

MAURIZIO NOBILE FINE ART

SEGNI D'ARTISTA

Masterpieces for a collection



SAGEP
EDITORI

MAURIZIO NOBILE FINE ART

35th anniversary
(1987-2022)

SEGNI D'ARTISTA

Masterpieces for a collection

a cura di / edited by
Stefano Bosi

in collaborazione con / in collaboration with
Samantha De Vitis
Davide Trevisani

SAGEP
EDITORE

A cura di | **Edited by**
Stefano Bosi

Con la collaborazione di | **in collaboration with**
Samantha De Vitis
Davide Trevisani

Testi | **Texts**
Stefano Bosi
Samantha De Vitis
Davide Trevisani

Coordinamento editoriale | **Editorial Coordination**
Alessandro Avanzino
Paola Ciocca

Grafica | **Design**
Matteo Pagano, Barbara Ottonello

Traduzione | **Translation**
Alex Gillan

Redazione testi | **Text editing**
Giorgio Dellacasa

Fotografie | **Photographs**
Carlo Giusti, Roma
Paolo Pugnaghi, Modena

Segreteria organizzativa | **Organizational secretariat**
Davide Trevisani

Restauro | **Restoration**
Julie Guilmette, Firenze
Lucia Biondi, Firenze

Assicurazione | **Insurance**
Ciaccio Broker, Milano

Ufficio stampa | **Press office**
Edoardo Caprino - Bovindo, Milano

Ringraziamenti | **Acknowledgements**
Attilio Luigi Ametta, Sara Bolzani, Luisa De Antoni, Carla
Gambetti Selva, Arianna Reina

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti
che non sia stato possibile rintracciare.
*The publisher is at the disposal of any copyright holders who
could not be traced.*

Sommario

Contents

Guercino: virtuosismo e furore del segno Guercino: virtuosity and the frenzied mark <i>Davide Trevisani</i>	4
Satiri e centauri nell'opera di Giandomenico Tiepolo Satyrs and centaurs in the work of Giandomenico Tiepolo <i>Samantha De Vitis</i>	18
Dall'Accademia de' Pensieri a quella della Pace: artisti a confronto From the Accademia de' Pensieri to the Accademia della Pace: the artists meet <i>Stefano Bosi</i>	26
Modigliani Mon Amour Modigliani Mon Amour <i>Stefano Bosi</i>	38
Gino Severini e la Natura Morta Gino Severini and the Still Life <i>Stefano Bosi</i>	44
Morandi incisore Morandi the engraver <i>Stefano Bosi</i>	54
Lucio Fontana e la ricerca dell'infinito Lucio Fontana and the search for infinity <i>Stefano Bosi</i>	66
Regesto delle opere List of Works <i>Stefano Bosi</i>	76

Guercino: virtuosismo e furore del segno

Guercino: virtuosity and the frenzied mark

Davide Trevisani

Fin dai primissimi esiti autonomi, precocissimi, a riprova dell'eccezionale talento di cui il giovane centese era provvisto, le straordinarie doti di colorista e soprattutto disegnatore del Guercino non hanno mai cessato di sbalordire e affascinare. Fra i primi a tributargli parole di impressionata ammirazione per i suoi incredibili talenti, mostrando peraltro un'inattesa onestà d'intelletto, in tempi in cui si era quietamente detrattori pur di ripararsi dall'insidia di possibili concorrenti, fu Ludovico Carracci. Indicative per la forza del loro portato le parole usate dall'ormai anziano pittore cui tanto Guercino fu debitore nella formazione della sua arte: "[...] è mostro di natura [...] si porta eroicamente [...] dipinge con somma felicità d'invenzione [...] fa rimaner stupidi li primi pittori [...] felicissimo coloritore [...] gran disegnatore". Così il vecchio Carracci scriveva nell'ottobre del 1617 sedotto dalle qualità tanto marcate del giovane artista¹; una sincera fascinazione che lo spinse a segnalare il talentuoso pittore all'allora arcivescovo di Bologna e, a principiare dal 1621, papa sotto il nome di Gregorio XV, il cardinale Alessandro Ludovisi. Una segnalazione che diede avvio a un importante sodalizio e, certo, un forte impulso e visibilità al talento del pittore centese².

Da canto suo, sostenuto dalle evidenti qualità di disegnatore e dalla non poca notorietà che esse già gli procuravano, nella sua

From the very earliest precocious results produced all on his own, already evidence of the exceptional talent with which this young man from Cento was endowed, Guercino's extraordinary talents as a colourist, and above all a draughtsman, have been an endless source of wonder and fascination. Among the first to lavish words of praise on his incredible talents, coupled with a surprising honesty of intellect, in times when he was unobtrusively critical to protect himself from the menace of possible competitors, was Ludovico Carracci.

Revealing for the strength of their weight the words used by the old painter – to whom Guercino was so indebted in learning his art: "[...] he is a monster of nature [...] he deports himself heroically [...] he paints with a great happiness of invention [...] he leaves the leading painters amazed [...] a happy colourist [...] a distinguished draughtsman." Thus did the elderly Carracci write in October 1617, enthralled by the conspicuous qualities of the young artist;¹ a sincere fascination which prompted him to recommend

piccola città natale, Guercino aveva aperto da qualche tempo un'accademia, l'Accademia del Nudo. Nel dare avvio a questa scuola, chiaro è il tributo all'esempio offerto dai Carracci che, poco tempo prima, dalla vicina Bologna, avevano dato avvio con la loro scuola a quel nuovo orientamento di gusto che, attraverso la pratica del disegno dal vivo e in particolare dello studio del nudo, riscopriva nell'arte un rinnovato senso del naturale e del vero e che avrebbe condotto alla grande stagione Barocca. Stando alle notizie rilasciateci da Malvasia, nel 1617, l'anno della lettera del Carracci, il Guercino era tanto noto per le sue qualità di disegnatore che la sua Accademia contava ben ventitré allievi, alcuni dei quali provenienti addirittura d'Oltralpe³. Vittima della sua crescente popolarità e delle sempre più numerose commissioni ricevute, Guercino dovette presto rinunciare all'attività della sua accademia e dedicarsi agli obblighi professionali. Con le commissioni Ludovisi, giunte successivamente all'elezione del cardinale Alessandro al soglio pontificio, Guercino e la sua maniera giunsero a Roma⁴. Fu l'avvio di una straordinaria carriera di grande successo anche internazionale e che contò fra i suoi innumerevoli patrocinatori Francesco I d'Este a Modena, Maria de' Medici in Francia, Carlo I in Inghilterra, e molti altri importanti collezionisti, notabili, principi e sovrani europei.

Il *Libro dei conti*, il registro delle commissioni d'opere che, a principiare dal 1629, sarà tenuto dal fratello di Guercino, Paolo Antonio Barbieri (1603-1649)⁵, con scrupolosa dovizia di dettagli, dai nomi dei committenti, ai soggetti raffigurati, alle date e ai prezzi pagati per le opere, dà misura del successo del pittore e della prospera attività di una bottega ben collaudata nel suo funzionamento, ma non soltanto. Ragione di questo successo è di fondo il *modus operandi* seguito da Guercino nel processo creativo delle sue opere e che trova nel disegno e in un'incontentabile necessità di verifica e controllo delle proprie invenzioni la sua principale chiave di accesso, complice la straordinaria maestria tecnica di cui egli dà prova, che si tratti di usare la penna e l'inchiostro – la sua tecnica preferita –, il carboncino grasso, la matita nera o la sanguigna. Il disegnare per Guercino non è un semplice corollario operativo finalizzato alla mera invenzione di un'opera, secondo la prassi classica e lineare tipica della bottega Rinascimentale. Esso è piuttosto il mezzo di verifica della sua possibile riuscita sul piano inventivo-compositivo e, ancor più importante, su quello della resa della sua forza, della sua espressione e della sua grazia. Il disegno è dunque per Guercino uno strumento essenziale di verifica del processo creativo di un'opera; costituisce a tutta evidenza una fase fondamentale di meditazione, valutazione e verifica della sua

the talented painter to the then Archbishop of Bologna and, starting from 1621, Pope under the name of Gregory XV, Cardinal Alessandro Ludovisi. A recommendation which was to launch an important working relationship and, needless to say, represent a powerful incentive and major visibility for the painter's talent.²

For his part, buoyed by the self-evident qualities of his draughtsmanship and the considerable fame they had already brought him in the small town of his birth, for some time Guercino had been running his own life-drawing academy, the *Accademia del Nudo*. The opening of this school was a clear tribute to the example offered by the Carracci family who, not long before, had launched their own school in nearby Bologna for that new trend which, through the practice of life drawing and in particular the study of the nude, had rediscovered a fresh sense of the natural and the true in art, which was to bring about the great Baroque period.

According to information left us by Malvasia, in 1617, the year of Carracci's letter, Guercino was so well known for his drawing abilities that his Academy had twenty-three students, some of whom had even come from beyond the Alps.³ A casualty of his growing popularity and the increasing number of commissions received, it was not long before Guercino had to quit his academy work and devote himself to his professional obligations. With the Ludovisi commissions, which came after the election of Cardinal Alexander to the papal throne, Guercino and his manner arrived in Rome.⁴ This was the beginning of an extraordinary, highly successful career, also internationally, which included among countless patrons, Francesco I d'Este in Modena, Maria de' Medici in France, Charles I in England, and many other important collectors, high-ranking officials, princes, and kings of Europe.

The *Libro dei Conti*, a register of the works commissioned from him which, starting from 1629, would be kept by Guercino's brother, Paolo Antonio Barbieri (1603-1649),⁵ with scrupulous care over the details, from the names of the clients to the subjects depicted, the relevant dates, and

invenzione tanto sul piano formale quanto su quello espressivo. Da qui ne deriva la sua compulsiva, quasi additiva dedizione alla pratica del disegno e che, a pieno titolo, fanno di Guercino il più grande e prolifico disegnatore italiano del XVII secolo. A riprova, l'imponente *corpus* di fogli giunti fino a noi.

Un repertorio immenso di studi più o meno finiti o abbozzati in cui il pittore elabora e studia variazioni di pose, di espressioni, di panneggi, di idee compositive e non soltanto. A questa massa di studi e loro varianti scaturite o ispirate da commissioni specifiche, si aggiunge quella prodotta dal pittore per il proprio diletto e piacere: le vedute di paesaggio e le scene di genere, in cui un'umanità umile e povera, ma vera, è raccontata nel suo quotidiano, a volte con ossequioso realismo, altre, con dissacrante ironia come nelle caricature. Un vastissimo portfolio di invenzioni, spunti, soluzioni o annotazioni dal vero che, stando almeno alle informazioni in nostro possesso, il pittore custodi gelosamente nel suo atelier quale ricco repertorio figurativo cui ispirarsi. Di questa sua riluttanza a disfarsi dei suoi disegni – ma si legga piuttosto pensieri e invenzioni – la storia ci tramanda un aneddoto curioso e significativo. Quando, nel 1655, Guercino fu onorato dalla visita nel suo studio a Bologna della grande regina Cristina di Svezia, in esilio verso Roma, egli non poté certo esimersi dal rifiutarle – tanto era affascinata dalla sua opera – una cortese richiesta di una manciata di suoi disegni. Benché tale richiesta non sia documentata, rispetto al gruppo di fogli dell'artista che si suppone appartennero con probabilità alla sovrana, il referto critico oggi dimostra che Guercino le rifilò molto più probabilmente disegni dell'atelier e non certo quelli più belli di sua mano⁶.

A sfogliare rapidamente i suoi fogli si rimane avvinti dallo stupore nel verificare attraverso i guizzanti tratti di penna, la fusa morbidezza delle sanguigne o le sgranature plastiche delle matite nere e dei carboncini, il grado di controllo sulle specificità tecniche di questi differenti medium e di come egli riuscisse con estrema naturalezza a condurle all'acme delle loro potenzialità formali ed espressive.

Vero e proprio "spadaccino" nel tracciar sulla carta l'inchiostro con la penna, di polso rapido e gesto ampio, di tocco sicuro e leggero, egli è virtuoso disegnatore, ma irreprensibilmente pittore nell'animo; pittore sopraffino, dal fine senso della luce, dello sfumato e della macchia; un degno erede del colorismo veneto e ferrarese.

Sotto il suo magistero tecnico, le acquerellature d'inchiostro, trasparenti e luminose, o la morbidezza vaporosa della sanguigna e della matita nera, sfibrano i contorni dei tracciati facendo palpitare le forme e le superfici nell'ombra e nella luce,

the prices paid for the works, is a measure of the painter's success and the prosperous activities of a workshop tried and tested in its operation, but not only.

The real reason for his success was the *modus operandi* followed by Guercino in creating his works and which found its principal key of access in drawing and a picky need to verify and check his brainchildren, in league with the extraordinary technical skill he displayed, whether using pen and ink – his preferred technique – charcoal, pencil, or red chalk. For Guercino, drawing was not a simple operative corollary aimed at the mere invention of a work, according to the classical and linear practice typical of the Renaissance workshop. Instead, it was a means to verify potential success on an inventive-compositional level and, even more importantly, in the rendering of strength, expression and gracefulness. Drawing was therefore an essential tool for Guercino to verify the creative process of a work; it was unmistakably a fundamental phase of meditation, evaluation, and verification of his invention both on both formal and expressive levels. Hence his compulsive, almost addictive dedication to the practice of drawing which unquestionably led Guercino to become the greatest and most prolific Italian draughtsman of the 17th century. As proof, the massive corpus of drawings that have come down to us.

An immense repertoire of more or less finished studies or sketches in which the painter elaborated and studied variations in poses, expressions, clothing, compositional ideas, but not only. To this mass of studies and their variants which were produced for or inspired by specific commissions, must be added those produced by the painter for his own pleasure and entertainment: landscape views and genre scenes, in which a humble, poor, but authentic humanity is recounted in its daily life, at times with obsequious realism, at others with desecrating irony, as in the caricatures. A vast portfolio of inventions, ideas, solutions or annotations from life which – at least according to the information in our possession – the painter kept safe in his atelier as a rich figurative reper-

giungendo a un effetto pittorico di sorprendente naturalezza e spontaneità. E sono proprio questi due aspetti che alimentano un sempre rinnovato senso di meraviglia nel guardare al Guercino disegnatore. Il furore, la forza e l'immediatezza del gesto che l'artista usa nel fissare con la penna sul foglio il rapido passaggio di un'idea; il silenzio quasi ovattato delle sue sanguigne e delle sue matite nere con cui egli ha l'abitudine di sondare in un momento successivo, più calmo, riflessivo e meditato, i piani plastico, cromatici delle sue invenzioni.

Nell'immenso repertorio figurativo prodotto dal pittore esiste una figura ricorrente, si direbbe una sorta di archetipo, che ben sintetizza e giustifica l'ispirato vigore del suo segno grafico: il soldato-guerriero.

Credo che Guercino ne fosse particolarmente attratto, intrigato dalle valenze estetiche che il tipo di soggetto è portatore, obbligandolo a gestire linee di forza, la dinamica del contrapposto, dell'azione e della vigile reazione, della fuga o dello scontro, uno scheletro di tracciati, volumi, piani e assi vettoriali dal moto centripeto o centrifugo su cui si apprende compiaciuta la maniera disegnativa dell'artista; raramente nelle sue pitture Guercino mantiene l'impeto furioso che troviamo in certi suoi disegni, sempre ricondurrà le sue pitture a una dimensione più pacificata, controllata e composta. Esiste un foglio di straordinaria bellezza e potenza che ben palesa il dirimpente furore che il soggetto dell'armigero poteva ispirargli. Si tratta di un *Cupido che trattiene Marte*, probabile studio per un dipinto che Malvasia segnala ancora in casa del pittore dopo la sua morte; dipinto non ancora rintracciato, ma noto attraverso un'incisione di Giacomo Maria Giovannini (1667-1717) e attraverso un cospicuo gruppo di disegni del pittore⁷.

L'energia e la rapidità d'esecuzione. Marte sembra caricarsi, tratto dopo tratto, di una forza pronta quasi a farlo esplodere. Questa sensazione di energia trattenuta o in precario equilibrio è acuita dai numerosi pentimenti che fanno vibrare porzioni delle figure come nella gamba sinistra di Marte, nell'inclinazione della testa di Cupido, nello svolazzo un po' isterico ma aggraziato del mantello sulla spalla. Ma il pentimento più intenso e accattivante corrisponde alle numerose linee che si irradiano dalla mano destra di Marte attraverso cui l'artista esplora idee alternative per la direzione e il verso della spada, ma che appaiono anche come la dinamica rappresentazione del roteare di una frombola pronta a scaricare il suo colpo con incontrollabile veemenza.

Con il suo carico di spunti raccolti sulla carta con fare così spedito ed energico, secondo la tipica prassi seguita da Guercino, questo foglio può a buon titolo ritenersi un primissimo abbozzo tematico del soggetto raffigurato.



Cupido trattiene Marte, 1630-1640, Londra, Courtauld Institute of Art Gallery, D.1952.RW.1349

Cupid Restrains Mars, 1630-1640, London, Courtauld Institute of Art Gallery, D.1952.RW.1349

toire to be inspired by. Of his unwillingness to dispose of his drawings – which he preferred to describe as thoughts and inventions – history gives us a curious and meaningful anecdote. When, in 1655, Guercino was honoured by a visit from Queen Christina of Sweden at his studio in Bologna, while she was bound for Rome in exile, he could not refuse a courteous request for a handful of his drawings, given her fascination with his work. Although this request is not documented, in comparing the group of drawings by the artist which allegedly belonged to the sovereign, today's critical consensus is that Guercino most likely gave her drawings from his atelier and not the finest ones by his own hand.⁶

On a quick flip through his drawings, one is bowled over on examining the fleeting pen strokes, the blurred softness of the chalk drawings or the plastic graininess of those in pencil and charcoal, by the degree of control over the technical qualities of these different mediums, and how he managed with extreme naturalness



Saul tenta di uccidere Davide con la lancia, 1646 circa, Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini
Saul Attempting to kill David with a Spear, c. 1646, Rome, Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini

L'inedito foglio con figura di soldato che presentiamo in quest'occasione appartiene invece a quel genere di studi che l'artista era solito produrre in fasi successive di studio. Un foglio di straordinaria qualità esecutiva e freschezza conservativa, trattandosi peraltro di una delicata matita nera.

Come osserva David Stone⁸, che in un suo studio dedicato al nostro foglio conferma l'indubbia autografia dell'opera, gli elementi di stile trovano espresse consonanze con il periodo maturo del Guercino, con i disegni e i dipinti riferibili al quinto decennio del Seicento. Il grazioso contrapposto della posa, il ricercato movimento dato allo stropiccio del mantello e, più di tutti, la freddezza della luce che investe la figura, dal timbro metallico, quasi argenteo, ci collocano nella fase più prossima alla maniera del suo più grande concorrente, Guido Reni; collocandosi in quel momento in cui, in virtù della morte di quest'ultimo nel 1642, Guercino poté finalmente trasferirsi con la sua bottega a Bologna.

L'aggraziata eleganza del disegno della figura trova immediate risposnde di movimento e forme nella figura di Davide nel dipinto con *Saul e Davide* oggi in Palazzo Barberini a Roma; uno dei due quadri dipinti nel 1646 per il legato papale di Bologna, il cardinale Lelio Falconieri.

Ma per individuare altri spunti critici relativi alla genesi del nostro foglio e la possibile opera per il quale esso fu pensato, bisogna passare a un livello interpretativo dell'immagine differente; fare i conti cioè con l'irrefrenabile sperimentalismo della mente del nostro pittore.

to take them to the acme of their formal and expressive potentialities.

A real "whiz" when it came to drawing on paper in pen and ink, with rapid wrist movements and broad gestures, in a confident light touch, he was a virtuoso draughtsman, but in his heart of hearts a painter; a highly sophisticated painter, with a fine sense of light, *sfumato*, and the bold brush-stroke; a worthy heir to the use of colour in the Veneto Region and Ferrara.

Under his technical mastery, the transparent and luminous ink washes, or the ethereal smoothness of red chalk and pencil, soften the outlines, making the forms and surfaces palpitate in the light and shade, to achieve a pictorial effect of surprising naturalness and spontaneity. And it is these two aspects which kindle an ever-renewed sense of wonder in looking at Guercino as a draughtsman. The frenzy, powerfulness, and immediacy of the gesture that the artist used in fixing the fleeting passage of an idea with his pen in a drawing; the almost stifled silence of his red chalk and black pencils with which he had the habit of probing at a later, calmer, more reflective and meditated moment, the plastic and chromatic planes of his inventions.

In the immense figurative repertoire produced by the painter there is one recurring figure, it might be said a sort of archetype, which clearly sums up and exonerates the inspired vigour of his graphic mark: the soldier-warrior.

In my opinion, Guercino was particularly attracted, intrigued, by the aesthetic values which this type of subject is the bearer of, compelling him to manage lines of strength, the dynamics of the opposite, action and a heedful reaction, escape or confrontation, a framework of paths, volumes, planes and vector axes with centripetal or centrifugal motion on which to get to know the artist's way of drawing; rarely in his paintings did Guercino maintain the furious impetus that we find in certain of his drawings, he would always fetch his paintings back to a more pacified, controlled and composed dimension. There is one drawing of extraordinary beauty and power that clearly shows the explosive fury which the subject of the



Ersilia separa Romolo e Tito Tazio, 1645 circa, Parigi, Museo del Louvre
Ersilia Separates Romulus and Titus Tatius, c. 1645, Paris, Musée du Louvre

Muovendosi in modo tanto libero e fluido nell'elaborazione delle sue opere, la grande difficoltà nello studio del Guercino risiede appunto nell'individuare i rapporti esistenti fra i disegni e le opere alle quali essi sono associabili poiché, il più delle volte, le tante soluzioni valutate dall'artista sulla carta, in fase di esecuzione pittorica del dipinto, trovano un'elaborazione ulteriormente differente, magari prendendo la direzione di un'idea che l'artista aveva giusto elaborato nella mente e mai fermato su di un foglio, rendendo così assai più complesso il ricucire assieme la trama delle relazioni.

Come Stone precisa, non è attraverso una lineare e stretta rispondenza di forme e pose che si potranno argomentare possibili relazioni con opere esistenti, ma piuttosto su una comunanza di atteggiamento, di stato d'animo espressi dalle figure; per poter accedere a questo piano interpretativo bisogna fare lo sforzo di immedesimarsi nella mentalità sperimentale del Guercino.

A ben guardare infatti il nostro guerriero sembra essere in procinto di deporre le armi in un gesto di tregua o di resa, e lo fa, dettaglio non trascurabile, dirigendo il capo e lo sguardo verso un interlocutore con fare complice, condiscendente.

L'unico progetto dipinto nel periodo cui il nostro foglio spet-

warrior could inspire in him. This is *Cupido che trattiene Marte*, conceivably a study for a painting which Malvasia indicated as still being in the painter's house after his death; a painting not yet tracked down, but known through an etching by Giacomo Maria Giovannini (1667-1717) as well as a conspicuous group of drawings by the painter himself.⁷

The sheer energy and speed of execution. Mars seems to be filled, stroke by stroke, with mounting energy, almost on the verge of exploding. This feeling of energy being stifled or in precarious balance is intensified by the numerous *pentimenti*, which make portions of the figures quiver. For example, Mars' left leg, the inclination of Cupid's head, or the rather agitated but lissom fluttering of the cloak on his shoulder. But the most intense and captivating *pentimento* corresponds to the many lines radiating from Mars' right hand through which the artist explored alternative ideas for the direction and thrust of the sword; but which also resemble a dynamic representation of the twirling of a sling ready to launch its projectile with uncontrolled vehemence.

With its wealth of ideas jotted on the paper with such rapidity and energy, according to the typical practice followed by Guercino, this drawing can be considered a very first thematic sketch of the subject depicted.

The unpublished drawing with the figure of a soldier that we are presenting on this occasion belongs instead to the kind of studies which the artist used to produce in successive phases of his research. A drawing of extraordinary executive quality and conservative freshness, since it is in delicate black pencil.

As noted by David Stone,⁸ who, in a study dedicated to this drawing confirms the undoubted authenticity of the work, the stylistic elements find matches with Guercino's mature period, the drawings and paintings referring to the fifth decade of the 17th century. The graceful equilibrium in the pose, the sophisticated movement given to the folds of the cloak and, most of all, the coldness of the light striking the figure, with its me-



Studio per la figura di Ersilia, 1645 circa, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 902854

Study for the Figure of Hersilia, c. 1645, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 902854

terebbe e che implicherebbe per questioni narrative la presenza di un soldato che depone le armi in un gesto pacificato di tregua è la tela con *Ersilia che separa Romolo da Tito Tazio* che Guercino dipinse nel 1645 per la galleria parigina di Louis Phélypeaux de La Vrillière, segretario di stato del re Luigi XIII; tra i capolavori assoluti della tarda carriera dell'artista nonché una delle opere più emblematiche del Seicento italiano custodite nelle collezioni francesi dell'epoca.

Il nostro armigero rappresenterebbe pertanto Tito Tazio, ma, stando al suo gesto, in un momento della vicenda successivo a quello che il Guercino scelse invece di rappresentare nel suo dipinto, ovvero quello più drammatico, in cui Romolo e Tito stanno per scagliarsi uno contro l'altro, ma esattamente quello in cui il gesto pacificatore di Ersilia assume un *pathos* più significativo nella dinamica della narrazione.

tallic, almost silvery stamp, place us in the phase closest to the manner of his greatest competitor, Guido Reni; at that time when, by virtue of the latter's death in 1642, Guercino was finally able to move with his workshop to Bologna.

The graceful elegance of the drawing of the figure finds immediate responses of movement and forms in the figure of David in the painting *Saul e Davide* today in Palazzo Barberini in Rome; one of the two paintings painted in 1646 for the papal legate of Bologna, Cardinal Lelio Falconieri.

However, in order to identify other critical ideas related to the genesis of our drawing and the possible work for which it was a preparation, it is necessary to move to a different level of interpretation of the image; that is to say, to account for the irrepressible experimentalism of our painter's mind.

Moving in such a free and fluid way in the development of his works, the great difficulty in studying Guercino lies precisely in identifying the existing relationships between the drawings and the works to which they are associable, given that, most of the time, the many solutions evaluated by the artist on paper during the actual painting phase, found further developments, perhaps taking the direction of an idea which the artist had merely elaborated in his mind and never fixed on paper, thus making it much more complex to knit together the interweaving of relationships.

As Stone has pointed out, it is not through a linear and intimate correspondence of forms and poses that one can propose possible relationships with existing works, but rather a mutual approach, a state of mind expressed by the figures; in order to access this interpretative plane, it is necessary to make the effort to meditate on Guercino's experimental mindset.

In fact, our warrior seems to be in the process of laying down his weapons in a gesture of truce or surrender, and he is doing so, (a far from negligible detail), while gazing fixedly at an interlocutor in a complicit, haughty way.

The only project painted in the period to which our drawing might refer, and which would imply



Sei studi di orecchie, 1635-1640, New York, The Morgan Library & Museum, inv. N. 2016.17:1

Six Studies of Ears, 1635-1640, New York, The Morgan Library & Museum, inv. no. 2016.17:1

Sei studi di nasi e bocche, 1635-1640, New York, The Morgan Library & Museum, inv. N. 2016.17:2

Six studies of Noses and Mouths, 1635-1640, New York, The Morgan Library & Museum, inv. No. 2016.17:2

Il nostro foglio pertanto attesta la possibilità di una variante compositiva immaginata dall'artista per il soggetto rappresentato, poi abbandonata a favore di una sequenza più intensamente drammatica della narrazione. Nondimeno un bellissimo disegno a matita nera oggi a Windsor in cui è raffigurata la figura di Ersilia, manifesta palmari attinenze di esecuzione col nostro disegno, confermandone la datazione e rendendo assai plausibile un suo collegamento alla serie di fogli legati a questo progetto.

for narrative issues the presence of a soldier laying down his weapons in a pacific gesture of truce is the canvas *Ersilia che separa Romolo da Tito Tazio* which Guercino painted in 1645 for the Paris gallery of Louis Phélypeaux de la Villière, Secretary of State to King Louis XIII; among the absolute masterpieces of the artist's late career and one of the most emblematic works of the Italian 17th century kept in the French collections of the time.

In which case, our warrior would represent Titus Tatius, but, going by his gesture, at a moment in the story following the one Guercino chose to represent in his painting, namely, the most dramatic point, when Romulus and Titus are about to attack one another, but exactly the one when the pacifying gesture of Hersilia assumes a more meaningful pathos in the dynamics of the narration.

Our drawing therefore attests to the possibility of a compositional variant imagined by the artist for the subject represented, subsequently abandoned in favour of a more intensely dramatic sequence of the story. Nevertheless, a beautiful black chalk drawing now in Windsor featuring the figure of Hersilia, shows evident similarities in its execution with our drawing, confirming its dating and making a match with the series of drawings linked to this project highly plausible.

Over time, we have had the opportunity to track down other Guercino drawings. This is a good occasion for us to make some of these works known, since we have not had the opportunity to publish them previously.

These are drawings which outline the panorama of another creative context, that of the production of etchings, in which the artist occasionally and for pleasure also worked, in the clear, not marginal, intention of publicizing his name and art to a wider audience.

The dexterity he showed in handling the quill, achieving a delicate mark of incredibly lightness and finesse, combined with a capacity for rendering figuration with a great economy of lines, made his technique particularly suitable for translation to etchings.



Ritratto di donna di profilo, 1630-1640 circa, Germania, collezione privata
Portrait of a Woman in Profile, ca. 1630-1640, Germany, private collection

Nel tempo abbiamo avuto l'occasione di rintracciare altri fogli del Guercino. L'occasione ci è propizia per poter rendere noti alcuni di questi lavori non avendo avuto in precedenza l'opportunità di pubblicarli.

Si tratta di fogli che dispiegano il panorama su un altro contesto creativo, quello della produzione incisoria, in cui l'artista saltuariamente e per diletto si adoperò anche nel chiaro intento, non certo marginale, di promuovere il suo nome e la sua arte a una platea più vasta.

La destrezza di cui era dotato nel maneggiar la penna d'oca, arrivando a una delicatezza di segno incredibilmente leggera e fine, unita a una capacità di resa della figurazione di grande economia di tracciato, rendevano la sua tecnica particolarmente adatta alla traduzione incisoria.

Una tecnica che David Stone ha felicemente battezzato *gravure style*⁹, un termine che ben si addice alla specificità stilistica di



Studio di giovane, 1635-1640 circa, © Maurizio Nobile Fine Art
Study of a Young Man, ca. 1635-1640, © Maurizio Nobile Fine Art

A technique which David Stone has contentedly dubbed *gravure style*,⁹ a term well suited to the stylistic nature of these types of drawing planned by Guercino for serial reproduction.

Two of the three drawings we are presenting here, acquired in 2016 by the Pierpont Morgan Library, are siblings by filiation; these are in fact the original drawings which Guercino realized on the suggestion of Father Antonio Mirandola, his first patron and protector, and which, together with another 20 drawings, translated into etchings by Oliviero Gatti in 1619, make up the so-called *Libro dei disegni del Guercino* (*Guercino's Drawing Book*).¹⁰ Dedicated to Ferdinand I Gonzaga, Duke of Mantua, this book was conceived as a manual of exempla for those who wished to practice drawing, in particular, representations of the nude and the human figure. In its structure and type, the book follows the model of other drawing manuals published during the previous decade;¹¹ a brisk sequence of plates in which studies of eyes, ears, noses and mouths are presented by theme, as in the case of our drawings, but also of hands, feet, limbs, torsos and half-length figures. Our draw-

questi tipi di disegni progettati da Guercino e destinati anche alla riproduzione seriale.

Due dei tre fogli che qui presentiamo, acquisiti nel 2016 dalla Pierpont Morgan Library, sono fratelli per filiazione; sono infatti i disegni originali che Guercino realizzò su suggerimento di Padre Antonio Mirandola, suo primo mecenate e protettore, e che, assieme ad altri 20 fogli, tradotti in incisione da Oliviero Gatti nel 1619 composero il cosiddetto *Libro dei disegni del Guercino*¹⁰.

Dedicato a Ferdinando Gonzaga, duca di Mantova, il libro è concepito quale prontuario di *exempla* per quanti volessero esercitarsi nella pratica del disegno, in particolare del nudo e della rappresentazione della figura umana. Per struttura e tipo, il libro ricalca il modello di altri manuali di disegno pubblicati nel corso del decennio precedente¹¹; una rapida sequenza di tavole su cui si presentano per sezioni tematiche studi di occhi, orecchie, nasi e bocche, come nel caso dei nostri fogli, ma anche di mani, piedi, arti, torsi e figure a mezzobusto. I nostri fogli oggi alla Morgan corrispondono alle tavole 4 e 5 del *Libro dei disegni*; una rarità il loro rinvenimento se si considera che generalmente questi tipi di fogli, a causa del processo meccanico di trasferimento del tracciato disegnativo sulla lastra, molto spesso venivano irrimediabilmente danneggiati.

L'altro foglio, sempre inedito, che abbiamo avuto la fortuna di rintracciare è un affascinante disegno a penna raffigurante il *Ritratto di donna di profilo*. Un foglio di bella misura in cui la figura campeggia monumentale in tutta la sua calma e ammaliante presenza guardando verso un orizzonte posto oltre i limiti del foglio.

Tipico esempio di disegno eseguito con la tecnica del *gravure style* frequentata da Guercino fin dalla sua giovinezza, caratterizzata dall'uso alterno di linee e punti per modellare il chiaroscuro in modo sintetico, senza troppo disegno; una tecnica particolarmente adatta alla traduzione incisoria e che non a caso si può rintracciare in molti disegni che il maestro centese eseguì ad uso esclusivo del suo amico nonché incisore personale Giovanni Battista Pasqualini (1595-1631).

A prescindere dalla produzione incisoria, fu una tecnica congeniale al Guercino e che amò impiegare lungo tutto il corso della sua carriera, specie in fogli eseguiti quasi più per diletto, come sembra il caso del nostro, dove l'elemento di indagine su cui l'artista sembra concentrarsi è l'altera sensualità, l'aria un po' trasognata della figura e che la caricano di un fascino magico quasi da maga Circe.

L'elemento che più incuriosisce dell'impostazione data al ritratto è il suo rifarsi a uno schema retrò, tipico della ritrattistica



Leonardo Da Vinci, *Ritratto di Isabella d'Este*, Parigi, Museo del Louvre, Gabinetto dei disegni, inv. n. MI 753, recto
Leonardo Da Vinci, *Portrait of Isabella d'Este*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet of Drawings, inv. no. MI 753, recto

ings, now at the Morgan Library, correspond to plates 4 and 5 in the *Libro dei Disegni*; their finding is a real rarity if we consider that by and large these types of drawings were very often irremediably damaged, due to the mechanical process of transferring the outlines of the drawing to the metal plate.

The other drawing, again unpublished, which we had the fortune to track down, is a fascinating pen drawing, *Ritratto di una donna di profilo*. A beautiful drawing in which the figure stands monumental in all her calm and charming presence looking towards a horizon lying beyond the edges of the drawing.

A typical example of a drawing made with the *gravure style* technique used frequently by Guercino since his youth, characterized by the alternate use of lines and points to model chiaroscuro in a summary way, without over-drawing; a technique particularly suited to the translation to an etching and which is, not by chance, found in many draw-



Studio di vecchio, 1635-1640 circa, © Maurizio Nobile Fine Art
Study of a Old Man, ca.. 1635-1640, © Maurizio Nobile Fine Art

rinascimentale di primissimo Cinquecento con la figura appunto posta di profilo, con lo sguardo rivolto verso un orizzonte non visibile e l'avambraccio appoggiato sul fianco o sul bordo di una balaustra. In particolare, lo schema dato al ritratto lascia piuttosto pensare all'esempio del sommo Leonardo da Vinci e sembra ispirarsi al ritratto di Isabella d'Este oggi al Louvre.

Assai sfuggenti sono le informazioni relative alla vicenda collezionistica di quest'opera e che l'hanno poi condotta fino al museo francese; oltre la fine del Settecento, allorché il disegno appartiene a Bartolomeo Calderara non si riesce a risalire. Un dato sicuro è che il foglio del Louvre si ritiene essere

Studio di figura di soldato, 1645 circa, © Maurizio Nobile Fine Art
Study of a Soldier, c. 1645, © Maurizio Nobile Fine Art

ings which the maestro made for the exclusive use of his friend and personal engraver Giovanni Battista Pasqualini (1595-1631).

Apart from the production of etchings, this was a technique congenial to Guercino which he enjoyed employing throughout his career, especially in drawings executed almost more for pleasure, as seems to be the case of ours, where the element of investigation on which the artist seems to have focused is the altered sensuality and rather dreamy air of the figure which charge it with a magical charm almost like the sorceress Circe.

The most curious element of the portrait's setting is its period feel, more typical of Renaissance portraiture of the early 16th century, with the figure placed in profile, her gaze turned towards an invisible horizon, and her forearm resting on the side or edge of a balustrade. In particular, the outline given to the portrait rather suggests the example of the supreme master Leonardo da Vinci, and seems to have been inspired by the portrait of Isabella d'Este today in the Louvre.

Information on the collection history of this work, which took it to the French museum, is extremely elusive; it is not possible to go further back than the end of the 18th century, when the drawing belonged to Bartolomeo Calderara. One sure fact is that the Louvre drawing is believed to be one that Leonardo took with him when he left the court of Mantua; the existence of coeval copies of his portrait is well proven, however.

Perhaps Guercino had the opportunity to study one of these copies when visiting the court of Mantua between 1619-1620 as a guest of Duke Francesco Gonzaga, who generously responded to the dedication reserved to him in the *Libro di Disegni* with the commissioning of a painting of his choice, *Erminia tra i Pastori*, for one hundred scudi and a knighthood.

We like to think that in this drawing of ours there is an indirect tribute by one great master to another great master, even if made years after that visit.

Although one-off drawings of this kind not directly related to commissions for specific works can be very difficult to date, a fourth-decade dating

quello che Leonardo portò con sé una volta lasciata la corte di Mantova; l'esistenza di copie coeve tratte dal suo ritratto è tuttavia dimostrata.

Forse Guercino ebbe modo di studiare una di queste copie visitando la corte di Mantova tra il 1619/1620 ospite del duca Francesco Gonzaga che generosamente rispose alla dedica riservatagli del *Libro di disegni* con la commissione di una pittura a scelta dell'artista, l'*Erminia tra i pastori*, cento scudi e il titolo di cavaliere.

Piace pensare che in questo nostro foglio vi sia un indiretto tributo di un grande maestro a un altro grande maestro, anche se fatto anni dopo quella visita.

Sebbene disegni autonomi di questo tipo in apparenza non direttamente connessi a commissioni d'opera specifiche siano assai difficile da datare, una datazione al quarto decennio sembra essere la più plausibile come David Stone propone nello studio dedicato al foglio in questione.

Senza troppo occuparci di ricostruire la trama della storia che ha portato alla creazione di questo ritratto, rimane indubbia l'aura ammaliante che questa figura emana e che fa di questo foglio un piccolo capolavoro su carta che si aggiunge ai tanti già noti dell'artista; un disegno della cui bellezza approfitta oggi un noto collezionista privato europeo che ha scelto di farsi carico della sua protezione.

seems the most plausible, as David Stone has proposed in his study of the drawing in question.

Without taking too much care to reconstruct the background which led to the creation of this portrait, what is indisputable is the enchanting aura that this figure emanates, and that makes of this drawing a small masterpiece on paper to be added to the many already known of the artist; a drawing whose beauty today graces a renowned private European collector who has chosen to take it under his wing.

¹ Dalle lettere scritte il 19 luglio e il 25 ottobre 1617, all'amico letterato di Parma, familio di casa Farnese, Don Ferdinando Ferrante Carli. Si veda G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere*, Milano 1822, I, pp. 286-289, 325 SS.

² Già nel 1615 il cardinale Ludovisi invitò il giovane pittore a Bologna per farne la conoscenza. Su consiglio di Ludovico Carracci acquistò tre pitture con gli *Evangelisti*, promettendo di acquistare il quarto mancante della serie una volta che sarebbe stato terminato (oggi a Dresda, Gemäldegalerie). Nel 1617 il cardinale acquistò altre tre tele tra cui la bella *Resurrezione di Tabita* (Firenze, Galleria Pitti).

³ C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice: Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll. (nell'edizione rivista e commentata da G. Zanotti), Bologna 1841, II, p. 283.

⁴ Salito al soglio pontificio, il nuovo papa si affrettò a convocare a Roma il Guercino. Nei tre anni di soggiorno egli si vide commissionare una serie importanti di opere, tra cui, oltre al Ritratto del pontefice (oggi Londra, Stafford House), numerosi affreschi nella villa suburbana dei Ludovisi, il cosiddetto casino Ludovisi, tra cui l'*Aurora*. La più grande impresa, visto le dimensioni straordinariamente grandi dell'opera, fu tuttavia la pala d'altare per la cappella di S. Pe-

tronilla in San Pietro raffigurante appunto la *Sepoltura della Santa* (Roma, Pinacoteca Capitolina).

⁵ Si veda B. Ghelfi, *Il libro dei conti del Guercino*, Bologna 1997.

⁶ Si veda J. Marciari, *Guercino. Virtuoso draftsman*, catalogo dell'esposizione a cura di J. Marciari, New York, The Morgan Library & Museum, New York, 4 ottobre 2019 – 2 febbraio 2020, Londra 2019, pp. 21-22 e note 27-28.

⁷ J. Brooks, scheda n. 26 in *Guercino: Mind to Paper*, catalogo dell'esposizione a cura di J. Brooks, N.E. Silver, Los Angeles, the J. Paul Getty Museum, 17 ottobre 2006 - 21 gennaio 2007 e Londra, Courtauld Institute of Art Gallery, 22 febbraio – 13 maggio 2007, Los Angeles 2006, p. 79.

⁸ Expertise redatto nel giugno 2021.

⁹ D.M. Stone, scheda n. 11 in *Guercino. Master draftsman. Works from North American collections*, catalogo dell'esposizione a cura di D.M. Stone, Cambridge, Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, 15 febbraio – 31 marzo 1991, Bologna 1991, pp. 26-28.

¹⁰ Per più dettagli sulla narrazione di questa impresa editoriale si rimanda a J. Marciari, Londra 2019, scheda 3a-3b, pp. 34-35.

¹¹ Si rimanda alla nota precedente.

¹ From letters written on July 19th and October 25th, 1617, to a literary friend in Parma, of the House of Farnese, Don Ferdinando Ferrante Carli. See G. Bottari – S. TICOZZI, *Raccolta di lettere*, Milan 1822, I, pp. 286-289, 325 et seq.

² In 1615, Cardinal Ludovisi had already invited the young painter to Bologna to make his acquaintance. On the advice of Ludovico Carracci, he bought three paintings of *Evangelists*, promising to buy the missing fourth of the series once it was completed (today in Dresden, at the Gemäldegalerie). In 1617, the Cardinal bought three other canvases including the beautiful *Resurrezione di Tabita* (Florence, Pitti Gallery).

³ C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice: Vite de' painters Bolognese*, 2 vols. (In the revised edition commented by G. Zanotti), Bologna 1841, II, p. 283.

⁴ After assuming the pontificate, the new Pope soon summoned Guercino to Rome. During the latter's three-year stay he was commissioned to produce a series of important works, including, in addition to a portrait of the Pope – *Papa Gregorio XV* (today in London, at Lancaster House), numerous frescoes in the Ludovisi family's suburban villa, the so-called "Ludovisi Casino", including the *Aurora*. However, his greatest undertaking, in terms of the extraordinarily large dimen-

sions of the work, was the altarpiece for the Chapel of Santa Petronilla in St. Peter's depicting the burial of the Saint – *Sepoltura e Gloria di Santa Petronilla* (now in the Capitoline Museums, Rome).

⁵ See B. Ghelfi, *Il libro dei conti del Guercino*, Bologna 1997.

⁶ See J. Marciari, *Guercino. Virtuoso draftsman*, exhibition catalogue edited by J. Marciari, New York, The Morgan Library & Museum, New York, 4 October 2019 – 2 February 2020, London 2019, pp. 21-22 and notes 27 and 28.

⁷ J. Brooks, entry no. 26 in *Guercino: Mind to Paper*, exhibition catalogue edited by J. Brooks and N. E. Silver, Los Angeles, the J. Paul Getty Museum, 17 October 2006 - 21 January 2007 and London, Courtauld Institute of Art Gallery, 22 February – 13 May 2007, Los Angeles 2006, p. 79.

⁸ Report written in June 2021.

⁹ D. M. Stone, entry no. 11 in *Guercino. Master draftsman. Works from North American collections*, exhibition catalogue edited by D. M. Stone, Cambridge, Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums, 15 February – 31 March 1991, Bologna 1991, pp. 26-28.

¹⁰ For more details on the history of this publication, please refer to J. Marciari, London 2019, drawing 3a-3b, pp. 34-35.

¹¹ See the note above.

Satiri e centauri nell'opera di Giandomenico Tiepolo

Satyrs and centaurs in the work of Giandomenico Tiepolo

Samantha De Vitis

L'opera grafica di Giandomenico Tiepolo (Venezia) è costellata di innumerevoli carte raffiguranti satiri e centauri nelle più svariate modalità di azione, pose e circostanze. Un tema caro al pittore, come dimostra l'enorme corpus grafico sull'argomento che attraversa tutta la sua carriera artistica. Il primo a rendere nota questa particolare produzione è Jean Cailleux in un supplemento del «The Burlington Magazine» del 1974¹. Lo studioso ha raccolto oltre un centinaio di disegni che ha suddiviso in quattro principali nuclei tematici: il primo con i fogli raffiguranti un solo centauro; il secondo con uno o più centauri e la ninfa rapita, che l'autore interpreta come varianti del tema di Nesso e Deianira; un terzo contraddistinto da diverse varianti del centauro con satiri; e l'ultimo con la vita dei satiri. Come tutti gli studi pionieristici anche quello di Cailleux presenta delle lacune: la numerosa mole di disegni da lui raccolti presenta disomogeneità a livello stilistico e cronologico, al punto che la datazione di molti dei fogli presi in esame oscilla tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Novanta del Settecento. Successivi studi sull'argomento hanno messo in luce nuovi aspetti, come quelli condotti da James Byam Shaw² e Annalia Delneri³, i quali fanno notare come un grande numero di disegni di satiri e centauri ad oggi conosciuti presenta-

Giandomenico Tiepolo's graphic work (Venice) is peppered with countless sheets depicting satyrs and centaurs in the widest varieties of activities, poses, and circumstances. A theme dear to the painter, as shown by the huge graphic corpus on the theme produced throughout his artistic career.

The first to make this particular production known was Jean Cailleux in a supplement to «The Burlington Magazine» in 1974.¹ The scholar had collected more than a hundred drawings and divided them into four main thematic nuclei: the first with sheets representing a single centaur; the second with one or more centaurs and a nymph being abducted, which the author interpreted as variants on the theme of Nessus and Deianira; a third characterized by different variants of the centaur with satyrs; and the last with the life of the satyrs. Like all pioneering studies, Cailleux's has some gaps: the considerable number of drawings he collected shows an inhomogeneity at both stylistic and chronological levels, to the point that the dating of many of the sheets



Centauro con amorini, 1759-91, Madrid, Museo del Prado
Centaur with Cupids, 1759-91, Madrid, Museo del Prado

Centauro che rimuove una satira, 1771-1791, Venezia, Ca' Rezzonico

Centaur removing a satyr, 1771-1791, Venice, Ca' Rezzonico

Centauro galoppante, 1755-1765, collezione privata
Galloping centaur, 1755-1765, private collection



no delle caratteristiche di stile pressoché identiche. Quello che più sorprende è la loro particolare tecnica disegnativa: molte scene, come quelle in esame, si caratterizzano per la presenza di un disegno preliminare leggerissimo, reso con penna e inchiostro grigio oppure a matita. Questo primo 'schizzo' viene poi ripreso e corretto dall'artista con una grafia più marcata di inchiostro più scuro. La resa delle ambientazioni paesaggistiche ricorda invece la tecnica incisoria⁴. È interessante notare come la dimensione di questi fogli sia pressoché identica (circa 19 x 27,5 cm), il che fa supporre che siano stati concepiti per essere raccolti in un unico album, in seguito scorporato. È possibile, pertanto, che l'artista li abbia concepiti come un unico racconto in sequenza, una sorta di fumetto *ante litteram*, nel quale

examined wavers between the end of the 1750s and the early 1790s.

Subsequent studies on the subject, for example, those conducted by James Byam Shaw² and Annalia Delneri³, have brought fresh aspects to light, pointing out that a large number of the drawings of satyrs and centaurs known to date feature almost identical stylistic characteristics. What is even more surprising is the particular drawing technique used: many scenes, like those being examined, are characterized by the presence of a pale underdrawing in pen and grey ink or pencil. This first sketch was then gone over and corrected by the artist with heavier and darker ink lines. The rendering of the landscape settings recalls the engraver's technique.⁴ Interestingly, the size of these sheets is almost identical (approximately 19 x 27.5 cm), which suggests that they were intended to be collected in a single album, later dismembered. It is possible, therefore, that the artist conceived them as a single story in sequence, a sort of comic strip long before its time, in which human passions were analysed in an allegorical key. This hypothesis is confirmed by the presence on different sheets of a numbering which could refer to the order of the different scenes in the collection.



Scena di lotta tra una ninfa e un centauro (o Centauro rapitore), 1780-1785 circa

© Maurizio Nobile Fine Art

Scene of a struggle between a Nymph and a Centaur (or Centaur abductor), c. 1780-1785

© Maurizio Nobile Fine Art

Ninfa rapita da un centauro, 1771-1791, Venezia, Ca' Rezzonico

Nymph Abducted by a Centaur, 1771-1791, Venice, Ca' Rezzonico

sono analizzate in chiave allegorica le umane passioni. Ipotesi, questa, confermata dalla presenza in diversi fogli di una numerazione che potrebbe riferirsi all'ordine delle diverse scene all'interno della raccolta.

L'esecuzione dei disegni è da collocarsi intorno agli anni Ottanta⁵, e comunque dopo il 1771: anno in cui Giandomenico realizza nella sua dimora – la villa palladiana di Zianigo – gli affreschi parietali della *Stanza dei satiri* e della *Stanza di Rinaldo e Armida*⁶. Il lavoro di abbellimento di queste stanze corrisponde al ritorno in patria del pittore dopo il suo soggiorno spagnolo, dove si era recato col padre Giambattista nel marzo del 1762 per occuparsi della decorazione del Palazzo Reale di Madrid. È qui che Giambattista Tiepolo trova la morte, senza mai fare ritorno in patria e senza poter mai



The drawings must have been made around the 1780s,⁵ but in any case after 1771, the year when Giandomenico realized in his residence – his Palladian-designed villa in Zianigo – the wall frescoes of the *Room of the Satyrs* and the *Room of Rinaldo*



Ninfa rapita da un centauro (o Fuga del Centauro rapitore),

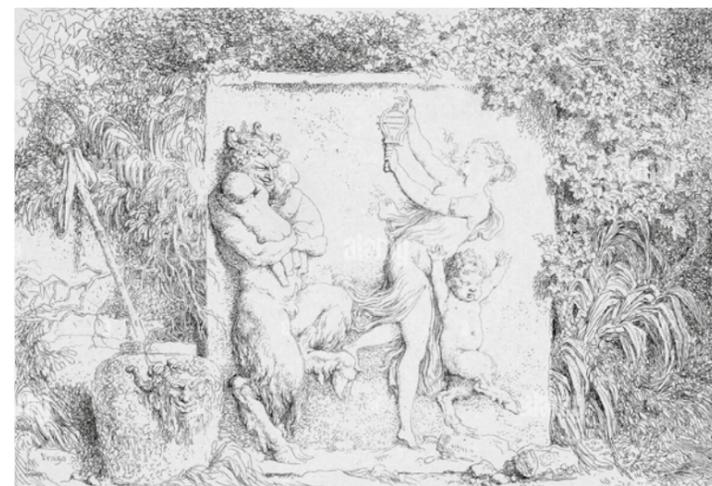
1780-1785 circa, © Maurizio Nobile Fine Art

Nymph Abducted by a Centaur (or Escape of the Abducting Centaur),

c. 1780-1785, © Maurizio Nobile Fine Art

Jean-Honoré Fragonard, *Danza di satiri*, 1763, collezione privata

Jean-Honoré Fragonard, *The Satyrs' Dance*, 1763, private collection



usufruire della villa di Zianigo da lui acquistata il 24 dicembre 1757. Dopo la morte del padre e una lunga battaglia tra gli eredi, è proprio Giandomenico ad acquistare la proprietà dell'immobile dove si trasferisce e si occupa degli affreschi⁷. È qui che l'artista, slegato da committenze e dalla condizionante figura del padre, riesce a dare prova di sé, liberando il suo straordinario estro inventivo con risultati mai visti prima⁸.

and *Armida*.⁶ The work to embellish these rooms corresponded to the painter's return to his homeland after a stay in Spain, where he had gone with his father in March 1762 to deal with decorating the Royal Palace of Madrid. It was in Spain that Giambattista Tiepolo met his death, without ever returning home and without being able to enjoy the villa he had bought in Zianigo on December 24th, 1757. After the death of his father and a long battle with his heirs, it was Giandomenico who bought the property, which he moved into and started working on the frescoes.⁷ It was here that the artist, no longer tied to his clients and the conditioning figure of his father, succeeded in proving his worth, freeing his extraordinarily inventive flair with results



Scaramuccia tra due satiri, 1765 circa, collezione privata
Skirmish between two satyrs, ca. 1765, private collection

È un periodo di svolta per Giandomenico, che lo porta ad elaborare a tuttotondo soggetti come satiri, centauri e pulcinella che diventano un marchio di fabbrica della sua arte.

È curioso notare come in uno dei tondi a monocromo eseguiti per la villa, *Centauro e una ninfa*, la composizione è simile a quella presente in uno dei disegni qui esposti. Tutti gli elementi – la faretra in primo piano, la ninfa che si dimena nel tentativo di sfuggire dalla presa del centauro, l'ambientazione paesistica – sono un chiaro e reciproco rimando tra le due opere. L'ipotesi più immediata è pensare che il disegno sia preparatorio all'affresco. Tuttavia è possibile anche che la realizzazione grafica sia un *d'après*⁹ realizzato successivamente dall'artista veneziano che ha sottoposto il tema a una analisi compositiva più meticolosa e dettagliata, rintracciando nel disegno lo strumento più adeguato per questo approfondimento e andando così a ribaltare la prassi artistica. Del resto, come si è detto, satiri e centauri sono tra i soggetti prediletti di Giandomenico, riproposti più volte nel corso della sua carriera sempre con la gioia della scoperta¹⁰. Il rinnovato interesse di Giandomenico per il mito e la sua variegata rappresentazione sembra essere stata influenzata principalmente dalla pubblicazione nel 1757 delle *Antichità di Ercolano esposte*, anche se nel caso dei soggetti affrescati nella villa di Zianigo e della raccolta di disegni è probabile che l'ispirazione gli sia giunta principalmente tramite la conoscenza delle quattro incisioni con *Baccanali e giochi di Satiri* eseguite da Jean-Honoré Fragonard nel 1763¹¹. Quello

never seen before.⁹ This was a turning point for Giandomenico, one which led him to fully develop such subjects such as satyrs, centaurs and Pulcinella, a figure that was to become a trademark of his art.

Curiously, in one of the monochrome tondi made for the villa at Zianigo, *Centauro e una ninfa*, the composition is similar to that present in one of the drawings shown here. All the elements – the quiver in the foreground, the nymph wriggling in an attempt to free herself from the grasp of the centaur, the landscape setting – are clear common links between the two works. The most immediate hypothesis is to think that the drawing was preparatory to the fresco. However, it is equally possible that the graphic realization is a *d'après*⁹ realized subsequently by the artist, submitting the theme to a more meticulous and detailed compositional analysis, and finding drawing the most appropriate tool to do so, thereby reversing the usual artistic practice. Moreover, as has been said, satyrs and centaurs were among Giandomenico's favourite subjects, reposed several times in the course of his career, and always with the fresh joy of a fortuity.¹⁰

Giandomenico's renewed interest in this myth and its varied representation seems to have been influenced mainly by the publication in 1757 of *Antichità di Ercolano Esposte* [on the antiquities found at Herculaneum, t/n], even if in the case of the subjects frescoed in the villa of Zianigo and the collection of drawings, it is likely that the inspiration came mainly through knowledge of the four engravings of *Les Bacchantales ou Jeux de satyres* produced by Jean-Honoré Fragonard in 1763.¹¹ What strikes the viewer most in the graphic series dedicated to satyrs and centaurs, however, is the uncompromising brutal sensuality of the scenes portrayed by the artist. These portrayals are frequently dominated by centaurs attacking defenceless nymphs, who cannot help succumbing to the sheer ferocity of these hybrids between man and nature. A ferocity which turns into orgiastic joy in the *Satiri e Satiressa* sheet, in which the creatures



Satiri e satiresse (o Bacchanale), 1780-1785 circa, © Maurizio Nobile Fine Art
Satyrs and satyresses (or Bacchanalia), c. 1780-1785, © Maurizio Nobile Fine Art

che comunque colpisce maggiormente nella serie grafica dedicata ai satiri e ai centauri è la brutale sensualità delle scene ritratte dall'artista senza alcun velo. A dominare in queste raffigurazioni sono spesso i centauri che assalgono ninfe indifese, le quali nulla possono se non lasciarsi travolgere dalla ferocia di queste creature 'ibride', tra uomo e natura. Ferocia che si tramuta in orgiastica gioia nel foglio *Satiri e Satiressa*, in cui le creature sono travolte da una turbinosa passione di gusto voyeuristico. Passione che trova eco anche nel brano paesistico che fa loro da sfondo. Queste figure mitologiche sono delineate con una linea nervosa, quasi isterica, piegando la materia grafica all'inquietudine dei mezz'uomini e restituendocene una resa tormentosa. Alcune volte capita poi che il 'riso' stemperi alcune di queste composizioni. Si veda, ad esempio, la sfacciataggine del centauro che mostra in primo piano il suo deretano o l'umoristica *Lotta tra satiri* che ricorda una baruffa tra ubriachi. Un universo dunque

are seen overwhelmed by a turbulent passion of a voyeuristic taste. A passion which finds an echo also in the stretch of countryside forming the background. These mythological figures are outlined with a nervous, almost frenzied line, moulding the graphic material to the restlessness of the half-men and generating unbridled torment. At times, a 'chuckle' will then sugarcoat some of these compositions. See, for example, the brazenness of the centaur showing a close-up of his derrière, or the humorous *Lotta tra satiri* which recalls a brawl among drunkards. A variegated universe, therefore, dominated by creatures driven by instinct and injected into the harsh context of peasant life, in which they pick grapes, tussle, stroll, or organize a pleasant picnic against a background of farmhouses



Lotta tra fauni, 1780-1785 circa, © Maurizio Nobile Fine Art
Fight between Fauns, c. 1780-1785, © Maurizio Nobile Fine Art

variegato, dominato da creature istintuali inseriti in contesti agresti di vita contadina, dove vendemmiano, lottano, passeggiano o organizzano un piacevole picnic con casolari o villaggi sullo sfondo¹². Universo attraverso il quale Tiepolo vuole rappresentare la realtà del suo tempo, allontanandosi dalla cultura ufficiale veneziana a lui contemporanea per avvicinandosi a quella rurale, più vera, particolarmente adatta a indagare le primordiali passioni dell'uomo.

Un'arte attraverso cui l'artista osserva con disillusione la fine ormai imminente di Venezia; e lo fa allontanandosi dagli ideali barocchi di perfezione, da quella natura calda e materna impregnata di cieli aperti e luminosi, per immergersi in una dalle tinte aspre e dure, che rasenta la commedia¹³. Ad abituarla non possono esserci che satiri e centauri, feroci e irsuti, ma legati alla ricoperta di una vita umile e semplice, quasi fiabesca e distante dai turbamenti dell'uomo moderno.

or villages.¹² A universe through which Tiepolo wanted to represent the reality of his time, shifting away from the official Venetian culture contemporary to him to approach a truer rural one, particularly fitting to investigate primordial human passions.

An art through which the artist despondently observed the imminent end of Venice and did so by abandoning the Baroque ideals of perfection, that warm and maternal nature impregnated with bright open skies, to immerse himself in another with harsh and grim colours, bordering on theatre.¹³ One that can only be inhabited by satyrs and centaurs, fierce, hairy, but linked to the rediscovery of a humble simpler life, almost fairytale-like and far from the madding crowd of modern life.

¹ J. Cailleux, *Centaurus, Fauns, female fauns and satyrs among the drawings of Domenico Tiepolo*, in «The Burlington Magazine», n. 31, giugno 1974.

² J. Byam Shaw, *The Drawings of Domenico Tiepolo*, London 1962, p. 41.

³ A. Delneri, *Un'arcadia domestica: fauni, satiri, centauri e ninfe*, in *I Tiepolo. Virtuosismo e ironia*, a cura di D. Succi, catalogo della mostra, Torino 1988.

⁴ *Ibidem*.

⁵ F. Pedrocco, *Giandomenico Tiepolo: gli affreschi della villa di Zianigo*, in *Satiri, centauri e Pulcinelli. Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico*, a cura di *Ibidem*, Venezia 2000, p. 42.

⁶ La datazione della firma rivenuta da Adriano Mariuz nell'opera che raffigura il *Baccanale di Satiri e Satiresse*. Quest'ultimo – basandosi su una testimonianza di Urbani De Gheltof del 1879 e su una vecchia fotografia della ditta Naya – precisa che sull'ara della scena del *Baccanale di Satiri e Satiresse* vi era la scritta: "Domenico/Tiepolo/Anno/1771" e che pertanto gli affreschi e le sovrapposte con satiri e centauri devono ascrivere a quell'anno, il che è confermato anche dai caratteri stilistici che sono propri di questo periodo.

⁷ La villa rappresenterà per l'artista una sorta di esilio volontario alla fine della sua vita, un distacco che farà sì che i contemporanei, una volta allontanatosi dall'ambiente artistico veneziano, descrivano

il pittore come una personalità schiva e solitaria. A riguardo, si veda *Satiri, centauri e Pulcinelli. Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico*, cit.

⁸ Purtroppo gli affreschi sono stati strappati nel 1906 ad opera del restauratore Franco Steffanoni, su richiesta dell'allora proprietario della villa, Angelo Duodo, allo scopo di venderli. Il caso fece scalpore presso l'opinione pubblica, al punto che la direzione del Ministero delle Belle Arti intervenne acquistando buona parte degli affreschi. Per la loro destinazione furono decisi alcune stanze di Ca' Rezzonico a Venezia, dove si è cercato di ricostruire l'allestimento originario, se si escludono alcune modifiche rese necessarie dalle dimensioni ridotte del nuovo ambiente. A riguardo, si veda F. Pedrocco, op. cit., pp 21-22.

⁹ F. Pedrocco, op. cit., p. 42.

¹⁰ Cailleux, ad esempio, pubblica un disegno conservato nella collezione Boerner di Düsseldorf che presenta analogie sia con il foglio qui esposto che con l'affresco monocromo di villa Tiepolo, sebbene li preceda entrambi cronologicamente di quasi un trentennio. Cfr. J. Cailleux, op. cit., fig. 20.

¹¹ A. Mariuz, op. cit., p. 74.

¹² *Ibidem*.

¹³ J. Starobinski, *Le ultime feste di Venezia*, in *Satiri, centauri e Pulcinelli. Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico*, cit.

¹ J. Cailleux, *Centaurus, Fauns, female fauns and satyrs among the drawings of Domenico Tiepolo*, in "The Burlington Magazine", no. 31, June 1974.

² J. Byam Shaw, *The Drawings of Domenico Tiepolo*, London 1962, p. 41

³ A. Delneri, *Un'arcadia domestica: fauni, satiri, centauri e ninfe*, in *I Tiepolo. Virtuosismo e ironia*, edited by D. Succi, exhibition catalogue (Mirano, Barchessa Villa XXV April, September – November 1988), Turin 1988.

⁴ *Ibid.*

⁵ F. Pedrocco, *Giandomenico Tiepolo: gli affreschi della villa di Zianigo*, in *Satiri, centauri e Pulcinelli. Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico*, edited by *Ibid.*, Venice 2000, p. 42.

⁶ The dating of the frescoes can be seen from the signature on the *Baccanale of Satiri and Satiresse*, found thanks to the research of Adriano Mariuz. The latter, based on a testimony of Urbani De Gheltof in 1879, and on an old photograph of the Naya company, specified that on the scene of the *Baccanale of Satiri and Satiresse* was written: "Domenico/Tiepolo/Anno/1771", and that therefore the frescoes and the overdoors featuring satyrs and centaurs should be ascribed to that year, a fact further confirmed by the typical stylistic characteristics of that period.

⁷ For the artist, the villa represented a sort of voluntary exile in the latter period of his life, a detachment which would cause his contem-

poraries, once he had left the Venetian artistic milieu behind, to describe the painter as an introverted and solitary personality. In this regard, see *Satiri, Centaurs and Pulcinelli. Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico*, op. cit.

⁸ Regrettably, the frescoes were removed in 1906 by the restorer Franco Steffanoni, at the request of the then owner of the villa, Angelo Duodo, in order to sell them. The case caused quite a stir in public opinion, to the point that the Ministry's Fine Arts Directorate intervened, acquiring a large part of the frescoes. It was decided to use some rooms of Ca' Rezzonico in Venice for them, where an attempt was made to reconstruct the original layout, except for some modifications rendered necessary by the smaller dimensions of the new surroundings. In this regard, see F. Pedrocco, op. cit., pp. 21-22.

⁹ F. Pedrocco, op. cit., p. 42.

¹⁰ Cailleux, for example, published a drawing kept in the Boerner collection in Düsseldorf, which features similarities both with the sheet shown here and with the monochrome fresco in Villa Tiepolo, although it preceded both chronologically by about thirty years. See J. Cailleux, op. cit., fig. 20.

¹¹ A. Mariuz, op. cit., p. 74.

¹² *Ibid.*

¹³ J. Starobinski, *Le ultime feste di Venezia*, in *Satiri, centauri e Pulcinelli. Gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Ca' Rezzonico*, op. cit.

Dall'Accademia de' Pensieri a quella della Pace: artisti a confronto

From the Accademia de' Pensieri to the Accademia della Pace: the artists meet

Stefano Bosi

Nella Roma di fine Settecento si assiste alla nascita di numerose scuole private che i maestri più autorevoli hanno avviato nei loro studi quasi come una sorta di attività parallela. Tra queste si annovera l'Accademia de' Pensieri¹, fondata da Felice Giani, nei primi anni Novanta, nella sua abitazione di Palazzo Corea. "Al solo Giani resterà sempre la gloria, d'essere stato il primo a promuovere una gara istruttiva tra gli artisti, verso l'arte di ben comporre. Questa era detta Accademia de' Pensieri, perché pensieri si chiamano, le prime idee gettate in carta dai pittori, delle composizioni coi colori". Più che una accademia nel senso tradizionale del termine, intesa cioè come luogo deputato all'insegnamento e alla formazione, l'iniziativa di Giani si delinea semmai come l'occasione di incontro di giovani artisti chiamati a cimentarsi su un medesimo tema in libere composizioni che sono poi commentate e discusse insieme da tutti i partecipanti alle gare. L'elenco dei partecipanti a queste riunioni serali comprende nomi di pittori che hanno già terminato il loro tirocinio formativo² e che puntano piuttosto a un perfezionamento professionale sul piano dell'invenzione per guadagnare estro, fantasia e forza espressiva. La tematica prediletta è quella della storia antica, del mito, della tragedia greca (Omero) e della letteratura moderna

In Rome, towards the end of the 18th century, there was an abundance of private schools, founded by the most authoritative teachers in their own studios almost as a kind of parallel activity. These included the *Accademia de' Pensieri*,¹ founded by Felice Giani in the early nineties at his home in Palazzo Corea "Giani alone will always have the glory of being the first to promote an instructive challenge between artists, aimed at the art of composing well. It was called the "Academy of Thoughts" [*Accademia de' Pensieri*], because the first ideas jotted down on paper by painters are known as 'thoughts', compositions using colours." More than an academy in the traditional sense of the term, Giani's initiative afforded an opportunity for young artists to meet and try their hand at the same theme in free compositions which were then commented on and discussed by all the participants in the challenge. The list of participants in these evening meetings includes the names of painters who had already completed their training and² who were instead aiming at a professional improvement on the level of invention to gain inspiration, imagination and expressive force. The favoured



Felice Giani, *Mosè bambino getta a terra la corona del faraone*, 1795 circa

© Maurizio Nobile Fine Art

Felice Giani, *The Infant Moses casting the Pharaoh's crown to the ground*, c. 1795

© Maurizio Nobile Fine Art

(Dante). La scelta del soggetto spetta al solo Giani che è "opportunamente preparato" in tale contesto. Sulla tipologia degli elaborati, esclusivamente grafici, mancano invece ragguagli precisi. Non sappiamo cioè se si trattasse di disegni elaborati e finiti o viceversa "di prime idee", schizzate velocemente, utili a condensare in pochi tratti a penna il tema prescelto³.

Pertanto i disegni qui selezionati non intendono proporsi come esempi delle opere presentate e discusse in queste adunanze serali, ma come documenti dell'incidenza che questa esperienza ha avuto nella elaborazione di una nuova grammatica figurativa che sottopone la composizione a una sorta di accelerazione drammatica che ne altera il ritmo e la struttura.

Tra la "corona di talenti" che presenziano a queste adunanze si annovera il giovane Vincenzo Camuccini⁴ il quale, insieme a altri suoi coetanei che hanno già terminato il loro tirocinio formativo – i fiorentini Pietro Benvenuti e Luigi Sabatelli e il lombardo Giuseppe Bossi, con cui stringe una forte amicizia –, punta a perfezionarsi sul piano dell'invenzione per conferire maggiore estro e forza espressiva alle proprie composizioni. Della tipologia di questi elaborati, esclusivamente grafici, conosciamo poco, anche se non è da escludere che il "dinamismo nevrotico" e la fervida immaginazione di Giani abbiano esercitato una influenza de-

themes were those of ancient history, mythology, Greek tragedy (Homer) and more modern literature (Dante). The choice of the subject belonged to Giani alone, who was "suitably prepared" in this context. On the type of works – exclusively graphic, however, we lack precise details. That is, we have no idea whether they were elaborate, finished drawings, or on the contrary "first ideas", quickly sketched, useful to condense the chosen theme in a few pen strokes.³ Consequently, the drawings selected here are not intended to be examples of the works presented and discussed at these evening meetings, but merely documents of the impact this experience had in the development of a new figurative grammar which subjected the composition to a kind of dramatic acceleration that altered its very rhythm and structure.

Among the coterie of talented individuals attending these meetings there was the young Vincenzo Camuccini⁴ who, together with other peers of his who had already completed their apprenticeship – the Florentines Pietro Benvenuti and Luigi Sabatelli and the Lombard Giuseppe Bossi, with whom he became great friends – was seeking to develop his inventiveness in order to imbue his compositions with greater flair and expressive strength. We have little idea what these exclusively graphic works were like, even if it cannot be ruled out that Giani's "neurotic dynamism" and fervent imagination exercised a decisive influence on the use of certain formal idiosyncrasies which broke down the studied equilibrium of more orthodox Neoclassicism and opened the way to forays into the territory of "the sublime". The confidence achieved in the use of the graphic medium, thanks also to the constant practice of copying classical works and those of the old masters, now found a way to manifest itself in the representation of historical and literary subjects, where the dramatic action allowed Camuccini to orchestrate more complex scenes and explore a wider range of emotions. The extraordinary drawing which narrates the desperation of the mother Hecuba following the discovery on the shores of the Troad of the corpse of her son Polydorus, killed by her son-in-law Polymestor, the King of Thrace⁵ – conceivably born at one of the soirées held by Camuccini at his home,⁶ and preced-



Vincenzo Camuccini, *Ecuba scopre il cadavere del figlio Polidoro*, 1790-1793, © Maurizio Nobile Fine Art
 Vincenzo Camuccini, *Hecuba discovers the corpse of her son Polydorus*, 1790-1793, © Maurizio Nobile Fine Art

terminante verso l'impiego di certe forzature formali che incrinano gli studiati equilibri del neoclassicismo più ortodosso e aprono la strada verso occasionali incursioni nel "sublime". La sicurezza raggiunta nell'impiego del mezzo grafico, grazie anche al continuo esercizio di copia dall'antico e dai grandi maestri, trova ora modo di manifestarsi nella rappresentazione di soggetti storici e letterari, dove l'azione drammatica gli consente di impaginare scene più articolate e di esplorare una più vasta gamma di sentimenti. Lo straordinario foglio che narra la disperazione della madre Ecuba a seguito del ritrovamento sulle rive della Troade del cadavere del figlio Polidoro⁵, ucciso dal genero Polimestore, re di Tracia – partorito probabilmente nell'ambito delle riunioni serali tenute da Camuccini nella sua casa⁶, e preceduto a sua volta da due studi di più piccolo formato – è forse l'esito più compiuto di questa crescita culturale che qui approda a una visione 'epica' del dramma, sostenuta da una sintesi grafica ben definita, per la semplificazione lineare e per la netta alternanza di chiari e scuri, che

ed in turn by two smaller studies – is arguably the most accomplished outcome of this cultural growth which here led to an 'epic' vision of the drama, sustained by a well-defined graphic *précis* in the linear simplification and the clear alternation of lights and darks, which tend to abstract the figures from the context with a technique analogous to that of John Flaxman, the English sculptor and illustrator, well known at the time in Rome and to whom Camuccini donated some of his drawings. If the pose of Polydorus' body seems to derive from those of models studied from life or at the life-drawing academies, the variety of expressions of the characters (grief, fright, condolences) confirms the Roman artist's attention to a tragic chorus of Poussin-style ancestry, in turn mediated by David's lesson. Instead, the fast rhythm and theatrical emphasis of the representations were inspired by the graphic works of Felice Giani, from whom also came the enthralling dynamism which

tendono a astrarre le figure dal contesto con una tecnica prossima a quella di John Flaxman, lo scultore e illustratore inglese noto nell'ambiente romano e a cui Camuccini dona alcuni suoi disegni. Se la posa del corpo di Polidoro sembra derivare da quelle dei modelli studiati dal vero o dalle accademie di nudo, la varietà di espressioni dei personaggi (dolore, spavento, cordoglio) conferma l'attenzione dell'artista romano per una coraltà tragica di ascendenza poussiniana, mediata a sua volta dalla lezione di David. Il ritmo serrato e l'enfasi teatrale della rappresentazione rinviano invece alla grafica di Felice Giani, da cui deriva anche il dinamismo trascinate che trasforma il dolore di Ecuba in un dramma cupo e struggente: imponente e statuaria, essa riempie tutta la scena con il suo gesto – riproposto dall'artista in altre sue composizioni⁷ – in cui confluiscono disperazione, rabbia e propositi di vendetta. La sua immagine trova inoltre esatta corrispondenza nella descrizione di Ovidio di cui Camuccini coglie tutti i risvolti psicologici: "Fissa ora gli occhi sulla terra, che le sta dinnanzi, ora il volto torvo solleva nell'aria, ora guarda la faccia del figlio steso sul lido, e con grande insistenza rimira le piaghe; l'arma lo sdegno e ammaestra: Poiché divampò dal furor, come se fosse regina, risolse di fare vendetta e la fermò nella mente" (Ovidio, *Metamorfosi*, Libro XIII, vv. 531-544).

Il dramma di Ecuba è affrontato nello stesso periodo da altri giovani presenti alle serate nella casa di Giani, fra cui Giovan Battista Dell'Era, Luigi Sabatelli e Giuseppe Bossi⁸. Opere che – se confrontate con il foglio di Camuccini – consentono di riproporre idealmente il confronto edificante e istruttivo su cui si basavano le discussioni promosse in seno all'Accademia de' Pensieri. Pur nella loro diversità stilistica, questi elaborati rivelano una comune tensione verso un racconto serrato e conciso che amplifica il *pathos* dell'evento mitologico attraverso la forza espressiva di una gestualità – sì! – essenziale, ma pur sempre enfatica e concitata.

La forza espressiva di questa nuova scrittura raggiunge apici di grande intensità in un altro bellissimo disegno di Camuccini che delinea un paesaggio classico animato da figure contraddistinto da un equilibrio delle masse divise su piani paralleli a quello del foglio, e disposti per gruppi bilanciati mediante contrasti di chiaroscuro. Elementi identici a quelli usati dagli artisti del Seicento, dunque, solo che per loro servivano a unire in un unico spazio l'intera composizione, mentre nel nostro caso gruppi e figure pla-



Luigi Sabatelli, *Ecuba davanti al cadavere del figlio Polidoro*, 1795 circa

Luigi Sabatelli, *Hecuba before the corpse of her son Polydorus*, c. 1795

transforms Hecuba's pain into a dark and poignant drama: imposing and statuesque, she fills the whole scene with her gesture – re-proposed by the artist in another of his compositions⁷ – in which despair, rage, and intentions of revenge converge. The image of her finds an exact correspondence in Ovid's description of which Camuccini captured all of the psychological implications: "...she stood unmoving like solid rock, at one moment with her gaze fixed on the ground, the next lifting her face grimly towards the sky. Now she looked at her dead son's face, now at his wounds, mostly at his wounds, awakening a growing anger in herself. Then it blazed out, and she, as if she were still a queen, determined on vengeance, her whole mind filled with thoughts of punishment." (Ovid, *Metamorphoses*, Book XIII, verses 531-544).

Hecuba's drama was tackled in the same period by other young men present at the evening get-togethers in Giani's house, such as Giovan Battista Dell'Era, Luigi Sabatelli and Giuseppe Bossi.⁸ Works which – compared with the drawing by Camuccini – allowed a proposal in spirit of the edifying and instructive confrontation on which the discussions promoted at the Accademia de' Pensieri were based. Also in their stylistic diversity, these works reveal a common propensity towards a tight and concise tale that amplifies the *pathos* of the mythological event through the expressive force of a gesture that is undeniably essential, but nevertheless emphatic and concise.



Vincenzo Camuccini, *Paesaggio classico con figure*, 1795 circa
 © Maurizio Nobile Fine Art
 Vincenzo Camuccini, *Classical Landscape with Figures*, c. 1795
 © Maurizio Nobile Fine Art

sticamente concepiti si coordinano con equilibrio entro lo spazio, esistente quasi per conto suo.

Nell'evoluzione generale dell'arte di Camuccini, il disegno gioca un ruolo decisivo. Esso è l'anima di tutte le sue ricerche, dalla scelta del soggetto sino alla realizzazione definitiva della composizione. Tra uno schizzo e l'altro è possibile seguire l'evoluzione di un pensiero in continua ripresa, che procede per tappe, in apparenza contraddittorie e illogiche, poiché Camuccini non possiede un'unica idea. Ma i suoi elaborati grafici presentano comunque delle costanti: l'energia che anima anche la più piccola figura; un'attenzione scrupolosa del reale; un certo ritegno; una volontà di reprimere lirismo e facilità. Camuccini non è tra coloro che utilizzano le *nuances* delicate per evocare una figura graziosa. Suo malgrado riesce a essere quasi commovente e a volte didattico anche quando non vorrebbe. Succede anche che i suoi disegni ci mettano a disagio, per la loro incompiutezza o per la loro natura per così dire 'selvaggia'. Desideroso di raggiungere l'idea generale di bellezza formale, l'artista utilizza la linea, continua e spezzata. Ed è proprio la linea a diventare l'elemento plastico indispensabile che, limitandosi all'indicazione dei contorni, esalta le forme stesse. Certo, l'opera grafica di Camuccini non si presta a una lettura facile. Fino alla sua morte la visione è stata guidata da una volontà di quieta grandezza e nobile semplicità che lo porta a privilegiare le forme reali, ridotte a pochissimi tratti significativi. Se l'eleganza e la scioltezza del segno restano una costante, la varietà delle tecniche

The expressive force of this innovative approach reached a peak of great intensity in another beautiful drawing by Camuccini which delineates a classical landscape animated by figures characterized by a balancing of the masses divided on planes parallel to that of the sheet, and arranged in balanced groups by chiaroscuro contrasts. Elements identical to those used by the artists of the 17th century, therefore, except that for them they served to unite the entire composition within a single space, while in this case plastically conceived groups and figures are coordinated with equilibrium inside the space, existing almost in isolation.

In the general evolution of Camuccini's art, drawing played a decisive role. It was the soul of all his research, from the choice of the subject to the realization of the final composition. From one sketch to the next, it is possible to follow the evolution of a thought in a continuous reuse, which proceeds in stages, outwardly contradictory and illogical, since Camuccini never had one single idea. Nevertheless, his graphic works do feature certain constants: the energy that animates even the smallest figure; a scrupulous attention to reality; a certain restraint; a willingness to repress lyricism and slickness. Camuccini was not among those who used delicate nuances to evoke an attractive figure. Despite this, he managed to be almost touching and occasionally edifying even when he had no desire to be. At times, his drawings can even make us feel uncomfortable, either because of their incompleteness or because of their 'wild' nature, so to speak.

Ever-eager to achieve the general idea of formal beauty, the artist resorted to lines that were continuous or broken. And it was precisely the line that became the indispensable plastic element which, by limiting itself to an indication of the contours, enhanced the forms themselves. Of course, Camuccini's graphic work does not lend itself to easy reading. Until his death, his vision was guided by a will of quiet grandeur and noble simplicity that led him to favour real forms, reduced to very few noteworthy features. If the elegance and fluency of the mark remained constant, the variety of techniques adopted was extremely variable: a symptom of an experimental curiosity and a flexibility of the hand



Pelagio Palagi, *Il conte Ugolino si vendica dell'arcivescovo Ruggieri*, 1802 circa, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Palagi, n. 986
 Pelagio Palagi, *Count Ugolino takes revenge on Archbishop Ruggieri*, c. 1802, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Palagi, n. 986

adottate è quanto mai mutevole: sintomo di una curiosità sperimentale e di una duttilità di mano che ha pochi riscontri nel panorama artistico di questi anni. Attraverso un processo di selezione formale, stimolato dalla prolungata attività di copista, Camuccini approda a una condotta disinibita del segno che, a seconda delle occasioni, lo porta a preferire la linea armoniosa di Raffaello o quella fluente e estemporanea di Guercino, le cadenze ritmiche della grafica di Angelika Kauffmann o la scrittura vibrante di Felice Giani. Il Neoclassicismo di Camuccini non si manifesta nella singola forma, nella posizione più o meno grecizzante, nel profilo caratteristico. C'è, sì, un aggiornamento, ma il carattere resta quello tramandato dagli ultimi tre secoli, come era stato sviluppato nel primo Cinquecento da Raffaello e dai suoi seguaci e reso universale in quello seguente dalle diverse scuole che a Roma avevano il loro centro.

L'esperienza dell'Accademia de' Pensieri trova presto terreno fertile in altre città della penisola italiana, e in particolare a Bologna, dove lo stesso Giani – che qui risiede sempre più stabilmente a partire dai primi anni dell'Ottocento – continua l'usanza di riunire artisti per confrontarsi nell'ideazione di scene storiche. Sotto il suo patrocinio, nasce così l'Accademia della Pace le cui adunate si tengono inizialmente presso la casa dell'incisore Francesco Rosaspina⁹. Negli incontri degli 'affiliati' bolognesi viene analizzata con

that had few rivals in the artistic panorama of these years.

Through a process of formal selection, stimulated by a prolonged activity as a copyist, Camuccini arrived at an uninhibited use of the mark which, depending on the occasion, led him to prefer the harmonious line of Raphael or the fluent and extemporaneous one of Guercino, the rhythmic cadences of graphics by Angelika Kauffmann or the vibrant 'writing' of Felice Giani. Camuccini's Neoclassicism did not manifest in a single form, in a more or less Greek-like stance, in a characteristic profile. There was, unquestionably, an update, however the character remained the one handed down by the last three centuries, as it had been developed in the early 16th century by Raphael and his followers and made universal in the following one by the various schools centred on Rome.

The experience of the Accademia de' Pensieri soon found fertile ground in other cities of the Italian peninsula, particularly in Bologna, where Giani himself – who had stayed there more and more regularly since the early years of the 19th century – continued the custom of bringing together artists to swap notes on the creation of historical scenes. Under his patronage, the Accademia della Pace was born, whose gatherings were initially held at the house of the engraver Francesco Rosaspina.⁹ In the meetings of the Bolognese 'affiliates', the figurative invention's response to the literary text was analysed with particular attention, while the choice of the proposed subjects seems to indicate the presence of two opposite instances aligned respectively to the "sublime" side, with topics such as *Orestes Pursued by the Furies*, the 'exempla virtutis' of Plutarch and the much-explored Ugolino of Dante. The young Pelagio Palagi dedicated himself with particular perseverance and attention to the terrible story of the latter – locked up in the Muda Tower together with his children and starved with them, following accusations of treason at the Battle of Meloria (1284)¹⁰.

Palagi regularly attended the Accademia della Pace meetings, from which came a mutual passion for drawing capable of exalting the naturalistic aspects of a setting, the anatomical accuracy of the bodies depicted and – above all – a description of the 'feel-

particolare attenzione la rispondenza dell'invenzione figurativa al testo letterario, mentre la scelta dei soggetti proposti sembra indicare la presenza di due opposte istanze allineate rispettivamente sul versante del "sublime", con argomenti quali *La furia d'Oreste*, gli *exempla virtutis* plutarchiani e il tanto esplorato Ugolino dantesco. Alla terribile vicenda di quest'ultimo – rinchiuso nella Torre della Muda insieme ai figli e lasciato morire di fame con loro, in seguito alle accuse di tradimento nella battaglia della Meloria (1284) – si dedica con particolare costanza e attenzione il giovane Pelagio Palagi¹⁰, il quale frequenta regolarmente le adunate dell'Accademia della Pace, da cui mutua la passione per un disegno capace di esaltare gli aspetti naturalistici dell'ambientazione, l'esattezza anatomica dei corpi e – soprattutto – la descrizione dei 'sentimenti' dei protagonisti degli episodi narrati. Elementi che, uniti all'attenzione verso la ricerca della 'dignità' e della 'compostezza' nella mimica dei personaggi, sono indici di una differenza sostanziale tra le informali accademie organizzate da Giani prima a Roma e poi a Bologna¹¹. La sperimentazione cede il posto al metodo, la 'terribilità' michelangiolesca all'ideale raffaellesco e al 'vero', inteso come realtà non corrotta dalla casualità accidentale. Aspetti che Palagi apprende e filtra nei numerosi studi e disegni finiti dedicati appunto all'episodio dantesco di Ugolino e dei suoi figli, ispirati a quelli di analogo tema eseguiti anni prima a Roma dallo svizzero Johann Heinrich Füssli. Interesse che si protrae anche nel periodo successivo, durante il soggiorno trascorso dall'artista bolognese a Milano. Proprio nel capoluogo lombardo Palagi realizza nel 1822 l'inedito foglio qui esposto¹², che – insieme a altre tre tavole dedicate ad altrettanti episodi della storia di Ugolino – è tradotto nello stesso anno all'acquatinta dal pittore Gallo Gallina e commentato dal critico Giuseppe Rovani sulle pagine della «Gazzetta di Milano»¹³. Rispetto al carattere michelangiolesco dei disegni danteschi di inizio secolo, la rappresentazione dell'episodio del conte Ugolino formulata in tale circostanza da Palagi risente apertamente delle istanze del romanticismo storico promosso pochi anni prima in terra lombarda dal veneziano Francesco Hayez. In tale contesto l'artista è solito attingere pose e espressioni da celebri dipinti del tempo per poi rielaborarle all'interno di composizioni ben calibrate e dal forte impatto monumentale. Procedimento impiegato anche in questo foglio dove non mancano echi da *Il conte Ugolino e i suoi figli nella Torre della Fame* di Joshua Reynolds (1770-1773; Sevenoaks, Knole House,

ings' of the protagonists of the episodes narrated. Elements which, together with attention to the search for 'dignity' and 'composition' in the miming of the characters, are an indicator of a substantial difference between the informal academies organized by Giani, first in Rome and then in Bologna¹¹.

The experimentation gave way to method, the 'terribleness' of Michelangelo to the idealism of Raphael and the 'truth', understood as a reality uncorrupted by accidental randomness. Aspects which Palagi learned and filtered in the numerous studies and finished drawings dedicated precisely to Dante's episode of Ugolino and his children, inspired by those of a similar theme created years earlier in Rome by the Swiss-born Henry Fuseli. An interest which would continue in the following period, during the Bolognese artist's stay in Milan. In the Lombard capital, Palagi realized in 1822 the unpublished sheet exhibited here,¹² which – together with three other images dedicated to as many episodes of Ugolino's story – was translated that same year into a watercolour by the painter Gallo Gallina and commented on by the critic Giuseppe Rovani on the pages of the "Gazzetta di Milano".¹³

With respect to the Michelangelesque nature of the early-century Dante drawings, the representation of the episode of Count Ugolino formulated in this circumstance by Palagi is openly influenced by the instances of historical romanticism promoted a few years earlier in Lombardy by the Venetian painter Francesco Hayez. In this context, the artist was usually drawing poses and expressions from famous paintings of the time and then reworking them in well-calibrated compositions with a powerful monumental impact. A procedure also used in this sheet where there is no lack of echoes of Joshua Reynolds' *Count Ugolino and His Children in the Dungeon* (1770-1773; Sevenoaks, Knole House, National Trust), especially in the figure of the son covering his face with his hand, while the pose of Ugolino almost perfectly matches that of the old man lost in thought of Théodore Géricault's *The Raft of the Medusa* (1819; Paris, Musée du Louver). In the work of Palagi, however, the elements of macabre realism expressed by the French artist have been eradicated, while the effects of pathos are tempered by the melodramatic feel of the composition. Likewise, it is well known



Pelagio Palagi, "Gaddo mi si gittò disteso a' piedi" (Dante, *Inferno* XXXIII, v. 68). *Il conte Ugolino nella Torre della Fame* 1821-1822 circa

© Maurizio Nobile Fine Art

Pelagio Palagi, "Gaddo threw himself at my feet" (Dante, *Inferno* XXXIII, v. 68). *Count Ugolino in the Tower of Fame*, c. 1821-1822

© Maurizio Nobile Fine Art

National Trust), specie nella figura del figlio che si porta le mani al volto, mentre la posa di Ugolino ricalca quasi perfettamente quella del vecchio mediatondo de *Le Radeau de la Méduse* di Théodore Géricault (1819; Paris, Musée du Louvre). Nell'opera di Palagi, tuttavia, gli elementi di macabro realismo espressi dall'artista francese sono eliminati, mentre gli effetti patetici risultano temperati dalla resa melodrammatica della composizione. È noto, del resto, come Géricault si sia servito della storia di Ugolino per sondare gli equilibri drammatici della terribile vicenda della *Méduse*. Un legame che il foglio di Palagi sembra confermare, sebbene in modo indiretto.

Nel panorama artistico romano di primo Ottocento muove i primi passi anche il faentino Tommaso Minardi, giunto nella capitale nel 1803¹⁴. Qui è accolto affettuosamente dal

that Géricault used the story of Ugolino in exploring the dramatic balances of the terrible events of the *Medusa*. A bond which the Palagi drawing seems to confirm, albeit indirectly.

In the early 19th century, the artistic panorama of Rome saw the first steps of Tommaso Minardi from Faenza, who arrived in the capital in 1803.¹⁴ Here he was affectionately welcomed by Giani, who hosted him in his mansion and introduced him to Camuccini's atelier, where he remained for a brief time, preferring to organize a free academy which would be broken up in 1804. It was Minardi himself who would evoke in late age this moment linked to his artistic beginnings: "I came to Rome in 1803 when I was sixteen. My good teacher [Giuseppe Zauli] impressed



Tommaso Minardi, *Athena che punisce le figlie di Cecrope*, 1807 circa, © Maurizio Nobile Fine Art
Tommaso Minardi, *Athena punishing the daughters of Cecrops*, c. 1807, © Maurizio Nobile Fine Art

compaesano Giani, che lo ospita nel proprio palazzo e lo introduce nell'*atelier* di Camuccini, dove rimane per poco tempo, preferendo organizzare una libera accademia che sarà sciolta nel 1804. È lo stesso Minardi a evocare in tarda età questo momento legato ai suoi esordi artistici: "Entrato io nel sedicesimo anno venni a Roma nel 1803. Il mio buon maestro [Giuseppe Zauli] m'inculcò il precetto di non pormi sotto il magistero di veruno ma bensì di unirmi a studiare con giovani di maggior età e di accertata abilità. Fu però un brancolar fra le tenebre"¹⁵. Tenebre che ben presto si dissiperanno grazie ai numerosi stimoli che l'artista assimila nella capitale nel tentativo di rinnovare il proprio patrimonio visivo e stilistico.

Nei primi anni romani Minardi dipinge poco e disegna molto, spinto com'è dal desiderio di sperimentare nuove for-

upon me the precept of not studying with a master of no one but to join mature young people with proven ability to study with. But this was a fumbling in the dark."¹⁵ A darkness soon to dissipate thanks to the numerous stimuli which the artist assimilated in an attempt to renew his visual and stylistic baggage. In his early years in Rome, Minardi painted little and drew a great deal, driven as he was by the desire to experiment with expressive new formulae. The relationship with artists of a different background and culture resulted in a stimulating and fruitful debate, which opened up fresh horizons in his artistic career, progressively freeing him from the habits acquired from Giani. The confidence achieved in the use of the graphic medium, thanks to his constant

mule espressive. Il rapporto avuto con artisti di formazione e cultura diverse si traduce in un confronto stimolante e fecondo, che apre nuovi orizzonti alla sua carriera artistica emancipandolo progressivamente dalle consuetudini apprese da Giani. La sicurezza raggiunta nell'impiego del mezzo grafico, grazie all'assiduo esercizio di copia dall'antico e dai grandi maestri del passato, trova ora modo di manifestarsi nella rappresentazione di soggetti storici e mitologici, dove l'azione drammatica gli consente di impaginare scenografie più complesse e di esplorare una vasta gamma di sentimenti. Il raffinato disegno inedito di *Athena che punisce le figlie di Cecrope* (Aglauro, Ersee, Pandroso) per aver trasgredito l'ordine di non aprire la cesta contenente Erichthonio, creatura per metà serpente, rappresenta forse l'esito più compiuto di questa crescita culturale che approda nel caso specifico a una visione epica e corale del dramma, sostenuta da una condotta grafica pressoché perfetta che rivela un'attitudine a potenziare l'anatomia e il dinamismo delle figure, caricando al massimo la tensione della linea. La forza espressiva di questa nuova scrittura raggiunge apici di forte intensità nel gesto risoluto della dea e nelle espressioni atterrite delle tre sventurate fanciulle, che invano tentano di sottrarsi al loro triste destino. Nonostante il titanismo delle figure, la scena conserva, nel suo perfetto equilibrio compositivo, una solennità classica. Il dramma è fissato in una perfetta sintesi formale, oltre che chiaroscurale, mentre l'ampiezza dei volumi – modellati da un segno vibrante che si espande in suggestivi effetti di macchia – dona alle figure un risalto quasi statuario.

La tecnica esecutiva presenta un livello di finitezza tale da far pensare a una elaborazione molto complessa, adeguata alla finalità di questo foglio, concepito e realizzato come opera d'arte autonoma destinata – come recita la dedica riportata in calce all'opera – all'antiquario e critico d'arte Giuseppe Tambroni¹⁶. Del resto, era uso dell'artista tenere nel proprio studio una serie di disegni da mostrare ai visitatori, potenziali committenti, come 'modelli' per più vaste composizioni a olio che sarebbero state eseguite dietro precisa richiesta.

practice of copying classical works and those of the old masters, now found a way to manifest itself in the representation of historical and literary subjects, where the dramatic action allowed Camuccini to orchestrate more complex scenes and explore a wider range of emotions.

The refined unpublished drawing of Athena punishing the daughters of Cecrops (Aglaurus, Herse, and Pandrosus) for having ignored the order not to open the chest containing Erichthonius, a being who was half-serpent, is arguably the most accomplished outcome of this cultural growth, which in this specific case led to an epic, heart-felt vision of the drama, supported by an almost perfect graphic execution that reveals an approach to enhancing the anatomy and dynamism of the figures, loading the tension of the line to the highest degree. The expressive power of this innovative writing reaches apexes of strong intensity in the resolute gesture of the goddess and in the terrified expressions of the three unfortunate girls, who in vain are attempting to escape their sad lot. Despite the Titanism expressed in the figures, the scene maintains a classical solemnity in its perfect compositional balance. The drama is fixed in a perfect formal summary which takes in the chiaroscuro, while the mass of the volumes – modelled by a vibrating mark that expands into suggestive effects of staining – gives the figures an almost statuary prominence.

The executive technique presents a level of finish that suggests a very complex development, fitting to the purpose of this drawing, conceived and realized as an autonomous work of art, destined – as the dedication at the bottom of the work reads – to the antiquarian and art critic Giuseppe Tambroni.¹⁶ Moreover, it was the artist's practice to keep a series of drawings in his studio to show to visitors, potential clients, as 'models' for larger oil compositions to be painted upon a specific request.

¹ Sull'argomento, si vedano: S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico de' Pensieri a Madonnero*, in «Storia dell'Arte», 29/31, Roma 1977, pp. 175-186; A. Ottani Cavina, *Felice Giani e la cultura di fine secolo*, Milano 1999, vol. I, pp. 34-47; S. Medde, "I più bravi giovani di Roma (...) che intendono l'arte come si deve". *Lo stato degli studi sull'Accademia della Pace, in Architetti e ingegneri a confronto: l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, I, a cura di E. Debenedetti, *Studi sul Settecento Romano*, Roma 2006, pp. 75-87; F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi. Ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, a cura di F. Leone, F. Mazzocca, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2009.

² Tra questi si ricordiamo: Pietro Benvenuti, Giuseppe Bossi, Vincenzo Camuccini, Giovanni Battista Dell'Era, Hubert de Superville, François-Xavier Fabre, Maler Müller, Luigi Sabatelli.

³ I soggetti raffigurati in questi 'pensieri' sono stati influenzati probabilmente da quelli selezionati per i coevi concorsi ufficiali indetti dall'Accademia di San Luca. Per i concorsi Clementini e Balestra, si vedano rispettivamente *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, a cura di A. Cipriani, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre - 21 ottobre 2000), Roma 2000; P. Russo, *Il concorso Balestra del 1801. Struttura del concorso e tipologia della festa*, in P. Picardi, P.P. Racioppi, *Le 'scuole mute' e le 'scuole parlate': studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Roma 2002, pp. 301-324.

⁴ Sull'artista, si veda ora *I Camuccini. Tra Neoclassicismo e sentimento romantico*, a cura di F. Antonacci, D. Lapicciarella, M. Nobile, testi di S. Bosi, catalogo della mostra, Genova 2021.

⁵ Polidoro è il più giovane dei figli di Priamo, re di Troia, e di Ecuba.

Durante la guerra che imperversa nella città, è affidato al genero Polimestore, re di Tracia; ma questi, bramoso delle ricchezze affidategli da Priamo, lo uccide. Gettato in mare, il cadavere, dopo un lungo peregrinare, raggiunge le rive della Troade, dove è rinvenuto da Ecuba, la quale – impazzita dal dolore – decide di vendicarlo la morte, strappando con le unghie gli occhi del genero assassino.

⁶ "Aveva in questo tempo dei primi studi stretto amicizia con altri di lui non meno volenterosi giovani, che poi riuscirono anch'essi grandi maestri. Dico un Benvenuti, un Bossi, un Sabatelli. Insieme con loro faceva dal vero i disegni di notomie, de' quali compose diversi volumi, che si conservano ancora nella famiglia; e questi medesimi suoi compagni si riunivano in casa sua in certe sere stabili, e qui si facevano le accademie in sul nudo, poi onde esercitarsi nella composizione si accordarono, che si eleggerebbero alcuni argomenti, e in un termine fissato, ridotti a composizione, si presenterebbero alla critica vicendevole". P.E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Roma 1845, p. 7.

⁷ Lo stesso gesto è presente nella serie grafica dedicata alla *Morte di Ippolito* e nella figura femminile posta al centro della *Morte di Virginia*.

⁸ Per il confronto e l'analisi dei singoli disegni, si vedano le schede di E. Calbi, C. Nenci in *Giovanni Battista Dell'Era (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, a cura di E. Calbi, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 109-115, nn. 54-60.

⁹ L'incisore Francesco Rosaspina ricorda una di queste serate in una lettera indirizzata, il 16 febbraio 1801, al celebre tipografo parmense Giambattista Bodoni: "L'amicino Giani è qui da qualche tempo, la sera facciamo in casa mia una specie di accademia pittorica e così passiamo le sere benissimo

¹ On this topic see: S. Rudolph, *Felice Giani: da Accademico de' Pensieri a Madonnero*, in "Storia dell'Arte", 29/31, Rome 1977, pp. 175-186; A. Ottani Cavina, *Felice Giani e la cultura di fine secolo*, Milan 1999, vol. I, pp. 34-47; S. Medde, "I più bravi giovani di Roma (...) che intendono l'arte come si deve". *Lo stato degli studi sull'Accademia della Pace, in Architetti e ingegneri a confronto: l'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, I, edited by E. Debenedetti, "Studi sul Settecento Romano", Rome 2006, pp. 75-87; F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi. Ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, edited by F. Leone, F. Mazzocca, exhibition catalogue, Cinisello Balsamo 2009.

² They included: Pietro Benvenuti, Giuseppe Bossi, Vincenzo Camuccini, Giovanni Battista Dell'Era, Hubert de Superville, François-Xavier Fabre, Maler Müller, and Luigi Sabatelli.

³ The subjects depicted in these 'thoughts' were likely influenced by those selected for the official competitions held by the Accademia di San Luca at that time. For the Clementini and Balestra competitions, see respectively, *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, edited by A. Cipriani, exhibition catalogue (Rome, Accademia di San Luca, 22 September - 21 October 2000), Rome 2000; P. Russo, *Il concorso Balestra del 1801. Struttura del concorso e tipologia della festa*, in P. Picardi, P.P. Racioppi, *Le 'scuole mute' e le 'scuole parlate': studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, Rome 2002, pp. 301-324.

⁴ On the artist, see *I Camuccini. Tra Neoclassicismo*

e sentimento romantico, edited by F. Antonacci, D. Lapicciarella, M. Nobile, texts by S. Bosi, exhibition catalogue, Genoa 2021.

⁵ Polydorus was the youngest of the sons of Priam, King of Troy, and of Hecuba. During the war that was raging in the city, he was entrusted to the care of her son-in-law Polimestor, King of Thrace, but the latter, desirous of the riches entrusted to the boy by Priam, killed him. The corpse was thrown into the sea, and after drifting for a long time, it reached the shores of the Troad, where it was found by Hecuba, who – driven mad by her grief – decided to avenge his death by tearing out the eyes of her murdering son-in-law with her nails.

⁶ "At this time of his first studies he had close friendships with other no less willing young men than him, who later also became great masters. I mean Benvenuti, Bossi, and Sabatelli. Together with them he made drawings of anatomy from life, of which he composed several volumes, which are still kept by his family; and these same companions gathered in his house on certain fixed evenings, and here the life-drawing academies were held; then in order to practice composition, it was agreed that certain topics would be chosen, and within a fixed term, reduced to a composition, would be presented for mutual criticism." P. E. Visconti, *Notizie intorno la vita e le opere del barone Vincenzo Camuccini pittore*, Rome 1845, p. 7.

⁷ The same gesture is to be found in the graphic series dedicated to the *Death of Hippolytus* and in the female figure at the centre of the *Death of Virginia*.

⁸ For a comparison and analysis of the individual

senza teatro e senza gioco". Cfr. F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi. Ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, cit., p. 28.

¹⁰ Sull'artista, si vedano almeno: *Pelagio Palagi artista e collezionista*, a cura del Comune di Bologna, catalogo della mostra, Bologna, 1976; *Pelagio Palagi pittore: dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, a cura di C. Poppi, catalogo della mostra, Milano 1996; *Il Romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, a cura di I. Marelli, catalogo della mostra, Milano 2001.

¹¹ Se nell'Accademia de' Pensieri si erano avviate ricerche sperimentali, che nell'esplorazione dei diversi modelli offerti dalla tradizione travevano le basi per una nuova grammatica figurativa, in quella della Pace giunge a maturazione il momento della sistemazione didattica delle esperienze romane. Sull'argomento, si vedano: C. Poppi, *Avanguardia e accademia: nascita di un'osmosi conflittuale*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, a cura di R.

Barilli, catalogo della mostra, Milano 1992, pp. 43-60.

¹² Il lucido del disegno si conserva nel fondo Palagi custodito presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

¹³ G. Rovani, *Il conte Ugolino nella Torre della Fame – tavole intagliate all'acquatinta dal Sig. Gallo Gallina*, in «Gazzetta di Milano», 180, 29 giugno 1822, p. 1036.

¹⁴ Sull'artista, si veda l'introduzione di Stefano Susinno al catalogo *Disegni di Tommaso Minardi*, a cura di S. Susinno, catalogo della mostra, Roma 1982, pp. XIII-XXXI.

¹⁵ Tommaso Minardi. *Disegni, taccuini, lettere, delle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, a cura di M. Manfrini Orlandi, A. Scarlini, catalogo della mostra, Forlì 1981, pp. 150-152.

¹⁶ Su Giuseppe Tambroni, si vedano: S. Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*, Roma, 1982; M.B. Guerrieri Borsoi, *Ricordi dell'Accademia d'Italia nell'eredità di Giuseppe Tambroni*, in *L'archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, a cura di P. di Loreto, Foligno 2021, pp. 123-134.

drawings, see the entries by E. Calbi, C. Nenci in *Giovanni Battista Dell'Era (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, edited by E. Calbi, exhibition catalogue, Milan 2000, pp. 109-115, nos. 54-60.

⁹ The engraver Francesco Rosaspina recalled one of these evenings in a letter addressed, on February 16th, 1801, to the famous Parma typographer Giambattista Bodoni: "My friend Giani has been here for some time, in the evening we create in my house a kind of painting academy and so we spend the evenings very enjoyably without theatre or playing games." See F. Leone, *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi. Ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica: anelito alla sintesi. Ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, op. cit., pp. 28.

¹⁰ On the artist, see, as a minimum: *Pelagio Palagi artista e collezionista*, edited by Comune di Bologna, exhibition catalogue, Bologna, 1976; *Pelagio Palagi pittore: dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, edited by C. Poppi, exhibition catalogue, Milan 1996; *Il Romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi*, edited by I. Marelli, exhibition catalogue, Milan 2001.

¹¹ If experimental research had begun at the Accademia de' Pensieri, which in the exploration of the different models offered by tradition laid the foundations for a new figurative grammar, in that of the Pace the educational aspect of the Roman experiences matured. On this topic see: C. Poppi, *Avanguardia e accademia: nascita di un'osmosi conflittuale*, in *Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, edited by Renato Barilli, exhibition catalogue, Milan 1992, pp. 43-60.

¹² The tracing-paper copy of this drawing is kept in the Palagi collection, which is in the Library of the Archiginnasio in Bologna.

¹³ G. Rovani, *Il conte Ugolino nella Torre della Fame – tavole intagliate all'acquatinta dal Sig. Gallo Gallina*, in "Gazzetta di Milano", 180, 29 June 1822, p. 1036.

¹⁴ On the artist, see the introduction by Stefano Susinno to the catalogue of *Disegni di Tommaso Minardi*, edited by S. Susinno, exhibition catalogue, Rome 1982, pp. XIII-XXXI.

¹⁵ Tommaso Minardi. *Disegni, taccuini, lettere, delle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, edited by M. Manfrini Orlandi, A. Scarlini, exhibition catalogue, Forlì 1981, pp. 150-152.

¹⁶ On Giuseppe Tambroni, see: S. Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*, Rome, 1982; M.B. Guerrieri Borsoi, *Ricordi dell'Accademia d'Italia nell'eredità di Giuseppe Tambroni*, in *L'archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, edited by P. di Loreto, Foligno 2021, pp. 123-134.

Barilli, catalogo della mostra, Milano 1992, pp. 43-60.

¹² Il lucido del disegno si conserva nel fondo Palagi custodito presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

¹³ G. Rovani, *Il conte Ugolino nella Torre della Fame – tavole intagliate all'acquatinta dal Sig. Gallo Gallina*, in «Gazzetta di Milano», 180, 29 June 1822, p. 1036.

¹⁴ On the artist, see the introduction by Stefano Susinno to the catalogue of *Disegni di Tommaso Minardi*, edited by S. Susinno, exhibition catalogue, Rome 1982, pp. XIII-XXXI.

¹⁵ Tommaso Minardi. *Disegni, taccuini, lettere, delle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, edited by M. Manfrini Orlandi, A. Scarlini, exhibition catalogue, Forlì 1981, pp. 150-152.

¹⁶ On Giuseppe Tambroni, see: S. Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*, Rome, 1982; M.B. Guerrieri Borsoi, *Ricordi dell'Accademia d'Italia nell'eredità di Giuseppe Tambroni*, in *L'archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, edited by P. di Loreto, Foligno 2021, pp. 123-134.

Modigliani Mon Amour

Modigliani Mon Amour

Stefano Bosi

Dipingere una donna è possederla
AMEDEO MODIGLIANI

È il 3 dicembre 1917 quando nella galleria di Berthe Weill si tiene una personale di Amedeo Modigliani, l'artista bello e geniale dallo stile lineare in pittura e dalla purezza arcaica in scultura. A organizzare l'esposizione è il mercante d'arte Léopold Zborowski, fortemente intenzionato a sottrarre il suo protetto da quella condizione di miseria e dissoluzione che lo condurrà pochi anni dopo, a soli trentacinque anni, alla morte. Per Modi – così l'artista è chiamato a Parigi – le mostre personali sono una novità, tanto che quella ospitata dalla gallerista Weill è per lui la prima in assoluto. Si tratta di un esordio scabroso, destinato a restare per sempre negli annali dei galleristi europei.

L'invito al numero 50 di rue Taitbout reca in copertina il disegno di una donna nuda e la scritta *Exposition de peintures et de dessins de Modigliani du 3 décembre au 30 décembre 1917*. Nel tentativo di attirare il maggior numero di visitatori, Zborowki chiede e ottiene che vengano esposti in vetrina un paio di nudi di rara e complessa bellezza, decisamente lontani dai canoni convenzionali del tempo. L'effetto prodotto supera però le intenzioni; fuori dalla galleria si raduna una folla

It was December 3rd, 1917, when a one-man show by Amedeo Modigliani, the handsome, talented artist with a linear style of painting and an archaic purity in sculpture, opened at the gallery of Berthe Weill. The exhibition had been organized by the art dealer Léopold Zborowski, who firmly intended to save his protégé from that condition of misery and dissolution which was to lead him to his death just a few years later at only thirty-five years of age. For "Modi" – as the artist was called in Paris – one-man shows were something new, indeed the one being hosted by the gallery owner Weill was his first ever. But this début was to prove scandalous, destined to linger forever in the annals of European gallery owners.

*The invitation to 50 Rue Taitbout bore on its cover a drawing of a naked woman and the words *Exposition de peintures et de dessins de Modigliani du 3 décembre au 30 décembre 1917*. In an attempt to attract the greatest possible number of visitors,*

To paint a woman is to possess her
AMEDEO MODIGLIANI



Nudo disteso, 1917, New York, The Museum of Modern Art
Reclining Nude, 1917, New York, Museum of Modern Art

indignata, che grida allo scandalo, all'oltraggio e al pudore. Interviene la polizia e la Weill, visibilmente indispettita per il richiamo, domanda agli agenti cosa abbia di tanto scandaloso una serie di nudi di millenaria tradizione. "C'è che quei nudi hanno i peli", si sente rispondere da uno di loro prima di intimarle di abbassare la saracinesca.

La prima mostra dei nudi di Modigliani si conclude così ancora prima di cominciare. Eppure è proprio in queste opere che si afferma il genio dell'artista. Mai, in Modigliani, il senso della forma è contrastato da un particolare anatomico; mai tratto distintivo di un modello giunge a far deviare il corso o a rompere il ritmo dei suoi poemi plastici. Eppure questi nudi – i più belli che artista abbia mai disegnato dopo Ingres – non risultano arbitrari o astratti; al contrario, appaiono concreti e veri. Se egli stilizza le forme, lo fa in accordo con il loro carattere¹. Le forme e i tratti somatici delle donne racchiudono in sé una eleganza sommersa che si esprime in modo sobrio nelle pose e negli sguardi. Languidi, filtranti da occhi allungati, persi chissà dove dinnanzi al pennello dell'artista. Tutti i nudi di Modigliani vivono nella splendida ambiguità di essere al contempo stilizzati e sensuali, riuscendo a mischiare compostezza e erotismo su qualsiasi supporto – tela o foglio – che si carica di intimità oltre ogni limite. Non semplici modelle ma donne da amare, spesso le stesse che il bel Modi è riuscito a conquistare con il suo fascino. In loro non troviamo ornamenti o accessori, ma solo un corpo nudo contro lo sfondo di un colore: il massimo dell'astrazione e nello stesso tempo dell'offerta. Le troviamo distese o in piedi in scenari privi di arredi, dove

Zborowki requested and obtained a pair of nudes of a rare and complex beauty to display in the window, works that were far outside the conventional standards of the time. However, the effect produced outdid his intentions; outside the gallery an outraged crowd gathered, howling scandal, outrage and shamelessness. The police and Weill herself intervened, the latter visibly irked for being summoned there, asking the officers what has so scandalous about a series of nudes with a thousand-year-old tradition behind them. "The fact that these nudes have body hair," one of them replied before telling Weill to lower the shutters.

Thus ended the first exhibition of Modigliani's nudes before it had even begun. Yet it is precisely in these works that the artist's genius is affirmed. Never, in Modigliani, is the sense of form disturbed by an anatomical detail; never does a distinctive trait of a model manage to send the artist's plastic poems off course or break their rhythm. And yet these nudes – the most beautiful ever drawn by an artist since Ingres – are in no way arbitrary or abstract; on the contrary, they appear concrete and life-like. If he stylizes the forms, he does so in tune with their character.¹ The somatic forms and traits of these women enclose a subdued elegance that is soberly expressed in their poses and gazes. Languid, filtering from elongated eyes, staring who-knows-where in facing the artist's brush. All of Modigliani's nudes live within the splendid ambiguity of being both stylized and sensual at the same time, managing to mingle composure and eroticism on any support – canvas or paper – and charged with an intimacy beyond any expectancy. Not mere models but women to love, often the same ones whom the good-looking Modi managed to bowl over with his charm. We find no ornaments or accessories on them, but only a naked body against a monochrome background: the maximum of abstraction and at the same time of offering. We find them lying or standing in settings without furniture, where a dark red serves as a backdrop to the sensuality of a horizontal pose, or a chair against a purple wall is the only support for a languid abandonment. From time



Cariatide, 1914 circa, New York, The Museum of Modern Art
Caryatid, c. 1914, New York, The Museum of Modern Art

un rosso scuro serve da quinta alla sensualità di un nudo disteso o una sedia su un muro violaceo è l'unico supporto di un abbandono languido. Talvolta il pittore si concede il lusso di ornare le sue 'donne' con un orecchino, piccolo ninnolo sbarazzino che si confonde tra il colore dei capelli e il collo reclinato. Vederle esposte l'una fianco all'altra può, talvolta, fa sorgere alla mente l'immagine di un harem, in cui i corpi sinuosi – dai volumi nitidi e dalle espressioni cariche di erotismo – si lasciano scegliere pur conducendo il gioco. E i nudi di Modigliani sono corpi che si mostrano nella loro femminilità, senza caratteri allegorici o rappresentazioni simboliche. Il pudore è qui superato e il sesso si offre in primo piano alla vista: autentico inno alle libertà che si sono affacciate con il nuovo secolo.



Nudo seduto, 1914 circa, New York, The Museum of Modern Art
Sitting Nude, c. 1914, New York, The Museum of Modern Art

to time the painter afforded himself the luxury of adorning 'his women' with an earring, a tiny playful knick-knack that blends into the colour of the hair and the reclining neck. Seeing them exhibited side by side can sometimes conjure up the image of a harem, in which sinuous bodies – their volumes clean-cut with facial expressions exuding eroticism – let themselves be cherry-picked while still calling the shots. And Modigliani's nudes are bodies that are shown in their femininity, without allegorical characteristics or symbolic pretensions. Any bashfulness is overcome here and their sex is in plain sight: an authentic hymn to the freedoms that had appeared with the new century.

But Modigliani not only loved women, he venerated them, and as a result he celebrated them. In drawing their forms in pencil he gradually suppressed the contours using a noble style that stirs the emotions. That in fact subordinates everything to the character of this style. "His acute sense of nuance," wrote the writer Francis Carco, "[leads] him to model the joint of an arm,

Ma Modigliani non solo ama le donne, le venera e pertanto le celebra. Nel tracciare a matita le loro forme egli sopprime a poco a poco i contorni servendosi di uno stile nobile che suscita emozioni. Anzi! subordina tutto al carattere di questo stile. "Il suo senso acuto della sfumatura – annota lo scrittore Francis Carco – lo [porta] a modellare l'attacco di un braccio, la curva innocente di un giovane seno. [Concentra] entro un tratto appena percepibile tutta un'architettura, [sostiene] il lieve incurvarsi di un ventre, [prolunga] un movimento fino al vivo dell'anima, lo [lascia] vivere. [...] L'uso determinato delle linee curve, il loro incrociarsi, i piani che esse uniscono e separano, un certo allungamento del tratto e soprattutto la solidità nella deformazione e nella definizione dei volumi, ci fanno rammentare che a Livorno, dove cominciò a scoprire il suo destino, Modigliani scolpiva nella pietra figure di grandissima bellezza. Così, non appena ci si accosta alla sua opera, il senso plastico delle forme, che egli [determina] in base a certi valori – forme equilibrate dalla disposizione dei piani piuttosto che dal colore – si manifesta con una tale intensità per cui gli è stato possibile mutare il modo di dipingere senza minimamente alterare il carattere della sua pittura"².

Costretto a rinunciare alla scultura per motivi di salute, tra il 1913 e il 1914 Modigliani rielabora completamente gli schemi elementari attinti fino a quel momento dalle cosiddette 'arti primitive' e le integra con le suggestioni decorative dell'Oriente, dell'India e del Medioevo. A contatto con l'arte negra e con il Cubismo, l'artista trova lo stimolo necessario per sviluppare, alla luce di una sensibilità moderna, un percorso puramente plastico in termini di volumi architettonicamente decorativi, al di là di qualsiasi riferimento culturale preciso. È pertanto difficile a chiunque osservi le figure femminili di Modigliani stabilire un primato dell'influenza dell'arte tribale africana rispetto ad altre fonti, siano esse greche, arcaiche, Khmer o egizie, tanto riuscita è la loro assimilazione. Si nota semmai una ricerca studiata di affinità transculturali e la volontà ostinata di orientare questo percorso verso l'organizzazione e la chiarezza lineare.

Modigliani sogna di erigere col segno e col colore un tempio di nudità, "colonne di tenerezza" votate al culto universale della voluttà. E nel dare corpo a questo progetto 'pittorico', egli attinge a piene mani alla sua precedente produzione plastica. Ciò risulta evidente soprattutto nei disegni caratterizzati da un gesto – per così dire – 'scultoreo', come testimoniano le numerose figure e cariatidi eseguite prima della

the innocent curve of a young breast. [He focuses] within a barely perceptible trait a complete architecture, [he maintains] the slight bend of a belly, [he extends] a movement to the heat of the soul, [he lets] it live. [...] The determined use of curved lines, their criss-crossing, the planes that they join and separate, a certain lengthening of a trait, and above all the solidity in the deformation and definition of the volumes, remind us that back in Leghorn, where he had begun to discover his destiny, Modigliani was carving figures of great beauty from stone. Thus, as soon as we approach his work, the plastic sense of the forms, which he [determined] on the basis of certain values – forms balanced by the layout of the planes rather than the colour – manifests itself with such intensity that it became possible to modify his way of painting without in any way altering its character."²

Forced to abandon sculpture for health reasons, between 1913 and 1914, Modigliani completely revised the elementary schemes employed up to that point by the so-called 'primitive arts' and integrated them with decorative suggestions from East Asia, India, and the Middle Ages. In contact with African art and Cubism, the artist found the necessary stimulus to develop, in the light of a modern sensibility, a purely plastic path in terms of architecturally decorative volumes, without any precise cultural reference. It is therefore difficult for anyone looking at Modigliani's female figures to establish a primacy of the influence of African tribal art over other sources, be they Greek, archaic, Khmer or Egyptian, so successful is their assimilation. What we see, if anything, is a profound search for transcultural affinities and a stubborn will to steer this path towards organization and a linear clarity.

Modigliani dreamt of building a temple to nudity through signs and colour, "columns of tenderness" devoted to the universal cult of the voluptuous. And in giving substance to this 'pictorial' project, he drew abundantly on his previous plastic production. This is evident above all in his drawings, characterized by a gesture which is – so to speak



Nudo femminile seduto, 1914-1916, © Maurizio Nobile Fine Art
Seated female nude, 1914-1916, © Maurizio Nobile Fine Art

Grande guerra e, più raramente, dipinte su tela. Altrettanto si può dire della stilizzazione di certe teste in cui l'arcata sopraccigliare, la forma degli occhi, l'ovale del viso – di profilo o di fronte –, i seni, sono resi tramite una successione di piccoli tratti e linee spezzate. L'artista si preoccupa di cogliere i soggetti – obbedienti alla legge di una simmetria perfetta – nella rigidità, nella frontalità e nella verticalità più assolute. Basati sul valore della linea pura, le opere grafiche raramente presentano ombreggiature o indicazioni sulla 'tessitura' della superficie, e spesso introducono elementi ornamentali o architettonici. Basta osservare la *Femme nue assise*, qui esposta, realizzata subito dopo la serie delle *Cariatidi*, nel 1914, per comprendere la portata di tale linguaggio espressivo, capace di sostituire alle curve flessuose e sinuose delle cariatidi una condotta lineare più irregolare nel tracciare i contorni della figura. Nonostante la persistenza di una certa solidità statica, specie nella parte inferiore del corpo, il disegno si presenta privo di qualsiasi intento decorativo a favore di una connotazione maggiormente 'primitiva'. A questo effetto contribuisce molto la riduzione del viso a pura maschera: il naso triangolare, e sezionato si allunga verso le labbra irregolari; un occhio adombrato da una leggera retinatura pare guardare di nascosto l'altro; il collo che si ancora con potenza nel torso, mentre le spalle sono larghe e leggermente cadenti. Segnali, questi, di una sintesi tra la precedente ricerca di un linguaggio universale di unità formale e la fascinazione per la presenza magica e enigmatica della maschera tribale, vista come mezzo di rappresentazione della complessità interiore della natura umana. Sintesi che caratterizza opere successive come la strana *Testa rossa* (1915) d'ispirazione *fauve*.

Nel 1920 André Salmon è del parere che Modigliani sia "il nostro solo pittore di nudo"³. Affermazione che vale ancora oggi e che trova la sua spiegazione nell'assenza nelle opere del pittore italiano – rispetto agli altri grandi maestri del nudo – di una 'maniera' precisa nel rendere le carni femminili. Rispetto a un Rubens o a un Renoir, facilmente riconoscibili dall'arrotondamento delle forme o dalle gamme del colore, un nudo di Modigliani si percepisce solo dallo stile d'insieme. Si pensi ad esempio al *Nudo biondo* del 1917, dove i più squisiti toni dell'incarnato si amalgamano con una leggerezza incantevole nel delineare la casta nudità di



Testa rossa, 1915 circa, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou
Red Head, c. 1915, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

– 'sculptural', as testified by the numerous figures and caryatids executed before the Great War and, more rarely, painted on canvas. The same can be said of the stylization of certain heads in which the arch of the eyebrows, the shape of the eyes, the oval of the face – in profile or facing forward – and the breasts, are rendered through a succession of small touches and broken lines. The artist is concerned to grasp the subjects – obedient to the law of perfect symmetry – in their most absolute rigidity, frontality and verticality. Based on the value of the pure line, the graphic works rarely show shading or indications of the texture of the surface, while often introducing ornamental or architectural elements. It is enough to observe his *Femme nue assise*, shown here, realized immediately after the series of *Cariatidi* in 1914, to understand the scope of this expressive language, capable of replacing the pliable and sinuous curves of the caryatids with a more irregular linear line when tracing the contours of the figure. Despite the persistence of a certain static solidity, espe-



Nudo seduto, 1917, Villeneuve d'Asqu, Musée d'Art Modern de Lille-Métropole, Donation Geneviève et Jean Masurel

Sitting Nude, 1917, Villeneuve d'Asqu, Musée d'Art Modern de Lille-Métropole, Donation Geneviève and Jean Masurel

una fanciulla sorridente, accarezzata dalla chiara luce di un mattino di aprile. Oppure al *Nudo seduto, con camicia fra le mani* che delinea contro un fondo scuro il contorno nitido di una donna matura, il cui corpo non è iridescente come il precedente, ma dipinto con larghe stesure di colore opaco, con un effetto simile a quello della tempera. Tra queste due opposte interpretazioni si accresce la gamma infinita delle sensazioni, dei sentimenti ispirati dalla nudità femminile. Sia che sembrino in qualche modo diluite in una atmosfera avida, sia che la loro integrità orgogliosa irradi e non abbia bisogno di altra luce che la propria, i nudi di Modigliani, impassibili e misteriosi, traducono tutto, salvo la volgarità: di volta in volta una viva alacrità, una animalità intorpidita, l'ardore che si ignora o si ostenta, la quieta innocenza, la

cially in the lower part of the body, this drawing is devoid of any decorative intent in favour of a more 'primitive' connotation. The reduction of the face to a pure mask contributes much to this effect: the nose triangular, and sectioned, stretches toward irregular lips; an eye shadowed by a light cross-hatching seems to be furtively peeking at the other one; the neck is anchored firmly to the torso, while the shoulders are broad though sagging slightly. These signals summarize his previous search for a universal language of formal unity and a fascination with the magical and enigmatic presence of the tribal mask, seen as a means of representing the inner complexity of human nature. A summary which characterizes such subsequent works as the strange *Testa rossa* (1915) inspired by the Fauves.

In 1920, André Salmon arrived at the opinion that Modigliani was, "our only painter of the nude".³ This statement is equally valid today and finds its justification in the absence in the works of this Italian painter – compared to the other great masters of the nude – of a precise 'manner' in rendering female flesh. Compared to a Rubens or a Renoir, easily recognizable from the rounding of the forms or the palette used, a Modigliani nude can only be distinguished by the overall style. Think for example of the *Nudo biondo* of 1917, where the most exquisite tones of the flesh blend with an enchanting lightness in delineating the chaste nudity of this smiling girl, caressed by the clear light of an April morning. Or the *Nudo seduto, con camicia fra le mani*, which portrays against a dark background the clear outline of a mature woman, whose body is not iridescent like the previous one, but painted with broad strokes of opaque colour, in an effect similar to that of tempera. Between these two opposite interpretations, the infinite range of sensations and feelings inspired by female nudity grew. Whether they seem somewhat diluted in an avid atmosphere, or their proud integrity irradiates and needs no other light than their own, Modigliani's impassable and mysterious nudes transmit everything except vulgarity: from time to time a living alacrity, a lethar-

perversità aggressiva, la tristezza dorata che li fa sembrare incomparabilmente casti⁴. L'immagine della donna trionfa così nella sua dimensione eterna e immanente. I nudi accademici scompaiono alla vista di quelli di Modigliani perché, nei tiepidi vapori della sua opera, egli è riuscito a far palpitarle tutte le ebrezze dei misteri, i sapori, i fremiti, gli umidori, le ondulazioni. Un respiro si sprigiona dai suoi nudi, il respiro stesso della vita.

¹ W. George, *Modigliani*, in «L'Amour de l'Art», ottobre 1925.

² F. Carco, *Le Nu dans la peinture moderne*, Parigi 1924.

³ "Fra i moderni non si trova che un solo 'pittore della donna' in senso naturale (e ciò toglie di mezzo Van Dongen): l'italiano Modigliani; un pittore di nudo che sarebbe stato accettato anche meno di Renoir... Da oltre dieci anni Modigliani, che aveva esordito nel gusto borghese, espone con i *fauves* e i cubisti. Ma se, dopo quello di Renoir, è il caso di proferire un altro nome, direi che, pur fedele alla lezione di Cézanne, egli non si lascia incasellare tanto facilmente. Modigliani è il nostro solo pittore di nudo. Un giorno un commissario di polizia, o ispettore che fosse delle Belle Arti, fece togliere di mezzo le opere inviate da Modigliani a non so più quale Salon. Eppure, quanta spiritualità si sprigiona da una materia così ricca e bella, pastosa ma raffinata dallo scatto meditato con cui l'artista va in cerca di recondite preziosità; lui, che talvolta mostra di ammirare il candore e le risorse dei pittori-artigiani d'Italia". Cfr. A. Salmon, *L'Art vivant*, Parigi 1920.

⁴ C. Zervos, *Modigliani*, catalogo della mostra, New York 1929.

gic animality, an ardour that is being disregarded or vaunted, a quiet innocence, an aggressive perversity, a golden sadness that makes them seem incomparably chaste.⁴ In this way, the image of the woman triumphs in an eternal and immanent dimension. Academic nudes vanish at the sight of those by Modigliani because, in the warm vapours of his work, he managed to make all the mysteries, flavours, shivers, moistnesses and undulations pulsate. A breath emanates from his nudes, the breath of life itself.

¹ W. George, *Modigliani*, in «L'Amour de l'Art», October 1925.

² F. Carco, *Le Nu dans la peinture moderne*, Paris 1924.

³ "Among the modern artists there is only one 'painter of women' in the natural sense (and this disposes of Van Dongen): the Italian, Modigliani; a painter of the nude who would be accepted even less than Renoir... For more than ten years, Modigliani, who had begun in bourgeois taste, has exhibited with the *Fauves* and the Cubists. But if it is the case to propose another name after Renoir's, I should say that, while faithful to the lesson of Cézanne, he does not let himself be so easily categorized. Modigliani is our only painter of the nude. One day, a police Commissioner, or perhaps an inspector of the Fine Arts Commission, had Modigliani remove the works sent to I-no-longer-remember-which Salon. Yet how much spirituality issues forth from such rich and beautiful material, traces of impasto but refined by the meditated approach with which the artist goes in search of a recondite preciousness; he who occasionally shows an admiration for the candour and resources of Italy's artisan painters." See A. Salmon, *L'Art vivant*, Paris 1920.

⁴ C. Zervos, *Modigliani*, exhibition catalogue, New York 1929.

Gino Severini e la Natura Morta

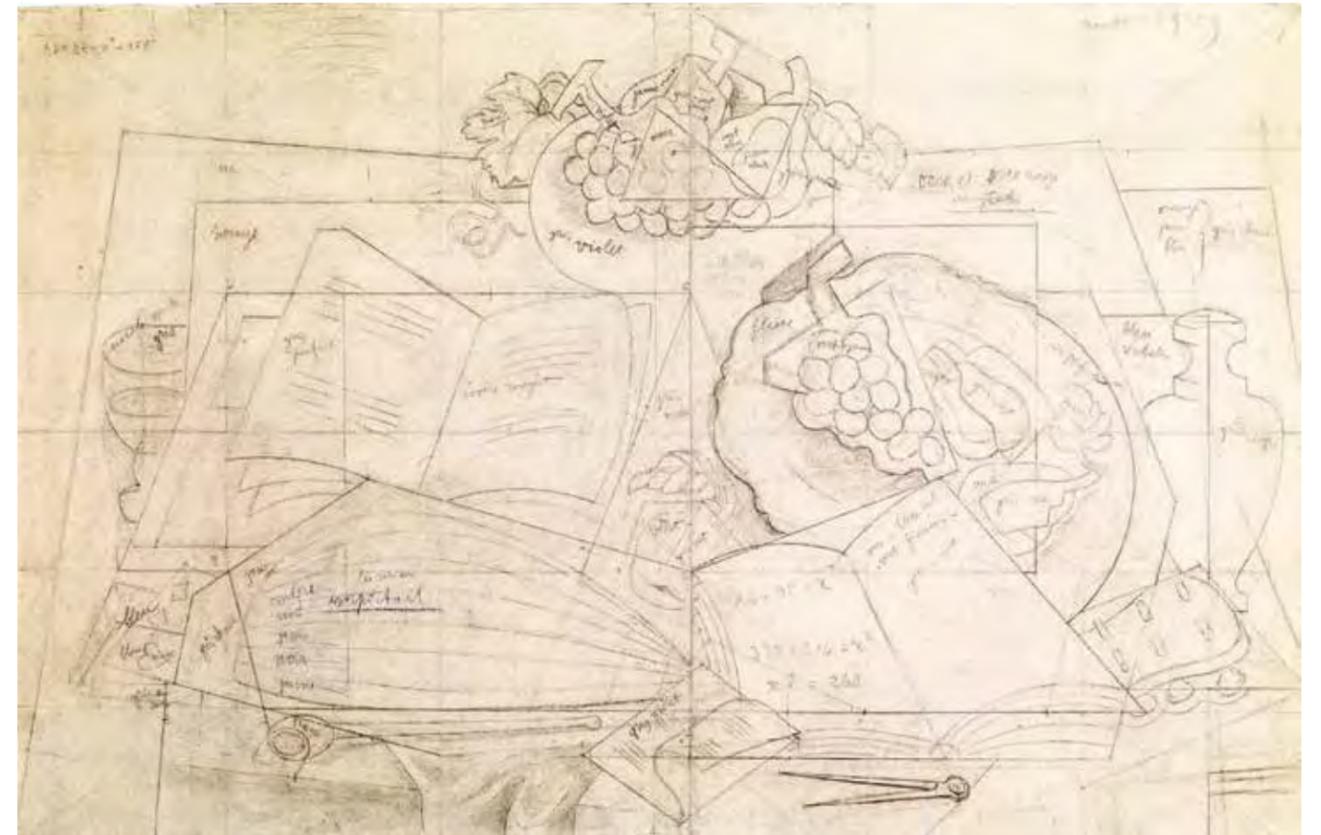
Gino Severini and the Still Life

Stefano Bosi

È nel 1916 che Gino Severini abbandona il Futurismo¹ e approda al Cubismo, da lui concepito come "l'unico sistema razionale, di validità universale, di rappresentazione della realtà dopo gli sperimentalismi del decennio precedente"². Tale scelta non è legata a esigenze di natura prettamente commerciale, né tanto meno alla volontà dell'artista di aggiornare il proprio stile alle più moderne avanguardie artistiche. È semmai il frutto di un ripensamento teorico sull'intero problema della pittura. Le tappe di questa maturazione critica sono percorribili leggendo in sequenza i vari scritti pubblicati da Severini in questi anni. In *Symbolisme plastique et symbolisme littéraire* del 1916³, ad esempio, il suo pensiero muove dalla convinzione che la pittura debba rappresentare il "movimento universale", inteso sia in senso fisico che psichico; il quadro sarebbe quindi il frutto dell'interazione fra la coscienza individuale dell'artista e la realtà esterna avvertita come un insieme instabile e complesso. Il ricorso alla geometria diventa pertanto fondamentale nel superare il carattere soggettivo della pratica pittorica e, nel contempo, per creare un nuovo senso dello spazio.

Severini approda così al Cubismo sintetico: in principio mosso da un desiderio di sperimentazione personale, poi allineato a *standard* formali che caratterizzano le opere di artisti cu-

The year was 1916 when Gino Severini abandoned Futurism¹ and turned to Cubism, which he conceived as "the only rational system, of universal validity, to represent reality after the experimentalism of the previous decade."² This choice was not linked to purely commercial needs, nor to the artist's desire to update his style to match the most modern avant-garde traits in art. If anything, it was the result of a fresh theoretical take on the whole issue of painting. The stages of this decisive period of growth can be followed by reading in sequence the various essays which Severini published in these years. In *Symbolisme plastique et symbolisme littéraire* of 1916,³ for example, his thought shifted away from the conviction that painting must represent "universal movement", in both a physical and psychic sense; so that a picture would be the result of an interaction between the individual consciousness of the artist and external reality perceived as an unstable, complex whole. Accordingly, the use of geometry became paramount in overcoming the subjective character



Grande natura morta, 1919, © Maurizio Nobile Fine Art
Large Still Life, 1919, © Maurizio Nobile Fine Art

bisti quali Gris, Metzinger, Herbin, Laurens e altri ancora. Il passaggio al Cubismo sintetico è sancito da due nuovi scritti⁴, di notevole peso teorico, che segnano il definitivo abbandono del Futurismo prima della sua ripresa negli anni della vecchiaia. Importante a riguardo è *La Peinture d'avant-garde* del 1917, in cui l'artista – in parallelo alle opere dipinte nella nuova ortodossia cubista – affronta il tema del rapporto fra la geometrizzazione della forma (aspetto concettuale) e la risonanza del colore (aspetto emotivo). Quest'ultimo non è chiamato a descrivere aspetti accidentali della realtà, bensì a sottolineare e assecondare la struttura logica dell'insieme, arricchendola a sua volta di tutti i contenuti emotivi legati alla sensazione.

Non stupisce dunque come la natura morta, vero *tòpos* della pittura cubista, diventi in questi anni il soggetto principale della poetica pittorica di Severini. Attraverso questo genere "la pittura si disciplina entro un sorvegliato senso compositivo, che governa attentamente il gioco degli incastri fra gli elementi, mentre una sottile trama lineare allude alle forme e

of the painterly practice while at the same time creating a new sense of space.

And so Severini approached Synthetic Cubism: initially motivated by a desire for personal experimentation, and subsequently aligning himself with the formal standards which characterized the works of such Cubist artists as Gris, Metzinger, Herbin, Laurens, and others. The passage to Synthetic Cubism was formalized by two new essays⁴ of a considerable theoretical substance, which marked the definitive abandonment of Futurism until its resumption in his old age. Important in this regard is *La Peinture d'avant-garde* from 1917, in which the artist – in parallel with works painted using the new Cubist orthodoxy – dealt with the relationship between the geometry of the form (conceptual aspect) and the resonance of the colour (emotional aspect). The latter was not invited to describe



Natura morta, 1919, Ubicazione sconosciuta
Still life, 1919, Location unknown

Nature morte à la rose et les fruits, 1919, collezione privata
Still Life with Rose and Fruit, 1919, private collection

ai volumi sacrificati dalla logica cubista⁵. Nelle opere dipinte fino al 1919, l'artista giunge così a sperimentare un proprio linguaggio espressivo ispirato ai presupposti logici dei *papiers collés* ai quali – per altro – comincia a dedicarsi con splendidi risultati. Qui il continuo slittamento dei piani, sempre obbediente a una logica che li individua e li seleziona con grande chiarezza, rivela nell'implicita sequenza temporale le fasi attraverso cui l'immagine si forma e si organizza nella mente disciplinata del pittore; e assicura alle opere un sottile dinamismo interno che spiega bene perché il loro autore le considerasse sintesi perfetta delle istanze complementari delle avanguardie di primo Novecento.

Una svolta ulteriore si verifica nel 1919, quando Severini abbandona le rigide geometrie bidimensionali del Cubismo sin-

chance aspects of reality, but to emphasize and support the logical structure of the whole, enriching it in turn with all the emotional contents linked to the sensation conveyed.

It should come as no surprise, then, that the still life, the true topos of Cubist painting, became the main subject of Severini's painterly poetics in these years. Through this genre, "painting is regulated within a supervised compositional sense, which carefully governs the play of the intersections between the elements, while a subtle pattern of lines alludes to the forms and volumes sacrificed by the Cubist logic."⁵ In the works painted up until 1919, the artist experimented with his own expressive language inspired by the logical assumptions of the *papiers collés* to which, in addition, he had begun to devote himself with splendid results. Here the continuous slipping of the planes, always obedient to a logic which identified and selected them with great clarity, reveals in the implicit temporal sequence the phases through which the image was formed and organized within the painter's disciplined mind, and ensures the works a subtle internal dynamism which clearly explains why their author considered them a perfect summary of the complementary applications of the early twentieth-century avant-garde movements.

A further turning point occurred in 1919 when Severini abandoned the rigid two-dimensional geometries of Synthetic Cubism to discover a spatial rhythm again based on strict geometric and mathematical laws. From this point on, the artist made use of preparatory studies to create his still lives which developed complex contours produced by the rotation of geometric figures, symmetric criteria, and harmonic correspondences. Many of these studies also feature (on the various geometric surfaces of the composition) notes about the colours to be used in the subsequent transfer to oil on canvas. With the publication in 1921 of the essay *Du Cubisme au Classicisme*,⁶ the still life evolved further towards an ambiguous, fascinating figuration, ca-



Nature morte à la rose et les fruits, 1919, collezione privata
Still Life with Rose and Fruit, 1919, private collection

tetico per ritrovare un ritmo spaziale pur sempre fondato su rigorose leggi geometrico-matematiche. Da questo momento, l'artista si avvale per la stesura delle sue nature morte di studi preparatori che sviluppano complessi tracciati prodotti dalla rotazione di figure geometriche, criteri di simmetria e di corrispondenza armonica. Molti di questi studi riportano inoltre sulle diverse superfici geometriche della composizione annotazioni circa i colori da adottare nella loro successiva trascrizione a olio su tela. Con la pubblicazione nel 1921 del testo *Du Cubisme au Classicisme*⁶, le nature morte evolvono ulteriormente verso una figurazione ambigua e affascinante, capace di celare una pluralità di informazioni e direzioni spaziali non immediatamente percepibili. Severini mira ora a scoprire e a ridurre a norma praticabile, di validità universale, le leggi armoniche che governano le opere d'arte del passato; aspira a fondare un codice di rappresentazione oggettivo, quasi sovrappersonale, in antitesi con la ricerca di "originalità" imposta dal mercato e dalla logica delle avanguardie artistiche.

Inserita con grande leggerezza negli affreschi delle chiese svizzere (1924-1927), la natura morta torna a essere protagonista principale nella pittura di Severini a partire dal 1928, quando – conclusa l'esperienza della grande decorazione sacra – riprende la pittura da cavalletto. I ripetuti soggiorni

pable of concealing a multitude of information and spatial directions that are not immediately apparent. Severini was now seeking to discover and reduce to a practicable norm of universal validity, the harmonic laws which governed the artworks of the past; he aspired to establish a code of objective representation, almost super-personal, in antithesis with the search for "originality" imposed by the market and the logic of the artistic avant-garde movements.

Inserted with great nimbleness in the frescoes he painted for Swiss churches (1924-1927), the still life again became the main protagonist of Severini's painting after 1928, when – following the experience of the great sacred decorations – he resumed easel painting. Repeated stays in Italy led him to cultivate the intellectual dream of finally propelling Italian art towards a European dimension. With the result that he gazed favourably upon all initiatives which converged on this objective. In this spirit, he exhibited, between 1928 and 1933, with the group of the "Italiens de Paris" (Mario Tozzi, Massimo Campigli, Filippo



Nature morte, 1920, collezione privata
Still Life, 1920, private collection

in Italia lo portano a coltivare il sogno intellettuale di proiettare finalmente l'arte italiana verso una dimensione europea. Guarda così con favore a tutte le iniziative che convergono verso questo obiettivo. Con tale spirito espone, fra il 1928 e il 1933, con il gruppo degli "Italiens de Paris" (Mario Tozzi, Massimo Campigli, Filippo de Pisis, Giorgio de Chirico, René Paresce), orientato a coniugare sensibilità d'avanguardia e chiare riprese classiciste alla luce di un rinnovato spirito 'mediterraneo' – fatto di italiana chiarezza – in antitesi alle brume oniriche del surrealismo allora trionfante⁷.

La pittura di Severini raggiunge il suo apice in questi anni in una serie di splendide nature morte dove l'ispirazione poetica si traduce in immagini affascinanti che celebrano la vita silente degli oggetti quotidiani e della natura. Le opere, armoniose nello stile, oscillano tra il capriccio fantastico e la visione realistica; un equilibrio che la tecnica pittorica sostiene perfettamente attraverso la riscoperta di antiche pratiche, come la pittura romana su vetro. Attorno al 1930, la pittura di Severini appare inoltre influenzata – nei soggetti, come nello stile – dai mosaici pompeiani che il pittore imita nelle sue opere adottando una pennellata intrisa di materia brillante e corrusca, visivamente analoga al cangiante sfavillio delle composizioni musive.

Se negli anni bui del secondo conflitto mondiale Severini si rifugia in una pittura fatta di oggetti quotidiani e ritagli di carta a fiorami, che dialogano su brevi prosceni di tavolini da salotto borghese⁸, nel dopoguerra recupera in modo consapevole e problematico temi e tecniche del passato che conducono



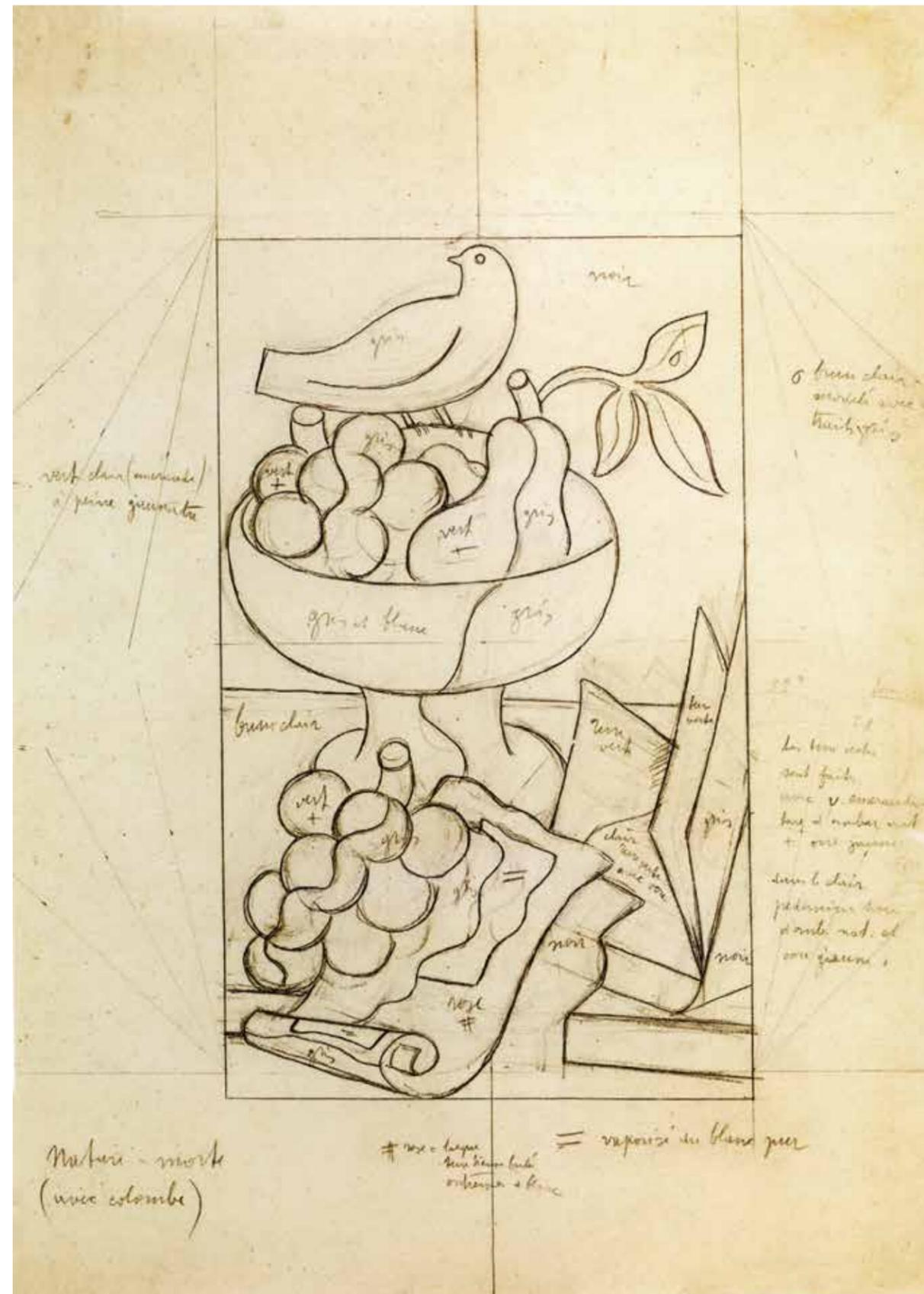
Natura morta con maschera, 1930 circa, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti

Still Life with Mask, c. 1930, Florence, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti

de Pisis, Giorgio de Chirico, and René Paresce), oriented to combining avant-garde sensitivities and clear classicist images in the light of a renewed 'Mediterranean' spirit – made of Italian clarity – in contrast to the oneiric clouds of Surrealism so triumphant at that time.⁷

Severini's painting reached its peak in those years in a series of splendid still lives where the poetic inspiration translated into fascinating images celebrating the silent life of everyday objects and Mother Nature. Harmonious in style, these works fluctuate between fantastic caprice and a realistic vision; a balance sustained perfectly by the painting technique thanks to the rediscovery of such ancient practices as Ancient Roman paintings on glass. Around 1930, Severini's painting also appears to have been influenced – in both subject matter and style – by Pompeian mosaics which the painter imitated in his works by adopting a brushstroke laden with

Nature morte avec colombe, 1929, © Maurizio Nobile Fine Art
Still Life with Dove, 1929, © Maurizio Nobile Fine Art





Natura morta con maternità, 1928, collezione privata
Still Life with Motherhood, 1928, private collection

alla realizzazione di straordinarie nature morte in stile neo-cubista e neofuturista, contrassegnate da una maturità e una libertà espressiva mai viste prima. Tutte opere di alta qualità pittorica in cui l'eterno dissidio tra istinto e intelletto è ormai placato; mentre il colore si dispiega liberamente, sia quando squilla sui toni altissimi di Picasso o Matisse, sia quando si modula sui bassi continui del rosa, dei verdi e degli azzurri pallidi: i colori di Severini.

brilliant, coruscating material, visually similar to the shimmering sparkles of the mosaic compositions.

If in the dark years of the Second World War Severini took refuge in painting made up of day-to-day objects and floral paper cuttings, which converse on the shallow aprons of bourgeois dining tables,⁸ in the postwar period he recovered in a conscious and intricate way themes and techniques of the past which would lead to the creation of some quite extraordinary still lives in neo-Cubist and neo-Futurist styles, marked by a maturity and an expressive freedom hitherto unseen. Without exception, works of a first-class painterly quality in which the eternal tension between instinct and intellect was by this time placated, while the colour unfolds freely, both when it hits the high notes of Picasso or Matisse, and when, against a basso continuo of pink, it modulates the green and pale blue: Severini's colours.

¹ A riguardo, si veda *Severini futurista 1912-1917*, a cura di A. Coffin Hanson, catalogo della mostra, New Haven 1995.

² D. Fonti, *Gino Severini. L'emozione e la regola*, in *Severini. L'emozione e la regola*, a cura di D. Fonti, S. Roffi, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2016, p. 29.

³ G. Severini, *Symbolisme plastique et symbolisme littéraire*, Parigi 1916.

⁴ G. Severini, *La peinture d'avant-gard*, in «Mercure de France», n. 455, Parigi, 1 giugno 1917; *Ibidem*, *Considérations sur l'esthétique picturale moderne*, Parigi 1917.

⁵ D. Fonti, *Gino Severini. L'emozione e la regola*, in *Severini. L'emozione e la regola*, cit., p. 30.

⁶ A riguardo, si veda G. Severini, *Dal Cubismo al Classicismo*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2001.

⁷ Sull'argomento, si veda: M. Fagiolo dell'Arco, «Appels d'Italie». *Gino Severini 1928-1938. Un francese a Roma*, in D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milano 1988, pp. 391-399.

⁸ C. Vivaldi, *Gli anni Quaranta*, in D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, cit., pp. 473-475.

¹ In this regard, see *Severini Futurista 1912-1917*, edited by A. Coffin Hanson, exhibition catalogue, New Haven 1995.

² D. Fonti, *Gino Severini. L'emozione e la regola*, in *Severini. L'emozione e la regola*, edited by D. Fonti, S. Roffi, exhibition catalogue, Cinisello Balsamo 2016, p. 29.

³ G. Severini, *Symbolisme plastique et symbolisme littéraire*, Paris 1916.

⁴ G. Severini, *La Peinture d'avant-garde*, in «Mercure de France», no. 455, Paris, 1 June 1917; *Ibid.*, *Considérations sur l'esthétique picturale moderne*, Paris 1917.

⁵ D. Fonti, *Gino Severini. L'emozione e la regola*, in *Severini. L'emozione e la regola*, op. cit., p. 30.

⁶ In this regard, see G. Severini, *Dal Cubismo al Classicismo*, edited by E. Pontiggia, Milan 2001.

⁷ On this topic see: M. Fagiolo dell'Arco, «Appels d'Italie». *Gino Severini 1928-1938. Un francese a Roma*, in D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milan 1988, pp. 391-399.

⁸ C. Vivaldi, *Gli anni Quaranta*, in D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, op. cit., pp. 473-475.

Morandi incisore

Morandi the engraver

Stefano Bosi

Il faut respecter le noir
ODILON REDON

Il faut respecter le noir
ODILON REDON

Per nulla marginale o episodica è stata l'attività di Morandi incisore, rispetto alla più fitta e continua attività di disegnatore e di pittore¹. Non c'è periodo o fase della sua vita in cui non abbia esercitato la pratica minuta e paziente del lavorare su rame o su zinco, con la scelta pressoché esclusiva del sistema indiretto dell'acquaforte. Sono centotrentotto le incisioni² che Morandi realizza tra il 1912 e il 1956 utilizzando lastre di rame o di zinco che successivamente consegna a Carlo Alberto Petrucci, egli stesso incisore di talento e capace direttore della Calcografia Nazionale di Roma³. A lui Morandi affida anche il privilegio della tiratura delle sue lastre; tiratura che egli vuole sempre in numeri ridotti e che sorveglia in ogni suo passaggio. Proprio questo rigore nei riguardi della pratica incisoria è alla base del suo insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Bologna, presso la quale ottiene nel 1930 – per “chiara fama” – la cattedra di Incisione⁴. Del resto, per sua stessa ammissione, “l'incisione all'acquaforte [...] è una tecnica, qualcosa di tangibile che può essere insegnato. L'Arte [invece] non si può insegnare”.

Morandi's activity as an engraver was never secondary or sporadic with respect to his unflagging commitment to drawing and painting.¹ There was no period or phase of his life in which he did not practise the meticulous and patient practice of working on copper or zinc, almost exclusively choosing to use the indirect etching system. Between 1912 and 1956, Morandi produced one hundred and thirty-eight engravings² using copper or zinc plates which he would then hand over to Carlo Alberto Petrucci, he himself a talented engraver and the highly capable director of the National Chalcography institute of Rome.³ Morandi also entrusted him with the privilege of printing his plates; runs which he always wanted in small numbers and whose every passage he supervised personally. It was precisely this rigour with regard to the practice of engraving that lay at the basis of his teaching at the Academy of Fine Arts in Bologna, where he obtained in 1930 – for the “highest repute” – the Chair of Engraving.⁴ Indeed,

by his own admission, “etching [...] is a technique, something tangible that can be taught. Art [instead] cannot be taught.”

His engraved work – always carried out in the privacy of his atelier – assumed for Morandi the precise meaning of a “laboratory of invention”, in addition to a stylistic verification to be carried out in parallel with his painting. His inclination to experiment with new formal solutions soon led him to take a completely personal, brand-new road. His engravings are works that arose from a deep meditation on the subject, matured in his mind before touching the plate. Which explains why he rarely went beyond a single state and why, in the exceptional case of several states, these were almost always additional, virtually imperceptible modifications, sometimes unrecognizable completions, the restrained refinement of a tone, without affecting the premeditated irrevocability of the composition and complex tonal play in any way. That same care as a skilled craftsman with no impatience in his hand, that same fussiness – unhappily also the cause of the irremediable loss of finished plates – and a respect for his work tools, were what governed his graphic work; to which only a cautious use of acid, most of the time once only, conjured exquisite shades of grey, precious silky effects and extremely subtle variations, and preserved his mark in all its sharp, chaste purity. With the acquisition of this graphic language, Morandi almost always proceeded through fine straight marks, with hatching that would be progressively looser or denser to create tonal areas of different values. It follows that engraving was not something he considered as a simple drawing on a plate, somewhere between a rapid note and a spirited parenthesis, but something deeply meditated, deliberate, thought through. However, it is not easy to understand from what experiences or stimuli his interest in this technique arose. What is certain is that he began teaching himself this technique between 1907 and 1912, and spent a long time studying reproductions of the graphic works of the old master engravers. Of particular interest to him were the complicated and obscure trials of Rembrandt, and in time he managed to acquire as many as four of



Natura morta con bottiglia e brocca, 1915
Still Life with Bottle and Pitcher, 1915

Il lavoro inciso – sempre condotto nel chiuso del suo atelier – assume per Morandi il preciso significato di un laboratorio di invenzione oltre che di verifica stilistica da condurre in parallelo alla pittura. La sua vocazione poi a sperimentare soluzioni formali inedite lo porta presto a percorrere una strada del tutto personale e inedita. Le sue incisioni sono opere che nascono da una meditazione profonda del soggetto, maturati nella mente prima che sulla lastra. Ciò spiega come ben di rado si vada oltre l'unico stato e come, nel caso eccezionale di più stati, si tratti quasi sempre di menome aggiuntive, di impercettibili, talvolta irriconoscibili completamenti, di sottilissime messe a punto di un tono, che non intaccano affatto la preordinata irrevocabilità della composizione e del complesso gioco tonale. Il medesimo scrupolo da alto artigiano senza impazienze di mano, la stessa incontentabilità – che è stata purtroppo anche la causa della perdita irrimediabile di lastre compiute –, il rispetto per lo strumento di lavoro, presiedono all'ope-



Natura morta con tazzina bianca a sinistra, 1930, © Maurizio Nobile Fine Art
Still life with white cup on the left, 1930, © Maurizio Nobile Fine Art

ra grafica; alla quale soltanto una morsura cauta, il più delle volte unica, regala squisite gamme di grigi, preziosi effetti serici e variazioni sottilissime, e conserva il segno in tutta la sua nitida, casta purezza.

Nel momento in cui entra in possesso del linguaggio grafico, Morandi procede quasi sempre per segni sottili e rettilinei, con maglie che via via si allentano o si restringono, creando zone tonali di differente valore. Ne consegue che l'incisione non è da lui considerata un semplice disegno su lastra, fra il rapido appunto e la divagazione brillante, ma qualcosa di profondamente meditato, voluto, pensato. Non è comunque facile capire da quali esperienze o stimoli sia sorto in lui l'interesse per questa tecnica. Certo è che egli inizia a dedicarsi da autodidatta, tra il 1907 e il 1912, e trascorre lungo tempo a studiare le riproduzioni delle opere grafiche degli antichi maestri incisori. A interessarlo sono in particolare le difficili e oscure prove di Rembrandt di cui riesce nel tempo a entrare in possesso di ben quattro incisioni originali e delle riproduzioni dell'intero *corpus* grafico raccolto in volumi *in folio*. Naturalmente non ne imita mai il gusto, la maniera o i soggetti, bensì la sua indiscussa maestria nella pratica inci-

the latter's original engravings and some reproductions of his entire graphic corpus collected in folio volumes. It goes without saying that he never imitated the taste, manner or subjects, but the undisputed virtuosity of the practice of engraving, which demands a firm hand, a sharp eye, and technical knowhow. However, Morandi would soon depart from the example of Rembrandt by virtue of an accomplished autonomy of language, which led him to favour the graphic aspect more than the pictorial one, finding etching an expressive tool capable of meeting those demands of immediacy and instant presence to be found also in his drawings.

The first plates dating back to 1911 have been lost or destroyed, and only two sheets remain to document the training of the self-taught Morandi: *Ponte sul Savena a Bologna*⁵ from 1912, and *Paesaggio (Grizzana)*⁶ from the following year: both reminiscent of Cézanne, as is *Paesaggio grigio* from 1911, which instead launched the series of paintings. How-

soria, che richiede mano ferma, occhio acuto e conoscenza tecnica. Tuttavia Morandi si allontanerà presto dall'esempio di Rembrandt in virtù di una raggiunta autonomia di linguaggio, che lo porta a privilegiare più l'aspetto grafico che quello pittorico, trovando nell'acquaforte lo strumento espressivo capace di assecondare quelle esigenze di immediatezza e istantaneità riscontrabili anche nei suoi disegni.

Perdute o distrutte le primissime lastre risalenti al 1911, solo due fogli rimangono a documentare il tirocinio dell'autodidatta Morandi: il *Ponte sul Savena a Bologna*⁵ del 1912 e il *Paesaggio (Grizzana)*⁶ dell'anno seguente: entrambi di cézanniana memoria, proprio come il *Paesaggio grigio* del 1911, che inaugura invece la serie dei dipinti. Ma se l'impianto tende all'essenziale, la grafia non ha ancora trovato né la sua precisa condotta né il suo ritmo. Lo stesso andamento del segno – che non tiene conto dell'inversione che esso subirà nella tiratura – denota ancora una scarsa confidenza con il mezzo grafico. Altro incunabolo morandiano, altrettanto importante, è la *Natura morta con bottiglie e brocca*⁷ del 1915, nella quale gli oggetti – gli stessi che compariranno tante volte nei fogli successivi – si ammassano gli uni e gli altri come alberi di una fitta foresta, quasi trasfigurati nel loro slancio verticale. Nel segno breve e sintetico riecheggia poi l'eco delle coeve puntate cubiste di Picasso e di Braque, con una predilezione all'inclinazione purista che non è soltanto del Morandi di questi anni.

Dopo queste prime sperimentazioni tecniche che caratterizzano buona parte degli anni Dieci, l'uso dell'acquaforte diventa pressoché costante ed esclusivo a partire dal decennio seguente. Spesso l'artista si avvale del riporto del disegno sulla lastra, solo però per la definizione lineare del contorno, deciso e continuo. La varietà delle punte che scalfiscono la lastra è ridotta all'essenziale, essendo perlopiù la pressione della mano a determinare lo spessore dell'inciso. Una diversa gamma di segni, dal tratteggio parallelo, inclinato o dritto, ravvicinato o rado, all'incrocio a maglie più o meno fitte, costruisce l'immagine definendo le masse tonali e le incidenze luminose. In un gruppo di incisioni dell'inizio degli anni Venti, si nota quanto l'esempio di Rembrandt sia stato importante per lo sviluppo della sua arte incisoria, soprattutto nella resa dei valori tonali. Esemplare in questo senso è la *Natura morta con il cestino del pane*⁸ del 1921, in cui gli oggetti sono mirabilmente modellati attraverso graduali passaggi chiaroscurali. A se-



Paesaggio (Veduta dell'Osservanza a Bologna), 1921
Landscape (View of the Osservanza in Bologna), 1921

ever, if the layout tends to the essential, the mark has not yet found its precise behaviour or rhythm. The very direction of the strokes – which did not take into account the reversal that they would undergo in the print run – still shows little familiarity with this graphic method. Another early Morandi print, equally important, is *Natura morta con bottiglie e brocca*⁷ from 1915, in which the objects – the same ones that would appear so many times in subsequent sheets – are piled on top of one another like the trees of a dense forest, almost transfigured in their vertical momentum. The short, summary marks echo Picasso's and Braque's coeval Cubist drypoints, with that predilection for a purist inclination that was not only Morandi's in those years.

After these first technical experiments which characterized most of the 1910s, the use of etching became almost constant and exclusive from the following decade onwards. Often the artist would transfer a drawing onto the plate, but only to delineate the outline, at all times decisive and continuous. The variety of tips to engrave the plate was reduced to the essentials, with the pressure of his hand determining the thickness of the engraved line. A different range of marks, from parallel to inclined or rectilinear, close together or sparse, to a more or less dense hatching, built up the image by defining the tonal masses and light effects. In a group of engravings from the early 1920s, it can be noted how important Rembrandt's example was for the development of his engraver's art, especially in the representation of tonal values. Exemplary in this sense is the *Natura morta con il cestino del*



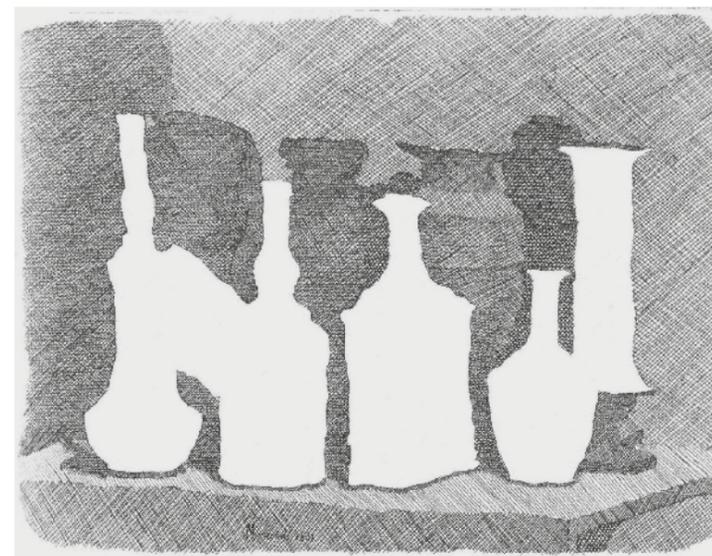
Natura morta a grandi segni, 1931
Still life with large marks, 1931

gnare tuttavia la maturazione tecnica e stilistica è la *Veduta dell'Osservanza*⁹ dell'anno seguente in cui il motivo paesistico – solo in apparenza – ottocentesco, prossimo ormai agli stilemi di "Strapaese", e la "tenera rappresentazione" del Corot italiano proiettano l'opera in un colloquio stretto con la cultura artistica europea¹⁰. Altrettanto importante è il *Paesaggio (Chiesanuova)*¹¹ del 1924, straordinario microcosmo 'bagnato' da una luce tenera e diffusa che stempera i contorni delle cose, dove le variazioni tonali sono ottenute grazie a una rete fittissima di segni incrociati, capace – come per magia – di rendere il lento passaggio dalla penombra al chiarore del primo piano.

Tuttavia è solo nel 1927 che ha inizio la grande stagione del Morandi acquafortista, favorita anche dalla regolare pubblicazione di molti suoi lavori sulla rivista "Il Selvaggio", allora diretta dall'amico Mino Maccari. Assicurandosi il pieno controllo della tecnica, in un momento peraltro di chiara consacrazione della sua fama di Maestro incisore – dalla partecipazione alle due Biennali veneziane del 1928 e del 1930, al conferimento nello stesso anno della cattedra per l'insegnamento delle Tecniche incisorie presso l'Accademia di Bologna –, si precisa e si affina la scelta formale di fondo che rimarrà una costante della produzione grafica di Morandi. Dalla capacità di resa tonale, tipica della produzione precedente, l'artista bolognese ricerca una possibilità nuova e straordinaria, che coglie, nel variare dal bianco più intenso al grigio più profondo, assieme alla definizione graduale del tono luminoso, l'allusività più esplicita alla va-

pane⁸ from 1921, in which the objects are admirably modelled through progressive passages of chiaro-scuro. However, the technical and stylistic maturation is patent in *Veduta dell'Osservanza*⁹ from the following year in which the landscape motif – only in appearance of the nineteenth century, at this point close to the stylistic elements of the "Strapaese" movement, and the "tender representation" of an Italian Corot, propel the work into an intimate conversation with European artistic culture.¹⁰ Equally significant is *Paesaggio (Chiesanuova)*¹¹ from 1924, an extraordinary microcosm bathed by a gentle diffuse light which blurs the contours of the objects, and where the tonal variations are obtained thanks to a very dense network of cross hatching, capable – as if by magic – of making the slow transition from the penumbra to the highlight of the foreground.

However, it was not until 1927 that the great season of Morandi as an etcher began, favoured also by the regular publication of many of his works in the magazine "Il Selvaggio", at the time directed by his friend Mino Maccari. Ensuring full control of the technique, at a point when he was establishing understandable fame as a master engraver – from his participation in the two Venetian Biennials of 1928 and 1930, to the conferral that same year of the Chair for the teaching of engraving techniques at the Academy of Bologna – the key formal choice which would remain a constant of Morandi's graphic production was resolved and refined. In the tonal rendition, typical of his previous production, the artist sought a new and extraordinary possibility, which, in varying from the most intense white to the deepest grey, together with a gradual definition of a luminous tone, captured the most explicit allusiveness to the timbral variation of colour. This is particularly evident in the works carried out – again in 1927 – at Grizzana, in which the landscape representation is reduced to its bare essentials, the rhythm of the compositions marked by trees, houses, and barns, at times struck by the powerful noonday sun which generates clean-cut profiles and shadows, at other times immersed in a more diffuse light. The links with his painting were now very close, so much so that Morandi often dealt with the same subjects in the two



Natura morta di vasi su un tavolo, 1931
Still life of vases on a table, 1931

riazione timbrica del colore. Questo è particolarmente evidente nei lavori realizzati – sempre nel 1927 – a Grizzana, in cui la rappresentazione paesaggistica è ridotta all'essenziale, il ritmo della composizione è scandito da alberi, case, pagliai, ora colpiti dal potente sole meridiano che genera profili e ombre nette, ora immersi in un chiarore più diffuso. I rapporti con la pittura sono ora strettissimi, tanto che Morandi tratta spesso i medesimi soggetti nelle due tecniche. La modulazione raffinata del segno e il tratteggio parallelo o incrociato, sempre diversificato nelle sue maglie, diventano del tutto indipendenti – ma mai in contraddizione – rispetto ai valori chiaroscurali e alle esigenze descrittive dei singoli soggetti e dei loro volumi, definendo oltre all'assorbimento luminoso delle forme anche una diversità materica e timbrica del colore.

Se il lavoro sulla lastra determina la stretta dipendenza che lega le famiglie dei segni, sottili e rettilinei, l'azione dell'acido nella morsura deve solo scavare nel metallo la traccia compiuta, nel suo mutare, che la cera ha ricevuto. Morandi adoperava pertanto nella maggior parte dei casi una morsura piana, cioè unica, e ben pochi sono i cambiamenti di stato che portano alla stesura definitiva. A tale scopo sceglie di preferenza il mordente cosiddetto olandese, più lento nella sua azione, e dunque più controllabile, ma soprattutto in grado di agire in profondità per allargare l'incavo col rischio di sovrapporre i tracciati delle linee, specie quando sono ben fitte.

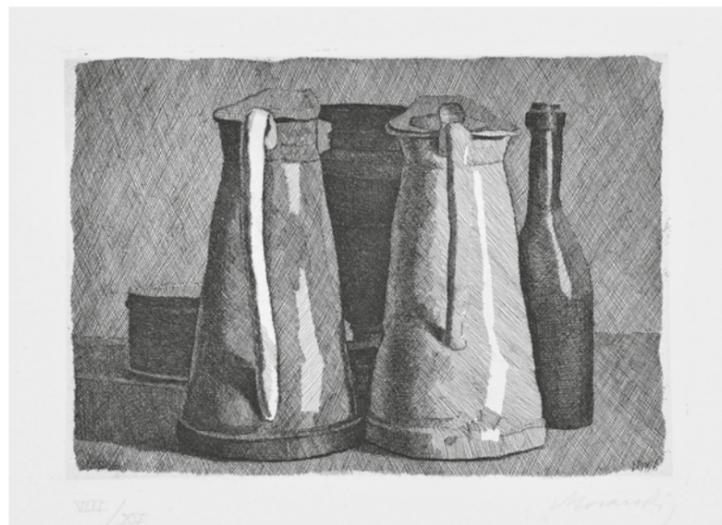
Nella fase matura della sua attività incisoria Morandi rifiuta

techniques. The refined modulation of the mark and the parallel or cross-hatching, always diversified in its effect, became completely independent – but never in contradiction – with respect to the values of light and shade and the descriptive requirements of the individual subjects and their volumes, defining, in addition to the light absorption of the forms, also a material and tonal diversity of colour.

If the work on the plate determined the close dependence that bound together the families of subtle rectilinear marks, the action of the acid was only required to eat into the metal where all the changes in the completed line were incised into the wax. Consequently, in most cases, Morandi would bathe the whole plate in acid, and very few changes of state would occur before the definitive version. For this he chose the so-called "Dutch mordant", slower in its action, and therefore more controllable, but above all able to act in depth to widen the recesses with the risk of the lines overlapping, especially when they were close together.

In the mature phase of his engraving, Morandi therefore rejected any substitute or pictorial placement, entrusting to the marks and patterns the capacity to elicit the tonal definitions of the image. One important consequence of this choice can also be found in the printing processes, without the 'lumps' and 'veils' which in the cleaning of a plate after inking, can create stains and a thickening of the marks, with rougher and more immediate results than the more systematic 'threads' traced with a stylus.¹²

At the beginning of the 1930s, the technical ability he had acquired allowed Morandi to detach himself from an objective rendering of the motifs in order to approach a very personal and constantly different poetic transfiguration of them. This is evident in a group of etchings, realized between 1927 and 1933, featuring bouquets of flowers. In these works, the hatching ranges from a steady taut rhythm (*Rose in boccio in un vaso* of 1929¹³) to a freer and looser treatment which brought to life works of a surprising spontaneity and freshness (*Fiori di campo* from 1930¹⁴). In other cases, however, such as *Gruppo di zinnie*¹⁵ from 1931, the artist returned to a more controlled patterning, and, varying the course of the parallel sections according to the arrangement



Natura morta con cinque oggetti, 1956
Still life with five objects, 1956

dunque qualsiasi surrogato o allettamento pittorico, affidando ai segni e ai suoi percorsi la capacità di suscitare le definizioni tonali dell'immagine. Conseguenza importante di questa scelta si hanno anche nei procedimenti a stampa, senza i 'rialzi' e i 'veli' che nella pulitura della lastra, dopo l'inchiostatura, possono creare effetti di macchia e ispessimento di segni, con esiti più mossi e immediati rispetto ai più sistematici 'fili' tracciati con la punta¹².

All'inizio degli anni Trenta, la conquistata abilità tecnica permette a Morandi di staccarsi dalla resa obiettiva dei motivi per avvicinarsi a una personalissima e sempre diversa trasfigurazione poetica degli stessi. Ciò risulta evidente in un gruppo di acqueforti che hanno per soggetto dei mazzi di fiori, realizzato tra il 1927 e il 1933. In queste opere, la stesura del tratteggio passa da un ritmo regolare e serrato (*Rose in boccio in un vaso* del 1929¹³) ad un trattamento più libero e sciolto con il quale dà vita a opere di sorprendente spontaneità e freschezza (*Fiori di campo* del 1930¹⁴). In altri casi invece, come *Gruppo di zinnie*¹⁵ del 1931, l'artista torna a una tessitura più controllata, e, variando l'andamento dei tratti paralleli a seconda del disporsi dei petali, raggiunge effetti inediti di setosità quasi cangiante.

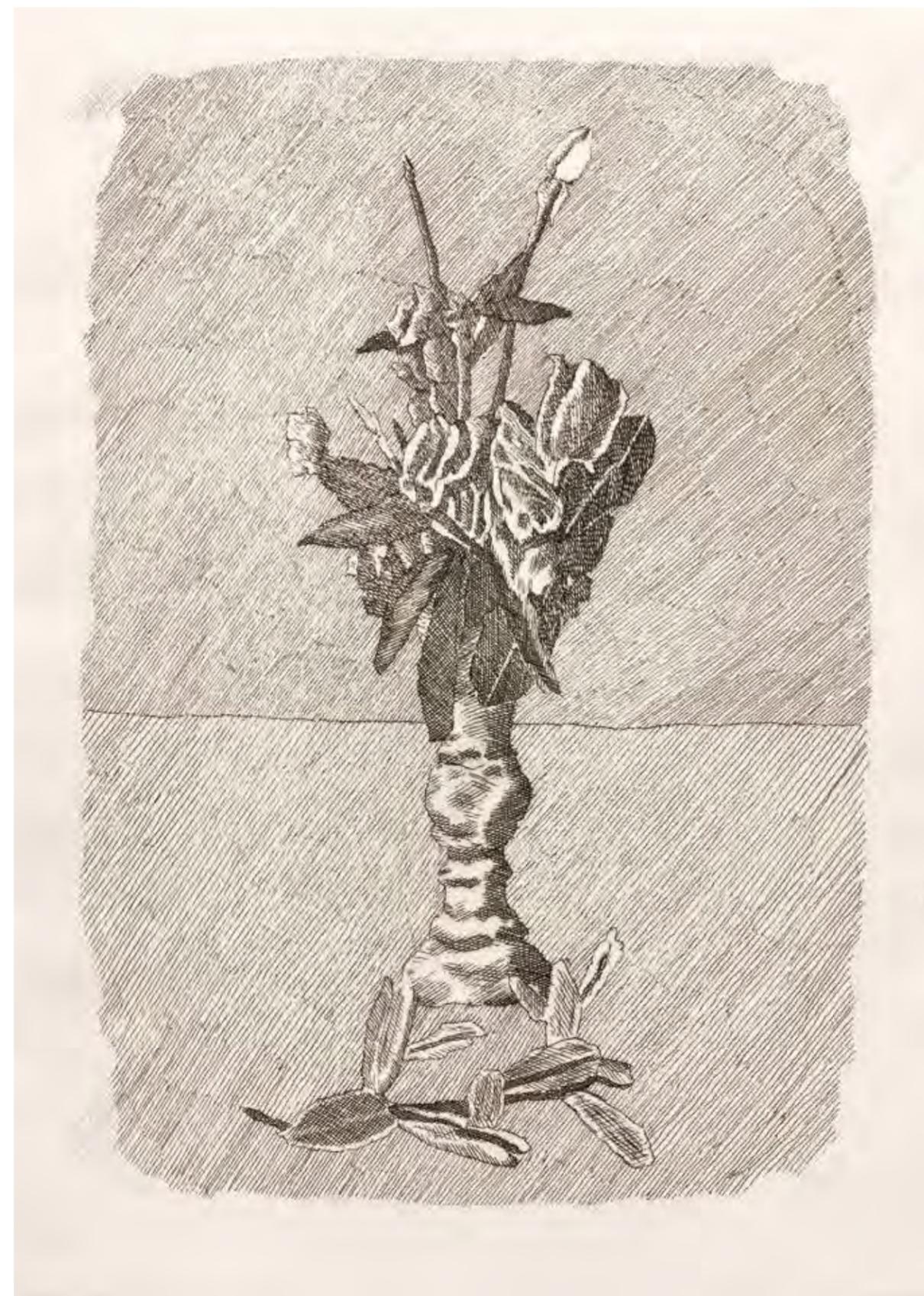
Del resto sono questi gli anni più intensi della attività di Morandi incisore, che può ora sperimentare la gamma estesa degli strumenti espressivi che ha acquisito col tempo, spesso in evidente parallelismo con la sua attività di pittore, altre volte anticipando nelle acqueforti aspetti e motivi compositivi che appariranno più tardi nei dipinti. I rapporti

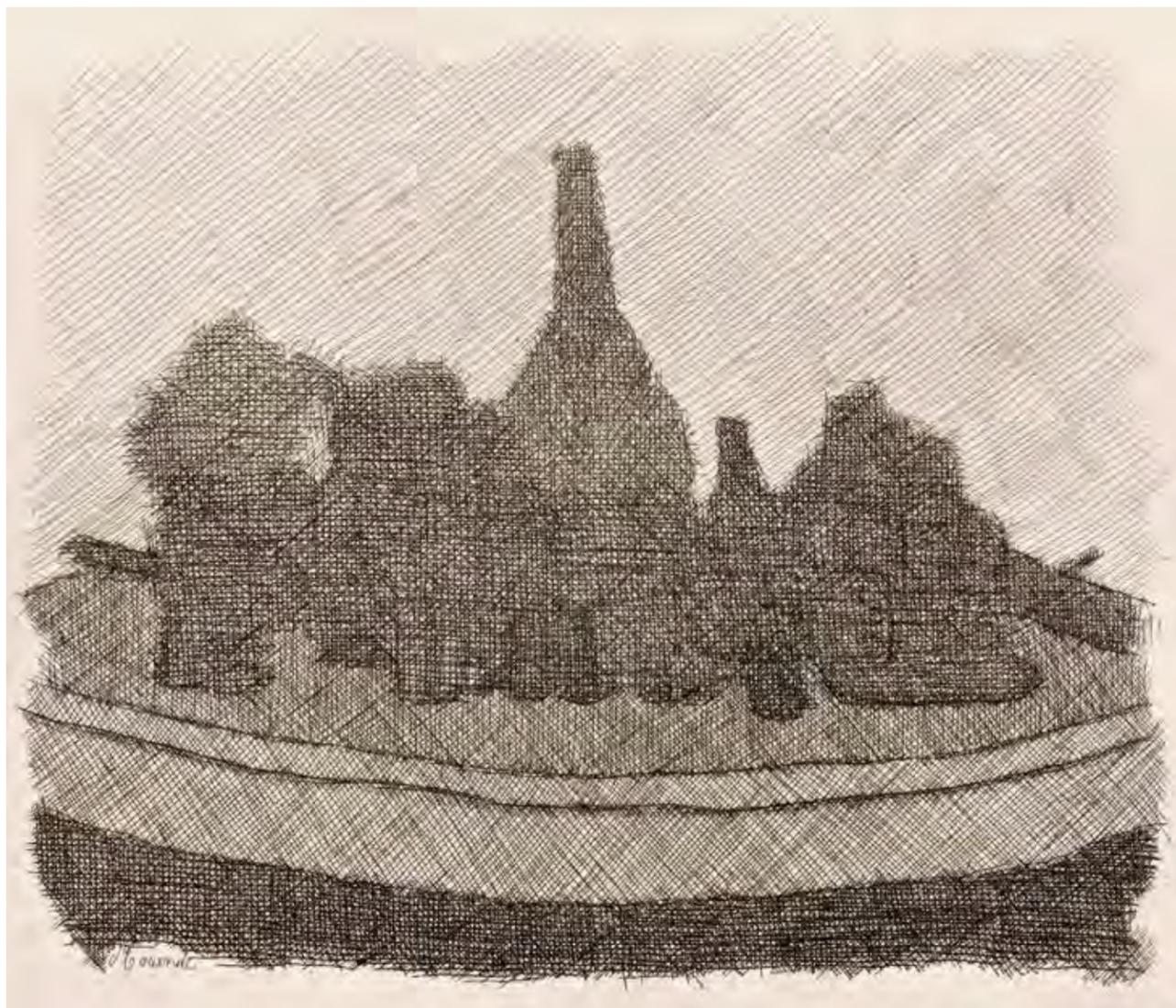
Rose in boccio in un vaso, 1929, © Maurizio Nobile Fine Art
Roses in bud in a vase, 1929, © Maurizio Nobile Fine Art

of the petals, reached unprecedented effects of almost shimmering silkiness.

Moreover, these were the most intense years of Morandi's activities as an engraver; he could now employ the extended range of expressive tools he had acquired over time, often in evident parallels with his activity as a painter, at other times anticipating in his etchings compositional aspects and motifs that would only appear later in his paintings. The relationship between his paintings and graphic works was very close, without one depending on the other. This is the case both with *Paesaggio (Casa a Grizzana)*¹⁶ and *Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata*,¹⁷ among the most sublime etchings of this Bolognese master.¹⁸ In these, as in other works of this period, Morandi conceived several still lifes in which he always made use of the same objects that he had amassed in his studio from 1914 onwards, and that, for over fifty years, would remain the privileged themes of his works. And yet, despite the repetitive nature of the subjects, each time the outcomes were different. For instance, the *Natura morta con la tazzina bianca*¹⁹ from 1930, all pale, resolved almost without cross hatching, as well as in the engravings of similar compositions, namely, *Natura morta con oggetti bianchi su sfondo scuro*,²⁰ *Natura morta di vasi su un tavolo*²¹ and *Natura morta a grandi segni*²², all from 1931. In the first, the bottles and vases stand out white against the darker background and the light that shines on the surfaces is crossed by subtle vibrations, produced using a light sparse hatching. White is instead the absolute protagonist in the second engraving; and this choice is enough to transpose the composition where the objects – which seem cut out of paper – lose their link with reality. Finally, in the *Natura morta a grandi segni*, thick rigid lines describe the profiles of the bent pot and the unstable bottles at the front shaped by the light in a transparent atmosphere.

In the landscapes of these same years, Morandi returned to anonymous views of Bologna or the countryside around Grizzana with a great free-





Vari oggetti su un tavolo, 1931, © Maurizio Nobile Fine Art
Various objects on a table, 1931, © Maurizio Nobile Fine Art

fra opera pittorica e opera grafica sono strettissimi, senza per questo determinare la dipendenza dell'una sull'altra. Ciò accade sia con il *Paesaggio (Casa a Grizzana)*¹⁶ che con la *Natura morta con compostiera, bottiglia lunga e bottiglia scannellata*¹⁷, tra le acqueforti più sublimi del maestro bolognese¹⁸. In queste, come in altri lavori del periodo, Morandi concepisce e realizza parecchie nature morte nelle quali fa ricorso sempre agli stessi oggetti che, dal 1914 in avanti, raccoglie nel suo studio e che per oltre cinquant'anni rimangono i temi privilegiati delle sue opere. Eppure, a dispetto della ripetitività dei soggetti, gli esiti sono ogni volta diversi. Ciò accade alla *Natura morta con la tazzina bianca*¹⁹

dom of inspiration. Sometimes, the emphasis was on the atmosphere of a sunny summer day. In *Paesaggio di Grizzana*²³ from 1932, for example, heavy criss-crossed marks coarsely describe the trees and houses against the very pale background of the sky, generating dramatic contrasts of light and shade. At other times, however, the artist was more interested in the countless tonal nuances of the landscape, as in an engraving of that same year in which the side of a hill is caressed by a discreet diffuse light, modulated by the artist with a weaving of dense regular lines or, again, in the *Grande*

del 1930, tutta chiara, risolta quasi senza incroci, come pure nelle incisioni di analoga composizione, quali sono *Natura morta con oggetti bianchi su sfondo scuro*²⁰, *Natura morta di vasi su un tavolo*²¹ e *Natura morta a grandi segni*²², tutte del 1931. Nella prima le bottiglie e i vasi si stagliano bianchi sullo sfondo cupo e la luce che si rifrange sulle superfici è percorsa da sottili vibrazioni, rese con un tratteggio leggero e diradato. Il bianco è invece protagonista assoluto nella seconda incisione; e questa scelta basta a trasfigurare la composizione dove gli oggetti – che sembrano ritagliati nella carta – perdono il loro legame con la realtà. Nella *Natura morta a grandi segni*, infine, linee spesse e rigide descrivono i profili del vaso ritorto e delle bottiglie instabili della prima fila modellati dalla luce in un'atmosfera trasparente. Nei paesaggi degli stessi anni Morandi restituisce anonimi scorci di Bologna o la campagna attorno a Grizzana con una grande libertà di ispirazione. A volte, l'accento è posto sull'atmosfera di un'assolata giornata estiva. Nel *Paesaggio di Grizzana*²³ del 1932, ad esempio, segni marcati e incrociati grossolanamente descrivono gli alberi e le case sullo sfondo chiarissimo del cielo, generando drammatici contrasti di luce e ombra. Altre volte, invece, a interessare l'artista sono le innumerevoli sfumature tonali del paesaggio, come in un'incisione dello stesso anno in cui il fianco di una collina è accarezzato da una luce discreta e diffusa, che viene modulata dall'artista con una tessitura di linee serrate e regolari o, ancora, nel *Grande paesaggio*²⁴ del 1936. La sensibilità di Morandi nella resa delle diverse gradazioni tonali tocca l'apice in alcune incisioni del 1933 di formato quadrato, tra le quali spicca la bellissima e toccante *Natura morta a tratti sottilissimi*²⁵, dove i profili dei tredici oggetti disposti su due file sono delineati con un'impalpabile ombreggiatura a tratteggio.

Dopo il 1936, l'attività di Morandi incisore si dirada notevolmente a causa della fatica imposta dal lavoro sulla lastra. La qualità delle acqueforti rimane tuttavia altissima e la voglia di sperimentare nuove strade non viene meno. Lo testimoniano opere come la *Grande natura morta scura*²⁶ del 1934, che è stata paragonata a un paesaggio notturno, in cui gli oggetti, appena visibili, sono descritti con diverse gradazioni tonali che vanno dal quasi nero al nero assoluto. Giocata invece su una modulazione di grigi, resa attraverso un reticolo serratissimo di segni, è la *Natura morta in un tondo*²⁷ del 1942; l'incisione fa parte di una serie di opere in cui Morandi si cimenta con una nuova sfida, che lo impe-



Fiori di campo, 1930
Wild flowers, 1930

*paesaggio*²⁴ of 1936. Morandi's sensitivity in rendering different tonal gradations touched its apex in some 1933 square engravings, among which stands out the beautiful and moving *Natura morta a tratti sottilissimi*²⁵, where the profiles of the thirteen objects arranged in two rows are delineated with almost impalpable hatching.

After 1936, Morandi's activities as an engraver were considerably curtailed due to the fatigue imposed by working on a plate. However, the quality of his etchings remained high and his desire to try out new avenues never faltered. This can be seen in such works as *Grande natura morta scura*²⁶ from 1934, which has been compared to a night landscape, in which the objects, only just visible, are described with different tonal gradations ranging from almost black to absolute black. Playing instead on a modulation of greys, made via a very fine criss-crossing of the strokes, is *Natura morta in un tondo*²⁷ from 1942; this engraving is part of a series of works in which Morandi tackled a new challenge, also in his painting, namely, the insertion of a composition inside a

gna anche in pittura, e cioè l'iscrizione della composizione in un tondo o in un ovale. Anche le rare prove comprese tra il 1954 e il 1961 – si pensi solo a *Natura morta con nove oggetti*²⁸ e a *Natura morta con cinque oggetti*²⁹ – testimoniano di una tenuta formale rara e preziosa. Mai come ora Morandi gioca sulla tastiera ridotta del bianco e del nero, fino a toccare risultati di espressività assoluta: esempio di un'arte il cui virtuosismo non si avverte più, tanto essa è spoglia e severa, quale si addice a cosa classica. Una tenuta formale elevatissima, rara e preziosa; marginale – certo – in questo periodo rispetto agli oli, ai disegni e agli acquerelli, ma pur sempre in grado di reggerne il passo con la sicurezza di una qualità mai prevedibile e scontata.

circle or oval. Also the rare trials between 1954 and 1961 – suffice to think of *Natura morta con nove oggetti*²⁸ and *Natura morta con cinque oggetti*²⁹ – testify to a rare and precious formal tour-de-force. Never before had Morandi played on the reduced keyboard of white and black, until he achieved results of absolute expressiveness: an example of an art whose virtuosity is no longer felt, so bare and severe is it, becoming of the classical. A very high, rare, and precious formal performance; marginal – certainly – in this period with respect to the oils, drawings and watercolours, but still able to keep pace with the assurance of a quality that is never a foregone conclusion to be taken for granted.

¹ Sull'argomento, si vedano almeno: L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino 1964-1989; *Morandi. L'opera grafica. Rispondenze e Variazioni*, a cura di M. Cordaro, catalogo della mostra, Milano 1990; *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, a cura di M. Cordaro, Milano 1991.
² Dal novero delle incisioni fanno eccezione una cera molle, due puntesecche e una xilografia.
³ Questo spiega come l'istituto possiede oggi la quasi totalità delle matrici morandiane.
⁴ Morandi manterrà l'incarico di professore di incisione presso l'istituzione bolognese fino al 1956.
⁵ Si tratta della prima delle tre acqueforti conosciute di Morandi.

Esiste un solo esemplare di primo stato, mentre del secondo – contraddistinto dall'aggiunta di alcuni segni in corrispondenza dell'albero sulla sinistra in controluce – è stata condotta una tiratura di cinquanta esemplari numerati presso la Calcografia in occasione della mostra monografica del 1948. Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 3, n. 1912 1.
⁶ Di questo esemplare esistono alcune prove di stampa oltre alla tiratura di quaranta esemplari numerati. Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 4, n. 1913 1.
⁷ Si tratta della più antica natura morta incisa da Morandi. Dei

¹ On this topic see, as a minimum: L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Turin 1964-1989; *Morandi. L'opera grafica. Rispondenze e Variazioni*, edited by M. Cordaro, exhibition catalogue (Rome, Istituto Nazionale della Grafica. Calcografia, December 1990 - January 1991; Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande, March - April 1991), Milan 1990; *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, edited by M. Cordaro, Milan 1991.
² The category of engravings does include some exceptions: one using soft wax, two drypoints, and a woodblock.
³ This explains why the insti-

tute now possesses the vast majority of Morandi's plates.
⁴ Morandi would remain a teacher of engraving at the Bolognese institution until 1956.
⁵ This is the first of the three known etchings by Morandi. There is only one example of the first state, while for the second – marked by the addition of some strokes near the back-lit tree on the left – a run of fifty numbered specimens was produced at the Chalcography for the one-man show of 1948. See *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. 3, no. 1912 1.
⁶ Of this specimen there exist some trial runs in addition

pochi esemplari superstiti alcuni sono su carta India, altri su carta Giappone, altri su cartoncino avorio. Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 5, n. 1915 1.
⁸ Dell'opera esistono pochi esemplari: alcuni tratti dal primo stato della lastra prima l'aggiunta della firma in basso al centro e altri tratti dal secondo stato. L'acquaforte è stata pubblicata sulla rivista "Il Selvaggio" del 15 gennaio 1927. La stessa composizione è presente in maniera speculare in un dipinto coevo di proprietà di Emilio e Maria Jesi, oggi presso la Pinacoteca di Brera. Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 13, n. 1921 9.
⁹ Dalle indicazioni di alcuni esemplari e dal *Quaderno* manoscritto di Morandi – che titola la stampa *Veduta dell'Osservanza e della Torre di Comi* – la data d'esecuzione risulta essere 1922, e non 1921 come indicato da Lamberto Vitali (cfr. L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, cit., n. 15). Probabilmente la tiratura non è andata oltre diciotto esemplari, di cui i primi, stampati negli anni Trenta, furono destinati agli amici "strapaesani" Mino Maccari, Leo Longanesi, Roberto Longhi e Guido Bacchelli. Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 16, n. 1922 1.
¹⁰ Ardengo Soffici pubblicherà questa incisione a distanza di anni, con un'elegante inchiostatura rossa, nel numero monografico de «L'Italiano» del marzo 1930, proprio come emblema di uno "stile moderno e nello stesso tempo legittimo ed italiano".
¹¹ Michele Cordaro ricorda come nel primo stato la lastra era firmata "Morandi" in alto al centro. Di questo l'artista esegue stata una tiratura di sei o sette prove. In seguito la lastra è stata è sta-

ta rifilata nella parte superiore e ripulita nel cielo. Del secondo stato era prevista la stampa di quindici esemplari numerati. Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 25, n. 1924 4.
¹² A tale riguardo Carlo Alberto Petrucci ritiene che stampare le laste di Morandi non è difficile in quanto "Tutto è già su rame, [e] che non ha bisogno di essere aiutato con gli eccitanti dell'ultima ora". Cfr. M. Cordaro, *Dal segno al tono: la "morandiana methodus"*, in *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. XIII.
¹³ L'incisione, in controparte, è desunta da un dipinto eseguito da Morandi nel 1918 (cfr. L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, cit., n. 41). Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 78, n. 1929 18.
¹⁴ Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 89, n. 1930 11.
¹⁵ Di questa incisione furono tratti trenta esemplari numerati. Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 98, n. 1931 6.
¹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 36, n. 1927 3.
¹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 57, n. 1928 10.
¹⁸ L'opera, tratta da un dipinto del 1916 e risalente alla stagione metafisica di Morandi, reca la data del 1917, ma fu in realtà incisa nel 1928 e deve il suo fascino anche alla scelta della carta sul cui morbido bianco risalta la gamma dei grigi argentei.
¹⁹ Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 81, n. 1930 3.
²⁰ Cfr. *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, cit., p. 95, n. 1921 3.
²¹ *Ivi*, p. 96, n. 1931 4.
²² *Ivi*, p. 97, n. 1931 5.
²³ *Ivi*, p. 110, n. 1932 6.
²⁴ *Ivi*, p. 125, n. 1936 2.
²⁵ *Ivi*, p. 119, n. 1933 7.
²⁶ *Ivi*, p. 122, n. 1934 1.
²⁷ *Ivi*, p. 126, n. 1942 1.
²⁸ *Ivi*, p. 133, n. 1954 1.
²⁹ *Ivi*, p. 134, n. 1956 1.

to the final print run of forty numbered specimens. See *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. 4, no. 1913 1.
⁷ This is the oldest still life engraved by Morandi. Of the few surviving specimens, some are on Indian paper, others on Japanese paper, others on ivory-coloured card. See *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. 5, no. 1915 1.
⁸ There are few examples of this work: some from the first state of the plate before the addition of the signature at the bottom centre, and others from the second state. This etching was published in the magazine "Il Selvaggio" on January 15th, 1927. The same composition is present in a mirror image in a coeval painting owned by Emilio and Maria Jesi, today at the Brera Art Gallery [in Milan]. See *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. 13, no. 1921 9.
⁹ From the indications of some specimens and from Morandi's handwritten *Quaderno* – which titles the print *Veduta dell'Osservanza e della Torre di Comi* – the date of execution turns out to be 1922, and not 1921 as indicated by Lamberto Vitali (see L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, op. cit., n. 15). It seems likely that the run did not exceed eighteen copies, of which the first, printed in the 1930s, were destined to his "Strapaese" friends, Mino Maccari, Leo Longanesi, Roberto Longhi and Guido Bacchelli. See *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. 16, no. 1922 1.
¹⁰ Ardengo Soffici would publish this engraving years later, in an elegant red inking, in a special monographic issue of «L'Italiano» in March 1930, precisely as an emblem of a "style that is modern and at the same time legitimate and Italian".
¹¹ Michele Cordaro recalls that in the first state the plate was signed "Morandi" at the top centre. The artist produced six or seven trial runs of this. Then the plate was trimmed at the top and the sky cleaned. Fifteen numbered copies were expected to be printed from the second state. See *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. 25, no. 1924 4.
¹² In this regard, Carlo Alberto Petrucci maintained that printing Morandi's plates was not difficult since, "everything is already on copper, [and] does not need to be helped with any dramatic last-minute effects." See M. Cordaro, *Dal segno al tono: la "morandiana methodus"*, in *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. XIII.
¹³ This engraving, in turn, is derived from a painting by Morandi of 1918 (see Vitali [in Milan]. See *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. 13, no. 1921 9).
¹⁴ See *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. 89, no. 1930 11.
¹⁵ Thirty numbered specimens were run off from this engraving. See *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, op. cit., p. 98, no. 1931 6.
¹⁶ See *Ivi*, p. 36, no. 1927 3.
¹⁷ See *Ivi*, p. 57, no. 1928 10.
¹⁸ This work, taken from a painting of 1916 and dating back to Morandi's meta-physical period, bears the date 1917, but was actually engraved in 1928, and owes its charm also to the choice of paper on which a soft white stands out against the range of silvery greys.
¹⁹ See *Ivi*, p. 81, no. 1930 3.
²⁰ See *Ivi*, p. 95, no. 1921 3.
²¹ See *Ivi*, p. 96, no. 1931 4.
²² See *Ivi*, p. 97, no. 1931 5.
²³ See *Ivi*, p. 110, no. 1932 6.
²⁴ See *Ivi*, p. 125, no. 1936 2.
²⁵ See *Ivi*, p. 119, no. 1933 7.
²⁶ See *Ivi*, p. 122, no. 1934 1.
²⁷ See *Ivi*, p. 126, no. 1942 1.
²⁸ See *Ivi*, p. 133, no. 1954 1.
²⁹ See *Ivi*, p. 134, no. 1956 1.

Lucio Fontana e la ricerca dell'infinito

Lucio Fontana and the search for infinity

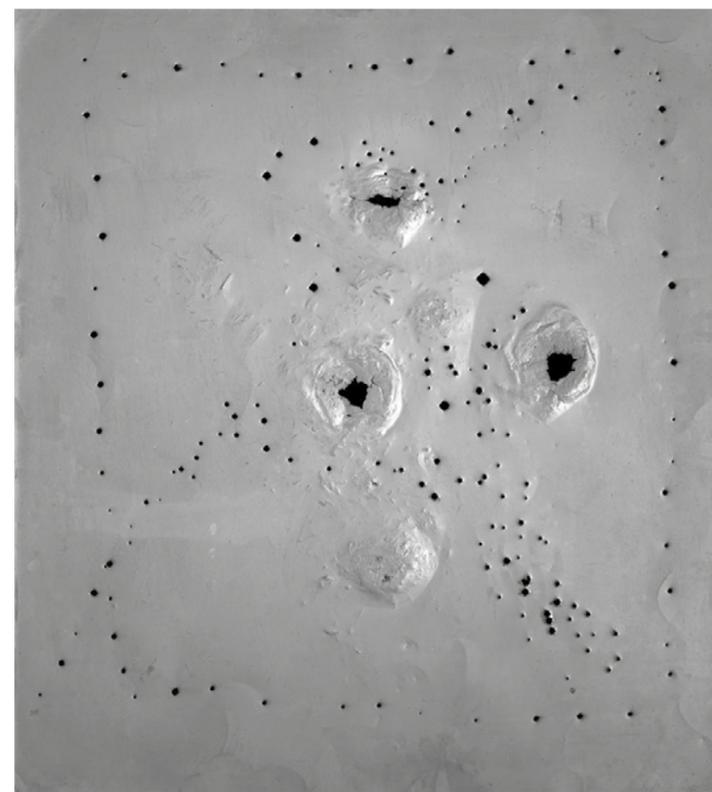
Stefano Bosi

*Le idee non si rifiutano, germinano nella società,
poi pensatori e artisti le esprimono*
LUCIO FONTANA

È il 1947 quando Lucio Fontana, nato a Rosario di Santa Fè nel 1899 e cresciuto a Milano, rientra dall'Argentina dove si è affermato come ceramista e scultore, forte degli studi intrapresi presso l'Accademia di Brera sotto la guida di Adolfo Wildt. Nella valigia ha un documento rivoluzionario – il *Manifesto Blanco*, scritto un anno prima – e una cartella piena di studi e di disegni in cui ricorre spesso il tema del nucleo e del vortice, che testimoniano la sua ricerca verso un nuovo linguaggio espressivo e una inedita dimensione spaziale. Nello stesso anno Fontana sottoscrive insieme a un gruppo di artisti che condividono le sue idee (Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani) il *Primo manifesto dello spazialismo* nel quale auspica l'idea di un'arte che abbandona "la tela, il bronzo, il gesso e la plastilina" per farsi "pura immagine aerea, universale, sospesa". Sono anni questi in cui i cieli sono regolarmente percorsi da moltitudini di aerei e si pensa già alla conquista dello Spazio, nei laboratori scientifici continua la ricerca su raggi e elettroni, mentre la televisione fa viaggiare nell'etere immagini immateriali. Che senso ha in questo

*Ideas are not scorned, they germinate in society
and are then expressed by philosophers and artists*
LUCIO FONTANA

It was the year 1947 when Lucio Fontana, born in Rosario di Santa Fé, Argentina, in 1899, but raised in Milan, returned to Italy from Argentina where he had established a reputation as a ceramist and sculptor thanks to studies undertaken previously at the Accademia di Brera under the guidance of [the sculptor] Adolfo Wildt. In his suitcase was a revolutionary document – the *Manifesto Blanco*, written a year earlier – and a portfolio full of studies and drawings in which the theme of the nucleus and the vortex often recurred. These testified to his quest for an expressive new language and an unprecedented spatial dimension. That same year, Fontana signed, together with a group of artists who shared his ideas (Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani), the *First Manifesto of Spatialism* in which he yearned for the idea of an art which passed from "canvas, bronze, plaster



Concetto spaziale. Buchi, 1950, collezione privata
Spatial Concept. Holes, 1950, private collection

mondo un'arte ancorata ai limiti del visibile? Perché restare confinati sulla Terra? Fontana crede nel futuro e nell'intelligenza dell'uomo; e con lo Spazialismo cerca "un'altra dimensione", un'arte capace di andare oltre la materia. Un concetto da lui ribadito in modo ancora più esplicito nel *Secondo manifesto dello spazialismo* del 1948, dove l'idea di pittura e di scultura è ritenuta ormai superata a favore di nuove modalità espressive rese disponibili dalla tecnica moderna. Da queste riflessioni nascono gli *Ambienti spaziali*, straordinarie macchine sensoriali con le quali Fontana – in anticipo sui tempi – trasforma l'esperienza del visitatore, che dallo sguardo a distanza si trova ora catapultato in una nuova dimensione spazio-esistenziale. Opera emblematica in tale senso è l'*Ambiente spaziale a luce nera* del 1949: un tunnel completamente vuoto da attraversare, che suscita scalpore nella Galleria del Naviglio di Milano. Qui scure lampade di Wood mettono in risalto i colori fosforescenti di alcune forme astratte che pendono dal soffitto dello spazio espositivo, a sua volta oscurato da panneggi neri. "L'*Ambiente Spaziale* – ricorda l'artista – è stato il primo tentativo di liberarsi

and plasticine" to become a "pure aerial, universal and suspended image".

These were years when the skies were regularly travelled by droves of aeroplanes, the conquest of space was already being mooted, research into rays and electrons was ongoing in scientific laboratories, while television let immaterial images speed through the air. What was the sense in this world of an art anchored to the limits of the visible? Why remain confined to the Earth? Fontana believed in man's future and intelligence; and with Spatialism he sought "another dimension", an art capable of venturing beyond matter. A concept which he reiterated even more explicitly in the *Second Manifesto of Spatialism* of 1948, where the idea of painting and sculpture was at this point considered outmoded compared to the new means of expression afforded by modern techniques.

From these reflections were born the extraordinary sensory machines with which Fontana – way ahead of his time – transformed the visitor's experience, who, instead of viewing a work from a distance, was now catapulted into a new spatial-existential dimension. One emblematic oeuvre in this sense was the *Black-Light Spatial Environment* of 1949: a completely empty tunnel to walk through, which caused a real sensation at the Galleria del Naviglio in Milan. Here, Wood's lamps [blacklights] highlighted the phosphorescent colours of some abstract forms dangling from the ceiling of the exhibition space, which in turn was obscured by pieces of black cloth. "The *Spatial Environment*," the artist recalled, "was the first attempt to liberate the viewer from a static plastic form, the environment was completely black, with black Wood lights. Upon entering, you were absolutely alone, each visitor engaged with their own immediate reaction, not dictated to by an object, or by things laid out like merchandise, man was faced with himself, with his own conscience, his own ignorance, his own physical being, etc. etc. The important thing was not to do the usual exhibition of paintings and sculptures, and to enter the spatial debate." The main characteristics of this environment were the concrete

da una forma plastica statica, l'ambiente era completamente nero, con luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva con un suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzavi l'uomo con oggetti, o forme impostegli come merce in vendita, l'uomo era con se stesso, colla sua materia, colla sua coscienza, con la sua ignoranza, ecc. ecc. l'importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica spaziale". I caratteri principali di questo ambiente sono la resa concreta di una condizione fisica e l'insieme dello spazio nella sua totalità; la capacità di conduzione, anche emotiva, dei materiali, e della luce in particolare; la possibilità di consentire al visibile un movimento o una azione affinché ogni comportamento risulti lucidamente presente a chi agisce come intelligenza e come stimolo. I dati su cui Fontana insiste in questo momento sono dunque l'attualismo, e cioè la relatività dell'azione, e il senso psicologico e – in un certo senso – simbolico dell'azione stessa rispetto alla più vasta creatività inventiva: il gesto avvera quella creatività determinando un qualcosa di intimamente più ricco del puro momento immanente.

Tra il 1949 e il 1950 Fontana approda ai *Concetti spaziali forati*, da lui denominati genericamente *Buchi*¹. Il loro significato è chiaramente espresso nella sua affermazione secondo cui "la scoperta del cosmo è una dimensione nuova, è l'infinito", pertanto "io buco questa tela, che [è] alla base di tutte le arti e [creo] una nuova dimensione infinita, [...] che per me è alla base di tutta l'arte contemporanea"². Come un tabù di cui non si conosce l'esistenza, si sbriciola clamorosamente l'integrità della tela, da secoli sacra per ogni pittore, e l'illusione di un mondo che si esaurisce al suo interno. "Mi hanno detto che bucavo per distruggere, ma io bucavo per trovare", racconterà anni dopo l'artista. Oltre questi fori c'è il segreto del cosmo, attraverso di loro la luce si apre al buio e il buio alla luce. Nei primi 'buchi' il punteruolo agisce sulla tela grezza o su un fondo di preparazione bianco tramite l'ausilio di tecniche diverse³. Una di queste consiste nel bucare il retro del supporto in modo da determinare l'insorgere di difformi effetti chiaroscurali; un'altra prevede invece il mischiare sabbie e lustrini al pigmento cromatico. Dapprima l'artista concepisce i buchi come sperimentazione legata a flussi di luce artificiale: attraverso questa sorta di 'schermi' bianchi egli immagina di proiettare fonti luminose. Pratica, questa, documentata da una serie di scatti fotografici realizzati durante la presentazione di alcuni di questi elaborati alla mostra personale allestita nel maggio del 1952 sempre presso la galleria del Naviglio, come

rendering of a physical condition and the whole of space in its entirety; the ability to conduct, even emotionally, materials, and light in particular; the possibility of allowing the visible a movement or an action so that each behaviour was clearly present to the one who acted as the intelligence and stimulus. Therefore, the data on which Fontana insisted at this moment were actualism, that is, the relativity of action, and the psychological and – in a certain sense – symbolic sense of action itself with respect to the widest inventive creativity: the gesture took on that creativity, resulting in something which was intimately richer than the pure immanent moment.

Between 1949 and 1950, Fontana arrived at the perforated *Spatial Concept*, which he termed generically *Buchi (Holes)*.¹ Its meaning is clearly expressed in his statement that "the discovery of the cosmos is a new dimension, it is infinity", therefore, "I make a hole in this canvas, which was at the basis of all the arts and I have created an infinite dimension, [...] which for me is the basis of all contemporary art."² Like a taboo whose existence is not known, the integrity of the canvas, sacred for centuries for every painter, and the illusion of a world that ends up inside, crumble spectacularly. "They told me that I made holes to destroy, but I made holes to discover," the artist would comment years later. Beyond these holes lies the secret of the cosmos, through them the light opens in the dark and the darkness opens in the light. In the first 'holes', an awl acted on the raw canvas or on a white ground using different techniques.³ One of these was to perforate the back of the support to produce different chiaroscuro effects; another involved mixing sand and spangles with the pigment.

At first, the artist conceived holes as experimentation linked to flows of artificial light: through this sort of white 'screen' he imagined projecting light sources. This practice is documented by a series of photos taken during the presentation of some of these works at his one-man show held in May 1952 at the Galleria del Naviglio, as well as the perforated *Spatial Concept* realized that same year for an experimental broadcast from the RAI



Ambiente spaziale a luce nera, 1949 (foto d'epoca)
Black Light Spatial Environment, 1949 (vintage photo)

anche nel *Concetto spaziale forato* realizzato nello stesso anno per una trasmissione sperimentale andata in onda presso la sede Rai di Milano. L'innovazione dei 'buchi', la riduzione del dipinto a una superficie monocroma, la nozione concettuale del quadro-oggetto sono alcuni degli elementi lodati dalla critica del secondo Novecento, che ha riconosciuto in Fontana non solo uno dei maestri dell'Informale europeo, ma addirittura colui che ha anticipato il superamento di tale linguaggio espressivo. Tuttavia in quel periodo non tutti sono preparati a comprendere la portata innovativa del suo lavoro. Peggy Guggenheim, ad esempio, commenta con sufficienza: "Fontana è così noioso con quei suoi buchetti".

Dell'avventura spazialista di questi anni fanno parte anche le *Strutture al neon*, avvolte su se stesse come scie luminose in una galassia. Di particolare interesse è soprattutto la decorazione pensata per ornare l'atrio di ingresso della IX Triennale di Milano del 1951: oltre trecento metri di neon dipanati sopra lo scalone principale sullo sfondo di un soffitto tinto

headquarters in Milan.

The innovation of the 'holes', the reduction of the painting to a monochrome surface, the conceptual notion of the picture/object were some of the elements praised by the critics of the late 20th century, who recognized in Fontana not only one of the masters of European Informalism, but also someone who anticipated the surpassing of this expressive language. However, not everyone was prepared to understand the innovative scope of his work at that time. Peggy Guggenheim, for example, commented disdainfully: "Fontana is so boring with those little holes of his."

The *Strutture al Neon*, wrapped around themselves like luminous trails in a galaxy, were also part of the Spatialist adventure of those years. Of particular interest is the decoration designed for the entrance hall of the 9th Triennial of Milan in 1951: more than three hundred metres of neon unravelling above the main staircase against the background of a ceiling stained blue. This work, realized under the direction of the architects Luciano Baldessari and Marcello Grisotti, translated into environmental dimensions the automatic tracing of a torch in the dark, or a manual gesture, as can be seen from the numerous preparatory sketches which present close analogies with the automatism of Hans Hartung's coeval spiral trails. With respect to the Spatial Environment of 1949, Fontana was now keen to highlight an objective, a social possibility, on which the Technical Manifesto read during the same event also insisted.⁴ In addition, the neon structure emphasized the use of innovative technologies in the creation of a work which interpreted an automatic sign in space in an environmental sense.

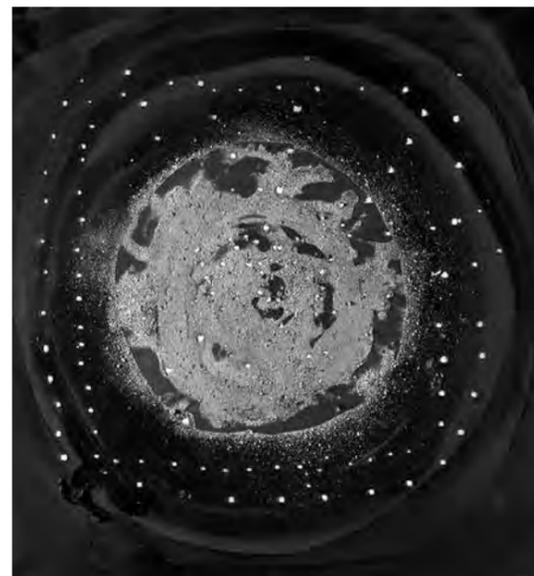
Between 1952 and 1953, Fontana – motivated by the assumption that "The Spatial Artist no longer imposes a figurative theme on the viewer, but puts him in the position of creating it himself, through his own imagination and the images that he receives" – did not limit himself to making canvases and working on them with colour, but added thick fragments of glass to them, which created a further complexity of dimension, protruding from



Struttura al neon per la IX Triennale di Milano, 1951 (foto d'epoca)
Neon structure for the 9th Milan Triennale, 1951 (vintage photo)

di azzurro. L'opera, realizzata sotto la regia degli architetti Luciano Baldessari e Marcello Grisotti, traduce in dimensioni ambientali il tracciato automatico di una torcia nel buio o di un segno manuale, come si evince dai numerosi schizzi preparatori che presentano strette analogie con l'automatismo dei coevi tracciati spiraliformi di Hans Hartung. Rispetto all'ambiente spaziale del 1949, a Fontana preme ora mettere in rilievo una possibilità oggettiva, sociale, su cui insiste anche il *Manifesto tecnico* letto nel corso della stessa manifestazione⁴. Inoltre la struttura al neon sottolinea l'impiego di nuove tecnologie nella creazione di un'opera che interpreta in senso ambientale un segno automatico nello spazio.

Tra il 1952 e il 1953 Fontana – mosso dall'assunto che "l'Artista Spaziale non [debba imporre] più allo spettatore un tema figurativo, ma lo [debba porre] nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve" – non si limita a bucare le tele e a lavorarle con il colore, ma vi appone corposi frammenti di vetro, che creano un'ulteriore complessità di dimensione, sporgendo dalla superficie in contrappunto con i buchi, aprendo così nuove possibilità fantastiche nel gioco cromatico e luminoso che contraddistingue il ciclo delle cosiddette *Pietre*. Egli inizia dapprima a fissare dei pezzi di vetro colorato provenienti da Venezia su tele monocrome forate secondo un motivo ritmicamente strutturato. In seguito – dal 1954 – dispone queste "pietre" su superfici più ampie, che nella loro costellazione si espan-



Concetto spaziale, 1951, collezione privata
Spatial Concept, 1951, private collection

the surface in counterpoint with the holes, and thus opening up fantastic new possibilities in that chromatic and luminous game which distinguishes the cycle of the so-called *Pietre* (Stones).

He began by affixing pieces of coloured glass from Venice onto monochromatic canvases perforated in a rhythmically structured pattern. Then – from 1954 – he positioned these "stones" on larger surfaces, which in their constellation expanded to form increasingly magmatic *Spatial Concepts*, which he also called *Barocchi* (Baroques).

Never as in this cycle had Fontana managed to bring to life his own sense of fantasy, understood etymologically as a manifestation of shapes and colours "according to the curving conformations of cosmic hints".⁵ The movement was free, close to Informalism, but endowed with its "own intimate luminous vitalism",⁶ at times with results of the most symbolic forms (1955-56), at other times with more dynamic and informal outcomes (1957). In point of fact, on occasion, the material unrest with which the stones emerge does indeed take on Baroque forms. In other moments, the artist arrived at balancing the counterpoint between the holes and stones in large-format works endowed with a formal severity never seen before.

dono a formare dei *Concetti spaziali* sempre più magmatici, chiamati anche *Barocchi*. Mai come in questo ciclo, Fontana dà vita alla propria fantasia, intesa etimologicamente come manifestazione di forme e colori "secondo conformazioni curveggianti di accenno cosmico"⁵. Il movimento è libero, vicino all'informale, ma dotato di un "proprio intimo vitalismo luminoso"⁶, talvolta con esiti dalle forme più simboliche (1955-56), altre con esiti maggiormente dinamici ed informali (1957). Capita a volte che il sommovimento materico nel quale le pietre emergono assumano forme – appunto – barocche. Altre volte invece l'artista giunge a equilibrare il contrappunto fra buchi e pietre in opere di grande formato, provviste di una severità formale mai vista prima. Sono queste le novità che caratterizzano il percorso artistico di Fontana alla VII Quadriennale romana alla fine del 1955. Sebbene l'impiego delle "pietre" sulla tela continui fino agli anni Sessanta, è certamente quello appena descritto il momento trionfale dell'uso di questi elementi luministici che costituiscono un aspetto importante della "materologia" dell'artista. I vetri colorati, come già la porporina argentea, accentuano al massimo rendendolo esplicito, il carattere ludico e artificioso dell'intervento immaginativo di Fontana. "L'uomo contemporaneo si dibatte fra una matrice di fango, che rappresenta la sua origine nel tempo, e una realtà di creazionismo artificiale, esaltata dall'era tecnologica. Tornano le immagini di certe invenzioni di ori e di argenti, e incanti cromatici di Klimt, della materia artificiale di Balla, dei celebri "lustrini" di Severini futurista, e un'eco persino di antichi splendori musivi. Una visione, questa, di un mondo immerso nella sua estrema artificiosità, che già anticipa la sua definitiva dissoluzione"⁷.

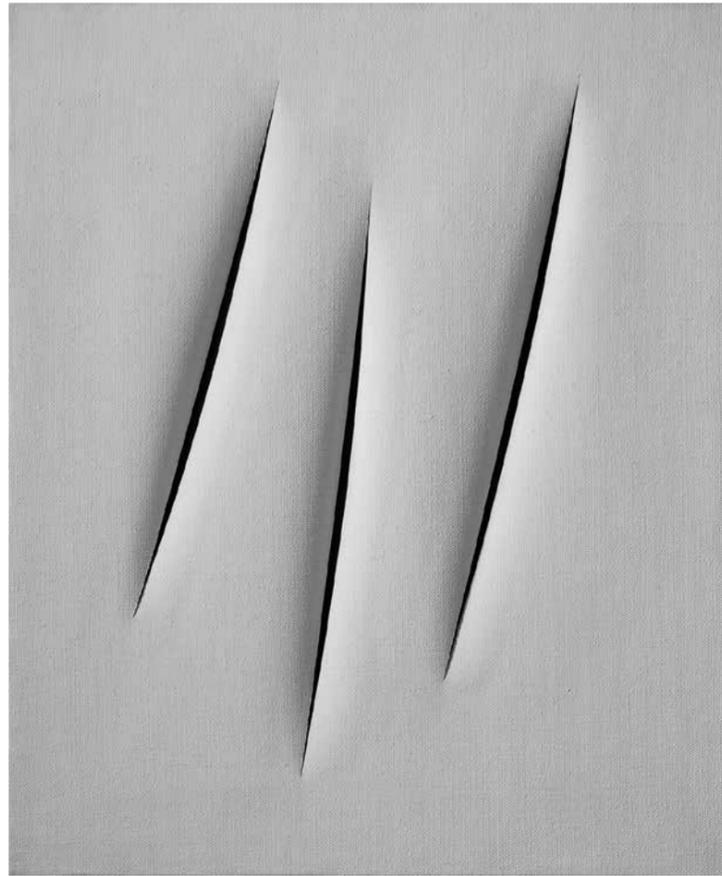
A bilanciare la gioiosità luministica dei *Barocchi*, ai quali sono emotivamente opposti, Fontana concepisce i *Gessi*, caratterizzati da un tono cupo dovuto all'uso informale di pastelli dalle tinte scure: bruni, grigi, verdi. Avviato nel 1954 il ciclo si svolge in parallelo a quello dei *Barocchi* fino al 1957, per terminare l'anno seguente. La superficie della tela sembra in questo caso quella lunare, la stesura del colore suggerisce l'immagine di mondi e di profili montuosi, che Fontana chiama simpaticamente 'panettoni'. Larghe zone di colore piatto (i cosiddetti 'muri') si scontrano con forme spettrali, trapezoidali, rettangolari oppure, analogamente ad alcune sculture realizzate negli stessi anni, a forma di fiore o di farfalla. Nei *Gessi* anche i 'buchi' cambiano tipologia: diventano violenti, provocano strappi, accentuando



Concetto spaziale, 1956, collezione privata
Spatial Concept, 1956, private collection

These were the novelties which characterized Fontana's artistic path at the 7th Rome Quadriennale at the end of 1955. Although the use of "stones" on the canvas would continue until the 1960s, the triumphant moment of the use of these luminarist elements, which constitute an important aspect of the artist's "materiology", is certainly the one just described. The coloured pieces of glass, like the silvery glitter, accentuate the playful and artificial character of Fontana's imaginative intervention to the maximum, making it explicit. Contemporary man is being debated between a matrix of mud, which represents his origin in time, and a reality of artificial creationism, exalted by the technological age. Images of certain inventions of gold and silver, the colourful enchantments of Klimt, the artificial material of Balla, and Severini's famous Futurist spangles, and even an echo of ancient musical splendours, are back with a vengeance. This is a vision of a world immersed in extreme artificiality; one which already anticipates its definitive dissolution.⁷

To counterbalance the luminous joy of the *Barocchi*, to which they were emotionally opposed, Fontana conceived the *Gessi* (Plasters), characterized by a sombre tone due to the informal use of dark-coloured pastels: browns, greys, and greens. Begun in 1954, this cycle appeared in parallel with the cycle of *Barocchi* until 1957, to end



Concetto spaziale. Attesa, 1960, collezione privata
Spatial Concept. Waiting, 1960, private collection

l'intonazione grave e quasi tragica che i colori trasmettono. Le ultime opere della serie, note con il titolo di *Inchiostri*, presentano una intonazione meno cupa, frutto anche dell'affievolirsi, in Fontana, della spinta "barocca" e all'uso di una scrittura più libera e astratta. In questo caso il supporto pittorico avviene quasi sempre con anilina, mentre la figurazione assume toni lirici conformi all'evocazione spaziale e cosmica che questi lavori intendono trasmettere. Se le prime tele di questa serie sono limitate a semplici stesure di colore – che anticipano quella vocazione alla purezza presente nella successiva produzione dei *Tagli* –, le successive presentano forme irregolari attorno alle quali il pennello si muove con estrema libertà di segno.

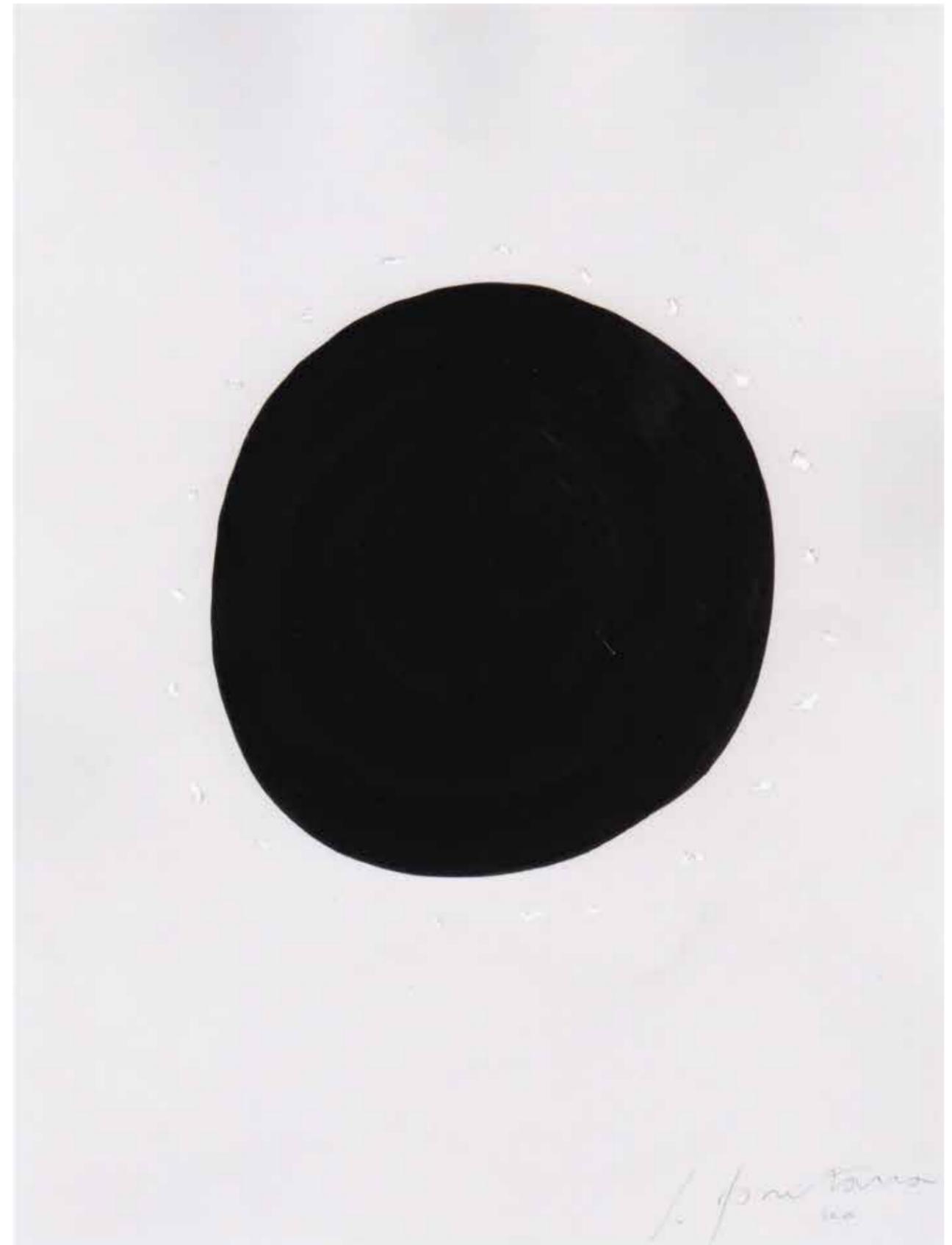
Sul finire degli anni Cinquanta Fontana scopre che il modo più semplice e concettuale di trapassare il muro del visibile è un colpo di coltello. Armato di *facòn*, il gaucho argentino si fa strada nell'ignoto, con in tasca la fede nella scienza

the following year. In this case, the surface of the canvas resembles that of the moon, the laying on of the colour suggesting an image of worlds and mountain profiles, which Fontana whimsically called '*panettoni*'. Large areas of flat colour (so-called 'walls') collide with spectral, trapezoidal, rectangular shapes or, like some sculptures he made in these same years, in the form of a flower or a butterfly. In the *Gessi*, also the 'holes' changed typology: becoming violent, causing tears, accentuating the severe and almost tragic tone transmitted by the colours. The last works of the series, known as the *Inchiostri (Inks)*, are not so dark in their tones, also as the result of Fontana's waning interest in the "Baroque" thrust and the use of a freer, more abstract gesture. In this case, the pictorial support was almost always rendered with aniline dye, while the figurative aspect assumed lyrical tones consistent with the spatial and cosmic evocation that these works intended to transmit. If the first canvases of this series are limited to simple colour drafts – which anticipate that vocation to purity present in the subsequent production of the cuts – the later ones have irregular shapes around which the brushstrokes move with extreme freedom.

At the end of the 1950s, Fontana discovered that the simplest and most conceptual way to puncture the wall of the visible was a knife stroke. Armed with a *facòn*, the Argentinian gaucho ventures into the unknown, with faith in science and Jorge Luis Borges' sense of mystery in his pocket. The famous series of *Tagli (Cuts)* was born, for which the artist coined the name *Attese (Waits)*: the journey's end of prolonged research, which marked one of the fundamental stages of 20th-century art, both in the proposal of a new perceptive dimension, and in the undermining of the traditional subdivisions between consolidated forms and techniques.

The 'waits' evoked in the titles of these *Spatial Concepts* are those which lie between the mo-

Concetto spaziale, 1960, © Maurizio Nobile Fine Art
Spatial Concept, 1960, © Maurizio Nobile Fine Art



e il senso del mistero di Jorge Luis Borges. Nasce così la nota serie dei *Tagli*, per i quali l'artista conia l'appellativo di *Attese*: approdo di una lunga ricerca, che segna una delle tappe fondamentali dell'arte del XX secolo, sia nella proposta di una nuova dimensione percettiva, sia nello scardinamento delle tradizionali suddivisioni tra forme e tecniche consolidate. Le 'attese' evocate nei titoli di questi *Concetti spaziali* sono quelli che intercorrono fra il momento dell'ideazione concettuale dell'opera e la brusca istantaneità dei tagli praticati sulla tela dipinta con un gesto di estrema concentrazione, che non è sfogo istintivo e violento, bensì liberazione di una energia compressa. La stessa titolazione indica anche lo stato in cui rimane sospeso il gesto una volta eseguito: quella sorta di vuoto, in cui il vitalismo si trova solo con se stesso.

L'atto di fendere una superficie è quindi il superamento di un limite meccanico, l'andare oltre la bidimensionalità del supporto e la conquista di una nuova prospettiva estetica e esistenziale, secondo un'ottica – per così dire – metafisica. Le ferite chirurgiche inferte alla tela, peraltro, generano un varco tra l'al di qua dell'osservatore e lo spazio concettualmente infinito che si apre al di là dell'opera. Da non dimenticare poi la per nulla casuale disposizione dei tagli, che compongono un ritmo lirico e cadenzato dalle molte possibili implicazioni. Il buco diventa così ferita: in tempi di Guerra Fredda e di minacce atomiche, qualcuno vedrà in questa produzione il frutto di una violenza. O un sesso femminile, cent'anni dopo *L'Origine del mondo* di Courbet. Sono dipinti o sculture? La distinzione ormai è irrilevante.

ment of the conceptual conception of the work and the sudden instant of the cuts made in the painted canvas with a gesture of extreme concentration: not an instinctive and violent venting of spleen, but the liberation of a compressed energy. The very name given also indicates the state in which the gesture remained suspended once performed: that sort of vacuum in which vitalism is to be found all alone.

The act of slashing a surface is therefore the overcoming of a mechanical limit, going beyond the two-dimensional nature of the support to reap a new aesthetic and existential perspective – according to a metaphysical perspective, as it were. Moreover, the surgical wounds inflicted on the canvas generate a gap between the beyond of the observer and the conceptually infinite space which opens beyond the work. But then the random arrangement of the cuts must not be overlooked, making up, as they do, a lyrical rhythm and a cadence with many possible implications.

In this way, the hole becomes a wound: in times of the Cold War and atomic threats, some would see the fruit of violence in this production. Or female genitalia, one hundred years after Courbet's *L'Origine du Monde*. Are they paintings or sculptures? The distinction at this point is quite irrelevant.

¹ Sulla tematica inerente i Concetti spaziali, ancora valide sono le riflessioni formulate da P. Fossati in *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, a cura di P. Fossati, Torino 1970.

² C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969, p. 169.

³ La genesi dei buchi "è probabilmente da cercare in una trasposizione tecnica: la stecca da ceramista [...] o un altro strumento da scultore atto a scavare o a modellare la forma in rilievo, buca il foglio di carta, tradizionale supporto piano dell'immagine, andando oltre lo schermo bidimensionale della rappresentazio-

ne e aprendo la strada allo spazio a infinite dimensioni", e aggiunge: "il gesto di Fontana non è più né quello dello scultore né quello del pittore: è veramente un gesto demiurgico". Cfr. G. De Marchi, *L'arte in Italia dopo la Seconda Guerra Mondiale, in Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino 1982.

⁴ L. Fontana, *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, Milano 1951.

⁵ E. Crispolti, *Metafore barocche*, Milano 2003, p. 80.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo generale*, Milano 1986.

¹ On the theme of spatial concepts, the reflections formulated by P. Fossati are still valid, see *Lucio Fontana. Concetti spaziali*, edited by P. Fossati, Turin 1970.

² C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari 1969, p. 169.

³ The genesis of the holes "is probably to be sought in a technical transposition: the potter's spatula [...] or another sculptor's tool that

hollow out or shape a form in relief; he makes holes in the sheet of paper, a traditional flat support for an image, going beyond the two-dimensional screen of the representation and

opening the way to space with infinite dimensions," and adds: "Fontana's gesture is no longer that of the sculptor or that of the painter: It is truly a demiurgic gesture." See G. De Marchi, *L'arte in Italia dopo la Seconda Guerra Mondiale, in Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Turin 1982.

⁴ L. Fontana, *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, Milan 1951.

⁵ E. Crispolti, *Metafore barocche*, Milan 2003, p. 80.

⁶ *Ibid.*

⁷ See E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo generale*, Milan 1986.

Regesto delle Opere

List of Works

Stefano Bosi

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI
detto il **GUERCINO**
Cento, 1591 - Bologna, 1666

Studio di figura di soldato

1645 circa
Matita nera su carta vergata crema,
270 x 200 mm

Study of a soldier

c. 1645
Black pencil on cream laid paper,
270 x 200 mm

Provenienza | **Provenance**
collezione privata, Italia

Bibliografia | **Literature**
Inedito / **Unpublished**

GIANDOMENICO TIEPOLO
Venezia, 1727 - 1804

Scena di lotta tra una ninfa e un centauro
(o *Centaurio rapitore*)

1780-1785 circa
Penna, inchiostro bruno e grigio,
acquarellature di inchiostro grigio su
carta, 191 x 271 mm
sul *recto*, angolo superiore sinistro, a
penna e inchiostro grigio: *S*; sul *verso*, lato
sinistro, a penna e inchiostro nero: *284*

Scene of a struggle between a Nymph and a Centaur (or Centaur abductor)

c. 1780-1785
Pen, brown and grey ink, watercolour
in grey ink on paper, 191 x 271 mm
On the *recto*, upper left corner, in pen
and grey ink: *S*; on the *verso*, left side,
in pen and black ink: *284*

Provenienza | **Provenance**
Collezione Italo Brass, Venezia;
per eredità ai discendenti, Venezia e
Firenze; collezione privata, Parigi

Bibliografia | **Literature**
D. Succi, *I Tiepolo. Virtuosismo e ironia*,
Torino 1988, p. 90, fig. 71.

Cfr. F. Pedrocco, *Satiri, Centauri e Pulcinelli. Gli affreschi restaurati*

di **Giandomenico Tiepolo a Ca' Rezzonico**, Venezia 2000, p. 81
(pubblicato l'affresco relativo al disegno).

Ninfa rapita da un centauro (o Fuga del Centauro rapitore)

1780-1785 circa
Penna, inchiostro nero e grigio,
acquarellature di inchiostro grigio su
carta, 186 x 270 mm
firmato sul *recto*, angolo inferiore
destro, a penna e inchiostro grigio:
Dom. Tiep...; sul *verso*, lato destro, a
penna e inchiostro nero: *330*

Nymph Abducted by a Centaur (or Escape of the Abducting Centaur)

c. 1780-1785
Pen, black and grey ink, watercolour in
grey ink on paper, 186 x 270 mm
Signed on the *recto*, lower right corner,
in pen and grey ink: *Dom. Tiep...*; on the
verso, right side, in pen and black ink
right side, in pen and black ink: *330*

Provenienza | **Provenance**
Collezione Italo Brass, Venezia;
per eredità ai discendenti, Venezia e
Firenze; collezione privata, Parigi

Bibliografia | **Literature**
D. Succi, *I Tiepolo. Virtuosismo e ironia*,
Torino 1988, p. 91, fig. 73.

Satiri e satiresse (o Bacchanale)

1780-1785 circa
Penna, inchiostro nero e grigio,
acquarellature di inchiostro grigio su
carta, 189 x 273 mm
firmato sul *recto*, angolo inferiore
destro, a penna e inchiostro grigio:
Dom. Tiepolo f.; sul *verso*, lato
destro, a penna e inchiostro nero: *419*

Satyrs and satyresses (or Bacchanalia)

c. 1780-1785
Pen, black and grey ink, watercolour in
grey ink on paper, 189 x 273 mm
signed on the *recto*, lower right corner,
in pen and grey ink: *Dom. Tiepolo f.*;
on the *verso*, right-hand side, in pen
and black ink: *419*

Provenienza | **Provenance**
Collezione Italo Brass, Venezia;
per eredità ai discendenti, Venezia e
Firenze; collezione privata, Parigi

Bibliografia | **Literature**
D. Succi, *I Tiepolo. Virtuosismo e ironia*,
Torino 1988, p. 86, fig. 63.

Lotta tra fauni

1780-1785 circa
Penna, inchiostro bruno, acquarellature
di inchiostro bruno su carta, 191 x 274
mm
firmato sul *recto*, angolo inferiore
destro, a penna e inchiostro bruno:
Dom. Tiepolo f.; sul *verso*, lato
destro, in grafite: *A029*

Fight between fauns

c. 1780-1785

Pen, brown ink, watercolours in brown
ink on paper, 191 x 274 mm
Signed on the *recto*, lower right corner,
in pen and brown ink: *Dom. Tiepolo f.*;
on the *verso*, right side, in graphite
right side, in graphite: *A029*

Provenienza | **Provenance**
collezione Italo Brass, Venezia;
per eredità ai discendenti, Venezia e
Firenze; collezione privata, Parigi

Bibliografia | **Literature**
Inedito / **Unpublished**

VINCENZO CAMUCCINI
Roma, 1771 - 1844

Ecuba scopre il cadavere del figlio Polidoro

1790-1793
Penna e inchiostro ocre acquerello su
carta, 255 x 393 mm

Hecuba discovers the corpse of her son Polydorus

1790-1793
Pen and ochre ink watercolour on
paper, 255 x 393 mm

Provenienza | **Provenance**
Collezione Barone Vincenzo
Camuccini, Palazzo Camuccini,
Cantalupo in Sabina; Eredi Camuccini,
Roma; collezione privata, Verona

Esposizioni | **Exhibited**
1978, Roma, Galleria Nazionale d'arte
moderna, *Vincenzo Camuccini (1771-1844)*.
Bozzetti e disegni dallo studio
dell'artista, n. 53; 2000, Treviso, Museo
Civico Ernesto e Teresa Della Torre,
Giovan Battista Dell'Era (1765-1799).
Un artista lombardo nella Roma neoclassica,
n. 58; 2021, Roma, Antonacci
Lappicirella Fine Art, *I Camuccini. Tra
Neoclassicismo e sentimento romantico*,
n. 11; 2021, Parigi, Maurizio Nobile,
*I Camuccini. Tra Neoclassicismo e
sentimento romantico*, n. 11

Bibliografia | **Literature**
Vincenzo Camuccini (1771-1844).

Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista, a cura di G. Piantoni, catalogo della mostra, Roma 1978, p. 23, n. 53; C. Poppi, *Avanguardia e accademia: nascita di un'osmosi conflittuale*, in *Il primo 800 italiano. La pittura tra passato e futuro*, a cura di R. Barilli, catalogo della mostra, Milano 1992, p. 49; C. Nenci, scheda in *Giovan Battista Dell'Era (1765-1799)*. *Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, a cura di E. Calbi, catalogo della mostra, Milano 2000, p. 114, n. 58; S. Bosi, scheda in *I Camuccini. Tra Neoclassicismo e sentimento romantico*, a cura di F. Antonacci, D. Lappicirella, M. Nobile, testi di S. Bosi, catalogo della mostra, Genova 2021, pp. 26-29, n. 11.

PELAGIO PALAGI
Bologna, 1775 - Torino, 1860

"Gaddo mi si gittò disteso a' piedi" (*Dante, Inferno XXXIII, v. 68*).
Il conte Ugolino nella Torre della Fame

1821-1822 circa
Penna, inchiostro bruno, biacca e
inchiostro bruno, 380 x 533 mm

"Gaddo threw himself at my feet" (*Dante, Inferno XXXIII, v. 68*).
Count Ugolino in the Tower of Fame

c. 1821-1822
Pen, brown ink, white lead and brown
ink, 380 x 533 mm

Provenienza | **Provenance**
collezione privata, Italia

Bibliografia | **Literature**
Inedito / **Unpublished**

TOMMASO MINARDI
Faenza, 1787 - Roma, 1871

Athena che punisce le figlie di Cecrope

1807 circa
Penna e inchiostro bruno,
acquarellature di inchiostro bruno,
rialzi in biacca su carta, 660 x 850 mm

Dedicato in basso al centro, a penna: "JOSEHO . TAMBRONIO . CORONAE . FERREA . EQVITI . ROMAE CONSOLI / INVENTIONIS . ACCADEMIAE . INSTITVTORI . LIBERALIVMQVE . ARTIVM . PATRONO . MVNIFICETISSIMO. / HOC . PRIMVM . EXIGVI . INGENII . SVI . OPVS . TOMAS . MINARDIVS . D.D.D. / SEMPER . HONOS . NOMENQVE . TUVM . LAVDESQVE . MANEBVNT"

Athena punishing the daughters of Cecrops

c. 1807

Pen and brown ink, watercolours in ink brown, highlights in white lead on paper, 660 x 850 mm

Dedicated in the lower center, in pen:

"JOSEHO . TAMBRONIO . CORONAE . FERREA . EQVITI . ROMAE CONSULS / INVENTIONIS . ACCADEMIAE . INSTITVTORI . LIBERALIVMQVE . ARTIVM . PATRONO . MVNIFICETISSIMO. / HOC . PRIMVM . EXIGVI . INGENII . SVI . OPVS . TOMAS . MINARDIVS . D.D.D. / SEMPER . HONOS . NOMENQVE . TUVM . LAVDESQVE . MANEBVNT"

Provenienza | [Provenance](#)
collezione privata, Ancona

Bibliografia | [Literature](#)
Inedito / [Unpublished](#)

AMEDEO MODIGLIANI

Livorno, 1884 - Parigi, 1920

Nudo femminile seduto

1914-1916

Acquarello e matita su carta, 546 x 426 mm
firmato e datato in basso a destra:
Modigliani

Seated female nude

1914-1916

Watercolour and pencil on paper, 546 x 426 mm
signed and dated lower right: *Modigliani*

Provenienza | [Provenance](#)
collezione Lamberto Vitali, Milano

Esposizioni | [Exhibited](#)

1946, Milano, Casa della Cultura, Associazione fra gli Amatori e Cultori delle Arti Figurative Contemporanee, *Amedeo Modigliani*, n. 38; 1955, Livorno, Villa Fabbricotti, Presentazione di disegni di *Amedeo Modigliani*, n. 7; 1958, Milano, Palazzo Reale, *Amedeo Modigliani*, n. 101; 1959, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Modigliani*, n. 93; 1984, Verona, Galleria dello Scudo, *Modigliani, dipinti e disegni. Incontri italiani 1900-1920*, n. 22; 1985, Torino, Palazzo Reale, *Modigliani, dipinti e disegni. Incontri italiani 1900-1920*, n. 22; 1999, Lugano, Museo d'Arte Moderna della Città di Lugano, Villa Malpensata, *Amedeo Modigliani*, n. 6; 2006, Roma, Complesso del Vittoriano, *Modigliani*, n. 14; 2010-2011, Rovereto, MART, *Modigliani scultore*, n. 63; 2014-2015, Pisa, Palazzo Blu, *Amedeo Modigliani et ses amis 1906-1920*, n. 100

Bibliografia | [Literature](#)

Amedeo Modigliani, a cura di L. Vitali, catalogo della mostra, Milano 1946, n. 38; R. Carrieri, *12 opere di Amedeo Modigliani*, Milano 1947; *Presentazione di disegni di Amedeo Modigliani*, catalogo della mostra, Livorno 1955, n. 7; *Amedeo Modigliani*, a cura di F. Russoli, catalogo della mostra, Milano 1958, n. 101; *Modigliani*, a cura di P. Bucarelli, N. Ponente, catalogo della mostra, Roma 1959, n. 93; J. Lanthemann, *Modigliani 1884-1920. Catalogue raisonné, sa vie, son ouvre complet, son art*, Barcellona 1070, p. 309, n. 608; *Modigliani, dipinti e disegni. Incontri italiani 1900-1920*, a cura di O. Patani, catalogo della mostra, Milano 1984, n. 22; C. Parisot, *Modigliani. Catalogue Raisonné. Peintures, dessins, aquarelles*, vol. II, Livorno 1991, p. 359, n. 28/14; O. Patani, *Amedeo Modigliani. Catalogo Generale. Scultture e disegni*, 1909-1914, Milano 1992, p. 206, n. 243; *Amedeo Modigliani*, a cura di R. Chiappini, catalogo della mostra, Milano 1999, p. 157, tav. 6; *Modigliani*, a cura di R. Chiappini, catalogo della mostra, Milano 2006, pp. 272-273, n. 14; *Modigliani scultore*, a cura di G. Belli, F. Fergonzi, A. Del Puppo, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2010, p. 191, n. 63; *Amedeo Modigliani et ses amis 1906-1920*, a cura di J.M. Bouhours, catalogo della mostra, Milano-Parigi 2014, p. 259, n. 100.

GINO SEVERINI

Cortona, 1883 - Parigi, 1966

Grande natura morta

1919

Matita su carta, 655 x 1000 mm
Firmato e datato in alto a destra:
Severini 1919

Large Still Life

1919

Pencil on paper, 655 x 1000 mm
Signed and dated top right: *Severini 1919*

Provenienza | [Provenance](#)

Atelier Severini, Parigi; Eredi Severini, Parigi, Galleria dello Scudo, Verona; collezione privata, Svizzera

Esposizioni | [Exhibited](#)

1999, Vicenza, Amedeo Porro Fine Art, *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*, s.n.; 2021, Milano, *Gino Severini. Geometrie e visioni*, n. 22

Bibliografia | [Literature](#)

D. Fonti, *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*, Vicenza 1999, p. 19; *Gino Severini. Geometrie e visioni*, a cura di D. Fonti, catalogo della mostra, Milano 2021, pp. 60-61, n. 22.

L'opera sarà inserita nel volume aggiuntivo al *Catalogo Ragionato dell'Opera Pittorica di Gino Severini* a cura di Daniela Fonti e Romana Severini Brunori (in preparazione).

This work will be included in the additional volume to the *Catalogo Ragionato dell'Opera Pittorica di Gino Severini* edited by Daniela Fonti and Romana Severini Brunori (in preparation).

Nature morte à la rose et les fruits

1919

Matita su carta, 380 x 720 mm
Firmato in alto a destra: *Severini*

Still Life with Rose and Fruit

1919

Pencil on paper, 380 x 720 mm

Signed top right: *Severini*

Provenienza | [Provenance](#)

Gina Franchina Severini, Roma; collezione privata, Svizzera

Esposizioni | [Exhibited](#)

1994, Bologna, Galleria Forni, *Italiens de Paris*, s.n.; 1999, Vicenza, Amedeo Porro Fine Art, *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*, s.n.; 2021, Milano, *Gino Severini. Geometrie e visioni*, n. 23

Bibliografia | [Literature](#)

Italiens de Paris, catalogo della mostra, Bologna 1994, pp. 52-53; D. Fonti, *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*, Vicenza 1999, p. 20; *Gino Severini. Geometrie e visioni*, a cura di D. Fonti, catalogo della mostra, Milano 2021, pp. 62-63, n. 23.

Autentica su foto di Gina Franchina Severini.

L'opera sarà inserita nel volume aggiuntivo al *Catalogo Ragionato dell'Opera Pittorica di Gino Severini* a cura di Daniela Fonti e Romana Severini Brunori (in preparazione).

Authentication on photo by Gina Franchina Severini.

This work will be included in the additional volume to the *Catalogo Ragionato dell'Opera Pittorica di Gino Severini* edited by Daniela Fonti and Romana Severini Brunori (in preparation).

Nature morte avec colombe

1929

Matita su carta, 470 x 335 mm

Still Life with Dove

1929

Pencil on paper, 470 x 335 mm

Provenienza | [Provenance](#)

Atelier Severini, Parigi; Eredi Severini, Parigi, Galleria dello Scudo, Verona; collezione privata, Svizzera

Esposizioni | [Exhibited](#)

1999, Vicenza, Amedeo Porro Fine

Art, *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*, s.n.; 2021, Milano, *Gino Severini. Geometrie e visioni*, n. 24

Bibliografia | [Literature](#)

D. Fonti, *Gino Severini. Opere inedite e capolavori ritrovati*, Vicenza 1999, p. 20; W. Guadagnini, *Road to Venice 1958-1960*, Milano 2018, p. 97; *Gino Severini. Geometrie e visioni*, a cura di D. Fonti, catalogo della mostra, Milano 2021, pp. 64-65, n. 24.

L'opera sarà inserita nel volume aggiuntivo al *Catalogo Ragionato dell'Opera Pittorica di Gino Severini* a cura di Daniela Fonti e Romana Severini Brunori (in preparazione).

This work will be included in the additional volume to the *Catalogo Ragionato dell'Opera Pittorica di Gino Severini* edited by Daniela Fonti and Romana Severini Brunori (in preparation).

GIORGIO MORANDI

Bologna, 1890 - 1964

Natura morta con tazzina bianca a sinistra

1930

Incisione all'acquaforte da matrice di rame su carta Giappone, 191 x 292 mm
firmata e datata sulla lastra in basso al centro: *Morandi 1930*
firmata a matita sul foglio in basso a destra: *Morandi*
numerata a matita sul foglio in basso a sinistra: 14/30

Still life with white cup on the left

1930

Etching from copper plate on Japan paper, 191 x 292 mm
signed and dated on the plate in the lower center: *Morandi 1930*
signed in pencil on the sheet lower right: *Morandi*
numbered in pencil on the sheet lower left: 14/30

Provenienza | [Provenance](#)
collezione privata, Bologna

Bibliografia | [Literature](#)

C.E. Oppo, *Album di Morandi*, in «Giorni», n. 5, Roma, 25 dicembre 1949; L. Vitali, *L'opera grafica di Morandi*, Torino 1964-1989, p. 18, n. 70; G. Giuffrè, *Giorgio Morandi*, Firenze 1979, n. 9; *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, a cura di M. Cordaro, Milano 1991, p. 81, n. 1930.3

Fonti | [Sources](#)

Quaderno Manoscritto di Morandi, ff. 73-74; Carteggio Morandi-Petrucci, lettera 3 n.

Rose in boccio in un vaso

1929

Incisione all'acquaforte da matrice di rame su carta Giappone, 317 x 250 mm
firmata a matita sul foglio in basso a destra: *Morandi*
numerata a matita sul foglio in basso a sinistra: 20/50

Roses in bud in a vase

1929

Etching from copper matrix on Japan paper, 317 x 250 mm
signed in pencil on the sheet lower right: *Morandi*
numbered in pencil on the sheet at lower left: 20/50

Provenienza | [Provenance](#)
collezione privata, Bologna

Bibliografia | [Literature](#)

L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino 1964-1989, n. 88; *Morandi. Incisioni, Catalogo generale*, a cura di M. Cordaro, Milano 1991, p. 78, n. 1929.18.

Fonti | [Sources](#)

Carteggio Morandi-Petrucci, lettere 153 n., 156 n.

Vari oggetti su un tavolo

1931

Incisione all'acquaforte da matrice di rame su carta Giappone, 176 x 197 mm

firmata sulla lastra in basso a sinistra:
Morandi
firmata a matita sul foglio in basso a
destra: *Morandi 1931*
numerata a matita sul foglio in basso a
sinistra: *13/30*

Various objects on a table

1931

Etching from copper plate on Japan
paper, 176 x 197 mm
signed on the plate in the lower left
corner: *Morandi*
signed in pencil on the sheet lower
right: *Morandi 1931*
numbered in pencil on the sheet lower
left: *13/30*

Provenienza | **Provenance**
collezione privata, Bologna

Bibliografia | **Literature**
G. Visentini, *Appunti per Morandi*, in
«Emporium», XIII, n. 10, Bergamo,
ottobre 1934, pp. 216-219; L. Bartolini,
Artisti contemporanei. Morandi
incisore, in «Emporium», Bergamo,

aprile 1940; C. Gnudi, *Morandi*, Firenze
1946; C. Brandi, *Morandi*, Firenze 1953,
n. 58, tav. LVIII; R. Carrieri, *I maestri*
della Pittura Contemporanea in Italia.
Giorgio Morandi, in «Epoca», Milano,
24 maggio 1959; G. Raimondi, *Anni*
con Giorgio Morandi, Verona 1970,
pp. 175-177; F. Arcangeli, *Giorgio*
Morandi, Milano 1964, p. 263; L. Vitali,
L'opera grafica di Giorgio Morandi,
Torino 1964-1989, n. 87; *Morandi.*
Incisioni, Catalogo generale, a cura
di M. Cordaro, Milano 1991, p. 99, n.
1931.7; *Giorgio Morandi e la luce del*
Mediterraneo, a cura di M. Pasquali,
catalogo della mostra, Bologna 1996,
p. 94.

Fonti | **Sources**
Quaderno Manoscritto di Morandi, f.
81; Carteggio Morandi-Petrucci, lettere
4 n., 10 n., 246 n., 251 n.

LUCIO FONTANA
Rosario di Santa Fé, 1899 - Comabbio,
1968

Concetto spaziale

1960
China nera e strappi su carta,
670 x 500 mm
Firmata e datata in basso a destra:
L. Fontana 60

Spatial Concept

1960
Indian ink and tears on paper,
670 x 500 mm
Signed and dated lower right:
L. Fontana 60

Provenienza | **Provenance**
Margret Schreib Bofinger, Wiesbaden
(acquistato direttamente dall'artista /
purchased directly from the artist)

Bibliografia | **Literature**
Opera registrata presso la Fondazione
Lucio Fontana, Milano con il numero
1900/235
Artwork registered at the Fondazione
Lucio Fontana, Milan with number
1900/235