno di penitenza e ha smesso il cappello cardinalizio, appeso, con la sua nappa reticolare, a quella sorta di altare costruito con blocchi di roccia tagliata geometricamente, nel quale si scorge, di scorcio, il Crocifisso. Su un inginocchiatoio altrettanto roccioso, vediamo un libro (il suo, la *Vulgata*) e il teschio. Attorno la natura, con fiori che sbucano dal terreno brullo, alberi carichi di foglie e in secondo piano, proprio dietro il santo, la facciata di una grande chiesa, con il suo timpano e il suo campanile sullo sfondo, a creare l'illusione della profondità, pur nel poco oggetto del metallo. Ai piedi di Gerolamo sta il leone accovacciato, mansueto. A osservare nel dettaglio proprio il felino e il santo, è possibile accorgersi di una luminosità tutta rilucente sul muso dell'animale, nonché sul volto e sulla mano destra dell'uomo, quella che regge la roccia. La placchetta, che gode di un ottimo stato di conservazione, reca diffusa su tutta la superficie la patina scura, quasi nera, tipica dei bronzetti veneti del Rinascimento e la constatazione dell'usura su particolari significativi da una prospettiva devozionale, non può che suggerire che il bronzo fosse stato sfiorato e toccato lungamente proprio per un atto di preghiera nei confronti del santo.

Avevano una dimensione più istituzionalizzata, invece, le *Paci*, dette anche in latino *Instrumentum pacis* oppure *Osculatorium*, termine che cela quello che era il loro uso. Queste potevano essere realizzate in materiali diversi, oro, argento, cristallo, avorio, con la tecnica della fusione, del niello, dello smalto, come dimostra un'altra ricca vetrina allestita nella sala dedicata a questi e agli altri piccoli manufatti metallici.

Creati a partire dal Medioevo e utilizzati almeno fino al Concilio Vaticano Secondo, questi oggetti preziosi avevano una funzione liturgica ben precisa, ovvero, durante la messa, nel momento che precedeva l'eucarestia, che oggi corrisponde all'invito di scambiarsi un segno di pace, il celebrante li porgeva ai fedeli e questi li baciavano – ecco perché *osculatorium* dal verbo latino *osculo*, baciare – come segno di massimo avvicinamento alla divinità. Alcune testimonianze,

¹¹ Sull'artista R. Longhi, *L'amico friulano del Dosso*, «Paragone Arte», 11, 1960, pp. 3-9; per il dipinto si veda la scheda nel catalogo *Italian Art and Britain. Winter Exhibition*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 1960), a cura di H. Brooke, Londra 1960, p. 43, n. 81, quando si trovava nella collezione di Lord Warwick nel castello dell'omonima località inglese.

¹² Per il quale rimando alle novità contenute nella tesi di Alessandra Lasagna (Università degli Studi di Milano, in corso di scrittura), dalla quale spero che venga estratto un contributo da pubblicare presto.

¹³ Sulla placchetta: Rossi, *La collezione*, p. 274, n. VI.15 (inv. 22SCP0164).

¹⁴ Ne troviamo almeno altre tre esposte nella stessa vetrina della sala 5, pubblicate in Rossi, *La collezione*, pp. 220-221, n. V.28 (inv. 22SCP0131), pp. 271-272, n. VI. 13 (inv. 22SCP0172) e pp. 275-276, n. VI.16 (inv. 22SCP0166).

¹⁵ Per il quale si veda G. Valagussa, in *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti Italiani del Trecento e del Quattrocento. catalogo completo*, a cura di G. Valagussa, Milano-Bergamo 2018, pp. 269-272, n. III.13 e G. Russo, *Vivarini, Alvise*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem (e in part. p.48).

¹⁶ Mi riferisco fra tutti al trattato di inizio Quattrocento redatto dal domenicano Giovanni Dominici dal titolo *Regole del governo di cura familiare* diffuso all'epoca in forma manoscritta e andato a stampa solo nel 1860, dopo la beatificazione dell'autore. Sul tema, in generale, si vedano i saggi contenuti in *Pregare in casa. Oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Baldissin Molli, C. Guarnieri, Z. Murat, Roma 2018.

¹⁷ Rossi, *La collezione*, pp. 109-110, n. III.6 (inv. 22SCP0461).

inoltre, spiegano anche come in alcune comunità ci fosse la prassi per le fedeli donne di baciare santi uomini, e per i fedeli maschi di baciare immagini della Vergine o di sante donne, a dimostrazione di un rito che andava accrescendo le sue regole.¹⁸

Un caso particolare tra quelli conservati in museo porta le tracce di questa storia materiale e le porta proprio sulla sua pelle. Si tratta un bel rilievo in argento dorato modellato e fuso in area veneta dopo la metà del Cinquecento, come è possibile dedurre dalla forma della cornice che racchiude l'immagine centrale, in pieno stile sansovinesco (fig. 11).¹⁹ È un rilievo metallico realizzato a partire da un celeberrimo disegno di Michelangelo Buonarroti, ovvero la *Pietà* che egli tracciò su carta per la sua cara amica poetessa Vittoria Colonna, ora conservato all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (fig. 12). Un disegno che nonostante la sua natura di dono privato tra due colti amici ebbe una straordinaria fortuna tra gli allievi di Michelangelo, che lo riprodussero su supporti bidimensionali e tridimensionali e contribuirono alla diffusione dell'invenzione iconografica anche fuori dalla bottega del maestro.²⁰

È proprio la storia conservativa della placchetta, che provo a riprodurre in una fotografia non eccellente per la resa dell'opera, ma fedele nella temperatura dei colori, al fine di rendere più visibile questo particolare, che ne tradisce il suo uso tattile. In corrispondenza del costato di Cristo, il punto centrale della raffigurazione sacra, che lo vede ormai esanime, calato dalla croce e accolto dalle ginocchia della madre, mentre due angioletti lo sorreggono cingendogli le braccia, proprio in quello che è il punto più drammatico di tutta la raffigurazione, la doratura superficiale del metallo è andata perduta, lasciando intravedere l'argento sottostante. A ben guardare anche le parti più in aggetto dei puttini laterali hanno perso la patina preziosa che li copriva. Dobbiamo immaginare il celebrante che sollevava questa Pace stringendo saldamente la maniglia, anch'essa in bronzo dorato, che si trova sul retro della placchetta, e vedere i fedeli che si avvicinavano a questa immagine sacra, la portavano ai loro volti afferrandola ai lati (e così appoggiando i pollici proprio sui due angioletti che sorreggono Cristo) e poi baciavano il corpo del Salvatore, come momento di condivisione del suo dolore e del suo messaggio.

I baci, che i fedeli hanno ripetutamente dato nei secoli a questo *osculatorium*, hanno fatto in modo di lasciarne i segni sulla superficie e ci permettono, oggi, di avere una traccia tangibile della fruizione tattile di un'opera che ormai conservata in un museo è stata, di fatto, risemantizzata. Ritengo importante anche sottolineare come

sia compito di chi si prende cura di queste opere dal punto di vista conservativo, quindi i curatori museali e i restauratori, prestare particolare attenzione a questi dati di storia materiale delle opere, perché quelli che oggi vediamo sotto vetro nelle teche dei musei un tempo avevano una vita diversa, che talvolta è possibile intuire proprio osservando la loro pelle e i loro apparenti difetti che, in molti casi, debbono essere scrupolosamente conservati.

Sculture: fedeli e collezionisti alla prova del tocco

Un caso non dissimile da quello appena trattato vede protagonista una grande scultura in metalli preziosi che si incontra in museo, all'incrocio tra la manica blu e la manica rossa, proprio dove fanno ancora bella mostra le porte lignee intarsiate che marcavano le sale destinate alle collezioni Carrara e Lochis, si tratta della *Santa Palazia* dell'orefice romano Giovanni Francesco Arrighi (fig. 13).²¹

Già parte della collezione di Federico Zeri, donata al museo alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, rimase opera anonima per molto tempo fino a quando non fu scoperto un bollo in un punto poco visibile del collo della santa. Documenti legati alla bottega di Arrighi permettono di datarla al 1726 e un confronto con un dipinto di Guercino conservato alla Pinacoteca Podesti di Ancona (fig. 14) permette di stabilire un rapporto tra le due raffigurazioni e di intuire come quasi certamente anche la scultura reggesse nella sua mano destra un turibolo, andato perduto. Il legame tra la scultura e il dipinto, in un rapporto di dipendenza della seconda dal primo, si spiega con il fatto che Palazia non aveva una tradizione iconografica così sviluppata e quella di Guercino è certamente la sua raffigurazione più celebre. Arrighi non manca di modellare i suoi panneggi, nella scultura in rame battuto e dorato, cercando di rendere proprio le increspature cartacee del pittore di Cento. Jennifer Montagu, che studiò la scultura al tempo della mostra *Ori e argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier* non riuscì a stringere il cerchio sulla collocazione per la quale la statua era stata commissionata, ma la legò con certezza alla marca anconetana, luogo dove Palazia era venerata.²²

Come si può dedurre dall'osservazione del retro della statua (fig. 15), e dal documento scoperto da Montagu, essa nasceva come reliquiario e il suo basamento, che sul fronte è chiuso da un prezioso calcedonio con sfumature color terracotta, sul retro presenta anco-

¹⁸ Su questi oggetti resta fondamentale T. Richter, *Paxtafeln und Pacificalia. Studien zu Form, Ikonographie und liturgischem Gebrauch*, Weimar 2003.

¹⁹ Pubblicata in F. Rossi, *Accademia Carrara. 3. Sculture, bronzi, porcellane e ceramiche*, Bergamo 1992, p. 91, n. Br. 123, proveniente dalla collezione di Stefano Scaglia, zio di Mario Scaglia, e donata al museo nel 1984.

²⁰ Solo per citare gli studi più recenti: U.R. D'Elia, *Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform*, «Renaissance Quarterly», 59, 2006, pp. 90-129; S. Cappelli, *Le copie pittoriche della Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna: Marcello Venusti e i copisti anonimi*, «Studi romani», 61, 2013, pp. 123-141; A. Forcellino, *Una nuova replica della Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna: un dipinto venuto alla luce sul mercato antiquario aiuta a ricostruire la vicenda storica che coinvolge Michelangelo, Vittoria Colonna e il gruppo degli spirituali*, «Ricerche di storia dell'arte», 134, 2021, pp. 94-101 e in ultimo gli atti del convegno (Firenze, Villa Finaly-Chancellerie des Universités de Paris La Sorbonne, 2019) *Michelangelo e Vittoria Colonna: amicizia, arte, poesia, spiritualità dall'assedio di Firenze all'apertura del Concilio di Trento*, a cura di V. Copello e A. Donati, Todi 2022.

²¹ Inv. 98ZR00016, sulla quale si vedano lo studio di J. Montagu, in *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 2007), a cura di G. Barucca e J. Montagu, Milano 2007, pp. 217-218, n. 3 e la recente scheda a firma di P. Plebani in *Arte e Natura. Pittura su pietra tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 2025-2026), a cura di P. Cavazzini, Roma 2025, pp. 188-189, n. V.16 (con bibliografia precedente).

²² Come luoghi legati al culto della santa si ricordano il Convento di Santa Palazia, sul colle dei cappuccini, presso Ancona, o l'urna con le sue ceneri, nella Cripta dei Protettori nel Duomo del capoluogo delle Marche, ma non solo. Per i luoghi dedicati a Palazia si veda A. Peruzzi, *La chiesa anconitana, dissertazione di monsignore Agostino Peruzzi arciprete della chiesa metropolitana di Ferrara. Con note e supplementi di Luigi Pauri e Sebastiano Petrelli canonici della chiesa cattedrale di Ancona*, Ancona 1845, ad indicem.

ra uno sportello ligneo incernierato in basso, che si può aprire per svelare il vano dove veniva conservata la reliquia della santa, oggi inesorabilmente vuoto.

Non sappiamo per che luogo fosse stata commissionata, ma è ancora una volta l'osservazione dei dati materiali che può permetterci di fare delle ipotesi. Recentemente, in un'operazione di spostamento della scultura per questioni allestitivie, ho avuto modo di osservarne puntualmente le superfici, notando come sul volto della santa siano ancora perfettamente visibili i segni delle mani che la hanno ripetutamente toccata in alcune parti del viso, pressoché assenti sulla veste e sul resto della superficie metallica (figg. 16, 17).

Chi si occupa di questa tipologia di materiali sa che l'argento è incredibilmente sensibile al tatto e che più facilmente che su altri metalli (o leghe metalliche) le untuosità della pelle vi si depositano, creando una patina che non permettendo all'aria di passare, ne limita il processo di ossidazione, quello che più banalmente conosciamo come annerimento. È questo il caso dei segni che percorrono tutto il viso della statua, sulla superficie del quale sono chiaramente distinguibili anche diverse impronte digitali che si possono ricondurre ai gesti del culto. Le stesse lucentezze di un argento toccato e ritoccato si riscontrano poi sulle sue mani, nelle quali è possibile distinguere parti più lucide, proprio dove verrebbe spontaneo afferrare le mani della santa, perché maggiormente protese verso l'esterno (fig. 18).

Possiamo pensare, quindi, che la scultura reliquiario fosse installata su un altare collocato a un'altezza consona perché i fedeli potessero toccarla in atto di preghiera, così come avviene in molti altri luoghi della Penisola con altre statue o reliquie più o meno celebri. Quello del contatto con le reliquie è un tema molto caro a diversi ambiti di studio, ma è opinione concorde che, quando possibile, era proprio il legame sancito dal tocco durante la preghiera, dal rapporto tattile tra i fedeli e i contenitori delle reliquie che suggellava i voti e le richieste di intercessione divina.²³

Purtroppo, non possiamo nemmeno escludere la possibilità che la responsabilità di parte di questi segni sull'argento sia di Federico Zeri.

È esperienza che ho maturato lavorando per molti anni a contatto con Mario Scaglia, il rendermi conto di come tra un collezionista e le sue opere soprattutto scultoree ci sia un rapporto che passa sempre attraverso il tatto, perché il collezionista brandisce le sue opere, le

accarezza, le apprezza con le mani in un modo che, per ovvie ragioni conservative, nella dimensione museale è completamente diverso.²⁴ Ricordo bene, quando le opere si trovavano ancora nella casa di Scaglia, come lui stesso avesse questo tipo di rapporto con le sue sculture, sia le più piccole, medaglie e placchette, ma anche le più grandi, come una terracotta rinascimentale di ambito emiliano che raffigura il profilo di Giovanni II Bentivoglio, oggi all'Accademia Carrara esposta insieme alle medaglie di Sperandio, delle quali si è discusso qualche paragrafo addietro.²⁵

In uno scatto che risale all'epoca in cui il rilievo era ancora appeso nello studiolo di Scaglia, prima dell'arrivo in museo, si possono notare le due grandi integrazioni sulla berretta e sulla spalla, frutto di un restauro degli anni Novanta, ma anche un'area più scura del resto in corrispondenza del naso e dell'occhio dell'effigiato (figg. 19-20). Ricordo bene che tutte le volte in cui staccavamo il rilievo dal suo chiodo per guardarlo con più attenzione appoggiato sul tavolo, il collezionista aveva l'abitudine di toccare proprio quella parte della terracotta, perché lì il rilievo era più netto, più rigonfio e quindi la soddisfazione maggiore.

Con l'arrivo della scultura in museo si è reso necessario un ritocco delle integrazioni per meglio armonizzarle al resto della superficie e con la restauratrice che si è occupata del manufatto ci si è lungamente interrogate circa il da farsi sulla parte del naso e dell'occhio scurite dall'untuosità del tocco delle mani. Si è deciso, proprio per non cancellare le tracce della storia collezionistica del rilievo, di mantenere, solo abbassandole, quelle sfumature più scure, perché in un museo che è nato e cresciuto grazie alle donazioni di collezionisti privati, anche questo dato di storia materiale doveva in qualche modo essere preservato.²⁶

Con lo stesso filtro, sarà necessario quindi guardare a tutte le sculture che erano di Federico Zeri. Le foto storiche del collezionista lo ritraggono spesso vicino alle sue sculture, in un rapporto domestico negli spazi della sua villa presso Mentana dove viveva e conservava le sue opere.²⁷ Lo vediamo mentre osserva a pochi centimetri di distanza il suo *Bacco* in terracotta, un pezzo di Bartolomeo Cavaccepi (fig. 21)²⁸ e vediamo anche come il naso, il mento e la bocca del busto mostrino una materia più scura di tutto il resto, forse proprio perché toccata negli anni.²⁹ Federico Zeri, che – solo per fare un altro esempio – teneva il modelletto con la *Virtù che schiaccia il Vizio*

²³ Resta un riferimento J. Bentley, *Restless Bones. The Story of Relics*, Londra 1985; si vedano anche P. Dent, *Introduction*, in *Sculpture and touch*, 2014, pp. 1-27 e T.H.J. Marchand, *Place-making in the «Holy of Holies»: the Church of the Holy Sepulcher, Jerusalem, in Ritual, Performance*, 2017, pp. 63-84.

²⁴ Un utile approfondimento su un caso rinascimentale è quello di G.A. Johnson, *In the Hand of the Beholder: Isabella d'Este and the Sensual Allure of Sculpture*, in *Sense and the Senses*, 2012, pp. 183-198.

²⁵ L'unica voce bibliografica relativa alla terracotta è il passaggio all'asta Sotheby's, *Dalle collezioni di una signora romana importanti dipinti, arredi e oggetti d'arte* (Milano, 18 ottobre 2006), Milano 2006, n. 21A, con attribuzione a Sperandio Savelli per aderenza con il rilievo raffigurante Giovanni II Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo Maggiore a Bologna (per il quale M. Weinberger, *Sperandio un die Frage der Franciasculpturen*, Monaco 1930, pp. 292-318).

²⁶ La relazione della restauratrice Joyce Terreni (Firenze) è conservata nell'Archivio Restauri di Accademia Carrara.

²⁷ Data la sua vita pubblica e la sua presenza costante sui giornali e sui canali nazionali, moltissime immagini di Federico Zeri nella sua casa di Mentana sono reperibili online.

²⁸ Attribuito a Francois Marie Poncet da Andrea Bacchi in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 1989), a cura di A. Bacchi, Milano 1989, pp. 60-61, n. 23 e A. Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 2000), a cura di A. Bacchi, F. Rossi, Bergamo 2000, pp. 80-81; ora spostato dallo stesso Bacchi nel catalogo di Cavaccepi, come sarà pubblicato nel catalogo digitale delle sculture di Zeri, presto disponibile sul sito di Accademia Carrara.

²⁹ Ora le discromie, anche quella evidente sul naso, non sono quasi più leggibili, ma nella storia del busto non sono documentati restauri dal suo ingresso al museo, e quindi bisogna dedurre che sia stato pulito prima del lascito.

Pietro Bernini proprio sulla sua tavola: impossibile pensare che non lo toccasse (fig. 22).³⁰

Se il *Bacco* in terracotta oggi non porta più le tracce della sua storia tattile, perché probabilmente restaurato in un momento precedente al suo ingresso in museo,³¹ la piccola scultura in marmo di Carrara, a ben guardare, ha ancora qualcosa da raccontare (fig. 23). Sono le parti più tornite, le parti nude del corpo della Virtù, a mostrare un colore leggermente diverso della superficie lapidea, più caldo, più lucido, quasi che fossero state molto più toccate rispetto, ad esempio, alla veste.³² Così anche per le braccia paffute e i volti tondi dei putti alla base che reggono le aquile e i draghi: lucidi e ambrati

nelle parti più aggettanti e facili da toccare, opachi e bianchi in quelle più interne e meno raggiungibili con le dita.

Quello che la committenza, ma anche i collezionisti, avevano con la scultura era, ed è, un rapporto che andava ben oltre la sola visione, oltre al predominio del senso della vista, oggi cardine della fruizione di queste opere, soprattutto negli ambienti museali dove devono essere protette per ragioni conservative. Anche il fatto che si parli sempre dii 'osservatore' per intendere il fruitore delle opere d'arte deve far riflettere, perché il senso del tatto viene completamente relegato dietro le quinte di un teatro che invece in moltissimi casi lo prevedeva in piena scena.

³⁰ Si vedano le schede relative in *Il conoscitore d'arte*, pp. 30-31, n. 8 e *La donazione Federico Zeri*, pp. 38-39, nonché quella, sempre di Andrea Bacchi, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 2017), a cura di A. Bacchi e A. Coliva, Milano 2017, pp. 34-35, n. I.2.

³¹ Si trova oggi nella nicchia dello scalone tra primo e secondo piano. Non risulta in museo documentazione di restauro, quindi deve essere avvenuto prima del suo ingresso nelle collezioni.

³² Non era inusuale che fossero gli stessi scultori a trattare i corpi nudi con patine che scaldassero il colore freddo del marmo per renderlo più simile al vero, ma in questo caso è da escludere, perché il volto della Virtù, oppure la spalla, appena sotto l'apertura della manica, sono di color bianco ottico e non mostrano patine o cambi di temperatura cromatica.



Fig. 1. Sandro Botticelli, *Ritratto maschile con medaglia di Cosimo il Vecchio*, 1474-1475, tempera su tavola con gesso dorato. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 2. Sandro Botticelli, *Ritratto maschile con medaglia di Cosimo il Vecchio* (particolare), 1474-1475, tempera su tavola con gesso dorato. Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3. Pittore fiorentino, *Gentildonna con medaglia*, 1570-1580, olio su tela. Mercato antiquario. Bologna, Archivio fotografico Fondazione Zeri.



Fig. 4. Pittore fiorentino, *Gentildonna con medaglia* (particolare ruotato), 1570-80, olio su tela. Mercato antiquario. Bologna, Archivio fotografico Fondazione Zeri.



Fig. 5. Giovanni da Cavino, *Settimio Severo e Marte* (rovescio), 1539 circa, bronzo, coniazione. Bergamo, Accademia Carrara. (150% di ingrandimento).



Fig. 6. Sperandio Savelli, *Prisciano Prisciani e Uomo sopra un rapace* (diritto e rovescio), 1473, bronzo, fusione. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 7. Amico friulano del Dosso, *Ritratto maschile*, 1515-1520, olio su tela. Collezione privata.



Fig. 8. Amico friulano del Dosso, *Ritratto maschile* (particolare ruotato), 1515-1520, olio su tela. Collezione privata.



Fig. 9. Maestro I.O.F.F. (Giovanni Francesco Furnio), *Muzio Scevola*, inizio XVI secolo, bronzo, fusione. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 10. Bartolomeo Bellano (attr.), *San Gerolamo*, fine XV secolo, bronzo, fusione.. Bergamo, Accademia Carrara.

Fig. 11. Scultore veneto da Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, seconda metà del XVI secolo, bronzo, argento e doratura, fusione. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 12. Michelangelo Buonarroti, *Pietà per Vittoria Colonna*, 1546 circa, carboncino su carta. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



Fig. 13. Giovanni Francesco Arrighi, *Santa Palazia*, 1726, argento, rame, doratura, calcedonio. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 14. Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *Santa Palazia* (particolare), 1658, olio su tela. Ancona, Pinacoteca Francesco Podesti.



Fig. 15. Giovanni Francesco Arrighi, *Santa Palazia* (retro della statua), 1726, argento, rame, doratura, calcedonio. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 16. Giovanni Francesco Arrighi, *Santa Palazia* (particolare del volto), 1726, argento, rame, doratura, calcedonio. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 17. Giovanni Francesco Arrighi, *Santa Palazia* (particolare del volto), 1726, argento, rame, doratura, calcedonio. Bergamo, Accademia Carrara.

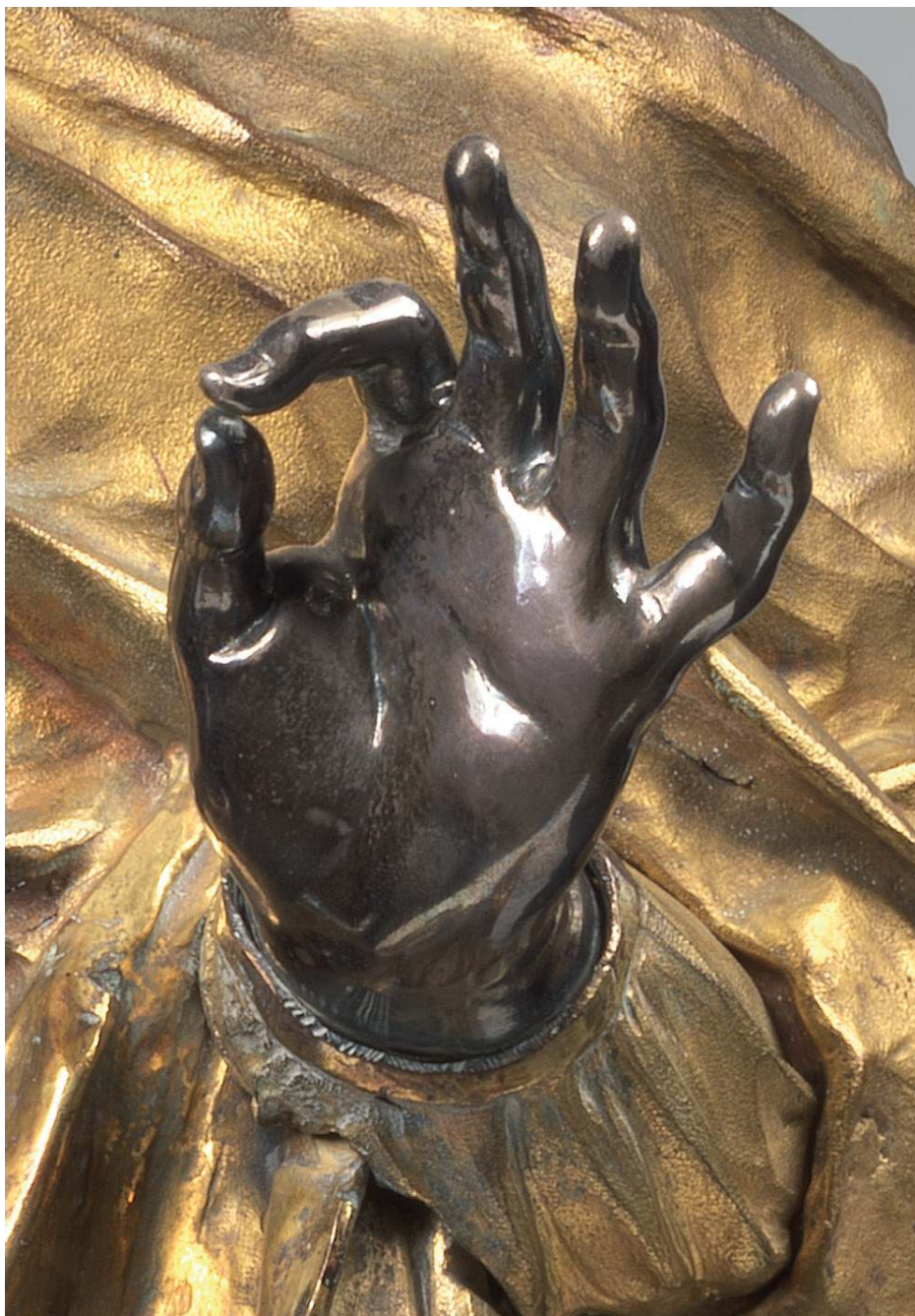


Fig. 18. Giovanni Francesco Arrighi, *Santa Palazia* (particolare della mano), 1726, argento, rame, doratura, calcedonio. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 19. Plasticatore emiliano, *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio*, post 1497, terracotta. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 20. Plasticatore emiliano, *Ritratto di Giovanni II Bentivoglio* (particolare), post 1497, terracotta. Bergamo, Accademia Carrara.

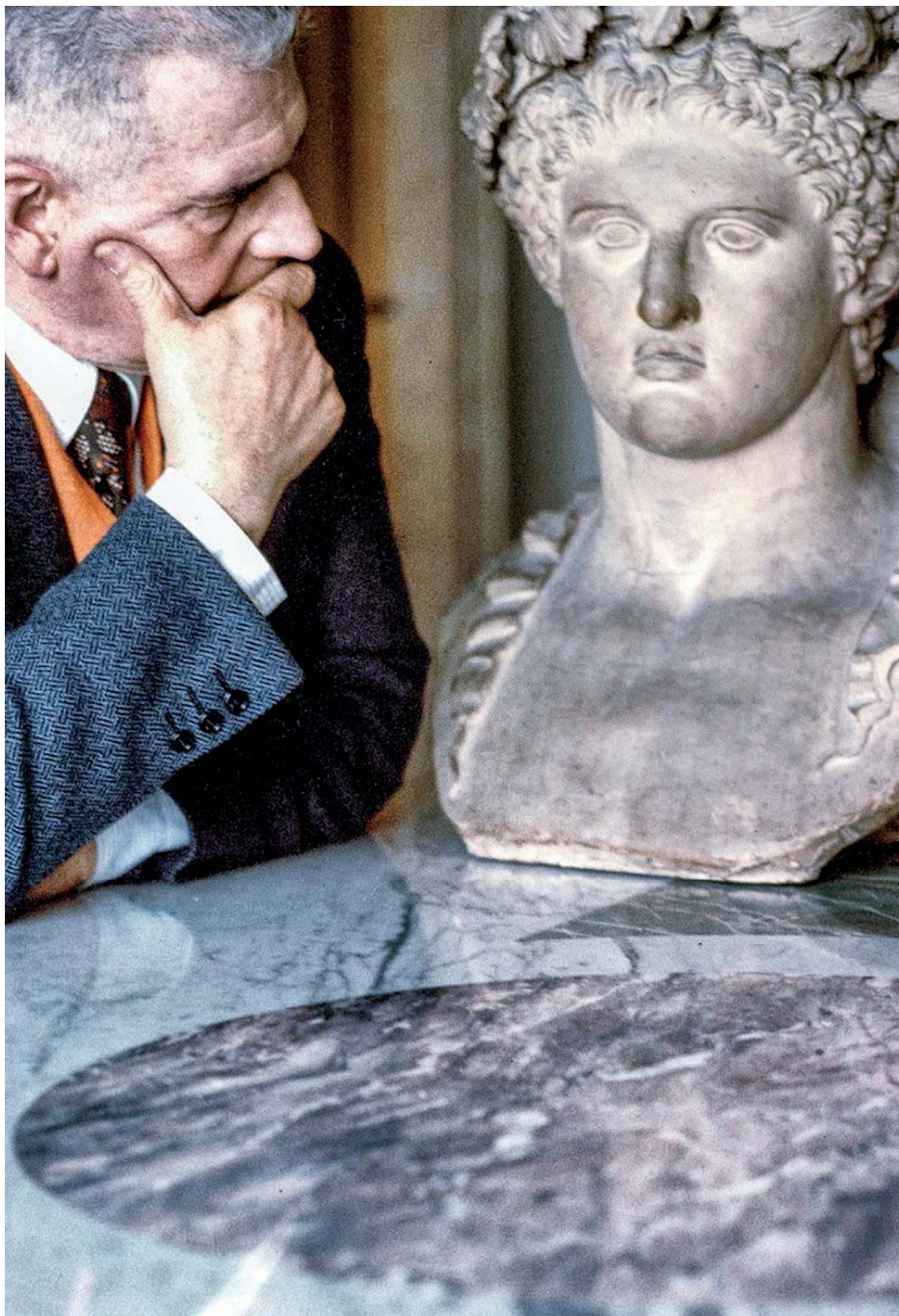


Fig. 21. Federico Zeri di fronte al *Busto di Bacco* di Bartolomeo Cavaceppi.



Fig. 22. Federico Zeri al tavolo della sua casa di Mentana con la piccola scultura di Pietro Bernini (a sinistra).



Fig. 23. Pietro Bernini, *La Virtù che schiaccia il Vizio*, 1615 circa, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.



Valori Tattili

Lucia Cecio e Paolo Plebani

Nel 2024, momento in cui ci incontriamo per il convegno *La pelle della scultura*, le progettualità destinate a persone fragili o con disabilità sono una cifra distintiva dei servizi educativi di Accademia Carrara. Tra queste, *Valori Tattili. Sei sculture della collezione Zeri raccontate da persone cieche* è stato il primo percorso per l'accessibilità e l'inclusione che il museo ha messo in campo, accompagnando l'istituzione in un cambio di prospettiva e introducendovi gli approcci del *design for all*. *Valori Tattili* è un percorso lungo: nel 2017 un bando di Regione Lombardia offre la possibilità di presentare progetti di catalogazione e valorizzazione delle collezioni e Accademia Carrara fa una proposta integrata, che mette in relazione studio delle collezioni e mediazione, abbattendo gli steccati disciplinari per aprirsi ai pubblici del museo. Una bella prova di dialogo che merita un approfondimento.

Valori Tattili: una sfida per la conservazione

Il progetto è stato in primo luogo un momento di conoscenza del patrimonio museale. Accademia Carrara da tempo promuove campagne di catalogazione informatica delle proprie collezioni, i risultati delle quali sono confluiti nel portale di Regione Lombardia dedicato ai Beni Culturali e nel Catalogo Online delle collezioni museali disponibile sul sito web del museo. Nel 2017, nell'ottica di proseguire questa indagine sistematica sulle opere – già completata all'epoca per i dipinti di proprietà del museo, per una parte consistente del fondo stampe e per i dipinti di proprietà comunale affidati in gestione a Fondazione Accademia Carrara – si decideva di procedere con la catalogazione della raccolta di sculture donate da Federico Zeri al museo nel 1998, da realizzare attraverso lo standard SIRBeC, conforme alle norme ICCD, messo a disposizione da Regione Lombardia.

Per sostenere economicamente questa iniziativa, oltre a utilizzare le risorse della Fondazione Accademia Carrara si è deciso di

partecipare all'*Avviso unico relativo a interventi per Attività Culturali di Regione Lombardia* promosso dall'ente nel 2017 costruendo un progetto intitolato *Una collezione catalogata, una collezione accessibile*, che affiancasse alla conoscenza del patrimonio anche la sua valorizzazione attraverso gli strumenti della mediazione. La vittoria del bando ha consentito di dare concretezza a questa iniziativa e di sviluppare l'ambito dell'accessibilità in un progetto integrato che ha preso il nome di *Valori Tattili*.

Per il conservatore si è trattata di una vera e propria sfida. All'interno dei musei è giustamente proibito toccare le opere d'arte e gli oggetti che sono esposti. L'idea quindi di poter esplorare attraverso le mani, quindi di toccare, alcune delle sculture della raccolta Zeri, ha destato inizialmente molta perplessità. Ci si è chiesti perciò se qualcuno avesse già portato avanti iniziative di questo tipo, constatando che se non erano mancate esperienze precedenti, soprattutto all'estero, raramente si era sentita l'esigenza di produrre documentazione a stampa che consentisse di valutare risultati e problematiche delle diverse iniziative. Non esisteva in sostanza un modello a cui rifarsi, ma si doveva costruirlo *ex novo*.

Il primo passo è stato la selezione delle sculture che per le loro caratteristiche materiali potevano essere parte del progetto. Oltre alla competente Soprintendenza, nella persona del funzionario di zona, Angelo Loda, è sembrato opportuno coinvolgere un istituto specializzato come il Centro di Conservazione e Restauro la Venaria Reale di Torino, con cui Accademia Carrara da tempo collaborava. La persona individuata dal Centro è stata Arianna Scarcella, che ci ha affiancato in questa fase di costruzione del progetto.

Sono state individuate sei sculture in differenti tipi di marmo, escludendo le opere in legno e terracotta (ritenute troppo fragili): *Andromeda* di Pietro Bernini (fig. 1), la *Testa di Socrate* riferita a uno scultore romano dell'inizio del Seicento (fig. 2), il *Busto di cardinale* attribuito a uno scultore attivo a Roma all'inizio del Settecento (fig. 3), il *Giovane cacciatore indiano* e la *Giovane pescatrice*

I paragrafi *Accessibilità come processo di cambiamento*, *Sei sculture della collezione Zeri e qualche considerazione personale*, *Mediare ma anche accogliere*, *Valori Tattili*. *L'Accademia Carrara raccontata da persone cieche*, *La pelle della scultura* sono di Lucia Cecio (responsabile dei servizi educativi). Il paragrafo *Valori Tattili: una sfida per la conservazione* è di Paolo Plebani (responsabile settore conservazione, referente per dipinti, disegni, stampe, archivi storici e biblioteca storica).

indiana di Randolph Rogers (figg. 4, 5) e il *Busto di Lucrezia di Orazio Marinali* (fig. 6).¹

Per ognuna di queste sculture è stata compilata una scheda conservativa analitica (fig. 7), che è stata in seguito adottata dal museo come scheda conservativa per le opere plastiche ed è stata effettuata una campagna fotografica apposita di accompagnamento sia in luce visibile sia con illuminazione UV (figg. 8-12) al fine di rilevarne eventuali tracce superficiali che sarebbero potute cambiare dopo il progetto. L'intento naturalmente era di verificare le condizioni conservative delle singole opere prima dell'inizio del progetto *Valori Tattili*.

Infine, sempre grazie alla collaborazione del Centro di Restauro e di Conservazione di Venaria si è messo a punto un piano di monitoraggio trimestrale delle sculture, da realizzare mediante esame ravvicinato dell'opera in luce visibile e con illuminazione UV, per consentire di verificare lo stato di conservazione delle opere durante lo sviluppo del progetto e anche alla sua conclusione.

Accessibilità come processo di cambiamento

Ci sono due prospettive possibili per raccontare lo sviluppo di *Valori Tattili*: una segue le varie fasi di lavoro, l'altra guarda ai cambiamenti che un progetto nuovo genera.

Vinto il bando, ci si è mossi coinvolgendo Valeria Bottalico (che racconta in questo stesso volume l'approccio metodologico di *Valori Tattili*), stilando un programma di lavoro serrato ed entrando in relazione con l'Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti, portatori di interesse sul territorio. Dunque, accessibilità è prima di tutto relazione con le persone, conoscenza dei destinatari delle azioni che si intraprendono. Da questa relazione con lo *stakeholder* scaturisce una chiamata per diventare mediatori del museo aperta a persone cieche, giovani e adulte. Si costituisce così un gruppo di sei mediatori con *background* ed età eterogenei, che inizia con un percorso formativo sull'approccio tattile all'opera d'arte. La scelta degli oggetti da includere nel percorso viene discussa con Paolo Plebani, curatore del museo, che apre il capitolo soffermandosi proprio sulle questioni conservative. Questo percorso suggerisce al museo e ai suoi professionisti un modo nuovo di approcciarsi agli oggetti. Infatti, il tatto diventa strumento di conoscenza del patrimonio, valido per gli specialisti e anche per il pubblico: l'osservazione attraverso il tatto è lenta e accurata perché i polpastrelli procedono per piccole porzioni, rivela *texture* e dettagli che possono sfuggire alla vista perché nascosti o difficili da raggiungere, replica la relazione fisica tra scultore e opera e, dunque, riesce a indagare meglio i processi di realizzazione.

Sei sculture della collezione Zeri e qualche considerazione personale

Perno del nuovo percorso sono diventate le sculture, in particolare quelle della collezione Zeri, oggetto del bando, un patrimonio

giunto in Accademia Carrara solo nel 1998, alla morte del noto storico dell'arte, che conosceva bene il museo, perché lo aveva interrogato quando si era occupato della raccolta di Giovanni Morelli, una delle grandi collezioni che costituiscono il patrimonio del museo. *Valori Tattili* ha come «rivelato» al gruppo di lavoro la collezione Zeri, perché il lavoro ha messo per la prima volta le sculture al centro di una progettualità, restituendogli la stessa dignità della pittura, protagonista indiscussa del museo bergamasco. Dopo qualche tempo, ho davvero iniziato a pensare che quell'affacciarsi entusiasti intorno a busti, teste e statue fosse stato generato da Zeri in persona. Lui, che comprava le sculture perché più a buon mercato dei dipinti, che le sceglieva per il gusto di scoprirne la storia e l'autore, stava perpetuando la sua passione di conoscitore attraverso di noi. Mi è sembrato di trovare una conferma a questa sensazione quando – proprio in occasione del convegno *La pelle della scultura* – Mario Scaglia, che al museo ha donato la sua amata collezione di medaglie diventata la seconda fase di *Valori Tattili*, si è detto felice di sapere che gli oggetti lasciati in eredità all'Accademia Carrara potessero essere non solo guardati ma soppesati, esplorati, interrogati, come fa il collezionista, come faceva l'artista.

La selezione delle opere e le indagini effettuate sono state momenti importanti del percorso che stiamo raccontando e sono approfonditi da Paolo Plebani, mentre io vorrei soffermarmi ancora sulla fase formativa che ha coinvolto anche il Centro Restauro La Venaria Reale e Felice Tagliaferri, scultore cieco specializzato nella lavorazione del marmo. La restauratrice ha portato marmi e strumenti di lavorazione, lo scultore l'argilla ed entrambi hanno contribuito ad ampliare la conoscenza delle opere e hanno aiutato i polpastrelli ad abbandonare certe rigidità, a prendere confidenza con il toccare. A poco a poco il tatto ha iniziato a esprimere le sue potenzialità narrative, che abbiamo tradotto anche in descrizioni dettagliate delle opere: come racconta Samanta Seno – una delle mediatrici che dal 2017 conducono percorsi tattili in Accademia Carrara – nelle pagine seguenti, il tatto non sostituisce la vista, la integra.

Mediare ma anche accogliere

Nell'arco di un anno e mezzo di lavoro eravamo pronti a incontrare il pubblico, grazie a sei persone cieche che sono diventate mediatori, acquisendo conoscenze relative al museo, alla sua storia, al suo patrimonio e, in particolare, alla collezione Zeri. Inoltre, hanno maturato le competenze necessarie per raccontare il patrimonio a persone cieche, ipovedenti e anche vedenti, in un'ottica di visita inclusiva, aperta a giovani e adulti. Il tatto, il senso maggiormente affinato dalle persone cieche, diventa il senso privilegiato per la scoperta delle opere, scardinando alcune regole del museo (le opere si toccano in originale e senza guanti) e della fruizione e offrendo nuove opportunità di conoscenza, per tutti.

Valori Tattili è stato il primo progetto di accessibilità della Fondazione Accademia Carrara e, come responsabile dei Servizi Educativi,

¹ Per le quali si vedano le schede redatte da Andrea Bacchi in *Il conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1989; Bergamo, Accademia Carrara, 1989), a cura di A. Bacchi, Milano 1989, p. 76; e ancora A. Bacchi, *Federico Zeri collezionista di sculture*, in *La donazione Federico Zeri. Cinquanta sculture per Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 2000), a cura di A. Bacchi, F. Rossi, Bergamo 2000.

sento che ha cambiato il mio approccio alla progettazione educativa, che sempre più guarda alla pluralità, e il mio modo di intendere anche l'esperienza del visitatore. Infatti, uno dei momenti centrali del percorso di preparazione è stata la formazione del personale di accoglienza e guardiana, che costituisce il carattere del museo e contribuisce a comporre l'esperienza di visita.

L'Accademia Carrara raccontata da persone cieche

Dopo lo stop imposto dal Covid-19, sono riprese le visite tattili, facendo registrare da settembre 2021 a luglio 2022 il tutto esaurito per ognuno degli appuntamenti messi a disposizione del pubblico. *Valori Tattili* è stato pensato come percorso stabile all'interno del museo, ecco perché, anche con il nuovo allestimento inaugurato nel gennaio 2023 (la collezione Zeri, con mio grande dolore, è stata ridimensionata e recintata in un allestimento che impedisce di raggiungerla, se non con lo sguardo), è stato rivisto andando a valorizzare le sculture incluse nel percorso di visita, la collezione di medaglie e placchette donata da Mario Scaglia e inserendo una serie di ausili e strumenti disegnati secondo i principi del *design for all*.

All'esplorazione tattile delle sculture in marmo si è affiancata quella delle medaglie, che sono state riprodotte fedelmente utilizzando materiali e strumenti propri della produzione medaglistica antica per ottenere duplicati fedeli nelle dimensioni, nel peso, nei materiali, evitando plastiche, resine e altre materie estranee a quella

produzione, per un'esperienza tattile davvero sovrapponibile all'originale. Insieme alla medaglia riprodotta, durante le visite guidate, il visitatore trova oggetti che riproducono la medaglia nelle diverse fasi di lavorazione e rifinitura, mediante una scala tattile che può essere guardata e toccata. Questo avviene anche per la scultura lapidea, grazie all'inserimento di lastre di marmo che replicano le fasi di trasformazione e degli attrezzi dell'artista. I materiali sono conservati in postazioni mobili con piano inclinato disegnate *ad hoc* dai Servizi Educativi per integrarsi con l'allestimento (contenenti anche riproduzioni tattili di alcuni dipinti).

Oggi *Valori Tattili* è il progetto di accessibilità del museo: percorsi, attività e strumenti ispirati al *design for all*, indispensabili per garantire l'accessibilità di persone con disabilità, ma davvero utili anche a tutte le persone.

La pelle della scultura

La pelle della scultura noi l'abbiamo toccata. E molte persone presenti al convegno, storici e storiche dell'arte soprattutto si sono stupite per la libertà che ci siamo presi e ci hanno invidiato per un approccio alla conoscenza dell'opera d'arte che prende in considerazione la sua materialità. *Valori Tattili* nasce come progetto di accessibilità, ma ha dignità scientifica e suggerisce un approccio che non parla solo a chi si occupa di educazione e mediazione, ma anche a chi si occupa di oggetti del passato.



Fig. 1. Pietro Bernini, *Andromeda*, 1615-1616 circa, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.

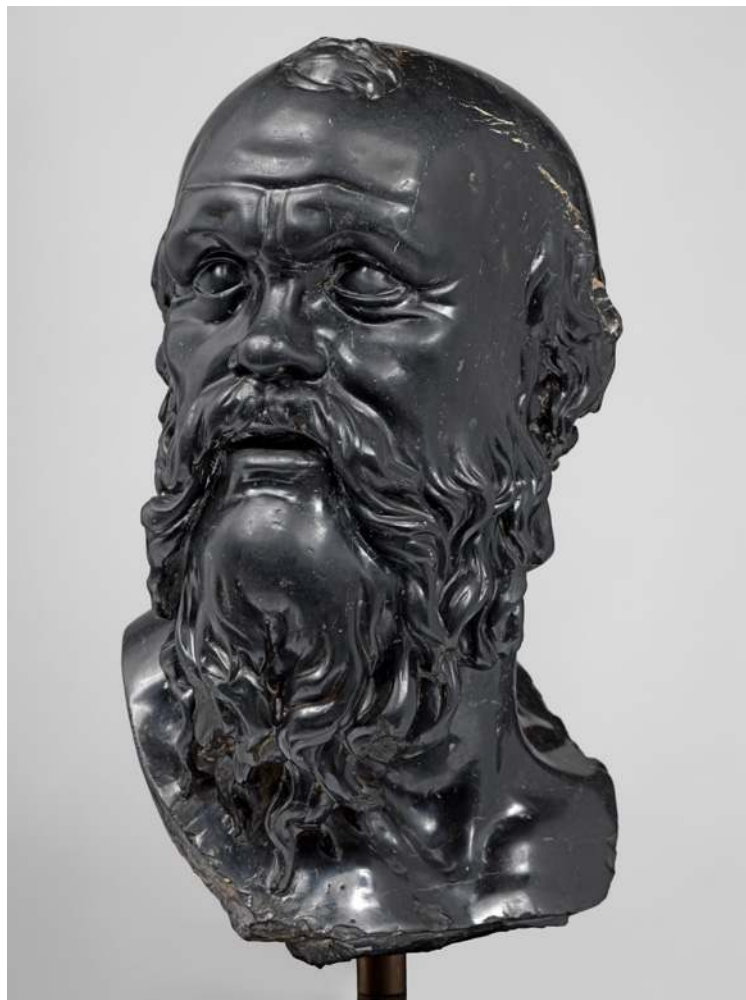


Fig. 2. Scultore attivo a Roma, *Testa di Socrate*, 1630-1650 circa, marmo nero. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 3. Orazio Marinali, *Busto di Lucrezia*, 1700-1710 circa, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 4. Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson (?)*, 1690-1710 circa, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 5. Randolph Rogers, *Giovane cacciatore indiano*, 1854-1855, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 6. Randolph Rogers, *Giovane pescatrice indiana*, 1832-1840, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 7. Pietro Bernini, *Andromeda*, (fotografia con illuminazione UV). Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 8. Scultore attivo a Roma, *Testa di Socrate*, (fotografia con illuminazione UV). Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 9. Orazio Marinali, *Busto di Lucrezia*, (fotografia con illuminazione UV). Bergamo, Accademia Carrara.

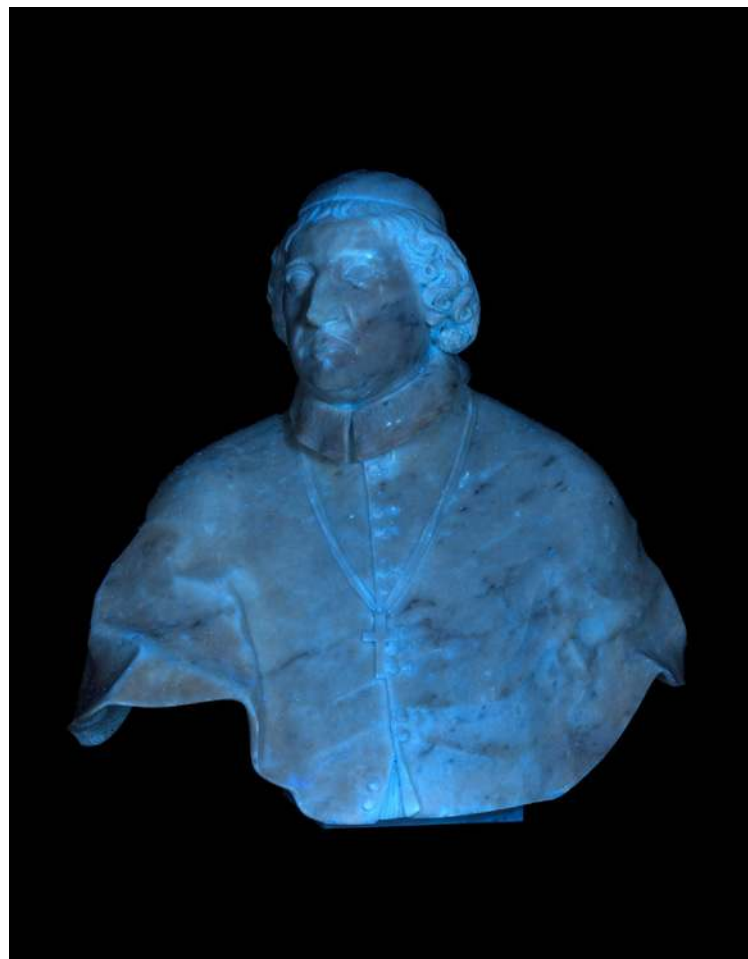


Fig. 10. Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson (?)*, (fotografia con illuminazione UV). Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 11. Randolph Rogers, *Giovane cacciatore indiano*,
(fotografia con illuminazione UV). Bergamo,
Accademia Carrara.



Fig. 12. Randolph Rogers, *Giovane pescatrice indiana*,
(fotografia con illuminazione UV). Bergamo,
Accademia Carrara.



Valori Tattili. Metodologie e strategie di progettazione.

Valeria Bottalico

Negli ultimi anni il dibattito sull'accessibilità museale ha conosciuto un'evoluzione significativa, spostandosi dall'idea di servizio aggiuntivo per pubblici 'speciali', a quella di pratica integrata nella missione culturale delle istituzioni. La strada è ancora lunga ma il processo è stato avviato e via via prende forma e sostanza.

Partiamo dalla sua definizione. Cosa vuol dire accessibilità museale? «Ogni individuo ha diritto a prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico e ai suoi benefici», così recita l'articolo 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani del 1948.

L'accessibilità rappresenta il diritto di ogni cittadino di fruire del patrimonio culturale e l'assunzione di una visione da parte, prima di tutto, delle istituzioni. L'etimologia parla chiaro: accessibilità deriva dal verbo latino *accedere* che è un verbo composto di *ad* (verso) e *cedere* (andare).¹ In questo «andare verso» non si devono incontrare ostacoli o, meglio dire, barriere fisiche, sensoriali, culturali, economiche, linguistiche e comunicative, che possano, in modi diversi, impedire l'accesso al patrimonio culturale. Ma è *solo* questo? Ogni visitatore è portatore di bisogni, aspettative e *desiderata* diversi per rispondere ai quali, prima di ogni cosa, è di fondamentale importanza porsi in ascolto, conoscere e accogliere. Per mettere in pratica questo è necessaria una visione olistica, antropocentrica potremmo dire, che chiama in causa la pratica del *Design for All*, che si può definire in questo modo:

Il design per la diversità umana, l'inclusione sociale e l'uguaglianza. Questo approccio olistico ed innovativo costituisce una sfida creativa ed etica per tutti i progettisti, designer, imprenditori, amministratori e dirigenti politici. *Design for All* ha lo scopo di consentire a tutte le persone di avere pari opportunità di partecipazione in ogni aspetto della società. Per raggiungere questo obiettivo, l'ambiente costruito, gli oggetti quotidiani, i servizi, la cultura e le informazioni – in breve, tutto ciò che è stato progettato e realizzato da persone ad

essere utilizzati da persone – deve essere accessibile, conveniente per tutti nella società da utilizzare e rispondente alla diversa evoluzione umana. La pratica del *Design for All* fa uso cosciente dell'analisi dei bisogni e delle aspirazioni umane e richiede il coinvolgimento degli utenti finali in ogni fase del processo di progettazione.²

Non si tratta più, dunque, *soltanto* di abbattere barriere di qualsiasi tipo, ma di ripensare il museo come spazio di incontro, dialogo, partecipazione e condivisione tra pubblici diversi.

In questo quadro si inserisce il progetto *Valori Tattili*, avviato in forma sperimentale nel 2018 presso l'Accademia Carrara di Bergamo, che propone la fruizione di alcune opere (a partire da sei sculture della collezione Federico Zeri) attraverso il tatto e la mediazione delle stesse da parte di persone cieche o ipovedenti formate all'interno del progetto.

Valori Tattili ha posto al centro non riproduzioni tattili, bensì alcune sculture originali, valorizzando la natura intrinsecamente tattile del *medium* plastico: dopo una selezione basata su criteri di conservazione, leggibilità al tatto, importanza per la narrazione museale il gruppo di persone cieche è stato formato come mediatore culturale.

Il percorso formativo non si è limitato all'apprendimento di tecniche descrittive, e informazioni storico-artistiche, ma ha incluso lo studio dei processi creativi, la conoscenza degli strumenti utilizzati per produrre e delle pratiche messe in atto: dalla lettura dei segni dello scalpello alla comprensione delle proporzioni, dalla storia dell'arte alla materialità dei supporti e alle tecniche di lavorazione. In questo modo, i mediatori ciechi hanno acquisito non solo competenze estetiche e amplificato quelle percettive, ma anche strumenti narrativi per guidare visitatori vedenti (e non) in un processo profondo di conoscenza delle opere.

Il progetto si è poi consolidato e ampliato in modo sostanziale grazie ai fondi del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR). Il patrimonio culturale da fruire si è esteso alla nuova collezione di

Nella pagina a sinistra: Scultore attivo a Roma, *Testa di Socrate* (particolare), 1630-1650 circa, marmo nero. Bergamo, Accademia Carrara.

¹ www.treccani.it/vocabolario/accedere/

² Dalla Dichiarazione di Stoccolma dell'EIDD©, 2004. www.dfaitalia.it/

medaglie e placchette del collezionista Mario Scaglia, giunta al museo nel 2022, e si è prodotta una serie di strumenti facilitatori per favorire l'accessibilità: *in primis* una scala di valori tattili del marmo e una che, passaggio dopo passaggio, spiega il processo di produzione di una medaglia coniata.

Tutto questo è stato possibile grazie a un lavoro congiunto tra professionalità diverse e co-progettazione anche insieme ai mediatori in formazione, che hanno posto domande, studiato, approfondito e condiviso i propri punti di vista.

Il progetto, nel suo insieme, ridefinisce il significato stesso di 'visione' e l'idea di mediazione culturale: il punto di forza sta nell'aver trasformato la tattilità da strumento compensativo per alcuni a linguaggio universale, utile a tutti i visitatori.

Questo approccio ha un duplice valore: da un lato restituisce alle persone cieche un ruolo attivo, trasformandole in protagoniste del racconto museale; dall'altro mostra come l'esperienza estetica, mediata dal tatto, possa aprire nuove vie di comprensione e cono-

scenza profonde. Inoltre, si assiste, sul piano della visione, all'affermazione di un'estetica multisensoriale, che ridefinisce l'idea di accessibilità; sul piano del metodo, infine, si è resa tangibile la dimostrazione che co-progettazione e sperimentazione rappresentano gli strumenti più efficaci per rendere il museo uno spazio partecipativo.

Valori Tattili mostra come l'accessibilità non debba essere pensata come eccezione o adattamento, ma come principio costitutivo del museo contemporaneo. Si tratta di un passaggio cruciale anche per il dibattito internazionale, che riconosce i musei non solo come luoghi di conservazione, ma come spazi di relazione, apprendimento e democrazia culturale.

L'accessibilità, lungi dall'essere una gentile concessione, è una risorsa per ripensare i modi di fruizione e di mediazione dell'arte. E come insegna il progetto *Valori Tattili*, vedere è sempre anche toccare, immaginare, condividere, concedersi il piacere dell'ascolto e il diritto alla lentezza.



Fig. 1. Scultore attivo a Roma, *Busto del cardinale Toussaint de Forbin-Janson* (particolare), 1690-1710 circa, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.



Fig. 2. Randolph Rogers, *Giovane cacciatore indiano* (particolare), 1854-1855, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.



L'esplorazione tattile come metodo di conoscenza e comunicazione

Samanta Seno

Alcune premesse sul tatto

Vorrei iniziare questo mio intervento attingendo un po' al mio *background* di studi antropologici per poi giungere velocemente a parlare di esplorazione tattile.

Tra i sensi che possediamo, il tatto è quello che è sempre stato poco considerato perché forse siamo poco consapevoli di utilizzarlo costantemente. Lo usiamo fin da quando siamo nella pancia della mamma, ma spesso lo facciamo in modo inconscio e, nonostante questo, esso è un potente strumento di comunicazione e conoscenza. È uno strumento di comunicazione in quanto il tatto è un mezzo fondamentale nelle interazioni con il mondo esterno e con gli altri: toccando qualcuno o qualcosa noi siamo certi di essere in contatto sia con ciò che ci circonda, sia con la nostra interiorità.¹

Gli esseri umani utilizzano sempre una serie di gesti tattili per comunicare fra di loro e questi si declinano spesso in base alla cultura e alla società di appartenenza. L'antropologo francese Pierre Bourdieu ha chiamato *habitus* quelle abitudini, gesti, modi di fare e di parlare che, secondo lui, ogni persona assorbe dalla società in cui vive fin dalla nascita. Sono abitudini che vengono apprese automaticamente e non vengono insegnate da qualcuno. Tra queste ci sono i gesti tattili. Ad esempio, nella cultura occidentale è consueto stringersi la mano per presentarsi oppure per stabilire un patto. La mano sulla spalla di qualcuno può significare sostegno oppure può richiamare la sua attenzione.

Esistono poi gesti che possiamo definire universali, che hanno un significato simile in tutte le culture. Un esempio sono i gesti di tenerezza o che esprimono affetto e amore.

Gli antropologi hanno poi scoperto che esistono utilizzi simili dei gesti tattili in tutte le culture, come nei riti di iniziazione e di passaggio dall'età infantile a quella adulta.

L'interazione attraverso gesti di questo genere avviene anche nel caso di una visita tattile con cui si comunica con il visitatore sia attraverso le parole, ma anche spesso e soprattutto tramite in-

dicazioni tattili che, come vedremo, devono essere sempre delicate e rispettose.

Come sottolineato inizialmente, il tatto non è però solo un modo per comunicare, ma è anche un potente strumento di conoscenza. Se dovessimo trovarci in una stanza totalmente al buio, senza nessun rumore, né odore o profumo particolare e fossimo a piedi scalzi, il tatto sarebbe l'unico senso che ci darebbe informazioni sul luogo in cui ci troviamo. Sapremmo se il pavimento su cui poggiano i nostri piedi è freddo o caldo, liscio o ruvido, duro o morbido. Se poi avessimo la possibilità di fare qualche passo all'interno della stanza e magari trovassimo un tavolo o una scrivania e potessimo afferrare ed esplorare qualche oggetto che è lì appoggiato, potremmo addirittura cercare di indovinare in quale tipologia di stanza ci troviamo.

Grazie al tatto è possibile comprendere tante cose del mondo con cui interagiamo ogni giorno e dei suoi elementi e oggetti: la dimensione, la forma, la disposizione nello spazio, la temperatura, la cedevolezza e movimentazione.

Malgrado questa potenzialità, il tatto è stato definito un senso inferiore rispetto alla vista, e la causa principale è che spesso gli individui non utilizzano un tocco intenzionale. Nell'esplorazione tattile guidata, però, lo scopo è quello di portare il pubblico a utilizzare un tocco intenzionale e consapevole che permetta di cogliere il soggetto esplorato nei minimi dettagli.

Il filosofo francese Jacques Derrida afferma che attraverso questo senso poco compreso noi conosciamo pienamente non solo il mondo, ma anche noi stessi, poiché il contatto viene prima del pensiero e del processo decisionale. Il contatto avviene sempre tramite il movimento: è esplorando un oggetto che lo conosciamo a pieno². Questa esplorazione è attiva e per questo restituisce impressioni nette, dettagliate e persistenti. Ecco perché l'immagine mentale – che si è creata nella mente di un visitatore che è stato guidato attraverso un'esplorazione tattile alla conoscenza di una scultura – persiste nel tempo, forse più di un'immagine mentale prodotta dopo uno sguardo fugace alla scultura.

Nella pagina a sinistra: Randolph Rogers, *Giovane pescatrice indiana* (particolare), 1832-1840, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.

¹ G. Pizzi, *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*, Roma 2025.

² Con riferimento a J. Derrida, *Toccare*, Jean-Luc Nancy, Bologna 2019.

Così il critico e storico dell'arte Federico Zeri in un'intervista rilasciata nel 1990 a Pierre Rosenberg, allora curatore del Louvre, poteva dire che una scultura è davvero conosciuta solamente se viene toccata³.

Come avviene una visita narrativo-tattile: il punto di vista del mediatore

Quando si procede alla progettazione di una visita guidata tattile bisogna tener conto di un fattore decisivo: il tempo. Perché, come già accennato in precedenza, il senso del tatto è per sua natura analitico, a differenza di quello della vista, che invece è sintetico.

L'artista Bruno Munari che si è occupato molto di queste tematiche ha affermato che, a differenza della vista, che dà una percezione globale della realtà, il tatto procede invece per percezioni lineari e in successione: noi conosciamo un oggetto tattilmente dettaglio dopo dettaglio e quindi percepiamo gli stimoli tattili nel tempo e abbiamo bisogno di tempo per crearci un'immagine mentale dell'oggetto che abbiamo esplorato.

Ecco perché in una visita tattile di 90 minuti, il numero dei visitatori e quello delle opere deve necessariamente essere basso per consentire un'esplorazione lenta e approfondita e, di conseguenza, un'esperienza completa e significativa delle opere d'arte o degli oggetti didattici messi a disposizione durante l'esperienza di visita.

Nello sviluppare il progetto *Valori Tattili* abbiamo stabilito alcune regole per fare in modo di garantire un'esperienza corretta, tenendo conto delle opere da toccare, del tempo e degli spazi a disposizione e dei mediatori coinvolti. Abbiamo definito che i visitatori non superassero il numero di nove unità e che i mediatori-guide ipovedenti o non vedenti coinvolti fossero almeno due o tre. Inoltre, si è stabilito che i percorsi tattili fossero aperti sia a persone cieche e ipovedenti, che a persone vedenti.

La visita apre sempre con una descrizione storico-culturale del museo o del luogo dove ci si trova e dove si svolgerà il percorso e, in presenza di pubblico ipovedente o non vedente, la descrizione va necessariamente ampliata anche allo spazio fisico in cui si è immersi, per agevolare al meglio i movimenti. Se l'introduzione si svolge in un posto diverso rispetto alla sala della visita, ad esempio, la narrazione deve comprendere anche lo spazio del percorso che si dovrà fare per arrivare alla sala selezionata.

Raggiunta la sala espositiva, a questo punto ogni mediatore si posiziona davanti alla scultura che deve illustrare e il pubblico viene suddiviso a gruppetti, che avranno poi la possibilità di ruotare e di esplorare a turno tutte le opere.

In questo momento i visitatori vedenti sono invitati a scegliere se procedere all'esplorazione tattile indossando una mascherina che copre gli occhi oppure no: la scelta è libera in quanto scopo del percorso non è quello di mostrare quali sono i sensi a disposizione di un non vedente, bensì quello di far comprendere come il tatto aiuti a completare la conoscenza di una scultura e non sia un sostituto della vista. Non si tratta di occultare un senso che si possiede, ma di approfondire una conoscenza e di andare oltre la superficie.

Ogni mediatore procede poi a inquadrare l'opera e l'artista dal punto di vista storico artistico, per poi continuare con la descrizione verbale della scultura e della posizione in cui si trovano personaggi, oggetti o particolari presenti nella stessa. In questa fase, per facilitare la comprensione è possibile fare riferimento a oggetti di uso quotidiano da mettere in relazione con le forme o gli oggetti presenti nell'opera, oppure utilizzare o far utilizzare alle persone determinati gesti per capire meglio le posizioni assunte dai personaggi.

È opportuno qui inserire una nota che riguarda l'accompagnamento di visitatori ciechi o vedenti bendati. Prima di toccare una persona per guidarla è fondamentale chiederle il permesso di farlo e, una volta ottenuto, procedere a toccarla delicatamente, prendendo le sue braccia o le sue mani per guidarla o per far comprendere meglio una posizione, ma accompagnando sempre il gesto con la descrizione verbale di ciò che si sta facendo o si andrà a fare.

Tornando alle tappe del percorso tattile ecco come procedere all'esplorazione di scultura. In una prima fase, il mediatore – raccomandando al visitatore che sta per esplorare l'opera e di tenere un tocco leggero per percepire meglio i dettagli della stessa – gli prende le mani e inizia facendogli capire le dimensioni della scultura: altezza e larghezza.

Successivamente la guida procede ad accompagnare la persona nell'individuazione dei principali elementi da cui è costituita la scultura: partendo dall'alto se si tratta di un'opera che si sviluppa in verticale, o da sinistra verso destra se la stessa invece è leggibile in orizzontale, ed esplorando in modo analitico la scultura, accompagnando il visitatore a individuare quanti più dettagli possibili, che gli consentano di crearsi un'immagine mentale del manufatto.

In aggiunta si cerca di far percepire ulteriori aspetti interessanti, che sfuggono alla sola vista, come la temperatura del materiale, i dettagli delle lavorazioni, eventuali venature se si tratta di un oggetto in marmo e punti in cui la scultura può essere leggermente scheggiata o rovinata a causa del tempo.

Infine, un ultimo passaggio, fondamentale per comprendere il senso dell'esperienza tattile. Al termine dell'esplorazione si instaura un dialogo con i visitatori per una restituzione dell'attività appena compiuta e per avere dai visitatori stessi un'impressione su questa particolare modalità di fruire del patrimonio museale.

³ Le registrazioni delle interviste sono reperibili online.



Fig. 1. Orazio Marinali, *Busto di Lucrezia* (particolare), 1700-1710 circa, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.

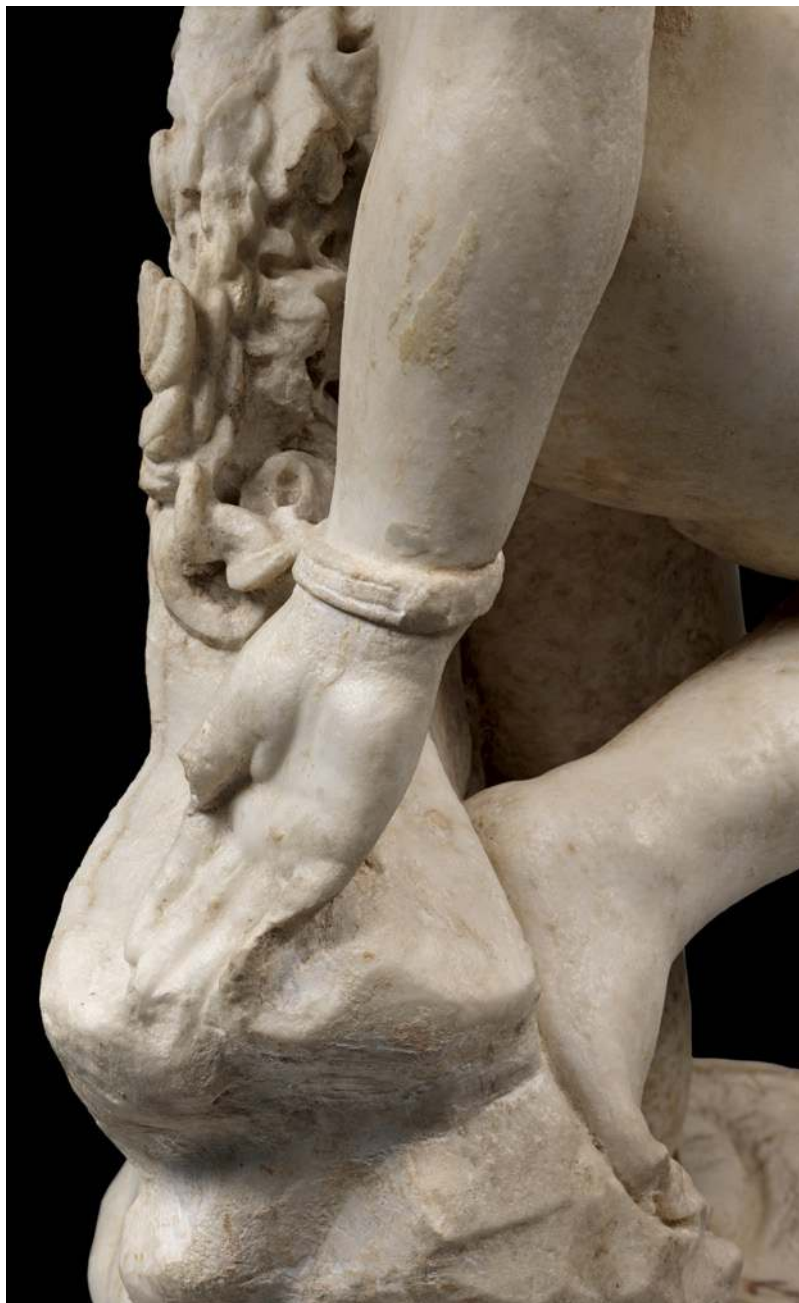


Fig. 2. Pietro Bernini, *Andromeda* (particolare), 1615-1616 circa, marmo. Bergamo, Accademia Carrara.

Gli autori

Valeria Bottalico

È storica dell'Arte e filologa, specializzata in diritti umani, servizi educativi e accessibilità museale. Collabora con numerosi musei e istituti culturali per i quali forma il personale, crea e coordina attività educative occupandosi di progettazione partecipata. Ideatrice e curatrice di svariati progetti di accessibilità per persone cieche e persone sorde, dal 2019 è responsabile dei servizi educativi presso il centro Ocean Space di Venezia.

Laura Calvi

Si è formata tra l'Università degli Studi di Milano e l'Università degli Studi di Udine. Attualmente è curatrice del Museo Nazionale dell'Arte Digitale e docente a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università degli Studi di Milano. Ha collaborato come consulente scientifica con la Fondazione Marino Marini di Pistoia, è stata per vari anni *exhibition manager* alla Fondazione Prada di Milano, assistente curatrice al Museo del Novecento e ha collaborato con gli Archivi Editoriale Domus e l'Archivio Ugo Mulas.

Lucia Cecio

Formatasi presso l'Università La Sapienza di Roma, è attualmente dottoranda presso l'Università di Milano-Bicocca in *Education in the Contemporary Society* e dal 2018 responsabile dei Servizi educativi dell'Accademia Carrara di Bergamo, dove si occupa di progettazione e coordinamento delle attività, dei percorsi e degli strumenti destinati ai diversi pubblici. Specializzata in educazione al patrimonio, è socia fondatrice dell'Associazione Italiana Educatori Museali.

Nicola Ciarlo

Si è formato presso l'Università degli Studi di Firenze, dove ha conseguito anche il dottorato. La sua attività di ricerca verte sulla scultura barocca, romana e napoletana e tardobarocca fiorentina, temi sui quali ha all'attivo diverse pubblicazioni all'interno di miscellanee e riviste nazionali e internazionali. Ha partecipato al progetto di schedatura delle opere di scultura del complesso Vittoriano e Palazzo Venezia di Roma.

Antonio Cipullo

Dopo gli studi presso l'Università Statale di Milano e l'Università Ca' Foscari di Venezia, consegue il dottorato all'Università di Udine con una tesi su Antonio Corradini. I suoi interessi di ricerca sono principalmente rivolti all'arte veneta d'età barocca. Attualmente è borsista presso la Fondazione 1563, dove conduce un progetto sulla ricezione dell'arte barocca a Venezia negli anni Trenta, con particolare attenzione all'istituzione del Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico.

Andrea Daninos

Storico dell'Arte indipendente, è uno dei massimi esperti di scultura in cera dell'età moderna. Ha all'attivo numerose pubblicazioni in riviste scientifiche e monografie (in ultimo *Gaetano Giulio Zumbo 1656-1701*), nonché edizioni critiche (*Storia del ritratto in cera di Julius von Schlosser*) ed esposizioni (*Avere una bella cera: le figure in cera a Venezia e in Italia*, Venezia, Palazzo Fortuny 2012).

Biancalucia Maglione

Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte contemporanea all'Università di Firenze ed è attualmente assegnista di ricerca all'Università per Stranieri di Siena nell'ambito del PRIN 2022 *BorderArt(E)Scapes*. Si occupa in particolare di mercato e collezionismo tra le due guerre, nonché di scultura contemporanea. Di recente ha pubblicato una monografia sulla scultrice Mary Callery (*Éditions Fa-gge-Fondation Giacometti*).

Lorenzo Mascheretti

Formatosi presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, è dottore di ricerca in Storia dell'Arte moderna. È stato vincitore del Premio Erminia Bretschneider per la Storia dell'Arte e dell'Architettura 2023. La sua ricerca è incentrata sulla storia dell'Arte nord-italiana tra XV e XVI secolo, con interesse alla tarsia lignea rinascimentale e all'indagine sui contesti di committenza, produzione e circolazione delle opere d'arte.

Giorgio Motisi

È storico dell'Arte presso il Ministero della Cultura. Si è formato alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove ha discusso una tesi di dottorato su Francesco Arcangeli e gli artisti dell'Ultimo Naturalismo. Nel 2022 è stato *research fellow* presso il CIMA e nel 2024 presso la Robert Rauschenberg Foundation di New York. Le sue ricerche e pubblicazioni si concentrano su temi di arte italiana del Novecento, con una particolare attenzione per la pratica ritrattistica, la stagione dell'informale, e alcuni episodi di fortuna dell'antico e di dialogo con l'arte americana.

Paolo Parmiggiani

Ha conseguito il dottorato presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II su temi di scultura quattrocentesca toscana. Attualmente è assegnista di ricerca presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e collabora al Catalogo delle sculture del Museo Nazionale del Bargello di Firenze, per il quale cura l'archivio digitale delle fotografie storiche.

Paolo Plebani

È conservatore responsabile del patrimonio dell'Accademia Carrara di Bergamo. Si è formato e addottorato presso l'Università degli Studi di Milano lavorando su temi di pittura veronese rinascimentale, per poi dirigere i suoi studi su quella lombarda e veneta tra XVI e XVIII secolo. È docente a contratto presso l'Università degli Studi di Pavia, sede di Cremona, per l'insegnamento di Museologia.

Lorenzo Principi

Si è formato presso l'Università degli Studi di Perugia e l'Università degli Studi di Genova, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca con una tesi sullo scultore toscano Silvio Cosini. Dopo un assegno di ricerca triennale presso l'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», è attualmente assegnista presso il DHMoRe dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. I suoi interessi sono principalmente rivolti verso la scultura italiana di età moderna, con particolare attenzione agli artisti dell'*entourage* di Michelangelo e all'influsso di Leonardo.

Valentina Raimondo

è storica dell'arte e conservatrice museale presso l'Università degli studi di Bergamo, dove si occupa della collezione d'arte e dell'archivio del Fondo Ada e Mario De Micheli. Specializzata in arte italiana del Novecento, ha svolto attività di ricerca e consulenza per diverse istituzioni museali e fondazioni. Dal 2021 al 2025 è stata assegnista di ricerca all'Università di Bergamo, e ha lavorato ad un progetto finanziato dal Max Planck Institute nell'ambito del programma *Material Culture, Science, and Technology*, dedicato all'analisi degli aspetti materici e tecnico-formali dell'opera di Giacomo Manzù.

Virna Ravaglia

Addottoratasi all'Università degli Studi di Genova, si occupa di scultura in terracotta del Cinquecento emiliano e di medaglistica reggiana dello stesso secolo, temi sui quali ha pubblicato diversi contributi. Ha prestato servizio presso la Galleria Estense di Modena, dove ha lavorato al riordino del medagliere. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Bologna, all'interno del progetto di catalogazione del patrimonio museale d'ateneo.

Valeria Rotili

Formatasi all'Università di Roma Tre, nello stesso ateneo ha conseguito il dottorato di ricerca ed è stata assegnista di ricerca (2018-2019 e 2021-2022); nel 2007 si è diplomata alla scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Roma. Attualmente funzionaria storica dell'Arte presso la Soprintendenza Speciale di Roma, Archeologia, Belle Arti, Paesaggio. Le sue ricerche hanno come oggetto principale le prassi artistiche e la ricezione dei modelli antichi tra Sette e Ottocento.

Gianmarco Russo

Si è formato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dove ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi dedicata alla giovinezza di Alvise Vivarini. È attualmente assegnista di ricerca presso la stessa istituzione. I suoi interessi di studio riguardano la pittura veneziana tra Quattro e Cinquecento, la letteratura artistica e la scultura tra Otto e Novecento. Sta lavorando a una monografia sul rilievo, il bassorilievo e la scultura a tutto tondo nell'opera di Marino Marini, nonché a un più ampio studio sull'impatto delle sue opere in bronzo fra Stati Uniti ed Europa settentrionale negli anni Cinquanta.

Samanta Seno

Laureata in Scienze Storiche e Antropologia Culturale presso l'Università di Milano-Bicocca, è mediatrice dell'Accademia Carrara di Bergamo e conduce percorsi tattili e sensoriali per diverse istituzioni culturali. È socia dell'Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti.

Stefania Ventra

Si è formata presso l'Università La Sapienza di Roma ed è attualmente professoressa associata di Museologia e critica artistica e del restauro presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. I suoi studi vertono principalmente intorno alla cultura artistica di matrice accademica nel XVII e XIX secolo e alla storia della conservazione e del restauro. A questi temi ha dedicato contributi in riviste scientifiche, volumi collettanei e monografie, tra le quali *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*.

Giulia Zaccariotto

Formatasi presso l'Università degli Studi di Milano e la Scuola Normale Superiore di Pisa, è attualmente Curatrice della Scultura e delle Arti Applicate presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Si è occupata principalmente di opere seriali in bronzo (medaglie, placchette, bronzetti), delle quali ha sondato aspetti tecnici, iconografici, stilistici e rituali, grazie a finanziamenti di istituzioni quali il Getty Research Institute di Los Angeles e Villa i Tatti, the Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

Referenze fotografiche

Il materiale fotografico utilizzato nel presente volume è fornito dagli autori che si assumono la responsabilità ed eventuali crediti che possono derivare dalla pubblicazione.

Archivio Bottega Gritti, Bergamo: p. 72, p. 73;
Archivio Editoriale Domus, Rozzano (MI) (su concessione di): pp. 199-200; pp. 202-205;
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco (courtesy of): p. 134, fig. 10;
Biblioteca Hertziana, Roma, fototeca (su concessione di): p. 163, fig. 7;
British Museum, London (courtesy of): p. 109, p. 119;
Cipullo Antonio (archivio personale): p. 165;
Collezione Villa Santa, Sanluri (su concessione di): p. 122, p. 123;
Arrigo Coppitz, Collezione G&R Etro, Milano (su concessione di): p. 130, p. 135;
Cozza Antonio (foto di): p. 102;
Davide Lasagni, Center for Italian Modern Art Archives (courtesy of Laura Mattioli): p. 10;
David Cusin (courtesy of Simon Studer Art, Ginevra): p. 61, fig. 3;
© Fernand Léger by SIAE 2025: p. 54, pp. 60-62.
François Fernandez, Photo SCALA, Firenze (per Musée Fernand Leger, Biot):
p. 60; p. 61, fig. 2;
Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di): pp. 173-176; p. 178, p. 228;
pp. 235-237;
Fondazione Federico Zeri, Bologna (su concessione di): p. 216, figg. 3-4;
Fondazione Marino Marini di Pistoia (su concessione di): p. 129, fig. 1; p. 132, figg. 5-6; p.
134, fig. 9
Galleria Borghese, Roma (via ICCD, Archivio Fotografico Nazionale, Roma):
p. 151, fig. 15; p. 153;
Galleria degli Uffizi, Firenze, Gabinetto fotografico (su concessione di): p. 215;
Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Roma (su concessione di): p. 154, p. 161;
Giovanni Rabaglio (foto di): pp. 25-27;
Giulia Zaccariotto per Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (su concessione di):
p. 38, fig. 7;
Giulia Zaccariotto per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di):
p. 166; p. 177; p. 179; p. 225;
Giulia Zaccariotto, UC Santa Barbara (courtesy of): p. 36;
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (courtesy of): p. 220, fig. 12;
Jacopo Ferrari per GAMec – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea,
Bergamo (su concessione di): p. 64, p. 74, p. 75;

Lorenzo Mascheretti (archivio personale): p. 16, p. 24;
© Manzù Giacomo, by SIAE: p. 64, pp. 70-75;
Maria Grazia Bernardini (archivio di): p. 100;
© Marino Marini, by SIAE: pp. 129-135;
© Mary Gallery Archives 2025: p. 54, pp. 60-63;
Mauro Magliani per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di):
p. 8, p.13, p. 41, p. 48; p. 221, fig. 13; pp. 222-224; p. 227, fig. 23;
pp. 232-234; p. 239; pp. 241-242; p. 245;
Mauro Magliani per Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane, Venezia (su
concessione di): p. 90; p. 91, fig. 10; p. 92, fig. 12; p. 93, fig. 15;
Mauro Magliani per Museo Diocesano, Vicenza (su concessione di): p. 91, fig. 11;
p. 92, fig. 13; p. 93, fig. 16;
Maximilian Hernandez (foto di): p. 94, p. 99, p. 101, p. 103;
Metropolitan Museum of Art, New York (public domain): p. 89;
Museo dell'Opera del Duomo, Firenze (su concessione di): p. 147;
Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma (su concessione di): p. 111, fig. 4; p.112;
National Gallery of Art, Washington (public domain): p. 34; p. 37, fig. 5; p. 133, fig. 7;
Northon Simon Museum, Pasadena (courtesy of): p. 133, fig. 8
Stefano Di Virgilio per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di):
p. 29; p. 37, fig. 4; p. 38, fig. 6; p. 39; p. 216, p. 5; p. 217; p. 218, fig. 9, p. 219;
Paolo Da Re per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di): p. 171;
p. 209; p. 220, fig. 11;
Paolo Parmiggiani (foto di): p. 138, pp. 146-147; p. 148, fig. 8; pp. 149-150; p. 151, fig. 14;
p. 152;
Philadelphia Museum of Art (courtesy of): p. 121;
Samuel Cimma (foto di): p. 164, fig. 8;
Szépművészeti Múzeum, Budapest (courtesy of): p. 85, fig. 1; p. 87, fig. 4; p. 88, fig. 6;
p. 145, fig. 1;
Valentina Preziuso per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di):
p. 172;
© Victoria and Albert Museum, London (courtesy of): p. 53, p. 79, p. 85, fig. 2, p. 86;
p. 87, fig. 5; p. 88, fig. 7; p. 145, fig. 2; p. 148, fig. 7;
Virna Ravaglia (archivio personale): p. 35.

