

## Dal Collezionismo privato alle istituzioni pubbliche. La ricerca favorisce la valorizzazione

A CURA DI MARINELLA PIGOZZI CON LA COLLABORAZIONE DI CHIARA TARTARINI

Il collezionismo ha da sempre accompagnato la vitalità dell'arte. A riprova sarà sufficiente ricordare un brano molto conosciuto della *Lettera o Discorso sulla pittura*, indirizzata nel 1620 all'amico Theodor van Amayden dal marchese Vincenzo Giustiniani, collezionista a Roma ma con una capacità di osservazione europea:

*«in vero è cosa degna di meraviglia il considerare il gran numero de' pittori ordinari, e di molte persone che tengono casa aperta con molta famiglia, anche con fare avanzo, solo col fondamento dell'arte di dipingere con diverse maniere ed invenzioni, non solo in Roma, in uso di parare i palazzi compitamente co' quadri, per andare variando l'uso de' paramenti sontuosi usati per il passato, massime in Spagna, e nel tempo dell'estate»* (Giustiniani 1981, p. 45).

Al ceto dominante si affiancò presto un ceto intermedio, spesso molto informato anche sul mercato libero dell'arte e capace di scelte individuali, che pare giusto collocare in una posizione distinta dal precedente. Si tratta di banchieri, avvocati, segretari di camera, contabili, funzionari, professori, fisici o medici, come per esempio Lelio Guidiccioni, Francesco Angeloni, Ferrante Carlo o Niccolò Simonelli. La migliore prova giunge dalle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini, concluse entro il 1621 (Previtali 1964, p. 47; Barocchi 1979, pp. 38-42; De Benedictis, Roani 2005, p. 22; Mancini 1956-1957, I, pp. 139-141). Vi si precisano gli strumenti di valutazione dell'opera: il tempo impiegato a produrla, la dimensione, il numero delle figure o le materie prime impiegate. Sappiamo che Mancini, Oltre che archiatra pontificio e collezionista, era capace di comprare dipinti – letteralmente “*tabulas*” – a prezzi stracciati e di rivenderli successivamente con profitto. Dal 9 agosto 1623, quando Urbano VIII lo volle archiatra, o medico personale, contestualmente Mancini partecipò a un'intensa vita sociale e intellettuale. Assiduo dei circuiti libertini, anche perché ateo convinto, e

associato dell'Accademia degli Umoristi – ove dal 1603 poté conoscere e frequentare, fra gli altri, Giovanni Battista Guarini, Alessandro Tassoni e Gian Vittorio Rossi, il pittore bolognese Giovanni Luigi Valesio, il senese non mancava di frequentare gli studi degli artisti e di tenersi aggiornato sulle loro opere.

Questo intreccio tra vita e sentimento estetico è testimoniato dai lavori che gli allievi della Scuola di specializzazione in Beni Artistici e Storici vanno a mostrare. Le loro ricerche favoriscono la valorizzazione dei luoghi e delle opere prese in esame, ci arricchiscono di emozioni e di informazioni. La consapevolezza della diffusione capillare del patrimonio artistico e della sua varietà dà impulso allo sviluppo economico. Biblioteche e musei sono le istituzioni che storicamente offrono al curioso il nostro patrimonio e lo salvaguardano. Le collezioni private sono una ulteriore ricchezza e possono diventare un efficace strumento d'indagine e d'informazione, possono rivelarsi una ulteriore ricchezza. Allo stato compete, o meglio dovrebbe e potrebbe competere se lungimirante, il ruolo di regista in dialogo con i privati, i singoli e le fondazioni. Le indagini che le schede degli studenti mostrano sono un esempio concreto di questo possibile dialogo.

*Marinella Pigozzi*

## IL PATRIMONIO DELLE OPERE PIE AL MUSEO CIVICO DI CARPI

*Il museo civico di Carpi raccoglie quanto resta del patrimonio mobile delle cosiddette Opere Pie, istituzioni di assistenza e di pubblica beneficenza in aiuto alle persone in difficoltà. Nel tempo venne acquisito dal Comune o dalla Congregazione della Carità, costituendo di fatto un nucleo di opere che custodisce in sé il particolare valore storico che testimonia la cultura di tutti quei soggetti che hanno compiuto il nobile gesto del donare (Garuti 1980, pp. 236-37).*

### Pittore veneto

#### *Adorazione dei Magi*

s.d. [prima metà del XVI sec.]

Tavola, cm 41 x 34

Carpi, Museo civico, inv. A.750.

Provenienza: Congregazione di Carità, chiesa di Santa Marta o Istituto delle Zitelle del Soccorso, a seguito della sua soppressione; in Museo Civico dal 1913

Agli inizi del Novecento, il dipinto (*fig. 1.1*) era attribuito a un autore di scuola veneta del XV secolo (*Museo Civico di Carpi. Inaugurazione* 1914, p. 59; *Museo Civico di Carpi* 1914, p. 53). Tre decenni più tardi, C. L. Ragghianti riferisce invece l'esecuzione dell'opera al XVI secolo, considerandola di un «madonnero veneziano [...] che deriva da un esempio di Polidoro Lanzani, arricchito con le consuete lumeggiature e ornamenti» (Ragghianti 1940, scheda n. 7), e la qualifica come opera di scarsa qualità, in buono stato di conservazione. Alfonso Garuti, nella scheda OA (Carpi, Archivio storico Musei Palazzo Pio, scheda n. 45), attribuisce il dipinto a un pittore veneto e ne conferma l'attenzione alla maniera di Polidoro Lanzani, come già ipotizzato da Ragghianti (supposizione «da ritenersi giustificata per il carattere veneto e manierista del quadretto»). Fa inoltre riferimento a uno studio (Angiolini Martinelli 1979, p. 79, nn. 123-124), suggerendo che «nel Museo Nazionale di Ravenna esistono repliche in piccole tavolette di scuola cretese-veneziana, di più rozza fattura che sono attribuite da derivazioni di Tiziano e Bonifacio Veronese» (Carpi, Archivio storico Musei

Palazzo Pio, scheda n. 45) (*fig. 1.2*).

Dopo il restauro del 1976, Garuti ne conferma l'attinenza all'ambito veneto della prima metà del XVI secolo (Garuti 1978, p. 8). Nella fototeca del Museo civico di Carpi sono conservate fotografie dell'opera prima, durante e dopo il restauro (nn. 1003, 1004, 1005); nella nota si riferisce che il dipinto «era molto scurito» e che «la pulitura ha ridato i colori brillanti originali». Lo stesso Garuti, quando descrive l'iconografia del dipinto, si sofferma sugli aspetti cromatici: «Verso destra siede la Madonna con il Bambino in braccio. Ha veste rossa, lumeggiata in oro, manto verde azzurro a stelle dorate. Il Bambino è ignudo, lievemente drappeggiato di bianco. Dietro è San Giuseppe con manto rosso. I re Magi hanno ricchi abiti color arancione, nero, rosso, turbanti sul capo, ampie lumeggiature dorate e ricami sugli abiti. Il fondo ha cielo azzurro che si sfuma in rosato e la stella cometa dorata. Verso destra architetture a colonne». Quanto alla cornice, risulta «antica, originale, ora dipinta in giallo carico, ma in origine azzurra a racemi d'oro. È di legno intagliato, dalla fascia piatta e liste rilevante» (Carpi, Archivio storico Musei Palazzo Pio, scheda n. 45).

L'ipotesi di Ragghianti sembra trovare conferma dal punto di vista iconografico – in particolare nella posa della Vergine e nella gestualità del Bambino, riprodotte quasi fedelmente in un'opera di Polidoro Lanzani raffigurante la *Sacra Famiglia con San Giovannino* (venduta da Sotheby's, Milano, 9 giugno 2009), anche se la maniera di Polidoro è molto più vicina alla pittura tonale tipicamente di scuola veneta. D'altra parte, due figure della tavola carpigiana, il re mago e San Giuseppe, sembrano avere altri riferimenti: sempre di ambito veneto, ma nella cerchia belliniana, in particolare per la tipologia, l'espressione e i lineamenti dei volti.

Garuti, anche dopo il restauro, conferma nuovamente il carattere veneto già manieristico del dipinto, ribadendo altresì come vi sia un «riferimento ad analoghe composizioni di tipo più dimesso, divulgate in icone di scuola veneto-cretese, sempre entro il XVI sec., come ne esistono nella Pinacoteca di Ravenna» (Garuti 1990, pp. 37-38). Riferimento che si manifesta nella decorazione dorata, di derivazione bizantina, che impreziosisce le vesti delle figure; ma, per quanto riguarda il resto, il dipinto appare molto

distante dai modelli veneto-cretesi, ancora inclini a una descrizione corsiva bidimensionale, alla “maniera greca”, e dunque piuttosto lontani dalla resa atmosferica tipica della pittura veneta. Pertanto, i rimandi restano circoscritti a una generica similitudine nella composizione e nell’iconografia. Possiamo quindi ipotizzare che si tratti di un pittore italiano operante in ambito veneto che ha ricevuto influssi di tipo bizantino, piuttosto che di un iconografo di scuola veneto-cretese originario di Creta ma operante in Italia.

*Alex Barbanti*

*Bibliografia:* Museo Civico di Carpi. Inaugurazione 1914; Museo Civico di Carpi 1914; C. L. Raghianti 1940; A. Garuti 1978; P. Angiolini Martinelli 1979; A. Garuti 1980; A. Garuti 1990; A.

*Fonti archivistiche:* Carpi, Archivio storico Musei Palazzo Pio, scheda n. 45.



*fig. 1.2.* Scuola Cretese-veneziana, *Adorazione dei magi*, sec. XVII, tempera su tavola. Fonte: *Icone delle Collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1979, catalogo della mostra a cura di Gino Pavan, Santa Sofia di Romagna 1979.



fig. 1.1. Pittore veneto (attr.), *Adorazione dei magi*, sec. XVI, tavola, cm 41 x 34, Musei di Palazzo dei Pio, Carpi.

## IL MUSEO GUTTUSO DI BAGHERIA

*Il Museo Guttuso di Bagheria, ubicato all'interno di Villa Cattolica, si costituisce nel 1973, quando Renato Guttuso dona alla sua città natale un cospicuo corpus di opere composto da trentadue suoi lavori e da numerosi dipinti, sculture, disegni e incisioni di altri artisti che hanno operato tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta del Novecento, provenienti dalla sua collezione privata. Tra il 1985 e il 1986 a questa prima donazione ne è seguita una seconda, costituita da un'ampia quantità di materiale documentario e pittorico, riferibile in particolare all'attività giovanile di Guttuso, tra il 1924 e il 1930. La scheda prende in esame il Ritratto di Franco Angeli del 1971.*

**Renato Guttuso** (Bagheria 1911 - Roma 1987)

**Ritratto di Franco Angeli**

s.d. [1971]

Olio su tela, cm 186 x 100

Bagheria (Palermo), Museo Guttuso Villa Cattolica, inv. 405

Provenienza: donazione dell'artista

Il dipinto (*fig. 2.1*) è pervenuto in collezione tra il 1985 e il 1986, grazie alla seconda donazione di Renato Guttuso al Museo e rappresenta una significativa testimonianza delle relazioni personali e amicali da lui intessute nel corso degli anni e trasposte in pittura. Si tratta, infatti, di un ritratto del pittore Franco Angeli (al secolo Giuseppe Angeli, 1935-1988), realizzato a olio su tela nel 1971.

Il rapporto di amicizia tra i due artisti si intensifica quando, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, Guttuso entra in contatto con il gruppo degli artisti di Piazza del Popolo – costituito, nel suo nucleo iniziale, da Angeli stesso, Mario Schifano, Tano Festa e Giosetta Fioroni – con cui condivide l'impegno politico.

Per Angeli gli anni Settanta coincidono con un impegno politico sempre più esplicito: è in quegli anni infatti che nelle sue opere iniziano a comparire figure di vietnamiti, in riferimento alla guerra del Vietnam, come dimostra *Anonimo euroasiatico* (1970).

Il ritratto che Guttuso ne realizza è costruito con grande attenzione ai dettagli, ma l'effetto complessivo dà vita a una sorta di «non finito» (Lotti 2015, p. 194). L'artista bagherese ha lasciato la tela per metà

bianca, come se avesse voluto omaggiare l'amico pittore con una tecnica da lui stesso utilizzata negli ultimi anni di vita: Angeli, infatti, nella mostra del 1971 alla Galleria dell'Oca espose una serie di acquerelli su carta «similmente “non finiti”» (Lotti 2015, p. 196). Non sembra dunque un caso che, proprio in quell'anno, Guttuso voglia omaggiare l'amico facendo propria, in parte, questa specifica stilistica della sua pittura: «Angeli [...] lascia disseminati nel suo studio i suoi simboli, le sue mascherine, i suoi “spray”, i suoi velatini, vi lascia cadere sopra una tela bianca, appena iniziata in un angolo, infine si abbandona su una sdraio. Nasce così un quadro [...] tessuto tutto d'un fiato; fino all'impopolo, anch'esso dolorosamente autentico, del volto fatto e rifatto ed infine negato da un rabbioso frego [...]. Angeli è pittore politico, lo è sempre. Nel senso che le sue contraddizioni, il suo modo di vivere, il suo disperato cercarsi dentro e proiettarsi fuori, il suo lasciarsi attrarre da un mondo diverso dal suo [...]; il suo modo di vivere l'amore, il suo non risparmiarsi, la sua collera, la sua ingenuità. Guardare bene dentro la pittura di Angeli vuol dire guardare dentro tutte queste cose. Essere dentro la vita come essa è, accostarsi alle ragioni dell'arte» (Guttuso 1971, pp. 39-40).

Il ritratto è documentato da una serie di fotografie scattate nello studio di Guttuso a Piazza del Grillo, a Roma. Mostra un uomo in piedi, chiuso in una sofferenza che appare universale, con il volto contratto e rivolto verso il basso, come immerso in una riflessione silenziosa. Le braccia sono distese lungo il corpo in una posa che anticipa tutta la tensione poi rivelata dalle mani: la sinistra, infatti, è serrata in un pugno vigoroso mentre la destra trattiene nervosamente tra le dita una sigaretta.

Nel 2016 il *Ritratto di Franco Angeli* è stato spostato nella sala dei ritratti. Rispetto agli allestimenti precedenti, che lo vedevano vicino alle opere degli artisti di Piazza del Popolo, questa scelta rispecchia la volontà, da parte della consulente artistica Dora Favatella, ex Direttrice del Museo, di realizzare una ricostruzione memoriale del pittore bagherese. La studiosa restituisce dunque alla figura di Angeli un ruolo determinante nel percorso biografico e artistico di Guttuso.

*Giulia Cali*

*Bibliografia:* E. Crispolti 1989; R. Guttuso 1971; D. Favatella Lo Cascio 2003; G. Lotti 2015.



*fig. 2.1.* Renato Guttuso, *Ritratto di Franco Angeli*, 1971, olio su tela, cm 186 x 100, Museo Guttuso, Bagheria.

## LE COLLEZIONI SPECIALI DELLA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DI BOLOGNA

*La Biblioteca Universitaria di Bologna, nella sezione dedicata alle Collezioni speciali, conserva una cartella contenente 68 stampe sciolte. Si tratta probabilmente del frutto di un riordino cui venne sottoposta la vecchia raccolta dell'Istituto delle Scienze, poi Regia Università, avvenuto prima di confluire nella collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna (Rossoni 2008, pp. 3-20). Principalmente di grande formato e databili tra il XVI e XIX secolo, le opere presentano in gran parte annotazioni manoscritte e, in alcuni casi, il timbro Lambertini, che aiuta a identificarle come parte delle donazioni avvenute a metà Settecento ad opera di Benedetto XIV. Nella scheda si analizzerà una stampa di Bartolomeo Coriolano.*

**Bartolomeo Coriolano** (Bologna 1599 ca.-1676)

### *Caduta dei giganti*

1638

Chiaroscuro a dodici legni di color marroncino su quattro fogli uniti (tre legni per foglio), controfondato, mm 878 x 624

Dedica: *FRANCISCO ATESTINO/ Sereniss. Mutinae, &c./ DVCI./ Iouem Giganteo Triumpho/ clara GVIDONIS RHENI/ manu delineatum imitati, utque/ ille Titanas impios, Sic Ma-/ iestate sua aequissimisque./ legibus flagitiosos/ proterenti./ Barthol. Coriolanus/ Eques/ D. D. D.*

Stemma: Francesco I d'Este

Iscrizione: in basso a sinistra: *G. R. B. F./ B. C. EQ<sup>S</sup>. SC./ 1638.*; scritta a mano in basso a sinistra sul verso del controfondo: "3 Tom a" e "3"

Timbro Lambertini sul foglio in alto a sinistra

Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna

Collocazione: Aula VI cartella 1 n.1/ Bancone Rotuli B Cassetta 5

n. 61

Inedito

La stampa è realizzata con la tecnica del chiaroscuro e sfrutta dodici matrici di legno impresse su quattro fogli di uguale dimensione, presentando una disomogeneità nel tono di fondo, visibilmente più scuro in basso a sinistra (*fig. 3.1*). Inserendosi all'in-

terno della produzione che Bartolomeo Coriolano derivò da Guido Reni, la *Caduta dei giganti* risulta essere il più grandioso frutto di tale rapporto (Takahatake 2010, pp. 121-130). La composizione trae spunto dal mito della gigantomania e, sviluppandosi lungo l'asse centrale, racconta della punizione inflitta da Giove alle creature, raffigurate mentre capitano rovinosamente sotto il peso dei monti accumulati nel tentativo di raggiungere il cielo. Si pensa che l'invenzione reniana tradotta da Coriolano, certamente legata alla *Caduta dei giganti* ai Musei Civici di Pesaro, debba essere rintracciata in un modello grafico (Pepper 1988, pp. 284-285). In tale ambito, alla Royal Library di Windsor Castle, è stato individuato un disegno di studio realizzato da Guido per uno dei giganti (Kurz 1955, p. 124 n. 364; McBurney, Turner 1988, pp. 233-241). Malvasia ricorda che Reni si dedicò più di una volta a questo soggetto. Cita un "pensiero de' Giganti fulminati, disegnati in tela di chiaroscuro a olio" che l'artista avrebbe voluto mandare in Francia ad un bravo intagliatore, più soddisfatto "che negl' intagliati in legno, con tre stampe, e tanta fatica dal Coriolano; pretendendo aver corretto, e migliorato in questi molte cose, che in quelli sempre gli dieron fastidio...", e conclude che il disegno si trova nella collezione Sacchetti a Roma (Malvasia [1678] 1841, II, p. 42). Il lavoro svolto da Coriolano sul soggetto reniano sembra però poter smentire il malcontento che lo storiografo ascrive a Guido, da ritenere dunque, e con ogni probabilità, un pensiero di Malvasia. La *Caduta dei giganti* esiste in due versioni a chiaroscuro, con differenze nella composizione e nelle iscrizioni: una del 1638 e l'altra datata 1641, ripubblicata nel 1647, entrambe conosciute in diversi stati (Takahatake 2010, p. 127 nn. 18, 19). La prima versione, cui fa riferimento la nostra, reca in alto a destra la dedica a Francesco I d'Este duca di Modena, il cui stemma è collocato sul lato opposto. In basso a sinistra si trovano invece riassunti i termini della collaborazione tra Guido e Bartolomeo: "*G. R. B. F./ B. C. EQ<sup>S</sup>. SC./ 1638.*". La seconda riga identifica Coriolano come cavaliere e incisore, mentre la prima veniva letta da Bartsch «Guido Reni Bononiensis fecit» (Bartsch 1811, XII, p. 114). Oggi Naoko Takahatake propone di interpretare la "F" come «formis», sottolineando così il coinvolgimento di Reni anche nel rilascio della stampa (Takahatake 2010, p. 119). La studiosa ag-

giunge che ciò sembra poter trovare conferma nei due torchi, lastre e blocchi di legno pronti all'incisione presenti nel suo studio, evidenziati nell'inventario *post mortem* dei beni pubblicato da John Spike nel 1988 (Spike 1988, p. 51, 54; Takahatake 2010, p. 119). Tali elementi portano a contraddire le affermazioni di Malvasia. Francesca Candi pensa infatti che, «se davvero Reni non fosse stato soddisfatto della prova, non le avrebbe permesso di circolare con il suo nome e con una dedica altisonante», l'unica di tale calibro in tutta la produzione di Coriolano (Candi 2016, p. 70).

Lungo il bordo in alto a sinistra è possibile scorgere il timbro Lambertini spezzato. La stampa, identificabile come parte delle donazioni effettuate da Benedetto XIV a metà Settecento, ottenne sicuramente l'attuale controfondo in un momento successivo all'ingresso nell'Istituto, forse nel corso di un processo di riordino che coinvolse i volumi della collezione. L'analisi visiva dell'opera consente anche di notare alcuni segni di passati traumi che interessarono il supporto, espressi con sottili linee orizzontali e verticali che lo percorrono da parte a parte.

Concludo segnalando la presenza, nella stessa cartella, di due ulteriori stampe con la *Caduta dei giganti* di Coriolano, entrambe prive di timbro Lambertini. La prima è un altro esemplare del 1638, che mostra una variazione di stato individuabile nella dedica in alto a destra, dove la parola “*clara*” si trasforma in “...”. Differenze si colgono anche nel colore e nel numero di matrici usate, otto totali anziché dodici (fig. 3.2). L'ultima è invece una ripubblicazione relativa alla seconda versione del soggetto, creata nel 1641, con la nuova data 1647 aggiunta grazie ad uno stampo (fig. 3.3). Qui le iscrizioni presenti consentono di scorgere un nuovo sviluppo nel rapporto tra Guido e Bartolomeo, identificabile come editore a partire dagli anni Quaranta: “*GVIDO RHENVVS/ Iterum auxit./ Barthol. Coriolanus/ Eq./ Incidit, & iterum/ Euulgavit./ 1647.*” (Takahatake 2010, p. 120; Candi 2016, pp. 65-66).

Ilenia Carozza

*Bibliografia:* A. Bartsch 1811; C. C. Malvasia [1678] 1841; O. Kurz 1955; H. McBurney, N. Turner 1988; S. Pepper 1988; J. T. Spike 1988; E. Rossoni 2008; N. Takahatake 2010; F. Candi 2016.

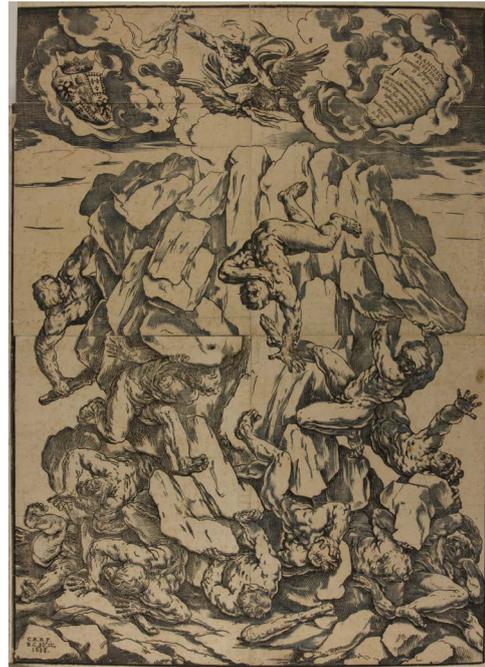


fig. 3.2. Bartolomeo Coriolano, *Caduta dei giganti*, 1638, chiaroscuro a otto legni su quattro fogli (due legni per foglio), Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna. © Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Biblioteca Universitaria di Bologna.



fig. 3.3. Bartolomeo Coriolano, *Caduta dei giganti*, 1647, chiaroscuro a dodici legni su quattro fogli (tre legni per foglio), Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna. © Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Biblioteca Universitaria di Bologna.



fig. 3.1. Bartolomeo Coriolano, *Caduta dei giganti*, 1638, chiaroscuro a dodici legni su quattro fogli (tre legni per foglio), Bologna, Biblioteca Universitaria di Bologna. © Alma Mater Studiorum Università di Bologna – Biblioteca Universitaria di Bologna.

## IL COLLEGIO ARTISTICO VENTUROLI

*Nel marzo 1821 muore l'architetto Angelo Venturoli (1749-1821) che indica tra le sue volontà testamentarie l'istituzione di un collegio per avviare i giovani allo studio delle Belle Arti. La scelta cade su un edificio di via Centotrecento, oggi sede della Fondazione Collegio Artistico Venturoli, che conserva ancora una ricchissima collezione di dipinti, disegni e materiale didattico. La maggior parte delle opere rimaste sono state realizzate dagli studenti durante gli anni di alunnato, corso di studi di otto anni che prevedeva anche esercitazioni all'aria aperta e gite istruttive dentro e fuori città. Molte opere derivano dalla pratica del Pensionato Angiolini, un periodo di perfezionamento che i giovani studenti compivano in diverse città italiane, con l'obbligo di inviare ogni anno un saggio dei propri studi. Nel 2016, grazie alla collaborazione tra il Museo civico del Risorgimento e la Fondazione Collegio Artistico Venturoli, è stato possibile approfondire lo studio dei materiali documentari. Ne è conseguita la riscoperta di numerose opere, tra queste l'acquerello Interno della basilica di San Marco, attribuito a Cleto Capri.*

**Cleto Capri** (Bologna 1873-1965)

***Interno della basilica di San Marco Venezia***

s.d.

Acquerello su carta, mm 477 x 355

Bologna, Fondazione Collegio Artistico Venturoli,  
inv. BA 1467

Il foglio, senza firma e senza data, è stato di recente ritrovato ed attribuito a Cleto Capri, allievo del Collegio Venturoli dal 1885 al 1893. L'assegnazione si basa sull'*Inventario* del 1914, conservato presso l'Archivio del Collegio, che a quella data registra la presenza di un acquerello a colori dell'artista dal titolo *Interno di una chiesa bizantina*. La scena rappresentata nel foglio (fig. 4.1) è un interno della Basilica di San Marco e il soggetto

può quindi corrispondere con quello segnalato nell'*Inventario*.

Terminato il periodo di *alunnato*, il percorso di formazione presso il collegio bolognese che durava otto anni, Cleto Capri vince il *Premio Angiolini*, una borsa di studio che gli permette, per altri quattro anni, di perfezionarsi presso diverse città italiane, Ancona, Roma, Venezia. Proprio a questa fase del percorso dell'artista potrebbe ascrivere la composizione di questo acquerello, realizzato probabilmente nel 1895. Nello stesso anno infatti il giovane pittore invia a Bologna, come prova del terzo anno di *Pensionato*, la veduta in prospettiva di un *Canale di Venezia*, che si può identificare con un olio su tavola conservato nelle collezioni del Venturoli, firmato e datato 1895. La presenza di Capri nella città lagunare è attestata anche da un altro dipinto in collezione privata, *Venezia* (fig. 4.2), datato 1895, con una veduta della città sullo sfondo e una grande imbarcazione in primo piano. Venezia continuerà a rappresentare una fonte di ispirazione per il pittore anche in anni molto più tardi.

A confronto con altre opere dell'artista che rappresentano interni di chiese, ad esempio *Nel coro di San Petronio* (Rubini 2012, p. 68), questo acquerello mostra una presa di distanza dalla tematica sociale e verista, che cede il passo a un'intonazione più sentimentale, favorita anche dal ricorso a tecnica più morbida, come quella dell'acquerello. Pur nel rigore del disegno, Capri in questa prova esplora le potenzialità del colore, servendosi di tinte forti e brillanti. Durante gli anni trascorsi in collegio, il giovane artista, che si era dimostrato un abilissimo disegnatore – come attestano il *Ritratto di ragazza* (Martorelli, Samoggia 2015, p. 38) e il *Ritratto maschile* (Martorelli, Samoggia 2015, p. 233-234) – aveva sostenuto la superiorità del disegno rispetto al colore. Scrive infatti in quegli anni: «La cosa che mi preoccupa molto quando dipingo è quella di sapere conservare il disegno che vi ho messo sotto, ché non tornerebbe conto di faticare prima a disegnare esattamente una figura, quando nel dipingere si venisse a perdere questo disegno. Nel vero come tutti gli oggetti hanno una forma diversa l'uno dall'altro, hanno anche un colore diverso; quindi considerati sotto questo aspetto colore e disegno avrebbero



fig. 4.2. Cleto Capri, *Venezia*, 1895, collezione privata. Courtesy: Galleria d'Arte Artfigurative Crespellano.

uguale importanza. Il disegno però prende subito il sopravvento, perché specialmente nella pittura ad olio il colore si altera ed annerisce in modo che i nostri posteri non potranno avere nemmeno un'idea del come fossero tante opere che noi oggi ammiriamo» (Bologna, Archivio Collegio Artistico Venturoli, cartone 85). Una volta uscito dal collegio, il pittore sembra ammorbidire le sue posizioni, puntando maggiormente sulla suggestione e sulle potenzialità che possono scaturire dal colore. Scrive nel 1895, lo stesso anno delle sue vedute veneziane: «Mi sono maggiormente persuaso in seguito ai miei ultimi lavori dell'importanza che ha l'espressione del sentimento in arte» (Bologna, Archivio Collegio Artistico Venturoli, cartone 71).

Le ricerche pittoriche, condotte nel quadriennio del *Pensionato Angiolini*, sfociano nel grande dipinto *Flava Ceres* o *Mietitura a Sabbiuino*, dove l'artista riesce a coniugare l'attenzione per il tema sociale con la sensibilità coloristica nei confronti del contesto paesaggistico.

Interessante è anche il taglio fotografico della scena, che restituisce con immediatezza un

frammento di realtà, grazie anche alla presenza del grande turibolo in primo piano che si impone allo sguardo dello spettatore. È probabile che l'artista abbia colto l'occasione per mettere a frutto gli anni di studio in collegio: nel percorso formativo del giovane infatti vengono ricordati gli insegnamenti del pittore Luigi Serra e gli esercizi dal vero, spesso eseguiti sulla base di riproduzioni fotografiche.

*Ilaria Chia*

*Bibliografia:* S. Rubini 2012; R. Martorelli, L. Samoggia 2015; A. Rodella 2017.

*Fonti archivistiche:* Bologna, Archivio Collegio Artistico Venturoli, *Campione degli alunni*; Ivi, cartone 71; Ivi, cartone 85.

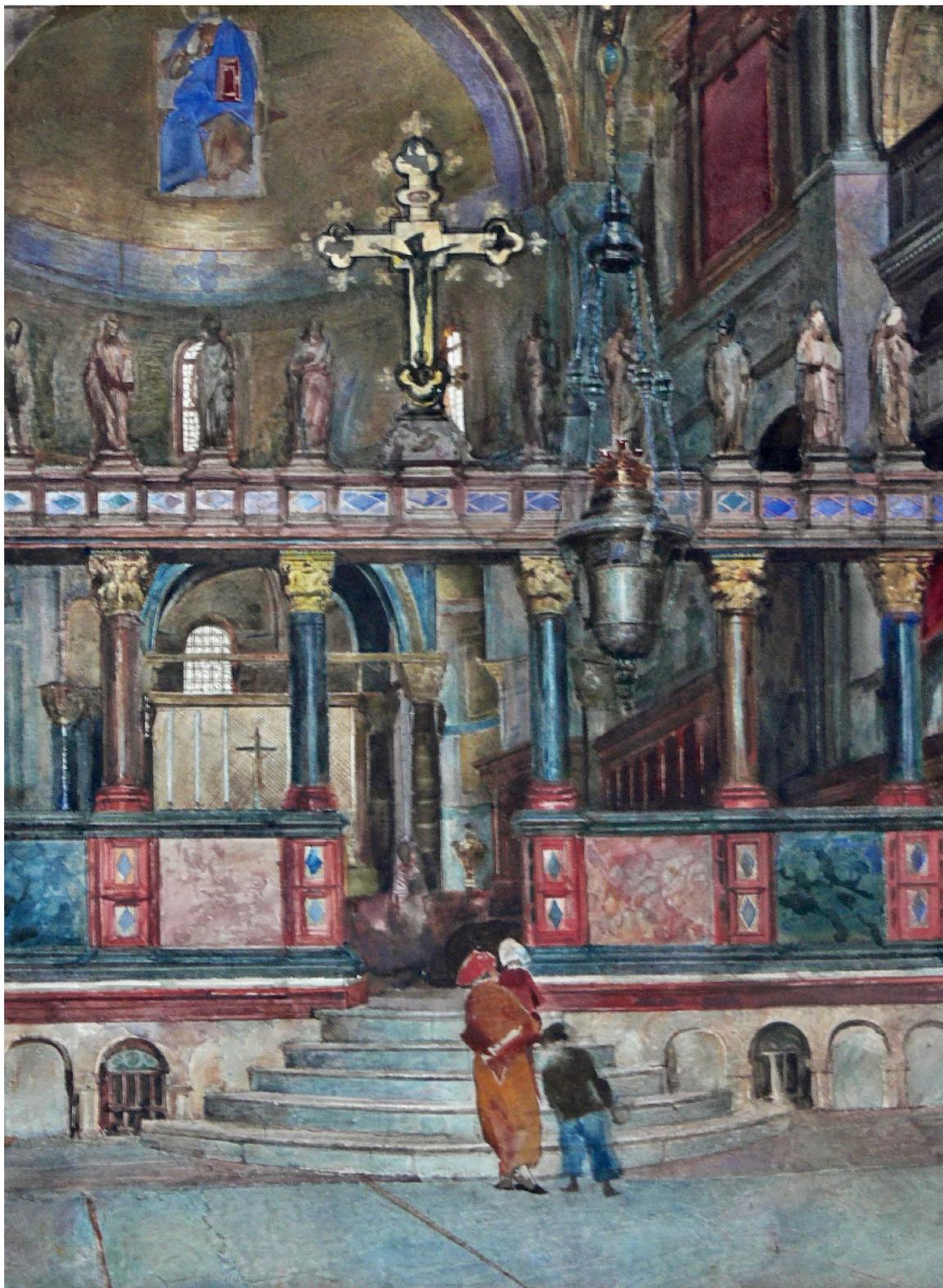


fig. 4.1. Cleto Capri, *Interno della basilica di San Marco Venezia*, Bologna, Fondazione Collegio Artistico Venturoli.

## LA RACCOLTA CIVICA DEGLI INCISORI MARCHIGIANI - COLLEZIONE PAGLIARINI

*La collezione Pagliarini si costituisce a partire dagli anni Sessanta del Novecento. La passione per l'arte incisoria di un privato, nativo di Sassoferrato, poi emigrato a Roma, e la volontà di omaggiare gli incisori marchigiani hanno portato alla formazione del primo nucleo di opere, composto da circa 400 tra incisioni e disegni realizzati dagli anni Cinquanta in poi. La collezione continua ad ampliarsi fino al 2014 (anno della morte di Pagliarini), con l'acquisizione di altri 253 fogli incisi e 6 disegni, tra cui opere tratte da Federico Barocci, del Maratta, del Ciamberlano e di Simone Cantarini. Per volontà della moglie Mirella e dei figli, la collezione viene interamente donata ai Musei Civici di Sassoferrato alla fine del 2018. La raccolta permette di compiere un vero e proprio percorso di approfondimento sulle incisioni, intese non solo come opera di "traduzione", ma anche d'invenzione e sperimentazione artistica (M. Corradini, in Pagliarini 2009, p. 18).*

**Edgardo Mannucci** (Fabriano 1904-Arcevia 1986)

### **Senza titolo**

s.d.

Acquaforse, acquatinta e collage, mm 185 x 230

Foglio mm 350 x 500

Tiratura: P. A.

Firmata in basso a destra

Sassoferrato, Musei Civici

Provenienza: Collezione Pagliarini

Nato e cresciuto nella bottega del padre marmista e formatosi nell'ambiente romano degli anni Cinquanta, Edgardo Mannucci è considerato uno dei principali protagonisti dell'arte plastica informale in Europa. Inizialmente vicino ad un Primitivismo plastico, in seguito allo scoppio della bomba di Hiroshima, Mannucci comincia ad interrogarsi sull'energia intrinseca alla materia. È a questo punto che rifiuta ogni figurazione e linguaggio codificato per approdare ad una forma scultorea che sia in grado di "tradurre" quella potenziale energia. Ed è così che

le sue sculture, realizzate per essere ospitate all'aperto e quindi soggette a ogni cambiamento climatico, sfiorate ad ogni spostamento d'aria, sono in grado di "muoversi" in una danza continua.

Per quest'opera (fig. 5.1), come per molte altre che compongono la collezione, è difficile stabilire con certezza la provenienza. Tuttavia, è molto probabile che Franco Pagliarini la abbia acquistata dallo stesso artista, il quale, rientrato a fine anni Sessanta nelle Marche e stabilito ad Arcevia (a soli 15 chilometri da Sassoferrato), divenne ben presto un punto di riferimento per numerosi artisti dell'entroterra marchigiano.

L'incisione è assimilabile ai numerosi studi su carta realizzati da Mannucci: a volte studi di oreficeria, di progetti scultorei o, come in questo caso, semplici "esercizi" di sperimentazione che sfruttano le potenzialità della tecnica incisoria. È realizzata a doppia immersione in acquatinta e in acquaforse, probabilmente sulla stessa lastra. Fra la prima e la seconda morsura, Mannucci applica sul foglio i due nuclei (in questo caso in cartoncino) delle "strutture".

Le incisioni e i disegni di Mannucci rimandano – attraverso materiali e supporti diversi – a quell'energia materica che esplose con forza centrifuga da un nucleo di vetro o di pietre incastonate. Così come nelle sue sculture (fig. 5.2) e nei suoi gioielli, dove le pepite di vetro sono perfettamente trattenute dalla materia metallica all'intera struttura, anche nell'opera presa in esame, le applicazioni in carta sono connesse alla struttura d'inchiostro.

Il segno calcografico è netto, forte, marcato; tipico di chi ha a che fare con un materiale che, nel suo apparire leggero, non può esulare da un determinato carico di resistenza, a cui contribuisce la pratica artigiana del fabbro, colui che forgia e piega il metallo con mani forti, possenti, eppure è in grado di realizzare dettagli sottili, come fili leggerissimi di bronzo e di altri metalli preziosi. È così che l'opera è ben salda in tutte le sue parti, ma estremamente leggera.

*Laura Coppa*

*Bibliografia:* F. Pagliarini 2009, p. 18.



fig. 5.1. Edgardo Mannucci, *Senza titolo*, acquaforte, acquatinta e collage, Sassoferrato, Musei Civici, collezione Pagliarini.



fig. 5.2. Edgardo Mannucci, *Idea numero 21*, bronzo e vetro, Ancona, Museo Tattile Statale Omero.

## LA PINACOTECA PROVINCIALE DI SALERNO E LA SUA COLLEZIONE

*La Pinacoteca Provinciale di Salerno apre al pubblico nella sua attuale sede, al primo piano del seicentesco Palazzo Pinto, soltanto nel marzo del 2001. Il patrimonio storico-artistico, costituitosi nel tempo attraverso un'attenta operazione di recupero sul territorio, vanta dipinti databili dal XV al XVIII secolo, e l'esposizione si articola in tre grandi sezioni, suddivise secondo un criterio cronologico e tematico: Dal Quattrocento al Settecento, Salernitani e Costaioli, Artisti Stranieri.*

**Pasquale Avallone** (Salerno 1884-1965)

***Segrete Speranze***

1902-03

Olio su tela, cm 130 x 75

Salerno, Pinacoteca Provinciale

Iscrizioni: Firma «P. Avallone», in basso a sinistra

Provenienza: in possesso dell'amministrazione provinciale dal 1903

Restauri: 1998-1999

Il dipinto perviene al Consiglio Provinciale di Salerno insieme ad un altro, *Molo Manfredi*, come prova vincitrice della “pensione” destinata a sostenere gli studi presso l'Accademia di Belle Arti “Salvator Rosa” di Napoli (Bignardi 1981, p. 265). L'opera (fig. 6.1) cattura lo sguardo sia per le sue dimensioni sia per il soggetto, particolarmente sentimentale. Una giovane donna, avvolta in un abito alla moda dell'epoca, è china a contemplare il ritratto di un uomo. L'aria di sospensione, di malinconia, suggerisce appunto le “segrete speranze” della donna in questione. Molteplici sono i riferimenti alla caducità dei sentimenti, notati anche da Carmine Tavarone: i fiori variopinti che attorniano la fotografia dell'amato, la piuma di pavone che si scorge in alto a destra (Tavarone 2010, pp. 15-17). Lo sguardo basso della ragazza conduce quello dello spettatore verso la natura morta sul tavolino, e verso le sue mani, che reggono stralci di lettere. Pasquale Avallone esprime in questo dipinto uno dei sentimenti propri dell'epoca appena conclusa: la malinconia per le speranze de-

luse, i ricordi struggenti, gli amori spezzati. Difatti, nonostante il visibile riferimento nello stile ad autori partenopei – in primis a Domenico Morelli (1823-1901) – la tematica è riscontrabile anche in altre opere, come il *Ricordo di un dolore* (1889) di Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907).

Il dipinto rientra nella sezione attualmente dedicata ai pittori *Salernitani e costaioli* della Pinacoteca, frutto di una campagna di acquisizioni che l'organo provinciale ha perseguito sin dai primi anni post-unitari. È infatti documentata, come accennato, l'attività di sostegno di alcuni meritevoli talenti, i quali venivano “pensionati” per sostenere gli studi presso l'Istituto di Belle Arti di Napoli. «Ad incoraggiare e promuovere gli studi di pittura e scultura non manca di concorrere con l'opera sua il nostro Consiglio Provinciale, il quale, sebbene intento a gravosissimi lavori stradali, pure non lascia di aiutare con pensioni quei giovani che mostrano speciale attitudine alla pittura ed alla scultura», così recita infatti un estratto dall'Annuario statistico della Provincia di Salerno del 1866 (Romito 2007, p. 13). Per meritare codesto premio, le giovani promesse dovevano presentare una prova della propria bravura da sottoporre alla commissione del Consiglio, il quale poi designava il fortunato vincitore. Grazie a ciò, l'investimento economico tornava sotto forma di capolavori che entravano a far parte delle proprietà provinciali, proprio come è avvenuto per il dipinto in questione. Altre occasioni di acquisizione furono le mostre che agli inizi del Novecento promuovevano l'arte del territorio. La prima fu quella inaugurata il 2 ottobre del 1927, presso le scuole Occidentali Barra di Salerno, ovvero la *Prima mostra fra artisti del Salernitano*, realizzata in occasione dell'VIII centenario dell'Unione Politica della Sicilia alla Terraferma e della Fondazione del Regno nell'Italia Meridionale, organizzata dal Circolo Artistico “Gaetano Esposito”, la quale valse all'amministrazione provinciale l'acquisto di ben ventidue opere. Seguendo tale solco, gli acquisti continuarono periodicamente fino a raggiungere un nuovo picco con la *Mostra Salernitana d'Arte* del 1933, quando furono acquisiti undici quadri. Degli stessi anni (1932) è una delibera dell'Amministrazione Provinciale che incarica Antonio Marzullo, primo direttore del Museo Provinciale, di stilare una sorta di elenco delle opere appartenenti all'istituzione.

Marzullo realizza quindi un inventario di settantasette dipinti contrassegnati da un numero progressivo, con specificazione di autore, titolo, tecnica e misure, andando inoltre a collocare le varie opere secondo la successione delle sale del Palazzo Sant'Agostino, allora sede del museo (Romito 2007, p. 19). A partire da queste testimonianze si è cercato di recuperare, per quanto possibile, le opere che negli anni la Provincia aveva acquisito, le quali negli anni bellici e in seguito furono disperse tra le varie sedi amministrative. Alle sollecitazioni operate sin dopo l'inaugurazione dell'attuale Pinacoteca, alcuni dipinti sono stati ottenuti grazie alle donazioni degli eredi e in seguito alle ricerche della direttrice Matilde Romito. È infatti da riferirsi a questa fase l'acquisizione di un altro dipinto di Pasquale Avallone, esposto nella stessa sezione: l'opera intitolata *Lo Specchio* (1915), dono della figlia del pittore, che costituisce un esempio della sua produzione della prima maturità. Lo conferma l'uso dei contrasti cromatici, la costruzione dei volumi tramite pennellate pastose, larghe e dai tocchi di tipo impressionista. Anche in questa tela, a dispetto delle commissioni pubbliche coeve nella quale l'artista si cimentava, ritroviamo un senso di malinconia e disincanto. Una cifra, quest'ultima, che segna la produzione ritrattistica dell'artista, a partire proprio dal primo esempio di *Segrete speranze*.

*Annapaola Di Maio*

*Bibliografia:* M. Bignardi 1981; M. Romito 2007; C. Tavarone 2010.



fig. 6.1. Pasquale Avallone, *Segrete Speranze*, 1902-03, Salerno, Pinacoteca Provinciale.

## LA COLLEZIONE DI ROBERTO BILOTTI RUGGI D'ARAGONA

*A costituire il nucleo delle opere è la collezione della famiglia Bilotti, antico casato distintosi per l'intensa attività di mecenatismo culturale e per le donazioni di importanti opere d'arte destinate alla città di Cosenza. Nella scheda seguente, si tratterà di sette sculture realizzate da artisti contemporanei, giunte alla Galleria Nazionale di Cosenza grazie alla donazione fatta da Roberto Bilotti Ruggi d'Aragona: testimonianza di un significativo omaggio alla terra calabrese e della proficua attività culturale di mecenati di origine cosentina.*

**Giorgio de Chirico** (Volo, Grecia 1888-Roma 1978)

### *Cavallo e cavaliere con berretto frigio*

1940

Scultura in terracotta, cm 40 x 40 x 18

Firmato in basso a destra: «G. de Chirico»

Cosenza, Galleria Nazionale

Provenienza: collezione della Famiglia Bilotti

La scultura (*fig. 7.1*) risale al 1940, anno in cui Giorgio de Chirico raggiunse l'apice della sua fama grazie a un insieme di combinazioni favorevoli: le numerose esposizioni collettive e personali, l'acquisto delle sue opere da parte dei musei e, non per ultima, l'attenzione rivoltagli da importanti critici d'arte.

L'interesse dell'artista verso la scultura è testimoniato da alcuni suoi scritti, in particolare dal testo *Brevis pro plastica oratio*, pubblicato sulla rivista «Aria d'Italia» nell'inverno dello stesso anno. Qui de Chirico avvalorava l'importanza della scultura in rapporto alla pittura; scrive che «la scultura dev'essere morbida e calda; e della pittura avrà non solo tutte le morbidezze, ma anche tutti i colori: una bella scultura è sempre pittorica» (Dalla Chiesa 1988, p. 10). Il testo prelude alla sua prima attività da scultore: de Chirico lavora e crea i propri soggetti attraverso il movimento del pollice che, scorrendo fluido sulla materia duttile della terracotta, determina un effetto pittorico.

L'episodio più significativo per la sua attività da scultore fu l'incontro con la famiglia fiorentina Bellini, in particolare con l'amico e mecenate Luigi, con il quale condivise la passione per quest'arte. Bellini, oltre a ospitarlo nei suoi soggiorni fiorentini, organizzò una sua personale nelle sale di Palazzo Ferroni e gli affidò la realizzazione di scene e costumi per la rappresentazione dei *Puritani* del 1933 alla prima edizione del Maggio Musicale fiorentino (Rasario 2004, pp. 273-274). Fu questo rapporto di amicizia a incentivare la sua attività. De Chirico apprese i rudimenti della tecnica realizzando diversi bozzetti con il suo collaboratore per la scultura, Alietti, intensificando e arricchendo la sua produzione. Tra il 1938 e il 1940 vedono la luce le prime terrecotte documentate, come *Cavallo Imbizzarrito* (*Bucefalo*), *Cavallo e palafreniere* e *Dioscuoro* (*Cavallo e Cavaliere*), esposte alla prima mostra di sculture in terracotta presentata alla Galleria Barbaroux di Milano nel marzo del 1941. La maggior parte di queste erano in terracotta semplice mentre alcuni esemplari furono poi invetriati dalla fabbrica di maioliche di Aristide Loria. Negli anni Sessanta da alcune terrecotte vennero realizzate delle fusioni in bronzo (Dalla Chiesa 1988, p. 12). Tra i soggetti prediletti dall'artista si distinguono cavalli e cavalieri, figure che ricorrono anche nella sua produzione pittorica. L'opera conservata alla Galleria Nazionale di Cosenza ne fornisce un esempio, e trova un confronto con altre sculture che rappresentano lo stesso soggetto, ad esempio quella appartenuta alla collezione Bellini di Firenze ed esposta alla Galleria Barbaroux nel 1941 (Rasario 2004, p. 277). L'opera risulta anche documentata su giornali e riviste dell'epoca, in particolare nell'articolo di Raffaele Carrieri *Le Sculture di de Chirico* sulla rivista «Tempo» di Roma del 6-13 marzo 1941, e nella mostra *Grande metafisico Giorgio de Chirico* tenutasi a Cremona nel 2003.

Dalla versione della collezione Bellini è stata realizzata una fusione in bronzo nel 1966. Ne esistono altre due, sempre in bronzo, tratte da altre terrecotte dello stesso soggetto: la prima è stata fusa in sei esemplari presso la fonderia Anselmi & figli di Roma nel 1964; la seconda, in sette esemplari numerati, più altri tre contrassegnati da numeri romani da I a III, autorizzati da Isabella de Chirico nel

1985 ed eseguiti dalla Fonderia d'Arte Flaminia di Roma (Dalla Chiesa 1988, p. 106).

Nonostante si tratti del medesimo soggetto, l'opera della Galleria Nazionale di Cosenza differisce dalla scultura della collezione Bellini per diversi particolari: il cavallo non si impenna in modo irruente ma procede al passo, da destra a sinistra, a suggerire un lento movimento. Il cavaliere non indossa un corto mantello, ma uno più lungo e arricciato, che dalla sua spalla scende fino a raggiungere il fianco del cavallo (Roma, archivio privato, expertise Ursino). Un elemento che invece caratterizza entrambe le sculture è la presenza del berretto frigio. L'aggettivo *frigio*, compreso nel titolo, viene utilizzato da de Chirico a partire dal 1927 nel dipinto *Il mercante frigio* ed è successivamente riproposto anche in alcune sculture. Il caratteristico berretto, con la punta ripiegata in avanti, riecheggia il copricapo indossato dai liberti nell'antica Roma e dai giacobini durante la Rivoluzione francese quale segno di libertà conquistata (Dalla Chiesa 1988, p. 46).

Il tema del cavallo e del cavaliere con berretto frigio non è inusuale all'interno della produzione dell'artista dagli anni Quaranta in poi, in particolare in quella scultorea di piccola dimensione. L'opera in esame ne è una testimonianza e, nella sua variante formale, rimane al momento unica.

*Cristina Elia*

*Bibliografia:* G. Dalla Chiesa 1988; G. Rasario 2004.

*Fonti archivistiche:* Roma, archivio privato, expertise Ursino, 2014



fig. 7.1. Giorgio de Chirico, *Cavallo e cavaliere con berretto frigio*, 1940, scultura in terracotta, Cosenza, Galleria Nazionale.

## LA COLLEZIONE OSIO ALL'ISTITUTO NAZIONALE PER LA GRAFICA DI ROMA

*Il foglio Testa d'uomo con barba del friulano Giuseppe Bernardino Bison fa parte della collezione di Umberto Osio, un corpus di 3.128 rappresentazioni grafiche appartenenti ad epoche e ad artisti differenti, dove la peculiarità sta nel fatto che i capolavori principali sono accostati a disegni di aiutanti di bottega: una scelta sicuramente non casuale, che mette in luce l'interesse collezionistico, e al contempo didascalico, del proprietario. In seguito alla morte del padre, avvenuta nel 1967, sarà proprio Bernardino Osio ad occuparsi nel 1999 della vendita dell'intera collezione all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma. L'Istituto vedrà quindi ampliare la sua raccolta, sia da un punto di vista quantitativo che tipologico (Fusconi, Canevari 2006).*

**Giuseppe Bernardino Bison** (Palmanova 1762-Milano 1844)

### *Testa d'uomo con barba*

s.d.

Matita nera e penna a inchiostro bruno su carta bianca, mm 71 x 78

Timbro: in alto a sinistra, collezione Litta

Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, collezione Osio

Provenienza: collezione Litta, inv. FN15254

Collocazione: cartella 27

I cento disegni di Giuseppe Bernardino Bison presenti nella collezione Osio colpiscono anzitutto per la profonda eterogeneità tematica e tecnica. Agli studi di figura si affiancano infatti disegni di scenografie, scene di paesaggio, disegni di architetture e studi di decorazione. Si tratta di un *corpus* grafico assai vasto e variegato, che trova spiegazione nelle parole di Giovanni Rossi: «Nimico dell'ozio, faceva conto degli stessi ritagli di tempo, e persino tra le tenebre della notte, al pallido lume della lucerna, andava schizzando or con la penna or con la matita, soggetti vari e capricciosi» (Rossi 1845, p. 172). Tra le diverse tematiche indagate dall'artista, particolarmente ricorrente è lo studio dei volti. Nella maggior

parte dei casi l'assenza di riferimenti specifici non permette di stabilire se si possa trattare effettivamente di ritratti o di studi di figure: i soggetti rappresentati potrebbero essere delle "Teste di fantasia", in cui il maestro esercita la mano con ritmo e modalità del tutto particolari (Magani, Pavanello 1996, p. 24).

Il disegno in questione (*fig. 8.1*) riproduce la figura di un uomo anziano con la barba, soggetto riproposto più volte da Bison, come nel caso dei fogli conservati al Castello Sforzesco di Milano, nella collezione Miotti a Tricesimo (Rizzi 1976, *figg.* 16, 18, 119) e nei molti esempi presenti nella collezione Scaramangà di Trieste, realizzati tutti con tecniche diverse (Magani, Pavanello 1996, *figg.* 14, 20, 41, 53). Bison ha dato quindi vita a un modello iconografico ripetuto che tuttavia, sia attraverso la poetica settecentesca della "variazione", sia mediante la sua inventiva e abilità nel padroneggiare il mezzo grafico, è riuscito a differenziare in ogni composizione.

L'artista, in questo caso, ha dapprima fissato l'idea con tenui segni a matita; successivamente, è intervenuto di nuovo con linee più marcate e definite con l'inchiostro, apportando alcune modifiche all'idea originaria. Il tratteggio parallelo obliquo raggiunge in questo esemplare una delle sue massime espressioni. A delimitare i contorni della figura sono infatti pochi tratti funzionali; per il resto, la tridimensionalità dell'immagine e i dettagli fisiognomici del volto, come le rughe sulla fronte e i peli della barba, sono creati attraverso l'infittimento delle linee a penna. La scelta dell'artista di utilizzare questo tipo di segno potrebbe scaturire dal condizionamento derivatogli da stampe e incisioni, e più precisamente dalla raccolta di *Teste* pubblicata nel 1774 nel *Catalogo di varie Opere inventate dal Celebre Gio. Batta Tiepolo*. Nel volume sono riunite sessanta incisioni di Giandomenico Tiepolo, che riproducono una vasta gamma di uomini anziani barbati con abiti appariscenti e copricapi orientali da mettersi in relazione a modelli e dipinti di Giambattista. L'attenzione così insistente rivolta alla figura dell'uomo anziano, da riconoscere spesso come quella del filosofo, era legata alla moderna filosofia della conoscenza che, da almeno un secolo, appassionava i veneziani colti, i quali spesso commissionavano agli artisti dipinti e incisioni con questo soggetto. Inoltre, i volumi di stampe di Rembrandt, in cui erano incluse raffigurazioni come

*l'Uomo con berretto nero in capo, l'Astrologo e il Ritratto di fanciullo*, dovevano essere piuttosto diffuse: lo stesso Anton Maria Zanetti, maestro di Bison, possedeva delle copie di tali volumi, e quasi certamente l'artista ebbe modo di vederle (Barone, Magani 2011, pp. 18-19).

Infine, come già evidenziato, lo specifico utilizzo della penna potrebbe ricollegarsi anche alla lontana tradizione lombarda dei leonardeschi (Beltrame-Quattrocchi, Lazzaro Morrica 1969, pp. 4-5). I diversi soggiorni di Bison dal luogo natio a quello bresciano, fino al territorio veneto e milanese (con l'ipotesi di un breve soggiorno romano), permisero all'artista di entrare in contatto con tradizioni artistiche diverse, come testimonia la discrepanza stilistica dei suoi disegni. In questo caso l'utilizzo della penna, tanto cara a Leonardo, permette di interpretare al meglio ciò che esiste nella realtà naturale e, al tempo stesso, suggerire ciò che si percepisce soggettivamente di quella realtà, senza mai addentrarsi in una descrizione dettagliata (Faietti 2015, pp. 41-48). Nella rappresentazione dell'uomo anziano con la barba, Bison infatti non indugia nella descrizione dei particolari fisiognomici del volto: come Leonardo, sembra volersi piuttosto concentrare sull'aspetto espressivo della figura, e sulla necessità di fissarne l'idea originaria, caratteristiche che lo hanno contraddistinto come un *unicum* tra gli artisti del suo tempo.

*Chiara Forconi*

*Bibliografia:* G. Rossi 1845; E. Beltrame-Quattrocchi, S. Lazzaro Morrica 1969; F. Magani, G. Pavanello 1996; A. Rizzi 1976; G. Fusconi, A. Canevari 2006; T. Barone, F. Magani 2011; M. Faietti 2015.



*fig. 8.1.* Giuseppe Bernardino Bison, *Testa d'uomo con barba*, s.d., matita nera e penna a inchiostro bruno su carta bianca, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica (FN15254), collezione Osio.

## I DEPOSITI DEL MAMBo

*Si presentano qui i risultati, frammentari e parziali, dello studio di Memento Bologna 2 Agosto 1980, progetto inedito di Renato Guttuso e Mister Luna (alias di Beppe Vida, architetto e designer) realizzato tra 1981 e 1982 per un memoriale alla strage di Bologna avvenuta il 2 agosto 1980. Il materiale, oggi conservato presso il deposito del MAMBo, consiste di undici tavole architettoniche, due maquette relative alla pavimentazione del memoriale e alla stele commemorativa ideata su disegno di Guttuso e alcuni fogli dattilografati contenenti indicazioni tecniche.*

**Renato Guttuso** (Bagheria 1911-Roma 1987)

**Mister Luna** (Beppe Vida, Cremona 1933)

**Memento Bologna 2 agosto 1980**

1982 [agosto 1981-febbraio 1982]

Penna e pennarello su carta, mm 980 x 735

Bologna, deposito MAMBo

Iscrizioni: in basso a destra «Mister Luna Milano inverno '82; Guttuso Roma 15-2-'82»

Provenienza: Bologna, Palazzo d'Accursio (1982-2008)

Inedito

La tavola in esame (*fig. 9.1*) è relativa a *Memento Bologna 2 Agosto 1980*, progetto a firma Guttuso - Mister Luna, realizzato tra agosto 1981 e febbraio 1982 e quindi consegnato all'allora sindaco di Bologna, Renato Zangheri, durante un incontro avvenuto a Roma presso lo studio di Guttuso. Dal 1982 al 2008 è stato conservato in Palazzo d'Accursio a Bologna.

Di Mister Luna è il disegno architettonico, mentre a Guttuso è da ascrivere la paternità della raffigurazione che si trova a coronamento della facciata e ha funzione di stele commemorativa. Il memoriale si compone di un complesso architettonico cui è destinato circa un quarto della superficie complessiva e di una zona alberata per la restante porzione. L'intervento è stato proposto in due varianti dimensionali: si prende qui in considerazione la variante che copre un'area di 7 ettari, l'altra ha misure raddoppiate.

La tavola offre una rappresentazione in alzato e

di tre quarti dell'architettura verticale e di parte di quella orizzontale che consiste in una piattaforma con funzione di piazza. Tale superficie risulta composta da settori in cemento scanalato, delimitati da sezioni rettilinee in vetro satinato color ambra, sotto le quali è concepito un sistema di tubi al neon per l'illuminazione. Talune sezioni in cemento sono progettate con altezza inferiore per permettere la collocazione di ciottoli di fiume bianchi e neri. Nella variante esaminata la piattaforma risulta larga 60 metri e lunga 230 metri.

L'architettura verticale, sempre in cemento, presenta un tetto spiovente curviforme per consentire lo scorrimento a ciclo continuo di un flusso d'acqua dalla sommità dell'edificio alla soglia della parete di fondo mediante un sistema di pompaggio. La base della struttura tocca i 10 x 30 m nella versione più piccola, con un'altezza della facciata circa quattro volte superiore a quella della parete di fondo (15 x 4 m). L'accesso alla struttura architettonica avviene da due aperture lungo le pareti laterali. Il complesso architettonico risulta circondato su tre lati da fasce di alberi larghe circa 30 m e lunghe quasi un chilometro. La capienza complessiva del sito è stimata in trentacinquemila persone. Date le dimensioni mastodontiche l'unico luogo che si ipotizzò idoneo ad accogliere il memoriale fu il parco Cavaioni, sulle colline a ridosso della città (Ruggeri 1982).

Nella documentazione a corollario dei disegni, si sottolinea il desiderio degli ideatori di far convivere la polifunzionalità dell'architettura con il fine simbolico e memoriale dell'opera. L'apertura spaziale è intesa sia in termini concreti di praticabilità e disponibilità a differenti utilizzi e occasioni (rituali, commemorativi, mondani, ludici), sia come emblema di tolleranza e fratellanza. Lo spazio orizzontale simboleggerebbe l'ordine della democrazia, con i ciottoli che rendono difficoltoso l'attraversamento della piazza, a evocare le asperità e gli sforzi necessari per salvaguardare l'impianto democratico su cui si regge il vivere sociale. La circolarità del moto dell'acqua richiamerebbe invece la forza prorompente della vita, che si rinnova perpetuamente nel suo ciclo di morte e rinascita. Guttuso ha scelto di riproporre un soggetto già concepito su commissione de *L'Espresso* per la copertina del numero speciale del 17 agosto 1980:

si tratta de *Il sonno della ragione genera mostri*, opera ad acquerello firmata e datata, la cui collocazione è attualmente ignota. Al centro dell'immagine troneggia un mostro con testa e zampe da rapace, corpo da uomo, occhi di fuoco, becco spalancato, e con in mano una bomba e un coltello. Nel groviglio di linee nere si riescono a distinguere frammenti significanti: una grande mano, un torso femminile diruto, un braccio alzato con pugno chiuso a cui è aggrappato un bambino nudo. L'opera è affiancabile alla tela *Il sonno della ragione produce mostri* (1979, collezione privata, Roma), parte del ciclo de *Le Allegorie*. Mentre nel dipinto la massima di Goya si traduce nella visione dell'irrazionale e del tragico, oscuro abisso dell'inconscio, nel disegno per *Memento* si privilegia il caos che riversa sulla società teatri di morte, pensieri frequenti nell'ultima stagione guttusiana. Lo conferma il tracciato grafico intricato e quasi a monocromo che si raggruma in presenze esplicitamente mostruose, «il cui ascendente si dispiega dalla memoria del repertorio goyesco a suggestioni di libero dialogo con l'ambito della figurazione neoespressionista (Vacchi, Fieschi, Kiefer)» (Crispolti 2012, p. 75).

*Federica Gamba*

*Bibliografia:* G. Ruggeri 1982; E. Crispolti 2012.

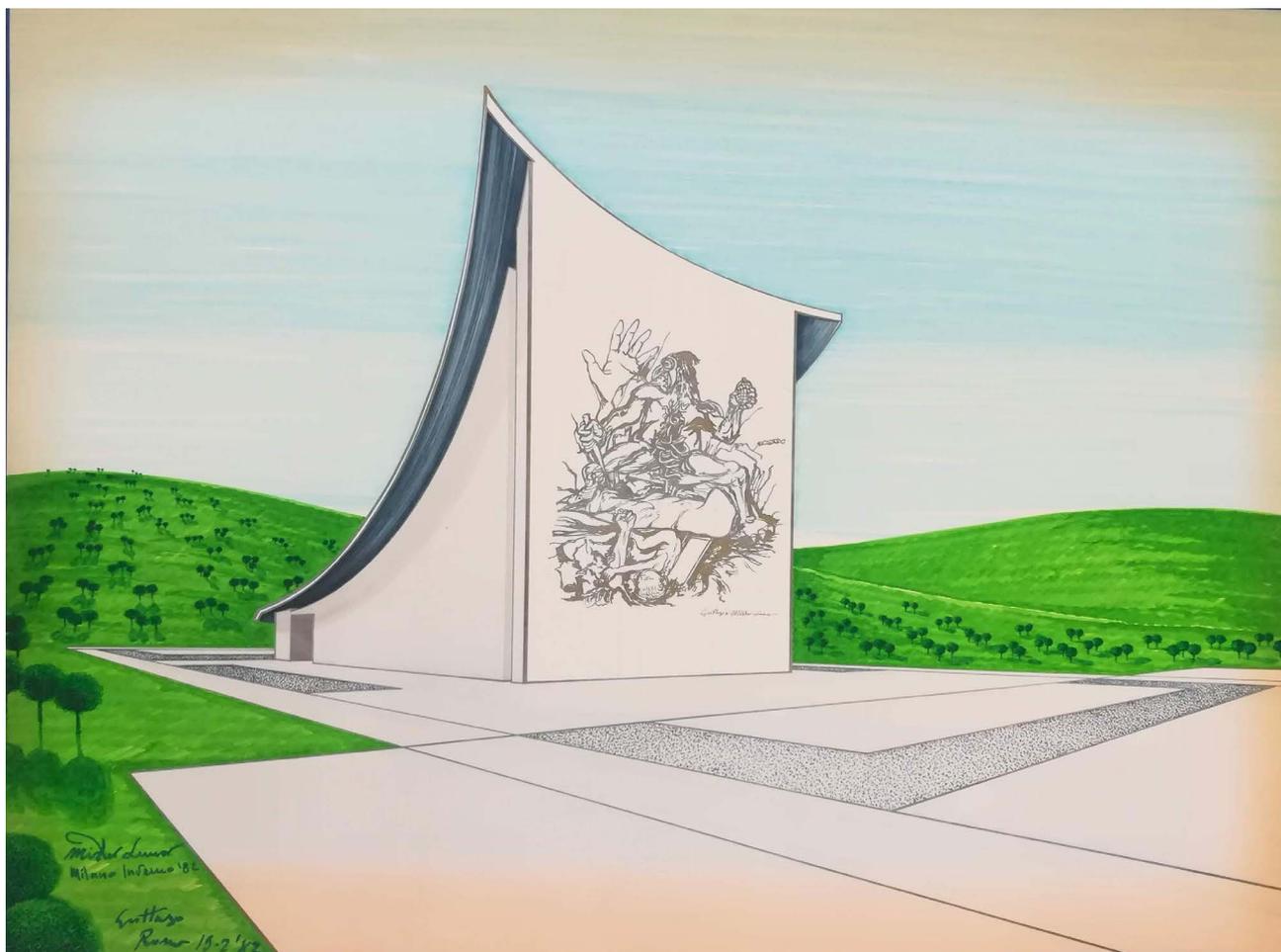


fig. 9.1. Renato Guttuso e Mister Luna, *Memento Bologna 2 agosto 1980*, penna e pennarello su carta, Bologna, MAMbo (deposito).

## IL MUSEO CIVICO D'ARTE INDUSTRIALE DAVIA BARGELLINI: LE CORNICI

*Il nucleo collezionistico al quale è legata la scheda catalografica riguarda una serie di cornici contenenti i dipinti di Marcantonio Franceschini all'interno delle sale del Museo Civico d'Arte Industriale Davia Bargellini. Solo alcune sono state indagate in *La cornice italiana*, a cura di Enrico Colle e Patrizia Zambrano (1992, p. 232), e manca ancora uno studio complessivo. Colle cita alcune delle cornici presenti all'interno del museo bolognese, mettendone in evidenza la complessa fattura e le varie influenze stilistiche delle regioni più o meno vicine (Lazio, Toscana, Veneto).*

### Cornice per “*Busto di giovane donna*” di Marcantonio Franceschini

1678-1679 ca.

Legno, doratura a guazzo con preparazione a bolo, cm 78 x 69 x 4

Bologna, Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini

Collocazione: sala 4

Acquisizione: ingresso al museo 1920

La cornice (fig. 10.1) presenta una struttura a casetta e, partendo dall'esterno, una decorazione a nastro che accompagna l'occhio verso il corpo centrale della struttura. Quest'ultimo evidenzia un fondo bulinato a motivi vegetali (foglie d'acanto) apprezzabili nella loro raffinatezza esecutiva. L'uso di uno sfondo più opaco e ruvido rispetto ai motivi fitomorfi, resi lucidi grazie all'utilizzo del brunitoio, crea i particolari effetti di luce che avvolgono la cornice (fig. 10.2).

La fascia che circonda direttamente la tela è a decorazione geometrica, mentre il festone posto sulla sommità della cornice, e costituito da foglie d'acanto intrecciate, è legato alla struttura principale mediante l'uso di viti, un complemento inserito in un momento non troppo distante, se non contemporaneo, rispetto alla realizzazione del corpo principale.

La cornice è stata realizzata appositamente per il *Busto di giovane donna* di Marcantonio Franceschini (Tumidei 2000, p. 36). La tela fu commissionata dai Bargellini, la cui collezione, ricca anche di opere del Cinquecento, in particolare è significativo il nucleo

di opere di Bartolomeo Passerotti, tutte realizzate per i membri della famiglia, completa con le opere dei Davia il museo voluto da Francesco Malaguzzi Valeri negli anni venti del secolo XX e ospitato nel palazzo commissionato da Camillo Bargellini e realizzato tra il 1638 e il 1658 su disegno di Bartolomeo Provaglia.

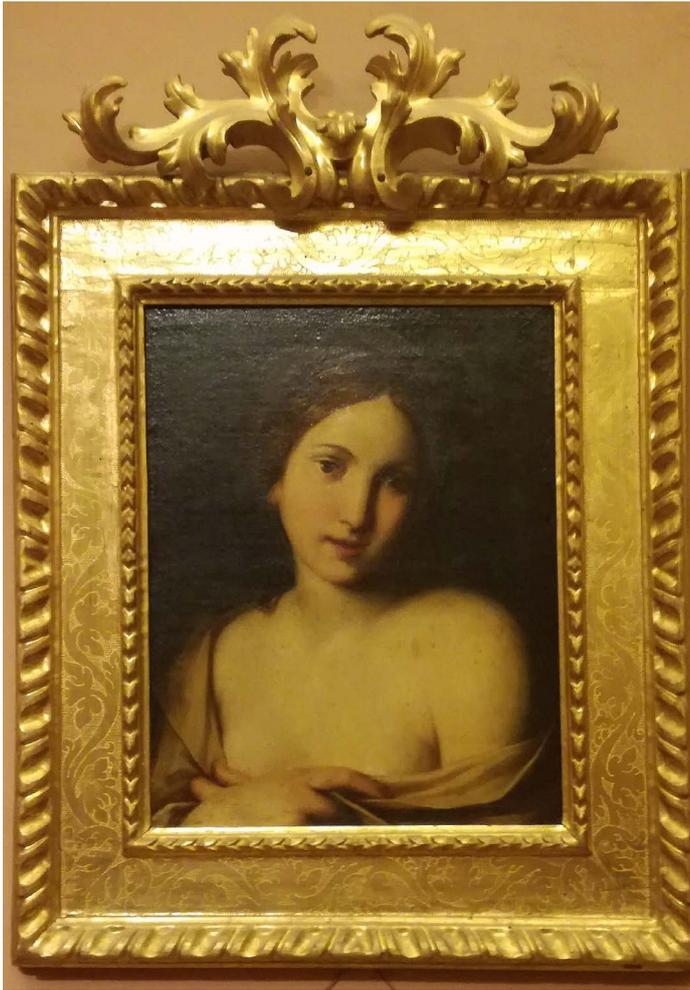
Tra le cornici presenti meritano di essere ricordate le due che avvolgono *Bacco in riposo* (fig. 10.3) e *Bacco fanciullo*, opere sempre di Franceschini (1648-1729), pagate sei luigi al pittore nel 1710, come testimonia il suo *Libro dei conti* (*Il Libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, 2014). Presentano un ricamo di foglie d'acanto intrecciate che circonda fastosamente l'intero perimetro con inserzioni di bacche ai lati. La parte prossima alle tele invece ci mostra un decoro a foglie di cavolo stilizzate, alcune lasciate volutamente più grezze, così da esaltare la lucidità delle altre e creare giochi di luce.

Purtroppo mancano informazioni più dettagliate, utili a chiarire molti aspetti di questo ambito decorativo ancora poco studiato. Non si hanno notizie rilevanti sui centri di produzione, né su quanto i committenti dei dipinti influissero o meno sulla realizzazione delle rispettive cornici.

Nonostante queste evidenti lacune, non vi è alcun dubbio che un'adeguata catalogazione permetterebbe non solo una maggiore conoscenza, ma soprattutto una migliore salvaguardia di questo patrimonio ancora inesplorato.

*Alessandra Lisbona*

*Bibliografia:* F. Malaguzzi Valeri 1927; E. Colle, P. Zambrano 1992; S. Tumidei 2000; *Il Libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, 2014.



*fig. 10.1.* Cornice di *Busto di giovane donna*, 78 x 69 x 4 cm, doratura a guazzo con preparazione a bolo, Bologna, Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini.



*fig. 10.2.* Cornice di *Busto di giovane donna* (dettaglio), 78 x 69 x 4 cm, doratura a guazzo con preparazione a bolo, Bologna, Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini.



*fig. 10.3.* Cornice di *Bacco in riposo*, 80 x 93 x 4 cm, doratura a guazzo con preparazione a bolo, Bologna, Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini.

## IL PIO MONTE DELLA MISERICORDIA DI NAPOLI: LA COLLEZIONE MARCIANO

*Presso l'ente benefico Pio Monte della Misericordia, fondato a Napoli nel 1602 da sette giovani appartenenti a famiglie nobili (Del Pesco 2003, p. 186), in particolare nella quadreria sono conservate opere appartenenti a più nuclei collezionistici. Uno di questi proviene dal cavaliere Gennaro Marciano, il quale tramite lascito testamentario (Gazzara settembre-dicembre 2008, p. 214), nel 1802 donò all'ente un nucleo di opere, di cui oggi rimangono solo dodici dipinti. Verranno presi in considerazione quattro di essi, tutti riconducibili a Mattia Preti.*

1

**Mattia Preti ?** (Taverna, Catanzaro 1613-La Valletta 1699)

*Visitazione*, 1660-1670 ca.

Olio su tela, cm 235 x 155

Napoli, Pio Monte della Misericordia

2

**Mattia Preti ?**

*Noli me tangere*, 1660-1670 ca.

Olio su tela, cm 235 x 155

Napoli, Pio Monte della Misericordia

3

**Mattia Preti ?**

*Cristo tentato da Satana*, 1660-1670 ca.

Olio su tela, cm 235 x 155

Napoli, Pio Monte della Misericordia

4

**Mattia Preti ?**

*Cristo servito dagli angeli*, 1660-1670 ca.

Olio su tela, cm 235 x 155

Napoli, Pio Monte della Misericordia

Le dimensioni delle tele (cm 235 x 155) suggeriscono che furono probabilmente realizzate per essere collocate in uno stesso ambiente e per uno stesso committente. Oggi le opere si trovano nella sala di Governo e amministrazione dell'istituto.

La vicenda critica le attribuisce alla mano di Mattia Preti (Causa 1970, p. 70). La datazione che viene proposta, e supportata ancora oggi, è a cavallo tra gli anni Sessanta-Settanta del Seicento, quando l'artista, presente a Napoli già qualche anno, era ormai divenuto figura di riferimento nel panorama artistico partenopeo.

Tuttavia la critica recente le ritiene realizzate dalla bottega dell'artista. I molteplici impegni di Preti fanno infatti presupporre che la mano, o le mani, dietro queste quattro tele fossero di un qualche membro della bottega. «[...] Nonostante l'impegno di tali cicli decorativi, l'artista, con l'ausilio dei due suoi aiutanti, Domenico Viola e Giuseppe Trombatore, si getta a capofitto ad esaudire commissioni pubbliche e private». (A. Della Ragione, 2007).

La prima tela (*fig. 11.1*) racconta l'episodio della *Visitazione* di Maria, ovvero l'incontro fra la giovane Maria e l'anziana Elisabetta. I personaggi, ritratti a figura intera, emergono dal colore terroso del fondo, grazie ad una forte illuminazione. I colori, freddi negli incarnati e scuri nelle zone d'ombra e nella resa del paesaggio, sono stati ulteriormente accentuati dai recenti restauri che hanno confermato l'origine dalla bottega pretiana. Sottolineando l'avvicinarsi e toccarsi delle mani delle due donne, viene fatta risaltare la complicità degli sguardi e la tenerezza del momento, mentre i due uomini posti ai lati quasi cingono le donne e fanno loro da cornice. Le brune tonalità confermano l'influenza caravaggesca su Preti e la sua cerchia.

La seconda tela (*fig. 11.2*) ha come soggetto il *Noli me tangere*. Preti pone in primo piano a figura intera Cristo che invita la Maddalena a non toccarlo, mentre la donna, inginocchiata e con le braccia spalancate, tenta invano di avvicinarsi. Cristo è ritratto con un cappello ed una vanga, nel vano tentativo di celarsi vestendo i panni di un contadino. Sono dominanti le note coloristiche scure, "terrose".

La terza tela (*fig. 11.3*) rappresenta *Cristo tentato da Satana*, episodio che, nei Vangeli di Matteo, Luca e Giovanni, narra di come Gesù, dopo essere stato battezzato, digiuni per quaranta giorni e quaranta notti nel deserto, superando le tre tentazioni di Satana. La tela narra la prima delle tre, quando Satana tenta di sedurlo con del pane. Nella rappresentazione compaiono ancora una volta dettagli e andamenti

compositivi già adottati per le altre tele ma qui vediamo un paesaggio tormentato da nuvole dinamiche.

Nell'ultima delle quattro opere (fig. 11.4) è raccontato l'episodio di *Cristo servito dagli angeli*. Cristo, dopo essere stato tentato invano da Satana, riesce a scacciare il demonio e viene "consolato" dagli angeli che gli servono da bere e da mangiare. Il contesto e i colori sono i medesimi delle precedenti tele, le figure di Cristo e degli angeli seduti attorno al tavolo hanno le stesse dimensioni ma un certo moto ed una certa velocità delle pennellate rende il tutto più svelto e rapido.

L'intervento di Laura Cibrario, Fabiola Marta, Bruno Arciprete e di Umberto Piezzo, compiuto nel 2005, ha permesso di realizzare una prima pulitura vera e propria e, con l'eliminazione dello strato di verniciatura superficiale, è stato possibile restituire una superficie pittorica realizzata con pigmenti "terrosi" stesi su una mestica molto granulosa. In tal modo si è potuto ridare alle tele le giuste cromie, ripristinando i giochi chiaroscurali che rimandano alla lezione caravaggesca-riberiana, tanto apprezzata dal pubblico napoletano.

*Marida Mariano*

*Bibliografia:* R. Causa 1970; D. Del Pesco, 2008; L. Gazzara maggio-agosto, 2008; L. Gazzara settembre-dicembre, 2008; M. G. Leonetti Rodinò, 2012.

*Fonti archivistiche:* Napoli, Biblioteca Pio Monte della Misericordia, relazioni di restauro sulle tele *Noli me tangere* e *Cristo tentato da Satana*, L. Cibrario, F. Jatta, Napoli, 2005; Napoli, Biblioteca Pio Monte della Misericordia, relazione di restauro della tela de *La visitazione*, U. Piezzo, Napoli, 2005.

*Sitografia:* [www.polodigitalenapoli.it](http://www.polodigitalenapoli.it); [www.napoli.com/viewarticolo.php?articolo=16067](http://www.napoli.com/viewarticolo.php?articolo=16067) (A. della Ragione, *Mattia Preti. Il cavalier calabrese*, 29 luglio 2007)



fig. 11.1. Mattia Preti [?], *Visitazione*, 1660-1670 ca., olio su tela, Napoli, Pio Monte della Misericordia. Fonte: Napoli, Pio Monte della Misericordia.



fig. 11.2. Mattia Preti [?], *Noli me tangere*, 1660-1670 ca., olio su tela, Napoli, Pio Monte della Misericordia. Fonte: Napoli, Pio Monte della Misericordia.



fig. 11.3. Mattia Preti [?], *Cristo tentato da Satana*, 1660-1670 ca., olio su tela, Napoli, Pio Monte della Misericordia. Fonte: Napoli, Pio Monte della Misericordia.



fig. 11.4. Mattia Preti [?], *Cristo servito dagli angeli*, 1660-1670 ca., olio su tela, Napoli, Pio Monte della Misericordia. Fonte: Napoli, Pio Monte della Misericordia.

## LA RACCOLTA LERCARO DI BOLOGNA: COLLEZIONE DI SANDRO CHERCHI

*La collezione della Raccolta Lercaro si costituisce a partire dagli anni Sessanta del XX secolo grazie a numerose donazioni di artisti e collezionisti al cardinale Giacomo Lercaro, arcivescovo della Città dal 1952 al 1968. Una delle più significative è quella disposta dall'artista Sandro Cherchi (1911-1998), che comprende opere di Lucio Fontana, Marino Marini, Felice Casorati, Jean Dubuffet, Ennio Morlotti e di numerosi altri protagonisti della scena artistica internazionale del Novecento con cui egli è entrato in contatto. Si tratta di opere di grafica che documentano il profondo interesse di Cherchi per il segno quale traccia originaria del pensiero nel processo creativo.*

**Marino Marini** (Pistoia 1901-Viareggio 1980)

### *Nudo femminile*

1930

China, acquerello e tracce di tempera bianca su carta gialla, mm 437 x 293

Iscrizioni: in basso a destra «Marino / 1930»

Bologna, Raccolta Lercaro

Provenienza: collezione Sandro Cherchi

Inv. Fondazione Marino Marini: n. 670 / 30 aprile 2013

Inedito

Il disegno (*fig. 12.1.1*), realizzato a china marrone su carta gialla, è datato «1930»: appartiene quindi alla fase iniziale della ricerca artistica di Marino Marini, quando, conclusa la formazione a Firenze, nel 1929 egli si trasferisce a Milano.

Il soggetto è un nudo femminile, tema già affrontato durante la permanenza fiorentina e poi sviluppato negli anni Quaranta.

La donna è rappresentata seduta, con le braccia distese e le mani raccolte sul grembo, chiuse a stringere un lembo di stoffa che, trattenuto tra le gambe, è forse uno degli indumenti non indossati. Attorno a lei, pochi oggetti – un cappello, un tavolino e una tenda – rimandano a un'ambientazione domestica.

L'intera scena è tracciata con mano veloce e

costruita attraverso una rete di linee che, dosate in trame più larghe o più fitte oppure compattate in campiture scure rafforzate dall'acquerello, creano i chiaroscuri dando vita ai volumi e alle profondità.

L'impianto compositivo del corpo, solido e per nulla idealizzato, ha attinenze con quello di una delle due litografie pubblicate nel 1941 nel volume presentato da Filippo De Pisis (*Marino Marini* 1941; poi in *Marino Marini* 1970, p. 445, n. 2) in cui la figura femminile è ritratta specularmente, nella stessa posizione e nel medesimo atteggiamento. Presenta inoltre una stretta affinità con *Modella nello studio*, olio su cartone del 1940 (*Marino Marini* 1970, p. 391, n. 21).

Cercando invece nella produzione anteriore al 1930, si può trovare un precedente iconografico ne *L'Algerina*, un dipinto a olio su tavola risalente al 1927 e oggi conservato al Museo del Novecento di Milano (Fabi 2015, pp. 104-105). La volumetria robusta e realisticamente sgraziata delle forme è la stessa ma, mentre nella pittura la pastosità dell'olio riempie i volumi e modella le superfici portando la rappresentazione a un effetto complessivo di finitezza, qui la rapidità del segno produce l'effetto di sintesi proprio dell'appunto grafico, della composizione nata come annotazione di un'impressione visiva.

Questi aspetti – la declinazione domestica e la scelta antiaccademica di abbozzare – sono riconducibili all'influsso culturale che, nella Toscana degli anni Venti, deriva al giovane Marini e a molti artisti della sua generazione dai partecipanti alla rivista «Il Selvaggio», fondata nel 1924. Sulle sue pagine, infatti, accanto a testi di narratori di punta, Mino Maccari propone un repertorio di invenzioni iconografiche che vanno contro gli schemi convenzionali del disegno borghese e si pongono al confine tra caricatura e illustrazione (Salvagnini 2003, pp. 137-139). Nuovi «tipi» umani e una ricca gamma di «umori» attinti dal reale si diffondono attraverso la grafica e, parallelamente, si mescolano alle risonanze più marcatamente letterarie proposte da «Solaria», un'altra rivista fiorentina costituita nel 1926 sulla quale Marini stesso pubblica quattro disegni tra il 1927 e il 1929 (Fabi 2015, p. 116). Il clima culturale toscano di quegli anni è

quindi attraversato da una riformulazione dei canoni espressivi in direzione di un naturalismo strettamente connesso alla dimensione più concreta e feriale della vita.

Marini coglie queste sfumature e le declina in una grafica che si avvale di un segno incisivo, rapido e, allo stesso tempo, capace di conservare la semplicità e la poesia di un momento intimo. Alla lettura poetica però si sottrae lo sguardo della donna, celato da una bruna macchia di inchiostro che toglie ogni possibilità di interpretarne l'espressione. Sottotraccia rimangono solo i tratti sommari del volto.

Ma perché Marini compie questo atto di "cancellazione" privando irreversibilmente l'osservatore dell'espressione della donna? Questo tipo di abolizione non è inusuale nella produzione dell'artista: diverse sono le opere in cui il volto è assente, oppure parzialmente celato dall'ombra o, ancora, sostituito dai tratti iconici di una maschera. Se in molti casi la stereotipia è da ricondurre alla rappresentazione di soggetti appartenenti al mondo del circo o a intenti parodistici, in altri è da mettere in relazione con l'allusione a figure archetipiche. Non è un caso che proprio alla fine degli anni Venti Marini si dedichi alla realizzazione di sculture femminili nude, acefale e mutili (*Marino Marini* 1998, nn. 37, 38, 40, 41a, 42, 44, 53, 54): è la prima elaborazione del tema della Venere quale Dea Madre che, dagli anni Trenta in poi, si svilupperà nella meditazione su Pomona, divinità italica ricordata da Ovidio nelle *Metamorfosi* (XIV, 624-670) e per Marini simbolo di un mondo arcaico in cui uomo e natura convivono in armonia.

Il disegno della Raccolta Lercaro può essere inserito nella serie dei nudi ispirati alla meditazione sulla donna quale Dea Madre. E all'interno della produzione dell'artista, per la sua data precoce, si pone come uno dei primi esempi grafici in questa direzione.

La donna, ritratta nell'abbondanza delle forme femminili e ricondotta a un'identità al di sopra di ogni individualismo, diventa un simbolo universale. L'attenzione dell'osservatore si sposta quindi inevitabilmente sul resto, a iniziare da quel gesto delle braccia e delle mani che avvolgono e proteggono il grembo, fino all'unirsi composto dei piedi, che richiama antiche sculture. Una moderna e

feriale Pomona, un archetipo sopravvissuto al tempo e riletto dall'artista con gli occhi del suo presente.

*Francesca Passerini*

*Bibliografia: Marino Marini* 1941; *Marino Marini* 1970; *Marino Marini* 1998; S. Salvagnini 2003; C. Fabi 2015.



*fig. 12.1.1.* Marino Marini, *Nudo femminile*, 1930, china e acquerello su carta, Bologna, Raccolta Lercaro, collezione Cherchi. Courtesy: Fondazione Lercaro.

**Jean Dubuffet** (Le Havre 1901-Parigi 1985)

***Les Herboristes***

s.d. [1953]

Litografia, 14/20, mm 279 x 501

Iscrizioni: in basso a destra «J.Dubuffet»; al centro «Les Herboristes»; a sinistra «14/20»

Bologna, Raccolta Lercaro

Provenienza: collezione Sandro Cherchi

Inedito

La litografia (*fig. 12.1.2*) è la quattordicesima di venti esemplari tirati a Parigi dallo stampatore Mourlot, di cui uno conservato presso il Department of Drawings and Prints del MOMA di New York ed è datato 1953.

L'ingresso dell'opera nella collezione di Sandro Cherchi è da ricondurre, molto probabilmente, alla frequentazione, da parte di quest'ultimo, dell'importante galleria torinese "La Bussola", in cui anche Jean Dubuffet aveva esposto nel 1960, e alla presenza a più riprese dell'artista francese a Torino (*Bissière...* 1963; Gribaudo 1978).

In questo periodo, ovvero negli anni Cinquanta, la sua ricerca artistica indaga in particolare la natura e i suoi fenomeni, concepiti in una visione d'insieme nella quale ogni singolo elemento, quale può essere il terreno, un ciuffo d'erba o un detrito frantumato, si trasforma e interagisce con altri fino a formare un tutto in divenire.

Il suo ciclo capolavoro – i *Phénomènes* –, realizzato tra la fine del 1957 e il 1962, scaturisce proprio dall'esperienza che Dubuffet compie nel 1953 durante la realizzazione della serie litografica *Assemblages d'empreintes*: a partire da un'osservazione profonda della natura, egli "cattura" le impronte degli elementi presenti nell'ambiente attraverso un foglio, procedendo poi a trasferirle sulle matrici di pietra o di zinco (Dubuffet 1967, p. 159).

*Les Herboristes* rappresenta in particolare tre figure umane stilizzate, immerse in uno sfondo articolato e non facilmente identificabile. Esse, prive di volume e consistenza, galleggiano in un magma indefinito in cui il colore bruno della terra si mescola a quello ocre delle foglie secche che rivestono una miriade di alberi.

Il richiamo è a un bosco travolto da una tempesta autunnale. Qua e là, numerose macchie

e striature bianche aprono piccoli spazi d'aria e, in corrispondenza delle gambe degli uomini, anch'essi bianchi, le tramutano in filamenti simili a radici. Sembra un caos primordiale, nel quale l'uomo sta con sofferenza e sgomento, come emerge dai volti stilizzati dei tre erboristi.

Questo tipo di rappresentazione afferisce alla cosiddetta "Art Brut" – letteralmente "arte grezza" – teorizzata dallo stesso Dubuffet nel 1945 (Messer, Licht 1986, p. 14). Con questa definizione l'artista si riferisce alle produzioni grafiche che attingono direttamente all'inconscio, ossia a quell'istinto interiore primordiale che tutti abbiamo ma che, con la crescita e l'educazione, viene canalizzato all'interno di regole e canoni. Rappresentazioni del genere per Dubuffet sono quelle dei malati psichiatrici, degli alienati e delle persone senza alcuna cultura artistica, mentre ne sono escluse le immagini prodotte dai bambini e l'arte popolare.

Con la teorizzazione di quest'arte, spontanea e collocata al di fuori delle convenzioni estetiche, egli vuole porre l'accento sull'importanza degli automatismi – in tutto, dalla scelta dei temi a quella della tecnica – nella creazione delle immagini: «Quei lavori creati dalla solitudine e da impulsi puri e autentici – dove le preoccupazioni della concorrenza, l'acclamazione e la promozione sociale non interferiscono – sono, proprio a causa di questo, più preziosi delle produzioni dei professionisti» (Dubuffet 1967).

Serena Mauro

*Bibliografia:* *Bissière...* 1963; Dubuffet 1967; M. T. Messer, F. Licht 1986; E. Gribaudo 1978.



*fig. 12.1.2.* Jean Dubuffet, *Les Herboristes*, s.d. [1953], litografia (14/20), Bologna, Raccolta Lercaro, collezione Cherchi. Courtesy: Fondazione Lercaro.

## LA COLLEZIONE D'AVANGUARDIA DI MARGHERITA SARFATTI

*Margherita Sarfatti (1880-1961) è stata scrittrice, critico d'arte, mecenate di artisti d'avanguardia. Cresciuta nella colta borghesia d'origine ebraica veneziana, nel corso degli anni trascorsi fra Milano, Roma e in Sudamerica, ha promosso gli artisti più innovativi della sua generazione. La sua collezione, che spaziava dal Futurismo alle avanguardie straniere, non è stata ancora studiata nella sua interezza. Grazie alle ricerche presso archivi privati e pubblici di Montevideo, Buenos Aires e del Mart di Rovereto, dov'è conservato il Fondo Sarfatti, è stato possibile ricostruire diversi rapporti critici e di committenza avviati dalla scrittrice, come quello con Joaquín Torres-García.*

**Joaquín Torres-García (1874-1949)**

***Retrato de Margherita Sarfatti (Mujer con sombrero de paja)***

Olio su cartone, cm 58 x 43

Firmato in alto a sinistra, datato 1939

Collezione privata, Montevideo, Uruguay

Provenienza: Collezione Sarfatti, Montevideo-Roma; Sotheby's London, United Kingdom, October 24, 1984; Private Collection, Washington D.C.; Christie's New York, May 22, 1986; Galerie Marcel Fleiss, Paris; Private Collection Washington D.C.; Castells&Castells, Montevideo, Uruguay, May 26, 1998

Publicazioni: Christie's New York May 22, 1986, p. 41; Art Museum of the Americas June 26-October 7, 1992, ill. p. 24; Castells&Castells 26 de mayo 1998, p. 14; C. De Torres, S. V. Temkin, *Joaquín Torres-García. Catalogue raisonné* ([www.torresgarcia.com](http://www.torresgarcia.com)), n. 1939.05.

Il ritratto (fig. 13.1) risale all'autunno del 1939, quando Margherita Sarfatti arriva in America del Sud, in fuga dalla guerra europea appena scoppiata. Approdata il 2 ottobre a Montevideo, come sappiamo da sue annotazioni (Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Sarfatti, Sar. 3.1.15; Barisoni 2018, p. 169), la scrittrice entra in contatto con il mondo editoriale e intellettuale uruguayano, che già la conosceva grazie alle mostre di Novecento Italiano da lei or-

ganizzate nel 1930 in Argentina e Uruguay (Sarfatti 1930, p. 13). Nei primi articoli sulla stampa locale scrive di Joaquín Torres-García, anch'egli rientrato in Sudamerica da Parigi, all'alba del conflitto (Sarfatti, 19 marzo 1940; Sarfatti, 4 aprile 1940) (fig. 13.2).

È possibile che Sarfatti avesse già conosciuto l'artista in Italia, quando Torres-García soggiornò vicino a Firenze nei primi anni Venti; o per tramite di Luigi Russolo, il quale collaborava al gruppo parigino di *Cercle et Carré* con l'artista uruguayano. Di certo, Torres-García alla fine degli anni Trenta è all'apice della fama. Accolto trionfalmente nel suo paese d'origine, intraprende in quel momento un ritorno al ritratto, abbandonando momentaneamente l'arte astratta "costruttiva" per la quale è oggi maggiormente conosciuto.

Nel *Retrato de Margherita Sarfatti*, Torres-García indaga il "tipo" psicologico, lo stato d'animo votato all'azione della scrittrice, come il solo Boccioni era riuscito a fare molti anni prima quando ritrasse la Sarfatti nel famoso dipinto *Antigrizioso* del 1912. Torres-García riesce a cogliere il temperamento da critico d'arte militante di quella che è stata un tempo la madrina dei futuristi. Alla resa espressionista del ritratto, l'artista uruguayano unisce una scelta dei materiali altrettanto "antigriziosi". Il *Retrato de Margherita Sarfatti* è dipinto su un supporto di cartone, generalmente utilizzato nelle cassette di legno per il trasporto della frutta, elevato dall'artista a 'tela' sulla quale imprimere il volto della donna più influente nell'Italia della prima metà del Novecento. La stesura pittorica di Torres-García è memore della sintesi fra impressionismo e simbolismo degli anni passati a Barcellona, dove ha appreso l'uso delle tinte scure unite al rigore geometrico nella resa delle forme: abitava a Barcellona quando Picasso faceva la sua prima esposizione nella capitale catalana. Agli inizi del secolo viveva in Spagna anche Juan Gris, protagonista come Torres-García della *Generación del 14*, o *Novecentismo*, della quale fa parte Ramón Gómez de la Serna che nel 1909 lancia con Marinetti il *Proclama futurista a los españoles* (Calvo Serraller 1990, p. 117).

All'uso dei grigi, Torres-García alterna i rossi e i blu a tinte nette, memore di un'atmosfera del colore che dialoga con i pittori orfici di stanza a Barcellona durante gli anni della Grande guerra, come Robert

e Sonia Delaunay, oltre a Robert Gleizes. Ma l'artista uruguayano è più in sintonia con il già citato Gris; in uno scritto del 1936, *Juan Gris y el cubismo*, Torres-García sostiene che l'artista spagnolo si sia allontanato dagli altri cubisti, cheolgevano verso il surrealismo, per abbracciare l'elemento costruttivo-architettonico (Torres-García 1984, II, p. 450), privilegiato dall'artista uruguayano allo stesso modo di Margherita Sarfatti.

È esemplificativo in tal senso *Retrato de Dostoievski* (fig. 13.3), del quale Sarfatti scrive: «Joaquín Torres-García, teórico de ideologías metafísicas y geométricas, habla y escribe mucho y bien de *constructivismo* y de reglas de oro. Su *Retrato de Dostoievski* es una verdadera obra maestra por su sobriedad y su sabiduría sintética de color y de línea, así como por su expresión sufrida y alucinada» (Sarfatti 1947, pp. 226-227).

L'espressione leggermente "allucinata" alla quale la scrittrice si riferisce appare anche in altre due opere, catalogate successivamente alla morte dell'artista come ritratti della Sarfatti. Si tratta di *Margherita Sarfatti (Cabeza de mujer)*, del 1939 e *Collegiala (Margherita Sarfatti)*, del 1940 (De Torres, Temkin, n. 1939.07 e n. 1940.22) (figg. 13.4-13.5). In quest'ultimo, Torres-García presenta una giovane donna con un fiore sul cappello (forse un richiamo al nome di battesimo della scrittrice), che potrebbe alludere a una seconda giovinezza di Margherita Sarfatti nella sua nuova 'terra', quella sudamericana. La posa frontale dei due ritratti ricorda allo stesso tempo un processo quasi di schedatura fotografica. Vi sono paralleli richiami a suggestioni primitiviste e *naïves*, curiosamente vicine agli esiti del giovane Jean Dubuffet.

*Guicciardo Sassoli de' Bianchi Strozzi*

*Bibliografia:* M. Sarfatti 1930; M. Sarfatti, 19 marzo 1940; M. Sarfatti, 4 aprile 1940; M. Sarfatti 1947; J. Torres-García 1984; Christie's New York 1986; A. Longatti 1987; F. Calvo Serraller 1990; Art Museum of the Americas June 1992; P. V. Cannistraro, B. R. Sullivan 1993; E. Pontiggia 1997; Castells&Castells 1998; M. Sommella Grossi 2004; E. Braun 2005; C. Rossi 2005; L. Mattioli Rossi 2006; M. H. Gradowczyk 2007; A. G. Magalhães 2010; I. Cimonetti

2016; G. Sassoli de' Bianchi Strozzi 2016-2017; E. Barisoni 2018; N. Boschiero 2018; D. Ferrari 2018; G. Sassoli de' Bianchi Strozzi 2018.

*Sitografia:* C. De Torres, S. V. Temkin ([www.torresgarcia.com](http://www.torresgarcia.com)).

*Fonti archivistiche:* Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Sarfatti, Sar. 3.1.15; Ivi, Sar. 4.1.48.



fig. 13.1. Joaquín Torres-García, *Retrato de Margherita Sarfatti (Mujer con sombrero de paja)*, 1939, Collezione privata, Montevideo. Fonte: fotografia dell'autore.



fig. 13.2. M. Sarfatti, *Torres Garcia: un pintor de la America del Sur*, «Argentina Libre», Buenos Aires 4 aprile 1940. Fonte: Mart, Archivio del '900, Fondo Sarfatti, Sar. 4.1.48.

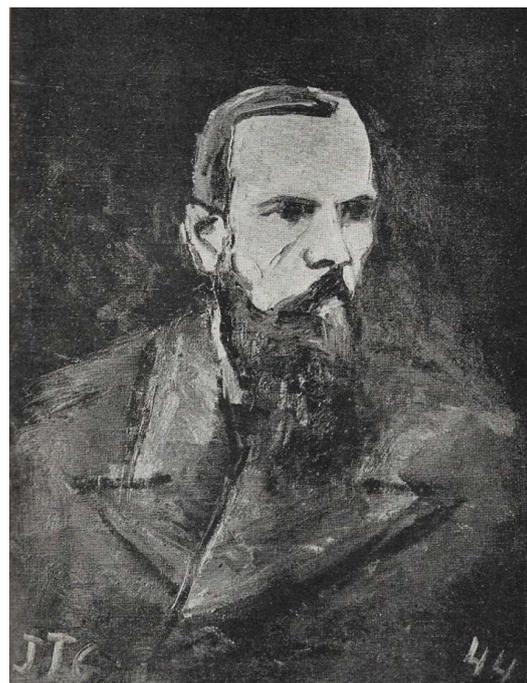


fig. 13.3. Joaquín Torres-García, *Retrato de Dostoievski*, 1944. Fonte: M. Sarfatti, *Espejo de la pintura actual*, Argos, Buenos Aires 1947.

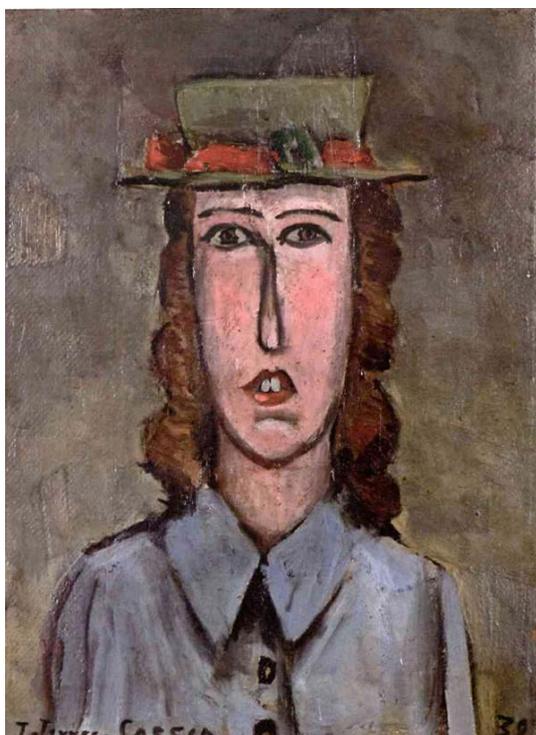


fig. 13.4. Joaquín Torres-García, *Margherita Sarfatti (Cabeza de mujer)*, 1939. Fonte: Courtesy of the Estate of Joaquín Torres-García

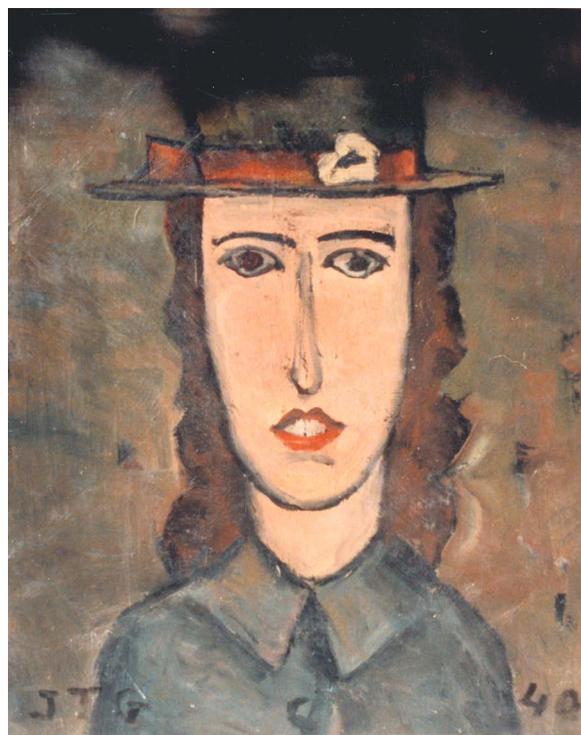


fig. 13.5. Joaquín Torres-García, *Colegiala (Margherita Sarfatti)*, 1940. Fonte: Courtesy of the Estate of Joaquín Torres-García.

## MAR – MUSEO D'ARTE DELLA CITTÀ DI RAVENNA: LA COLLEZIONE D'ARTE CONTEMPORANEA

*A partire dal 1972 nella Pinacoteca Comunale, si avvia un percorso culturale ed espositivo, orientato al contemporaneo, affidato nell'occasione alle cure di Raffaele De Grada. Il museo ravennate comprende oggi tre collezioni distinte ed esposte permanentemente al pubblico: quella antica, che raccoglie opere dal XIV al XVIII secolo; quella moderna, che comprende opere dall'inizio dell'Ottocento alla prima metà del Novecento; quella contemporanea, in fieri, nella quale sono e saranno esposte opere che rappresentano una sintesi dell'arte italiana dalla metà del Novecento ad oggi. Nel 1999 furono resi disponibili alcuni ambienti al piano nobile e al pian terreno della Loggetta Lombardesca. Grazie al recupero di questi nuovi spazi, nel 2002 la Loggetta Lombardesca è diventata la sede del "MAR" – Museo d'Arte della città di Ravenna. La Collezione contemporanea è subordinata all'attività espositiva, consiste in 319 opere, e l'ultimo inventario risale al 1994. Attualmente non esiste una banca dati organizzata con le schede di tutte le opere, che sono però reperibili sulla banca dati del Patrimonio Culturale dell'Emilia-Romagna – PartER.*

**Maurizio Cattelan** (Padova 1960)

**Strategie (Certificato medico)**

1990

Inchiostro, scrittura e timbro su carta chimica, cm 32 x 27

Ravenna, Collezione Contemporanea del MAR-Museo d'Arte della città di Ravenna

Inventario Museo: NA 112

Restauri effettuati: trattamento estetico con incorniciatura

Documentazione fotografica:

[http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id\\_card=55420](http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=55420)

L'opera (fig. 14.1) è di proprietà del Comune di Ravenna dal 5 giugno 1990 ed è stata donata dall'artista stesso. I materiali che la costituiscono sono particolarmente sensibili alla luce; così, nel 2016, viene realizzata l'incorniciatura con vetro a protezione

UV. Questa dotazione ne ha permesso l'esposizione nel percorso permanente della Collezione Contemporanea, a cura di Alberta Fabbri.

Cattelan, noto come dissacratore delle convenzioni del sistema dell'arte e, più in generale, dei miti della civiltà occidentale contemporanea, interpreta l'operazione artistica come azione concettuale (Spadoni 1994, p. 26). *Strategie* è una rappresentazione precoce del suo approccio: l'opera è costruita sulla rifondazione semantica di un attestato di malattia e un certificato di diagnosi, oggetti comuni e convenzionali, inseriti in una nuova dimensione artistica. Nel maggio del 1989, l'artista viene invitato a realizzare la mostra monografica *Maurizio Cattelan. Biologia delle passioni* presso la Loggetta Lombardesca. L'opera viene inviata inizialmente senza titolo; poi, viene rinominata, in occasione della donazione, dallo stesso autore, *Strategie* – anche se diverse pubblicazioni recenti la riportano col titolo *Certificato medico* (Bonami, Spector, Vanderlinden, Gioni 2006, p. 77; Bonami 2006, p. 11). Cattelan fonda il suo lavoro su un'analisi cinica, pessimistica, ma allo stesso tempo intima, quasi "casalinga" della società, spesso del mondo dell'arte. Le sue opere, nonostante a volte quasi disturbino l'osservatore, o lo facciano sentire deriso, risultano vicine al quotidiano (non sempre gradevole) ma quasi "domestiche" (Bonami 2011, p. 37). Cattelan, invece di astenersi dal partecipare a mostre o biennali, utilizza la derisione, appunto, cerca di scandalizzare il pubblico e gli operatori di settore. La sua ribellione consiste nell'utilizzo fino all'estremo degli stessi mezzi che critica, arrivando a gesti come il copiare, il truffare o il rubare. In una mostra dello stesso anno, l'unico oggetto visibile all'inaugurazione fu un cartello con su scritto *Torno subito*. Anche nel caso dell'opera di Ravenna, Cattelan non rifiuta l'invito alla mostra, ma risponde inviando un certificato medico come proprio beffardo *alter ego*, anticipando un aspetto che sarà tipico del suo fare artistico anche negli anni a venire: l'implicazione con l'elemento autobiografico.

*Ilaria Siboni*

*Bibliografia:* N. Ceroni 1993; C. Spadoni 1994; A. Fabbri 2011; F. Bonami, N. Spector, B. Vanderlinden, M. Gioni 2003; F. Bonami 2006; F. Bonami 2011

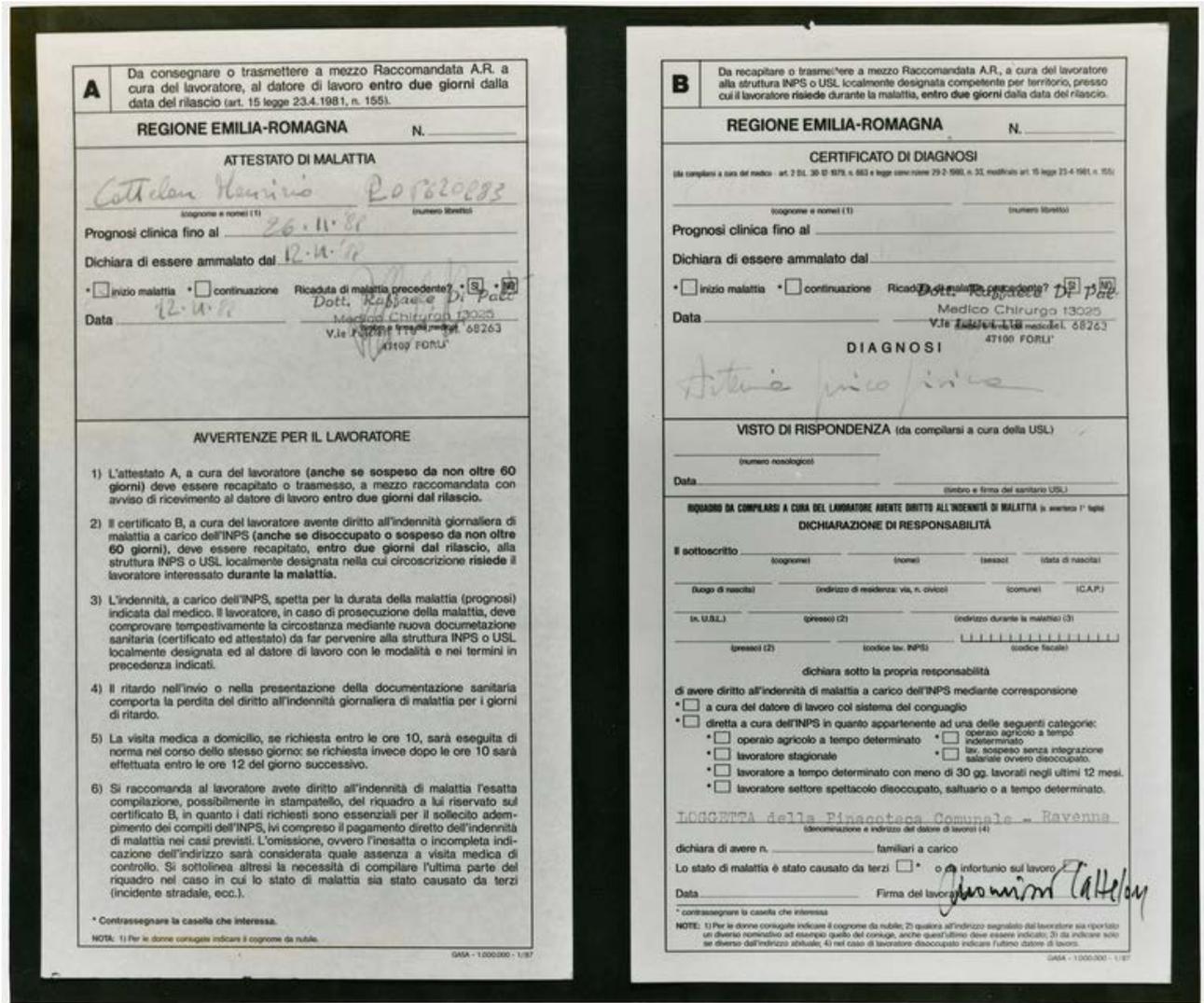


fig. 14.1. Maurizio Cattelan, *Strategie*, 1990, Ravenna, Collezione Contemporanea del MAR-Museo d'Arte della città di Ravenna. Crediti: MAR-Museo d'Arte della città di Ravenna.

## LA COLLEZIONE PAOLO VI - ARTE CONTEMPORANEA

*La Collezione Paolo VI - Arte Contemporanea nasce nel 1987 col fine di conservare ed esporre il cospicuo patrimonio di opere raccolto da Giovanni Battista Montini negli anni del suo episcopato e papato. A Concesio è pervenuta tramite vari lasciti, disposti prevalentemente da Monsignor Pasquale Macchi. La collezione, che possiede oltre 7.000 opere, costituisce “uno spazio finalizzato a concretizzare l’ideale di adesione e apertura ai linguaggi espressivi del contemporaneo” (Bolpagni 2009, p. 19) e incarna la volontà e gli obiettivi espressi da Paolo VI quali la ricerca di dialogo e comprensione dell’arte contemporanea in tutte le sue forme. Coerentemente con queste finalità, la collezione presenta opere d’arte astratta, oltre a interi nuclei di opere di artisti non religiosi, di altre confessioni e di donne artiste. Nella scheda verrà presa in esame la Grande Profetessa di Karl Schmidt-Rottluff.*

**Karl Schmidt-Rottluff** (Rottluff 1884-Berlino 1976)

### *Grande Profetessa*

1919

Xilografia su carta, mm 400 x 250

Concesio (Bs), Collezione Paolo VI - Arte Contemporanea, inv. 123

Iscrizioni: firmata a matita in basso a destra

Provenienza: lascito Monsignor Pasquale Macchi

La xilografia dal titolo *Grande Profetessa* (fig. 15.1) era originariamente custodita in una cartella, tuttora conservata nei depositi del museo, che riporta la numerazione «161» e su cui è possibile leggere la dicitura «autori tedeschi». All’interno della cartella vi è un foglio con l’intestazione di Monsignor Macchi e un testo autografo. Possiamo supporre che la xilografia sia giunta nella Collezione Paolo VI attraverso un lascito di Monsignor Macchi. Dalle ricerche sinora condotte sulle opere di Schmidt-Rottluff presenti nelle collezioni dei Musei Vaticani non sono emersi riferimenti a xilografie, tuttavia è presente il bronzo *Gebet* (1918), entrato nelle Collezioni Vaticane come dono della moglie Emy Frisch. Questo potrebbe far avanzare l’ipotesi che anche la xilo-

grafia sia stata donata dalla moglie dell’artista. La mancanza di dati certi riguardanti la sua precedente provenienza aumenta il fascino di questa opera che si conferma essere ricca di mistero, con un titolo ancora più enigmatico. Esposta nella precedente sede della Collezione Paolo VI, in Via Monti a Brescia, la xilografia era catalogata come *Cristo benedicente*, a testimonianza di un’iniziale interpretazione di tipo religioso. Il titolo esatto venne poi identificato analizzando la vasta produzione di manifesti e libri prodotta dal gruppo “Die Brücke”. La prima versione del soggetto venne creata per *Das Graphische Jahrbuch* (l’annuario grafico) curato da Hans Theodor Joel nel 1919, corredato da illustrazioni a tutta pagina di Schmidt-Rottluff. Immediatamente si percepiscono due elementi distintivi della produzione xilografica dell’artista: il rifiuto di ogni forma di naturalismo e l’uso violento delle linee. I tratti del volto, così essenziali ed espressivi, rappresentano la traduzione grafica di una maschera africana e mostrano rimandi diretti ad altre xilografie dell’artista coeve o appena posteriori, come *Donna e ragazza* del 1919 e *Coppia d’amanti* del 1920 (Sabarsky 1984, p. 222), in cui emerge l’influenza del Primitivismo, fenomeno al centro dell’interesse delle avanguardie, sempre più attratte dagli oggetti delle culture animiste dell’Africa Subsahariana e del Pacifico. Questi manufatti stimolavano l’immaginario degli artisti alla ricerca di nuove iconografie. «Gli oggetti ammirati erano reperibili per pochi soldi nelle botteghe dei rigattieri e, in tal modo, alcune maschere tribali africane presero il posto del calco dell’*Apollo* del Belvedere» (Gombrich 1995, p. 562). In questo caso, i modelli di riferimento sono le maschere Fang che, oltre ad avere un’intensa espressività nella loro essenzialità formale, sono permeate di un profondo senso di spiritualità e assolvono a una funzione magico/religiosa e rituale (Einstein 2015, pp. 19-20). Il misticismo è un tratto comune anche alla religiosità barbara di Gauguin, cui gli artisti del gruppo “Die Brücke” guardavano con grande interesse. Tale visione profetica dell’arte si riscontra anche in un olio su ottone in cui il pittore tedesco conforma i ritratti dei quattro evangelisti utilizzando i tratti somatici dei compagni d’avanguardia (Schapire 1923, p. 16). Nonostante dal 1912 l’artista affidi i propri disegni alle mani di stampatori professionisti (Carey-Griffits 1984, p.

30), la xilografia si rivela essere la tecnica ideale per un'intensa ed efficace traduzione grafica degli stilemi degli scultori africani che «né la fedeltà alla natura, né la bellezza ideale sembravano aver assillato, ma le cui opere possedevano proprio ciò che gli europei avevano smarrito in una lunga ricerca: forza espressiva, struttura lineare e tecnica semplice e immediata» (Gombrich 1995, p. 563). Non solo, attraverso la scelta della tecnica xilografica, l'opera rientra in quella produzione che rivaluta le tecniche artistiche di tradizione germanica, all'insegna di una riscoperta del primitivismo locale, che vide due grandi protagonisti in Dürer e Schongauer (Sabarsky 1984, pp. 3-6). Dopo Dürer, questa tecnica, per lungo tempo abbandonata e quasi caduta nell'oblio, venne portata ai vertici della produzione artistica grazie al lavoro di artisti quali Paul Gauguin, Felix Vallotton ed Edvard Munch, altro importante riferimento per i giovani espressionisti tedeschi. *Grande profetessa* costituisce dunque un vero e proprio manifesto dell'arte di Karl Schmidt-Rottluff, in cui l'influenza di un mondo "altro" e primitivo si fonde in modo sorprendentemente coerente con le modalità espressive del gruppo "Die Brücke".

*Sara Zugni*

*Bibliografia:* R. Schapire 1923; G. Wietek 1971; R. Castelman 1983; F. Carey, A. Griffiths 1984; S. Sabarsky 1984; W. Rubin 1985; W. Dieter-Dube 1990; E. Dietmar 1990; M. G. Messina 1993; P. Bolpagni 2009; E. H. Gombrich 2009; C. Einstein 2015; M. Moeller 2015.

*Sitografia:* [www.collezionepaolovi.it](http://www.collezionepaolovi.it); [www.museivaticani.va](http://www.museivaticani.va); [www.bruecke-museum.de](http://www.bruecke-museum.de)



fig. 15.1. Karl Schmidt-Rottluff, *Grande Profetessa*, 1919, xilografia su carta, Concesio (Bs), Collezione Paolo VI-Arte Contemporanea.

## L' ARCHIVIO PARI & DISPARI DI ROSANNA CHIESSI

Figura in bilico tra il connoisseur, il gallerista, il critico militante e il collezionista, Rosanna Chiessi è stata una delle grandi promotrici dell'arte contemporanea in Italia tra gli anni Settanta del Novecento e il Duemila. Al suo nome si lega indissolubilmente la diffusione nel nostro Paese di correnti d'avanguardia come Fluxus, l'Azionismo Viennese e il Gruppo Gutai. L'«Archivio Pari&Dispari», oggi sito a Reggio Emilia nell'ultima abitazione che fu di Rosanna Chiessi, non raccoglie soltanto oggetti, d'arte o preziosi che siano, ma vere e proprie testimonianze di vita, dei rapporti e delle relazioni che la collezionista reggiana ha intessuto nell'arco della vita con artisti, critici e uomini di cultura di cui si è sempre circondata. Rosanna Chiessi è nata a Latina, l'11 Maggio del 1934. Cresciuta in Brianza, si trasferisce in età adulta a Reggio Emilia, città natale dei suoi genitori. Lavora come operaia, in una fabbrica cittadina, poi ricopre un impiego in un ufficio pubblico. Vive anni importanti per la cittadina emiliana, ricchi di fermento e rinnovamento culturale: nel 1964 vi arriva il «Gruppo '63» seguito a ruota dal Living Theater. Si avvicina alle arti anche grazie al rapporto con la galleria d'arte «Il Portico», con la quale collabora portando in Emilia artisti di fama nazionale e internazionale, che per lei producono edizioni e opere uniche. Il primo grande interesse è per la «Poesia Visiva», una passione che coltiva a lungo e che caratterizza fortemente la sua collezione. Coltiva in questi anni il sogno di realizzare un museo tra la gente, una raccolta di opere gestita direttamente dai cittadini, fuori dai musei e vissuta libera nelle case, come segno di concretata diffusione e democratizzazione dell'arte. Arti visive e letteratura convivono nella scelta di fondare una casa editrice, la «Pari Editori & Dispari». Era il 1971. Intanto frequenta i giovani Franco Vaccari, Claudio Parmiggiani, Mario Ceroli, Franco Guerzoni, Corrado Costa, Giuseppe Desiato. All'impegno nell'editoria affianca la promozione diretta delle arti visive, curando e organizzando eventi, festival e mostre. Cruciale è il 1973, l'anno in cui c'è l'incontro con Fluxus e l'Azionismo Viennese, movimenti fondamentali per

la fortuna successiva di Pari&Dispari: si producono edizioni rare, mostre, eventi, performance, installazioni e concerti. Nella sua casa di Cavriago ospita autori come Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Nam June Paik, Charlotte Moorman. Negli anni Novanta, in accordo con gli eredi, si trasferisce nella celebre abitazione di Curzio Malaparte a Capri, dove organizza eventi e ritrovi culturali richiamando artisti del ruolo significativo nella cultura di quegli anni: Allan Kaprow, Hermann Nitsch e Mimmo Rotella. Nel 2000 apre la «Pari&Dispari Project», la prima galleria italiana con sede a Berlino, cui segue la «Artinprogress» fondata assieme al collezionista Franco Marinotti. Tornata a Reggio Emilia, inizia la promozione dell'arte dell'intero Gruppo Gutai in Italia e di Shimamoto, ultimo grande artista con il quale attiva una proficua collaborazione. Muore all'improvviso, il 7 marzo del 2016, lasciando un vuoto profondo nella scena culturale della sua città e non solo. Dell'attività di Rosanna Chiessi oggi resta un archivio e un cospicuo fondo a lei intitolato costituito da cinquantaquattro album fotografici donati nel 2007 alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia dalla figlia di Rosanna Chiessi, Laura Montanari. Il *Fondo Rosanna Chiessi, Archivio fotografico storico-artistico PARI&DISPARI*, conserva al suo interno migliaia di fotografie, riordinate e commentate con didascalie autografe dalla stessa Rosanna Chiessi. Possiamo leggerle quasi come un personale percorso a ritroso che la gallerista reggiana ha scelto di compiere nella sua carriera, connettendo e costruendo il *fil-rouge* della sua azione di collezionista e mecenate. Vita personale e ricerca artistica si intrecciano, raccontando e documentando alcuni dei capitoli più significativi dell'arte contemporanea internazionale, dalla fine degli anni Sessanta ai primi anni 2000. Tra essi, i già citati movimenti della *Poesia Visiva*, dell'*Azionismo Viennese*, di *Fluxus*, dell'arte performativa e del gruppo *Gutai*. Molte sono, infatti, le fotografie che documentano momenti conviviali e di vita vissuta restituendo lo spirito e l'atmosfera di quegli anni. Le immagini documentano gli incontri con Josef Beuys e John Cage, Rafael Alberti e Takako Saito, Charlotte Moorman e Nam June Paik. Alla Biblioteca Panizzi è stato donato anche il fondo delle Edizioni della Pari & Dispari, integralmente conservate, catalogate e consultabili presso la biblioteca reggiana. L'«*Archi-*

*vio Pari & Dispari*” trova invece sede nell’ultima casa posseduta da Rosanna Chiessi, sita a Reggio Emilia in via Sante Vincenzi, 1. Questo archivio nasce per diretto interesse della gallerista che nel 2013 riunisce in un unico luogo tutte le opere possedute e che raccontano i quasi cinquantasei anni di attività. Tra le opere simbolo del mecenatismo di Rosanna Chiessi c’è senza dubbio, l’edizione de *I camions* di Franco Vaccari. Fu l’inizio di un’importante amicizia e della lunga collaborazione con il fotografo modenese. Edita in 60 esemplari, l’opera è realizzata nel 1972 ed è esposta per la prima volta a Graz. Essa si compone di venti immagini del retro dei camion che precedevano l’artista sulla strada per raggiungere la cittadina austriaca. Un’iscrizione ai margini delle immagini ce ne descrive il senso: “in un viaggio di 800 Km ho fotografato sistematicamente i camion che si spostavano nella mia stessa direzione; ho così cercato di usare la fotografia per vedere quello che non sapevo”. Affiancava l’opera in mostra un *pendant* nel quale Vaccari riportava le *polaroid* scattate nelle camere d’albergo che l’hanno ospitato durante il viaggio. In questo accostamento, Vaccari ha scelto di narrare la dimensione duplice del suo viaggio, quella pubblica della autostrada e quella privata e intima della camera d’albergo.

Leonardo Regano

*Bibliografia*: R. Chiessi 1995; *Rosanna Chiessi. Non ho paura...* 1995; L. Balbi 2018.

\*\*

## Bibliografia

P. Angiolini Martinelli, saggio e schede, in G. Pavan (a c. di), *Icone dalle Collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, catalogo della mostra (Ravenna, settembre-novembre 1979), Santa Sofia di Romagna 1979, pp. 19-20; 78-79, schede nn. 123-124.

Art Museum of the Americas, *From Torres García to Soto*, catalogo della mostra (Washington, D.C., June 26-October 7, 1992), Washington 1992.

L. Balbi (a c. di), *Rosanna Chiessi: Pari & Dispari*, Ravenna 2018.

E. Barisoni, *Viaggio alle fonti dell’arte: il moderno e l’eterno. Margherita Sarfatti 1919-1939*, Treviso 2018.

P. Barocchi, *Scritti d’arte del Cinquecento*, Torino 1979.

T. Barone, F. Magani (a c. di), *Dipinti antichi*, Milano 2011.

A. Bartsch, *Le peintre graveur*, II, Wien 1811.

E. Beltrame-Quattrocchi, S. Lazzaro Morrìca (a c. di), *Disegni dell’Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Farnesina alla Lungara, 1969), Roma 1969.

M. Bignardi, *Pasquale Avallone: materiale per un profilo bio-bibliografico*, in «Confronto», A. VI, n. 3, maggio-giugno 1981.

*Bissière, Borduas, Burri, Dubuffet, Fautrier, Fontana, Hofmann, Lam, Mathieu, Matta, Riopelle, Tapies, Tobey*: opere scelte, catalogo della mostra (5-30 aprile 1963), Torino 1963.

P. Bolpagni, *Collezione Paolo VI - Arte contemporanea. Guida breve*, Brescia, 2009, p. 19.

N. Boschiero, *Vis à vis*, in Ead., *Il Maestro e Margherita. Marinetti, Sarfatti e il Futurismo negli anni di*

- Regime*, catalogo della mostra (Rovereto, Casa d'Arte Futurista Depero, 20 ottobre 2018-24 febbraio 2019), Rovereto-Trento 2018, pp. 10-36.
- E. Braun, *The Salons of Modernism*, in E. D. Bilsky, E. Braun (a c. di), *The Power of Conversation: Jewish Woman and Their Salons*, catalogo della mostra (New York, Jewish Museum, 4 marzo-10 luglio 2005), N. Y. 2005, pp. 84-112.
- F. Calvo Serraller, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid 1990.
- F. Candi, *D'après le Guide. Incisioni seicentesche da Guido Reni*, Bologna 2016.
- P. V. Cannistraro, B. R. Sullivan, *Il Duce's other Woman*, New York 1993 (tr. it. di Carla Lazzari, *Margherita Sarfatti, l'altra donna del Duce*, Milano 1993).
- F. Carey, A. Griffiths, *The Print in Germany 1880-1933. The age of Expressionism. Prints from the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1984, p. 30.
- Castells&Castells, *Joaquín Torres-García y su Legado*, catalogo d'asta (Montevideo, Uruguay, 26 maggio 1998), Montevideo 1998, lot. 41, ill. p. 14.
- R. Castelman, *Prints from blocks: Gauguin to now*, New York 1983.
- R. Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, Cava de' Tirreni 1970.
- N. Ceroni (a c. di), *Pinacoteca Comunale Ravenna*, Roma 1993 (MiBAC, Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia, 18).
- R. Chiessi (a c. di), *Pari & dispari, 25 anni di seduzione*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Musei Civici, 8 aprile-7 maggio 1995), Reggio Emilia 1995.
- Christie's New York, *Latin American Paintings, Drawings, and Sculpture*, catalogo d'asta (New York, May 22, 1986), New York 1986, lot. 36, ill. p. 41.
- I. Cimonetti, *Alle radici di Novecento italiano. Un ritratto giovanile di Margherita Sarfatti*, Verona 2016.
- E. Colle, P. Zambrano, *La cornice Italiana: dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Milano 1992.
- E. Crispolti (a c. di), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, 4 voll., Milano 1989.
- Id., *Attraverso e oltre il centenario*, in E. Crispolti, F. Carapezza Guttuso (a c. di), *Guttuso 1912-2012*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 12 ottobre 2012-10 febbraio 2013), Milano 2012, pp. 63-80.
- M. Carapezza, *Del realismo, di Guttuso e d'altro*, in Carapezza Marco (a c. di), *Guttuso Renato. Scritti*, Milano 2013, p. XXXIX-LXXVI.
- G. Dalla Chiesa (a c. di), *De Chirico scultore*, Milano 1988.
- C. De Benedictis, R. Roani, *Riflessioni sulle Regole per comprare, collocare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, Firenze 2005.
- A. Della Ragione, *Mattia Preti. Il cavalier calabrese*, [www.napoli.com/viewarticolo.php?articolo=16067](http://www.napoli.com/viewarticolo.php?articolo=16067) (29 luglio 2007).
- D. Del Pesco, *Il Cantiere del Pio Monte della Misericordia a Napoli*, in "Napoli è tutto il mondo". *Napolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*, Atti della conferenza internazionale (Roma, 19-21 giugno 2003), Pisa-Roma 2008.
- W. Dieter-Dube, *Espressionismo*, Milano 1990.
- E. Dietmar, *Espressionismo, una rivoluzione dell'arte tedesca*, Köln 1990.
- J. Dubuffet, *Place à l'incivisme*, in *Prospectus et tous écrits suivants*, I, Paris 1967.
- C. Einstein, *La scultura negra*, Milano, 2015, pp. 19-20.

- A. Fabbri (a c. di), *Museo d'Arte della città di Ravenna* (Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Monografie, 28), Ravenna 2011.
- C. Fabi, *Marino Marini. La collezione del Museo del Novecento*, Milano 2015.
- M. Faietti, *Fra astrazione e naturalismo: il paesaggio degli Uffizi e il disegno fiorentino a penna negli anni del giovane Leonardo*, in P. Marani, M. T. Fiorio (a c. di), *Leonardo da Vinci 1452-1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015), Milano 2015.
- D. Favatella Lo Cascio (a c. di), *Museo Renato Guttuso*, Bagheria 2003.
- D. Ferrari, *Novecento italiano all'estero: una colonizzazione culturale*, in D. Ferrari, D. Giacomoni, A. M. Montaldo (a c. di), *Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra (Milano, Museo del '900 e Rovereto, Mart, 21 settembre 2018-24 febbraio 2019), Milano 2018, pp. 51-63.
- G. Fusconi, A. Canevari (a c. di), *L'artista e il suo atelier: i disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo Fontana di Trevi, 7 aprile-11 giugno 2006), Roma 2006.
- A. Garuti, *Mostra dei restauri e delle nuove acquisizioni del Museo Civico*, catalogo della mostra, Carpi 1978, p. 8. n. 11.
- Id., *Le Opere Pie raggruppate di Carpi*, in *Arte e Pietà. I Patrimoni culturali delle Opere Pie*, Bologna 1980, pp. 236-237.
- Id., *Carpi, Museo civico "Giulio Ferrari. I dipinti*, Bologna 1990, pp. 37-38.
- L. Gazzara, *Note e documenti inediti per lo studio delle collezioni della Quadreria del Pio Monte della Misericordia I*, in «Napoli Nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia», V serie, vol. IX, fs. III-IV, Napoli, maggio-agosto 2008, pp. 160-179.
- Ead., *Note e documenti inediti per lo studio delle collezioni della Quadreria del Pio Monte della Misericordia II*, in «Napoli Nobilissima. Rivista di arti, filologia e storia», V serie, vol. IX, fs. V-VI, Napoli, settembre-dicembre 2008, pp. 213-238.
- A. Ginesi, *Le Marche e il XX secolo. Atlante degli artisti*, Milano 2006.
- V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a c. di A. Banti, Firenze 1981.
- E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*, Londra-Milano 2009, pp. 562-563.
- E. Gribaudo (a c. di), *La Fiat invita all'incontro con Jean Dubuffet*, catalogo della mostra (16 giugno - 15 luglio 1978), Torino 1978.
- M. H. Gradowczyk, *Torres-García: utopía y trasgresión*, Montevideo 2007.
- R. Guttuso, *Pittura, vitalità del negativo. Appunti su Franco Angeli*, in «Nuovi Argomenti», Roma, gennaio-marzo 1971, pp. 34-41.
- Incisori marchigiani: la raccolta Mirella e Franco Pagarini*, introduzione di M. Corradini, testi di V. Angelini e S. Trojani, Sassoferrato [2009].
- R. Jentsch, *Espressionismo. Libri illustrati degli espressionisti*, Bolzano 1990, p. 51.
- O. Kurz, *Bolognese drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1955.
- M. G. Leonetti Rodinò, *Il Pio Monte di Misericordia di Napoli, quattro secoli di pietas*, Napoli 2012.
- Il Libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, a cura di D. C. Miller, F Chiodini, Bologna, 2014.
- A. Longatti, *La collezione Sarfatti. Una vita in Raccolta*, in L. Caramel (a c. di), *Arte svelata; collezionismo a Como dall'Ottocento ad oggi*, catalogo della mostra

(Como, Fondazione Antonio Ratti, 26 settembre-31 ottobre 1987), Milano 1987, pp. 105-107.

G. Lotti, *Renato Guttuso, Ritratto di Franco Angeli, 1971* in D. Favatella Lo Cascio, F. Guttuso Carapezza (a c. di), *Guttuso. Ritratti e autoritratti 1925-1986*, catalogo della mostra (Bagheria, Museo Guttuso, 18 aprile-21 giugno 2015), Cava de' Tirreni 2015, pp. 194-196.

A. G. Magalhães, *Margherita Sarfatti e o Brasil: A Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto Panorama da Pintura Moderna*, in R. Conduru, V. B. Siqueira (a c. di), *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, PP-GARTES/UE RJ, 2010, pp. 256-266.

F. Magani, G. Pavanello, *I disegni di Giuseppe Bernardino Bison dell'Album Scaramangà di Trieste*, Trieste 1996.

F. Malaguzzi Valeri, *La Galleria Davia Bargellini*, in *Cronache d'Arte*, Reggio Emilia 1927.

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*, II, Bologna 1841.

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a c. di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956-1957.

*Marino Marini presentato da Filippo de Pisis*, Milano 1941 (Pittori e Scultori italiani contemporanei. Monografie a c. di Giampiero Giani, II).

*Marino Marini. L'opera completa*, con introduzione di H. Read, saggio critico di P. Waldberg, cataloghi e note a c. di G. Di San Lazzaro, Milano 1970.

*Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, con saggio introduttivo di G. Carandente, Milano 1998.

L. Mattioli Rossi, *Dalla scultura d'ambiente alle forme uniche della continuità nello spazio*, in Ead. (a c. di), *Boccioni pittore scultore futurista*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 ottobre 2006-7 gennaio 2007), Milano 2006, pp. 16-81.

H. McBurney, N. Turner, *Drawings by Guido Reni for Woodcuts by Bartolomeo Coriolano*, in «Print Quarterly», vol. 5, n. 3, September 1988, pp. 227-242.

R. Martorelli, L. Samoggia (a c. di), *Angelo Venturoli. Una eredità lunga 190 anni*, catalogo della mostra (Medicina, Museo Civico e Pinacoteca Aldo Bregonzoni, 19 aprile-14 giugno 2015), s.l. 2015.

T. M. Messer, F. Licht F. (a c. di), *Jean Dubuffet & Art Brut. Dalle Collezioni della Fondazione Solomon R. Guggenheim, di Pierre Matisse e dalla Collection de l'Art Brut di Losanna*, catalogo della mostra (Venezia, Peggy Guggenheim, 16 marzo 1986-16 novembre 1987), Milano 1986.

M. G. Messina, *Le muse d'oltremare: esotismo e primitivismo dell'arte*, Torino 1993.

M. Moeller, *Il gruppo Die Brücke*, in *Espressionismo tedesco nelle età delle avanguardie*, Milano 2015.

*Museo Civico di Carpi. Inaugurazione*, in «Bollettino d'Arte», a. I, n. 8, Roma, agosto 1914, p. 59.

*Museo Civico di Carpi*, in «Memorie storiche e documenti sulla città e sull'antico principato di Carpi», vol. X, Carpi 1914, p. 53.

V. Napolillo, *Mattia Preti: Artefice del Seicento*, Co-senza 2013.

S. Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara 1988.

E. Pontiggia, *La classicità e la sintesi. Margherita Sarfatti critico d'arte (1901-1932)*, in Ead. (a c. di), *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 13 luglio-12 ottobre 1997), Milano 1997.

G. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, Torino 1964.

C. L. Raghianti, *Museo civico di Carpi, schede di catalogo: dipinti e miniature*, ds. presso Sovrintendenza ai Beni artistici e storici per le provincie di Modena e Reggio Emilia, copia in Atti Museo, scheda 7, Carpi

30 luglio 1940.

G. Rasario, *Giorgio de Chirico 'pendant' Bellini*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 3/4 (2003-2004), Firenze 2004, pp. 271-289.

A. Rizzi, *Disegni del Bison*, Bologna 1976.

A. Rodella (a c. di), *Cleto Capri. La poetica del naturalismo*, Crespellano 2017.

M. Romito, *Chi l'ha visto? La Sezione "Salernitani" e "Costaioli" della Pinacoteca Provinciale e il recupero del patrimonio pittorico della Provincia di Salerno*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 2007), Salerno 2007.

Rosanna Chiessi. *Non ho paura delle rose*, Verona 1995.

C. Rossi, *Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi*, in A. Giunta, L. Malosetti Costa (a c. di), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires 2005, pp. 51-69.

G. Rossi, *Giuseppe Bison*, in «Cosmorama pittorico», XI, 21-25 maggio, Milano 1845, pp. 170-172.

E. Rossoni, *Nuovi studi sulla collezione di stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna: ricerche su donazioni e acquisti del secolo XVIII*, in «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», n. 1 (maggio 2008), pp. 3-26.

W. Rubin, *Primitivismo nell'arte del XX secolo: affinità fra il tribale e il moderno*, Milano 1985.

S. Rubini (a c. di), *Angelo Venturoli. Tra l'opera, il collegio e la sua eredità*, Crespellano 2012.

G. Ruggeri, *Maxi monumento (quattro volte piazza Maggiore) proposto da Guttuso per le vittime del 2 agosto*, in «Il Resto del Carlino», 27 novembre 1982, p. 1.

S. Sabarsky, *La grafica dell'Espressionismo tedesco*, Milano 1984.

S. Salvagnini, *Incisioni*, in *Segni del Novecento. La donazione Neri Pozza alla Fondazione Giorgio Cini. Disegni, libri illustrati, incisioni*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Leoni Montanari, 29 marzo-1 giugno 2003 e altre sedi), Venezia 2003, pp. 137-139.

M. Sarfatti, *Prefazione*, in *Mostra del Novecento Italiano*, catalogo della mostra (Buenos Aires, sale de Los Amigos del Arte. 13 settembre-4 ottobre 1930), Buenos Aires 1930, p. 13.

Ead., *Torres Garcia: un pintor de la America del Sur*, in «Argentina Libre», Buenos Aires, 4 aprile 1940, s.p.

Ead., *Así jo veo el Uruguay. Un maestro (Joaquín Torres-García)*, in «El Diario», Montevideo, 19 marzo 1940, s.p.

Ead., *Espejo de la pintura actual*, Buenos Aires 1947.

G. Sassoli de' Bianchi Strozzi, *Margherita Sarfatti critico d'arte. Dalle prime Biennali di Venezia al Futurismo*, Tesi di laurea (Università di Bologna, C.d.L. in Arti Visive; rel. Silvia Grandi, a.a. 2016-2017).

Id., *Margherita Sarfatti "Futurista" e Avanguardista*, in N. Boschiero (a c. di), *Il Maestro e Margherita. Marinetti, Sarfatti e il Futurismo negli anni di Regime*, catalogo della mostra (Rovereto, Casa d'Arte Futurista Depero, 20 ottobre 2018-24 febbraio 2019), Rovereto-Trento 2018, pp. 66-85.

K. Sciberras, V. Sgarbi, *Il cavalier calabrese Mattia Preti: tra Caravaggio e Luca Giordano*, Milano 2013.

R. Schapire, *Karl Schmidt-Rottluff. Das Graphische Werk*, Berlin 1923, p. 16.

M. Sommella Grossi, *Dalla collezione di Margherita Sarfatti e non solo*, in J.T. Schnapp (a c. di), *In cima: Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti: architetture della memoria nel '900*, catalogo della mostra

(Vicenza, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 27 giugno 2004-9 gennaio 2005), Venezia 2004, pp. 143-147.

C. Spadoni (a c. di), *Pinacoteca Comunale di Ravenna. Collezione contemporanea donazioni, lasciti, acquisti*, Ravenna 1994.

J. T. Spike, *L'inventario dello Studio di Guido Reni (11 Ottobre 1642)*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n. 22, 1988, pp. 43-65.

N. Takahatake, *Coriolano*, in «Print Quarterly», vol. 27, n. 2, June 2010, pp. 103-130.

C. Tavarone, *Officina accademica e suggestioni del colore. Pasquale Avallone: artista tra due secoli*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, novembre 2010), Salerno 2010.

J. Torres-García, *Juan Gris y el cubismo*, in Id., *Universalismo Constructivo*, Madrid 1984.

S. Tumidei, *Intagli a Bologna, intagli per Bologna*, in A. González-Palacios (a c. di), *Studi sul Settecento II*, Torino 2000.

G. Wietek, *Schmidt-Rottluff Grafik*, München 1971.

Napoli, Biblioteca del Pio Monte della Misericordia, relazioni tecniche di restauro, L. Cibrario, F. Jatta: *Noli me tangere, Cristo tentato da Satana*, 2005.

Ivi, relazione tecnica di restauro, U. Piezzo: *La Visitazione*, 2005.

Roma, archivio privato, expertise Mario Ursino, 7 ottobre 2014.

Rovereto, Mart (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), Archivio del '900, *Fondo Sarfatti*, Sar. 3.1.15.

Ivi, Sar. 4.1.48.

#### Sitografia

[www.polodigitalenapoli.it](http://www.polodigitalenapoli.it)

[www.polodigitalenapoli.it/it/29/ricerca/detailiccd/2477533](http://www.polodigitalenapoli.it/it/29/ricerca/detailiccd/2477533)

[www.napoli.com/viewarticolo.php?articolo=16067](http://www.napoli.com/viewarticolo.php?articolo=16067)

[www.collezionepaolovi.it](http://www.collezionepaolovi.it)

[www.museivaticani.va](http://www.museivaticani.va)

[www.bruecke-museum.de](http://www.bruecke-museum.de)

[www.torresgarcia.com](http://www.torresgarcia.com)

#### Fonti archivistiche

Bologna, Archivio Collegio Artistico Venturoli, *Campione degli alunni del Collegio Venturoli, Ottavo Alunnato*, n. 45 Capri Cleto.

Ivi, cartone 71. *Pensionato Angiolini*, 1894, *Relazione dei pensionati*, Lettera di Cleto Capri, Bologna, Novembre '95.

Ivi, cartone 85. *VIII Alunnato* (1885-1893), n. 2, Y.

Carpi, Archivio storico dei Musei di Palazzo dei Pio, schede OA della Soprintendenza dei beni artistici e storici di Modena, 1973, scheda n. 45.