

ANDREA BACCHI
Il *Cristo legato* di Giacomo Manzù

Maurizio Nobile Bologna-Paris



Andrea Bacchi

Il Cristo legato di Giacomo Manzù

Maurizio Nobile Bologna-Paris

Indice / Contents

Il *Cristo legato* di Giacomo Manzù

«fui io a contattare il “Maestro” per l’opera» 7

«con furore spirituale» 21

«sensibilità cristiana senza scampo» 37

Un «Cristo di compagnia» 44

Giacomo Manzù’s *Bound Christ*

«I was the one who contacted the Master» 55

«with spiritual fervour» 57

«inescapable Christian sensibility» 63

a «companion Christ» 65



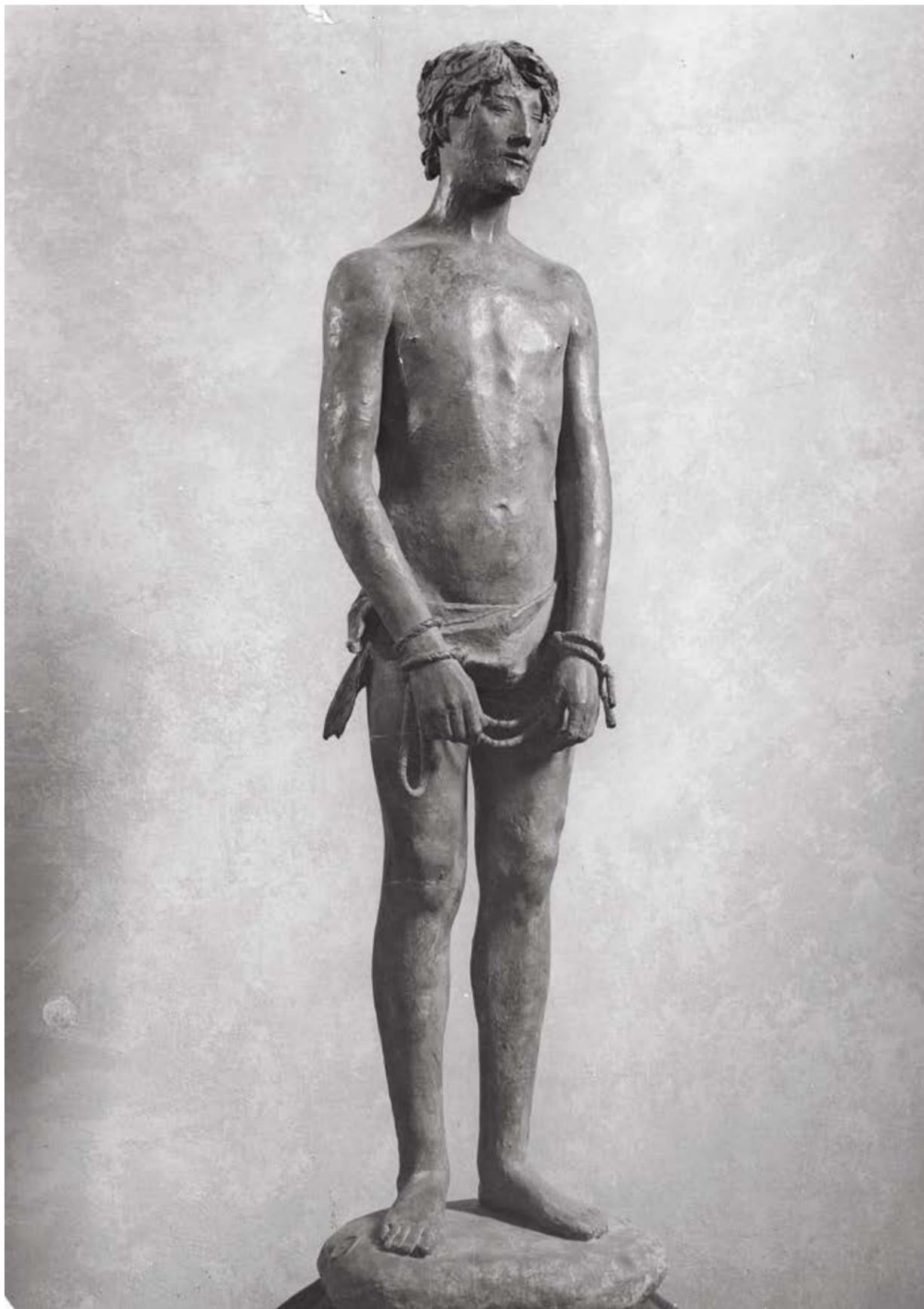
«fui io a contattare il Maestro per l'opera»

Passata quasi totalmente inosservata agli studi critici dedicati al grande scultore bergamasco, la commissione a Giacomo Manzù (Bergamo 1908–Ardea 1991) di questo *Cristo legato* (alto 158 cm), capolavoro praticamente inedito, è ricordata da Anna Onesti, nipote del committente, il dottor Felice Onesti (1896–1968), in una sua lettera a Inge Manzù del 20 febbraio 2001, per segnalare l'opera affinché potesse essere inclusa nel catalogo generale del maestro di cui era in corso la preparazione: «Poiché a quei tempi studiavo a Milano, fui io a contattare il Maestro per l'opera, ed a convincere mio zio a commissionarla all'inizio del 1951 (o fine 1950). Successivamente il Maestro fu ospite della mia casa di S. Franca di Polesine Parmense dalla quale le scrivo»². Da Ardea Inge Manzù rispose prontamente, complimentandosi «... per avere una così particolare scultura che la troverei molto bene inserita nella prossima grande Mostra Antologica di Manzù»³. Le due inedite lettere hanno accompagnato fino ad oggi il nostro *Cristo legato*, appartenendo, la prima in copia e l'altra in originale, alla famiglia dei committenti.

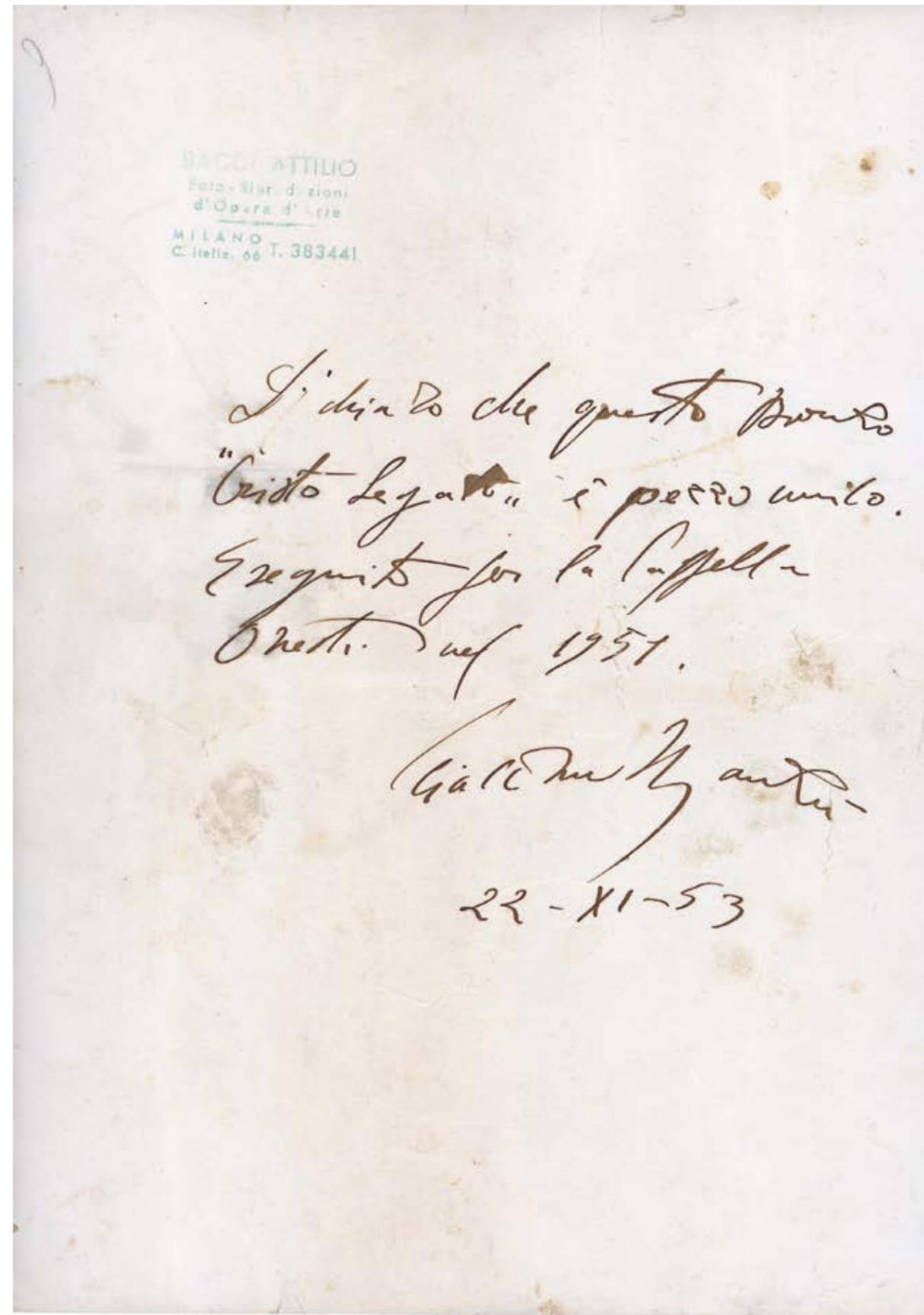
Sulla base della scultura compare il noto sigillo circolare con al centro la firma «MANZÙ» circondata dalla scritta «FONDERIA MAF MILANO»; la fonderia d'arte alla quale già in quegli anni lo scultore affidava la fusione dei propri bronzi; la stessa fonderia di cui si serviva, tra gli altri, anche Marino Marini. Inoltre l'autentica dell'opera era stata vergata da Manzù stesso sul retro di una fotografia in bianco e nero dell'opera: «Dichiaro che questo bronzo "Cristo legato" è pezzo unico. Eseguito per la cappella Onesti nel 1951. Giacomo Manzù 22-XI-1953».

Il *Cristo legato* era dunque destinato alla cappella della famiglia Onesti in un luogo remoto, il cimitero di Polesine Parmense, un piccolo centro della provincia di Parma. Del bronzo darà notizia Carlo Ludovico Ragghianti nel dettagliato «Contributo al catalogo delle opere» che fece seguire alla sua monografia su Manzù pubblicata nel 1957, elencandolo sotto l'anno 1950: «Cristo legato – variante in bronzo, h. cm 110 c. – Cappella Onesti Polesine, Parma»⁴.

Il ricordo della commissione Onesti si rintraccia anche sul numero di *Emporium* del gennaio 1960 in una breve (e anonima) recensione alla mostra delle opere di Manzù che si era tenuta alla *Haus der Kunst* di Monaco di Baviera dal 15 agosto al 4 ottobre 1959⁵; il recensore ricorda infatti: «Erano inoltre esposti, tra l'altro, studi per le opere della cappella Motta al camposanto centrale di Milano, nella cappella Onesti Polesine di Parma e nella chiesa di S. Eugenio a Roma».⁶



Giacomo Manzù, *Cristo legato*, fotografia storica con autentica autografa di Giacomo Manzù sul retro



Autentica autografa di Giacomo Manzù sul retro della fotografia storica che riproduce il *Cristo legato*



Giacomo Manzù, *Cristo*, Cappella Motta, Milano, Cimitero Monumentale







La recensione stabilisce un legame strettissimo tra un nucleo straordinariamente importante di opere monumentali di tema sacro, che ci permette di ricollocare criticamente per stile e contenuti anche il *Cristo legato* nel grande percorso creativo di Manzù. Per il *Cristo legato*, infatti, lo scultore propose al suo committente parmense la variante di un'invenzione che egli aveva modellato qualche anno innanzi per una delle sei figure sacre collocate ai lati dell'ingresso dell'edicola funeraria di Angelo Motta al Cimitero Monumentale di Milano⁷.

È proprio la strettissima somiglianza con il *Cristo* della tomba Motta ad avere contribuito all'oblio del nostro *Cristo legato*, rimasto fino ad oggi, come abbiamo detto, praticamente inedito, sebbene una sua fotografia storica, di cui i proprietari possedevano la copia con autentica citata pocanzi, sia stata pubblicata almeno cinque volte, ma sempre identificando la scultura con quella della tomba Motta. Con la didascalia «Giacomo Manzù - Gesù alla colonna - Cappella Motta - Milano», questa fotografia fu pubblicata presumibilmente per la prima volta da Giuseppe Cerrina in un breve articolo dal titolo «Note sull'arte religiosa di Manzù», comparso nel giugno del 1954 su *Il Fuoco*; successivamente un dettaglio di questa foto, con la didascalia «Giacomo Manzù: Cristo prigioniero (particolare) - Cappella Motta, Milano, 1938» fu pubblicato nel 1957 da Pia Bruzzichelli sul periodico di Assisi della Pro Civitate Christiana *La Rocca*⁸. Pertinente e sensibile nel suo commento alle sculture della tomba Motta, la Bruzzichelli nota che sono « sei figure dove la poetica e la concretezza della forma si delineano con maggior nettezza... [e] il bellissimo "Cristo prigioniero" [è] chiuso non tanto nelle catene che lo inchiodano, quanto in una precisa volontà di soffrire per amore che lo isola nella altezza sublime del suo martirio». La medesima fotografia, più un dettaglio delle mani legate e una foto della sola testa girata quasi di profilo, è stata poi riprodotta nel 2001 da Silvana Milesi senza commenti critici con la seguente didascalia: «Bellissimo questo *Ecce Homo* in bronzo, di Manzù (1952)»⁹. Successivamente, nel 2008, la stessa Milesi, ripubblicando la foto d'insieme e quella della testa, identifica l'opera come l'*Ecce Homo* della cappella Motta al Cimitero Monumentale di Milano, assegnandogli una data 1944-50¹⁰. Il medesimo fraintendimento è occorso nel catalogo della mostra *Ecce Homo*, curata da don Giuseppe Sala e svoltasi presso il museo Adriano Bernareggi di Bergamo dal 23 febbraio al 14 aprile 2002; in mostra venne effettivamente esposta la scultura della cappella Motta, ma sulla copertina e per due volte all'interno del catalogo è invece riprodotta la fotografia storica del nostro *Cristo legato*¹¹.





Giacomo Manzù, *Cristo legato*, (dettaglio), fotografia storica (da Milesi, *Manzù e Papa Giovanni. Scultore dell'anima*, Bergamo 2001, p. 77)

plastica decorativa; ma la passione per la scultura lo riprende. Modella teste di amici. A venti anni, militare a Verona, viene iscritto all'Accademia sul permesso di frequentarla; ma non va a scuola, studia per suo conto i calchi Novati, studia i primi maestri con gli artisti che sentirà più affini, ma non sarà mai capace di imitare in senso scolastico, pur ripetendo qua e là quanto di loro è penetrato in lui diventando completamente suo. Poi si trasferirà a Milano: gli amici che lo scoprono, lo aiuteranno nelle prime commissioni, nelle prime esposizioni. Vengono i riconoscimenti ufficiali, i premi; e, in breve tempo l'affermazione di un'artista che non viene, generalmente, discusso. Ora vive le sue giornate fra la casa di Milano e la villa di Bergamo. Non fa parte di nessuna scuola né di nessuna corrente artistica. Si dichiara apertamente cattolico; certamente ha fatto in grande copia arte sacra fino dai suoi primissimi anni di attività artistica e le sue opere a soggetto religioso sono intense di fede e qualche volta di misticismo, pur conservando un'accesa umanità.

Noi siamo lieti di poter presentare di Manzù alcune opere poco conosciute e che le sue monografie non riportano.

È del 1934 la *Madonna della Pietà*, l'unico legno policromo di Manzù. Fa parte ora della collezione dell'architetto Muzio in Milano. Invano ricercheremo in questa scultura la ricchezza di certe linee, la vivezza di alcune forme femminili che sono nello scultore bergamasco; invece la levigatezza scabra di certi crocefissi privi di anatomia eppure perfettamente costruiti. Ma in Manzù queste ricerche che sanno un po' di accademismo e di scuola saranno sempre vane. E sempre se stesso potendo essere sempre diverso e ogni opera vale per sé, pur essendo legata alle altre. L'acuta diversità della fantasia, della facilità creativa del medesimo artista.

Questa Madonna è veramente povera; ma di tutto perfino di quello che dà risalto alla femminilità. Ma la consapevolezza sofferta della miseria non diventa ribellione. Una dolcezza ingenua e estenuatissima compone la Madre e il Figlio in una unità apparentemente senza difesa, ma intoccabile e inattaccabile per quella innocenza che li avvolge come in una atmosfera.

Nel 1937, sempre per commissione dell'architetto Muzio, che aveva accettato Manzù nella sua prima giovinezza e gli aveva fatto conoscere il mondo, viene in luce un *Crocefisso*. Le lunghe braccia

appese ad una croce umanitaria, la composizione pur rituando nella tradizione delle opere classiche, già preannunciano gli elementi che saranno evidenti fra un anno appena. Le braccia si staccheranno dalla parete per pendere verso le altre figure, ora tutte e due, ora una sola in un abbandono che già qui si preannuncia nella testa pendente fra le spalle e in tutto quello scoscolato dinamismo che esce dal Cristo Crocefisso.

Nel 1938 Manzù inizia i lavori per il *Cristo prigioniero*. È un lavoro dove la plastica e la concretezza della forma si delineano con maggiore nettezza. Il San Carlo proteso verso un pellegrinaggio più dell'anima che del piede, in quella ansia del profilo aguzzo e spiritualissimo; e il bellissimo *Cristo prigioniero* chiuso non tanto nelle catene che lo inchiodano, quanto in una pretesa volontà di soffrire per amare che lo issa nella altezza sublime del suo martirio.

Sotto una sua Pietà, Manzù scriveva: «O mio Signore, che noi tutti dimentichiamo nei momenti facili e vanitosi della vita, ricordaci nell'angoscia e che la tua misericordia ci sollevi dai dolori terreni, che gli uomini si indignino e vincano». Questa preghiera, che porta insieme all'asprezza della sofferenza individuale la voce sociale del dolore del mondo, potrebbe essere scritta sotto ogni opera di Manzù, tanto questa presenza del dolore, sempre accettazione ma ribellione, si spiega dalle linee della sua scultura: più intenso e più violato là dove più parchi e più austeri sembrano essere gli accorgimenti e gli effetti artistici, come in questo *Cristo Prigioniero*.

Si sa che questa opera è forse la più cara allo scultore che vi ha lavorato lunghi anni: quello che più costa, più vale.

È del 1946 una *Annunciazione* in terracotta della raccolta Lampugnani. Più viva e umana è la linea in una materia che da solo richiede un particolare movimento: ma nella Vergine schiva che sembra quasi in fuga dinanzi all'Angelo annunciante, in quel leggero sporgere del volto quasi per spiarlo e chiedere: tu mi parli al messaggero celeste che puoi trap-



Giacomo Manzù: *Crocefisso* (particolare), bronzo - Proprietà Architetto Muzio, Milano 1937.

c'è di nuovo questa atmosfera di altissima e dolorosa poesia che ritroviamo intatta nel bellissimo bozzetto per Santa Teresa di Lisieux destinato alla cattedrale di Londra. Questa *Piccola Teresa*, chiusa nel suo mantello di carmelitana, stringe a sé le rose e nell'atteggiamento del corpo in movimento verso una meta da raggiungere e insieme in fuga da un mondo ormai abbandonato, e nella aristocrazia del paludamento sembra una sovrana; nel piccolo volto incorniciato che volge verso di noi c'è tutto il candore della verginità e la fermezza della santità.

Pochi anni su un numero esiguo delle moltissime opere sacre che Giacomo Manzù ha create. Ma non è possibile dire di più. In questo momento il grande Scultore sta lavorando alla porta della Basilica di San Pietro in Roma e alla porta centrale della Cattedrale di Salisburgo dove svolgerà il tema della carità. Due porte per due grandi templi della Cristianità; compiuta veramente luminosa per la piena maturità di un artista che sente la sua fede e la fede dei suoi padri con una umanità assillante e un trasporto quasi mistico.

Pia Bruzzichelli



Giacomo Manzù: *Annunciazione*, terracotta - Rac. privata, Milano 1946.

NOTE BIOGRAFICHE

Giacomo Manzù è nato in Bergamo nel 1908 da famiglia numerosa di potenti lanaiuoli. *Formidabile* a 11 anni inizia nel mestiere di carteggiatore, poi disegnatore e scultore.

Nel 1930 si pubblica a Milano e in quell'anno si realizza in una *Madonna solenne* la sua opera di scultore infantile.

Nel 1931 realizza alcune figure in alabastro, con stacco, la *partitura per il Tabernacolo* e alcuni simboli ideologici per l'Università Cattolica di Milano.

In anni sempre di studio studia le opere di decorazione.

Partecipa per alle *Mostra Nazionale ed essere esposto nel 1934 al I Premio Grandi del centro dell'Accademia di Belle Arti di Milano, il Premio Nazionale Privato Umberto nel 1935, il I Premio Triennale del Comune di Milano nel 1935, la Medaglia d'Onore alla Triennale di Milano nell'anno 1937, un Premio d'assegnamento dell'Accademia d'Arte nel 1937, la Medaglia d'Argento all'Esposizione Universale di Parigi nel 1937, la Medaglia d'Onore della Provincia di Livorno nel 1938, il Premio Garzanti per le Arti Milanesi nel 1939, un Premio alla Quadriennale di Roma nel 1940.*

Nel 1941 Manzù è nominato titolare della cattedra di scultura di Roma. Trovandosi all'Accademia Albertina di Torino è richiamato a Roma solo dopo il 43 quando partecipa in una mostra di Torino e intenzionalmente distacca dal bombardamento.

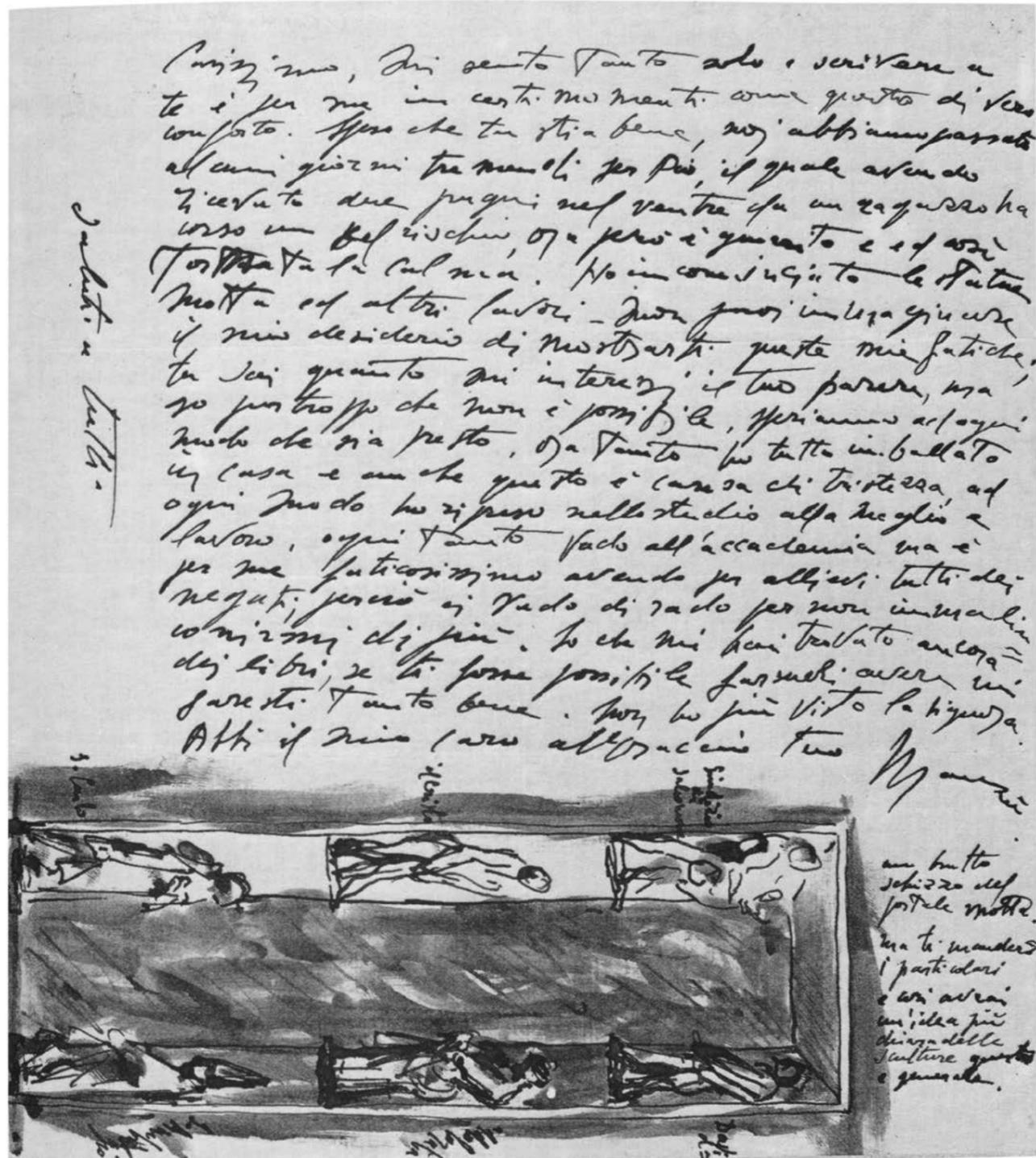
Nel 1943 viene alla Quadriennale di Roma il premio nazionale per la scultura. Ha partecipato alle seguenti mostre nazionali all'estero: S. Galle (Svizzera), Parigi, S. Francesco di California, Budapest, Berlino, Buenos Aires, New York, ecc.

Sue opere figurative in molte tecniche private, nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel Museo di Palazzo, nel Museo di Torino, nel Castello Sforzesco di Milano, nella Galleria d'Arte Moderna di Budapest, nel Museo d'Arte Orientale di Milano, nella Galleria d'Arte Moderna di Firenze, a S. Euprazia in Roma e in molte altre città.



Giacomo Manzù: *Cristo prigioniero* (partic.) - Cappella Notta, Milano 1948.

«con furore spirituale»



Dai documenti ricaviamo precise notizie sulla commissione e la datazione del nostro *Cristo legato*, la cui genesi stilistica e iconografica si addentra però nel decennio precedente, dal momento che Manzù stava già pensando alle figure per il mausoleo milanese nel 1944, quando in una lettera inviata da Clusone all'avvocato Giorgio Fubini, amico e collezionista, aggiunse anche «Un brutto schizzo del portale Motta»¹². Nel rapido disegno tracciato a margine della missiva, le sei statue sono già ben delineate nella posa e definite nel soggetto: Giudizio di Salomone, Davide, Cristo, Addolorata, San Carlo e Sant'Ambrogio. Il disegno, per quanto sommario, mostra la figura di Cristo piegata in avanti con le mani legate, in una posa che discende dalla tradizione iconografica dell'*Ecce homo*, ovvero il momento in cui Pilato mostra alla folla vocante il Cristo legato e incoronato di spine, chiedendo: «Che farò dunque di quello che voi chiamate il re dei Giudei?» (Marco 15, 12).

Nel 1942, a motivo della guerra, Manzù aveva lasciato Torino, dove insegnava scultura all'Accademia Albertina, per sfollare a Clusone, nella provincia di Bergamo, dove rimase fino al 1944. Già dal 1941, con Marino Marini, Manzù era stato nominato dal ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai titolare della cattedra di scultura all'Accademia di Brera a Milano, ma immediatamente mandato a svolgere l'insegnamento presso l'Accademia torinese¹³. Pare che la richiesta di trasferimento fosse partita dallo scultore stesso, che non desiderava lavorare al fianco di Francesco Messina, docente di scultura a Brera¹⁴.

Con la data di esecuzione 1944, i sei bozzetti in bronzo delle figure per il portale Motta, compreso quello per un «Cristo alla colonna», sono riprodotti nel catalogo della grande mostra personale di Manzù promossa dal gruppo «L'Altana» e tenutasi dal 1° al 23 Marzo 1946 a Milano nelle sale dell'ex Palazzo Reale; volume che si apre con un saggio di Lionello Venturi¹⁵. Molto probabil-

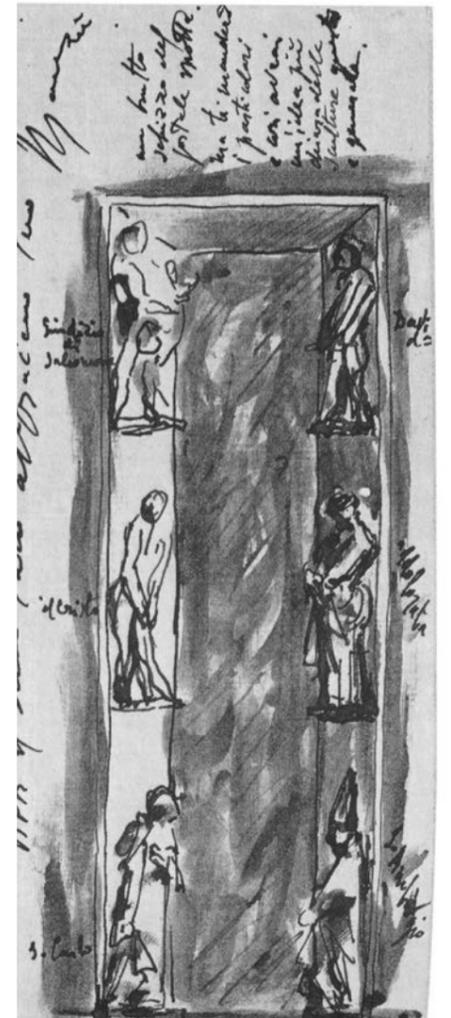




Tavola fotografica del Bozzetto per Cristo alla colonna di Giacomo Manzù (da Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Milano 1948, cat 59)

mente sono proprio questi gli «studi» a cui si fa riferimento nella recensione alla mostra di Monaco del 1959 citata pocanzi, che però non sono riprodotti o elencati nel catalogo.

Nel *ductus* rapido dei sei bozzetti si coglie tutta la padronanza di Manzù nel plasmare con sicura immediatezza, suggerendo per ciascuna figura un diverso stato di tensione o abbandono; il Cristo, che volge leggermente il capo offrendosi allo spettatore, è come oppresso sotto il peso di un'invisibile fardello, che gli fa inarcare il torso e pendere in avanti le braccia strette ai polsi, in una posa che, come vedremo, Manzù trasformerà radicalmente nella scultura finita. Il titolo «*Cristo alla colonna*», dato al bronzetto nel catalogo del 1947, lascia intendere un rapporto dell'opera con una lunga tradizione iconografica con la quale Manzù aveva certamente familiarità, sebbene, come vedremo, i commentatori dell'opera definitiva vi riconosceranno piuttosto un *Ecce homo*.

Di fatto il bozzetto appartiene ad una fase precoce della gestazione dell'opera, come si evince da una successiva lettera che lo scultore inviò a Giorgio Fubini da Firenze il 16 febbraio 1946: «Carissimo Giorgio, sono ancora a Firenze... Io però non vedo l'ora di tornare perché ho il mio lavoro che mi urge in cuore. Sento che l'aver atteso nell'incominciare le statue "Motta" era necessario, perché solo ora le farò con furore spirituale»¹⁶.

Le sei figure per la tomba Motta sono tra le prime importanti commissioni di carattere religioso che Manzù riceve e che, per la loro destinazione, pur essendo una commissione privata, sono collocate in un luogo pubblico. Un luogo, il Cimitero Monumentale di Milano, in cui la sua opera si sarebbe trovata a confronto non solo con la più alta tradizione accademica della scultura di destinazione funeraria del secolo precedente, ma avrebbe dovuto competere con l'espressionismo rarefatto di opere moderne quale il gruppo bronzeo dell'edicola Korner di Adolfo Wildt del 1929. Si tratta dunque di un lavoro di particolare impegno per il quale, come dimostrano le lettere citate, Manzù ha profondamente, e a lungo, cercato una personale risposta ad una tradizione, che segna per l'artista una svolta significativa nel suo percorso, culminata molti anni dopo con la commissione della porta bronzea di San Pietro: il *Cristo legato* Onesti si iscrive perfettamente in questa cruciale congiuntura a cui corrisponde la fase creativa più felice di Manzù.

Il nostro *Cristo legato* nasce in anni in cui lo scultore porta a compimento una sintesi degli esiti più alti del lavoro fino ad allora condotto in opere quali il *Ritratto di Alfonsina Pastorio* del 1944, in cui è ormai lontanissima la memoria di Medardo Rosso, e la forma si scandisce ora in piani più ampi, stesi e rilassati e le superfici si tramutano in un'epidermide sempre più capace di approfittare della luce, il cui valo-



re poetico sarà colto con precisione da Cesare Brandi nel 1956: «Brulicano, queste superfici sensibilissime, di spunti plastici nati dall'occasione, e nell'occasione risolti, come deve essere della poesia, e non inseriti a freddo dalle tavole anatomiche»¹⁷.

In queste ricerche di superficie, applicate anche alla ritrattistica come rivela appieno il *Ritratto* del 1953 di collezione privata, Manzù non si mostra distante, forse persino superiore, a certi raggiungimenti di Marino Marini, infatti la bellissima materia del *Cristo legato*, sottilmente segnata da incidenti e bave di fusione, discende da una personalissima linea di capolavori che dal *Grande ritratto di signora* (1946-47) agli indimenticabili *Cardinali*, a cominciare da quello bronzeo del 1938, acquistato dallo Stato per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, o



quelli in collezione privata del 1940 e del 1945, entrambi riprodotti dalla Pacchioni quando si trovavano nella collezione di Riccardo Gualino, giunge, attraverso il *Ritratto di Francesca Blanc*, oggi nella Collezione d'Arte Contemporanea dei Musei Vaticani, fino ai quattro altorilievi per la chiesa di Sant'Eugenio a Roma (completati nel 1950). In queste ultime *Stazioni della via Crucis* il confronto con il *Cristo legato* si sostanzia anche in virtù dell'analogo senso di drammatica monumentalità, dell'affine urgenza spirituale, oltre ai suggestivi e stringenti richiami morfologici nel volto e nel corpo «formato» del Salvatore.

Con il *Ritratto di Francesca Blanc* Manzù vinse il «Gran Premio» per la Scultura alla IV Quadriennale romana nel 1943. Il 1948 fu poi un anno molto importante per lo scultore, che ricevette un grande riconoscimento alla xxiv Biennale di Venezia, che gli aveva dedicato un'intera sala: il Premio per la Scultura italiana; quello per la scultura straniera era andato ad Henry Moore. La fama di Manzù travalica ormai i confini italiani; il 1949 vede la sua partecipazione alla mostra *Twentieth Century Italian Art*, organizzata al Museum of Modern Art di New York, oltre ad una esposizione personale all'Istituto de Arte Moderno di Buenos Aires. Nel 1952 partecipa poi a Londra, con Giacometti, Marini e Moore ad una mostra nella celebre galleria di Erica Brausen, la Hanover Gallery.



Giacomo Manzù, *Cristo* (dettaglio), Cappella Motta, Milano, Cimitero Monumentale



Giacomo Manzù, *Cristo* (dettaglio), Cappella Motta, Milano, Cimitero Monumentale

Riproducendo e commentando nel 1948 i sei bozzetti per la Cappella Motta nella sua monografia dedicata a Manzù, Anna Pacchioni notava che essi sono «legati soltanto da un ritmo di sequenza e da una corrispondenza iconografica, per cui al *Davide* simbolo di forza, corrisponde il *Giudizio di Salomone* simbolo di giustizia, al *Cristo flagellato*, l'*Addolorata*, al *S. Carlo* il *S. Ambrogio*. La sequenza architettonica non lega le singole immagini in un rapporto di reciproca rispondenza, ma le contiene in un chiuso raccoglimento quasi di cariatide romanica. Soltanto il bambino sgambettante del *Giudizio di Salomone* esce da questo ritmo»¹⁸.

Se i celebri *Cardinali* «did not interest him [Manzù] as a typically religious theme but represented for him more the character of still-life [...] so that no deeper significance should be attached to them than to a plate of apples, for examples»¹⁹, i personaggi della storia sacra modellati per il sepolcro Motta, e completati nel bronzo nel 1949, sono la prova di una monumentalità umana, mai severa o magniloquente. Non sorprende dunque che in un secondo momento lo scultore abbia voluto rendere autonomo il *Cristo legato*, individuandolo come il nuovo fulcro visivo e simbolico dell'interno della cappella Onesti.

Soprattutto il *Cristo legato* è il raro e inatteso vertice di un percorso che per tutti gli anni Trenta aveva impegnato, con esiti contrastanti, i maggiori scultori italiani, compresi Arturo Martini, Marino Marini e Lucio Fontana: il nudo maschile monumentale²⁰. Un discorso, quello sul nudo maschile, in cui Manzù aveva fatto sentire la propria personalissima voce già con il *David* del 1938, come ha puntualizzato di recente Flavio Fergonzi²¹, ribaltando non soltanto il modo di guardare alla scultura antica (e in particolare all'arte etrusca), ma infondendo in modo stupefacente al corpo di quell'esile giovanetto rannicchiato in una posa oltremodo antiretorica quella «innegabile tendenza alla concentrazione, alla composizione serrata», che Carlo Ludovico Ragghianti aveva individuato per le opere, tra cui il *David*, che lo scultore aveva esposto alla Quadriennale romana del 1939²².

Anche nel piccolo *David* del 1946, di collezione Mattioli, ormai prossimo al nostro *Cristo legato*, Manzù risponde con una figura quasi trasognata ai toni trionfalistici che avevano caratterizzato l'opera di molti degli scultori che lo avevano preceduto; basta qui il confronto con il *Pugilatore* (Roma, Galleria d'Arte Moderna) o il *Nuotatore* di Francesco Messina, rispettivamente del 1931 e del 1934. Quella di Manzù è però anche una convinta risposta a quel felice linguaggio di sapore primitivo, quasi da bronzetto etrusco o scultura egizia, che da Arturo Martini giunge a influenzare opere quali il *David* di Mirko del 1938 (Roma, Galleria d'Arte Moderna).

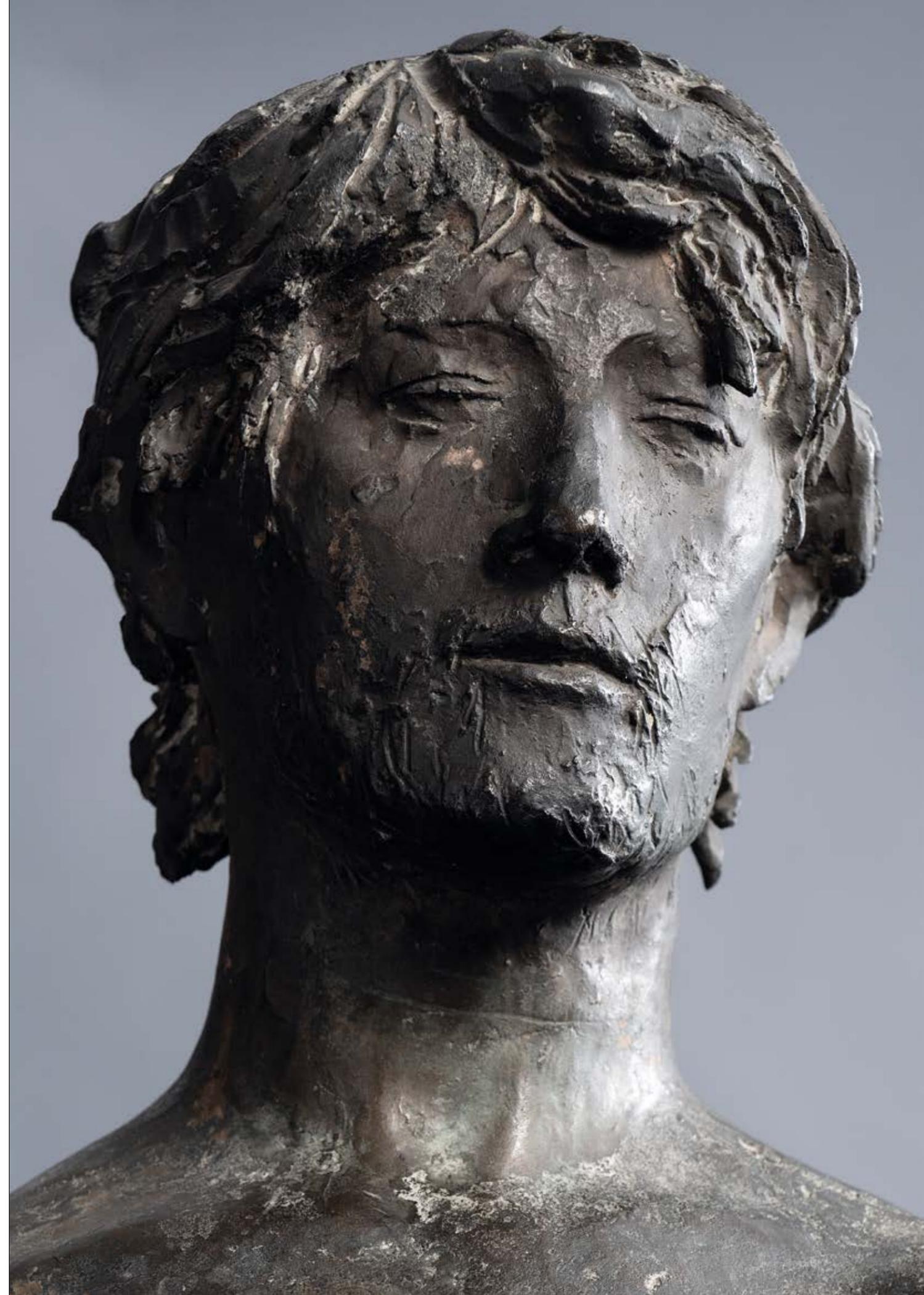




Tavola fotografica del *Ritratto di Alfonsina Pastorio* di Giacomo Manzù
(da Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Milano 1948, cat 53)



Tavola fotografica del *Bozzetto per il Ritratto di Francesca* di Giacomo Manzù
(da Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Milano 1948, cat 34)



Tavola fotografica del *Cardinale* di Giacomo Manzù
(da Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Milano 1948, cat 31)

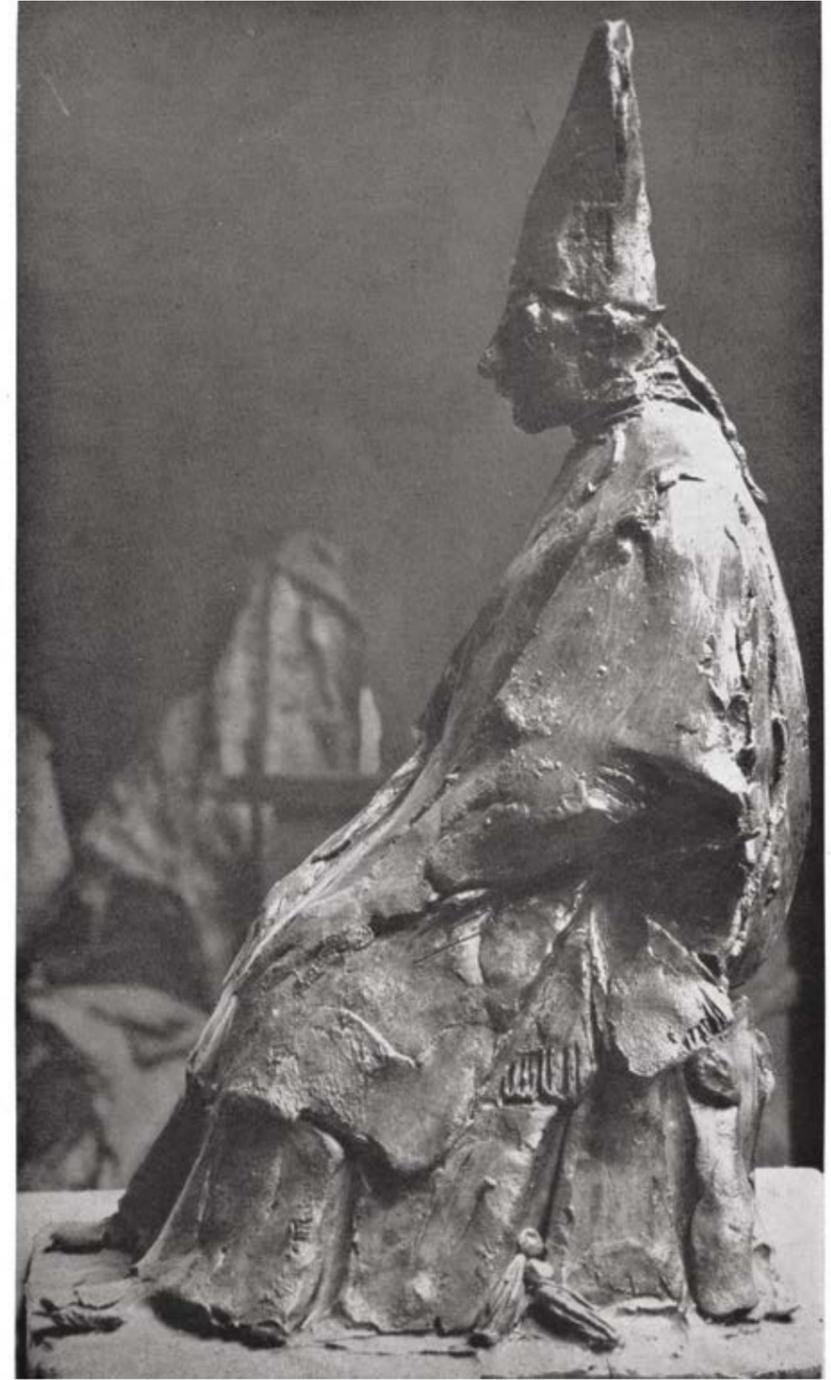


Tavola fotografica del *Cardinale* di Giacomo Manzù
(da Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Milano 1948, cat 63)

Rispetto al bozzetto del 1944 il Cristo della scultura finale è un bellissimo giovane che si offre eretto allo sguardo dello spettatore, più malinconico che dolente, e di un'umanità struggente che si fa archetipo dell'accettazione del destino umano. Di una bellezza che non trascende l'umanità, il nostro *Cristo legato* propone delle varianti rispetto a quello Motta nel cordone che stringe i polsi, che lo scultore ha raddoppiato nello spazio tra le mani, aggiungendovi anche una lunga piega ricadente sotto la mano destra. Mutata è poi la base, più grande quella del *Cristo legato*, così che i forti piedi, dalle dita modellate con decise pressioni della stecca sulla creta, vi si appoggiano saldamente senza uscire dal perimetro.



Giacomo Manzù, *Cristo deposto dalla Croce* (tredicesima stazione della Via Crucis), Roma, Chiesa di Sant'Eugenio.

«sensibilità cristiana senza scampo»

Se nel 1935 Sandro Bini poteva affermare che le sculture di Manzù, e in particolare i rilievi eseguiti per la Cappella dell'Università cattolica, «ricordano la semplicità scarna delle Scritture»²³, l'idea che un sentimento cristiano quasi innato ne pervadesse l'opera, guida con risolutezza il discorso critico che nel 1946 Beniamino Joppolo dedicò allo scultore: «Nessun artista più di Manzù ha una tradizione di sensibilità cristiana senza scampo, quella tradizione che non concede alle cose una rete di linee esteriori perché deve da esse sradicare le linee dell'anima. Nelle sue opere noi leggiamo tutto lo svolgersi della sensibilità cristiana, di questa enorme e sgomenta sensibilità che ha un segno per ogni attimo della storia umana, in una eternità che non transige e non perdona in preda a una disperante e pur confortevole dolcezza. E un bassorilievo o un cardinalino ci danno i segni precisi di quella che oggi è questa sensibilità»²⁴. È però Manzù stesso, con riferimento al disegno, a chiarire il più profondo e arduo scontro dialettico che egli incontra nell'affrontare i temi sacri: «I disegni di soggetto religioso sono quelli forse più "complicati" per quanto riguarda l'ispirazione, perché alla componente religiosa si aggiunge la componente umana e quella "politica"... Un superamento di questa molteplicità di motivi ispiratori lo provo solo nei "ritratti" di Papa Giovanni, che nella sua immensa bontà comprende in semplicità infinita ogni sorta di motivazioni poetiche»²⁵.

Sul sentimento del sacro si innesta la relazione di Manzù con l'ufficialità cattolica; due poli intimamente connessi della sua vicenda personale e artistica, che alimentano un rapporto che pareva destinato ad infrangersi davanti allo «scandalo» suscitato dalla serie di rilievi «Cristo nella nostra umanità», ovvero le celebri *Crocifissioni* e *Deposizioni* esposte nel 1941 alla galleria Barbaroux a Milano²⁶, e tacitate da monsignor Celso Costantini (1876–1958) di essere «un bislacco espediente, che non possiamo definire altrimenti che reclamistico»²⁷; invece non fu così, poiché il rapporto si rinsaldò e crebbe con sbalorditiva intensità grazie al profondo apprezzamento che della sua opera ebbe, per tramite iniziale di Cesare Brandi, Don Giuseppe De Luca (1898–1962), che, infatti, favorirà nel 1956 l'incontro di Manzù con il patriarca di Venezia, Angelo Roncalli; incontro che in seguito porterà alla stupefacente serie dei ritratti che Manzù farà di Papa Giovanni XXIII, nonché alla definitiva realizzazione della *Porta della morte* per la Basilica vaticana²⁸. Per la porta di San Pietro lo scultore aveva vinto i concorsi indetti dal Vaticano nel 1947, 1948 e 1949, ricevendo la commissione ufficiale nel 1952; l'opera vedrà però la luce soltanto molto più tardi, così che non sarà Giovanni XXIII ad inaugurarla, bensì il suo



Tavola fotografica della *Deposizione* di Giacomo Manzù
(da Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Milano 1948, cat 39)



Tavola fotografica della *Deposizione* di Giacomo Manzù
(da Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Milano 1948, cat 41)

successore Paolo VI nel 1964. Nel frattempo, tra il 1955 e il 1958, lo scultore aveva eseguito la porta bronzea del portale centrale della Cattedrale di Salisburgo, che allora veniva restaurata a seguito dei danni causati da un bombardamento del 1944.

La dichiarazione di poetica costituita dalla dedica agli scultori Ernesto De Fiori (1884-1945), Charles Despiau (1874-1946) e Aristide Maillol (1861-1944), che Manzù pose in apertura del catalogo della mostra dei suoi lavori tenutasi a Milano nel 1947²⁹, non lascia dubbi sulla sua volontà di tenersi fedele ad un discorso di intonazione classica, estraneo ad ogni linea di astrattismo, sebbene già dalla fine degli anni trenta Manzù avesse iniziato ad allontanarsi dai valori più esplicitamente legati alla tradizione ottocentesca, in particolare Medardo Rosso e Degas, che gli avevano fornito la giusta rotta per tenersi a distanza dalle tendenze più marcatamente retoriche ed accademiche, ma anche dalle espressioni di arcaismo archeologico portate avanti da Arturo Martini e Marino Marini, per avvicinarsi a Milano, unico scultore, al gruppo legato alla rivista «Corrente» con Aligi Sassu, Renato Guttuso, Renato Birilli, Giuseppe Migneco e Lucio Fontana, sperimentando, con un linguaggio scabro e in antitesi con la monumentalità degli scultori più vicini agli ideali fascisti, un nuovo impegno di carattere politico e sociale: ne sono prova le *Crocifissioni* e *Deposizioni* realizzate tra il 1939 e il 1941, che nell'insieme sviluppano, come abbiamo detto, il tema «Cristo nella nostra umanità». Un nucleo consistente di questi sconcertanti rilievi venne poi acquistato dal grande collezionista Riccardo Gualino, che successivamente lo donò alla galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma³⁰. Nel discorso tenuto alla presenza del Presidente della Repubblica al Quirinale, in occasione del settantesimo compleanno del maestro, Cesare Brandi non tacerà il fatto che queste *Crocifissioni* «non sono solo delle squisite opere d'arte: rimangono, prima della Resistenza, l'atto pubblico più diretto a parlare contro il nazi-fascismo»³¹.

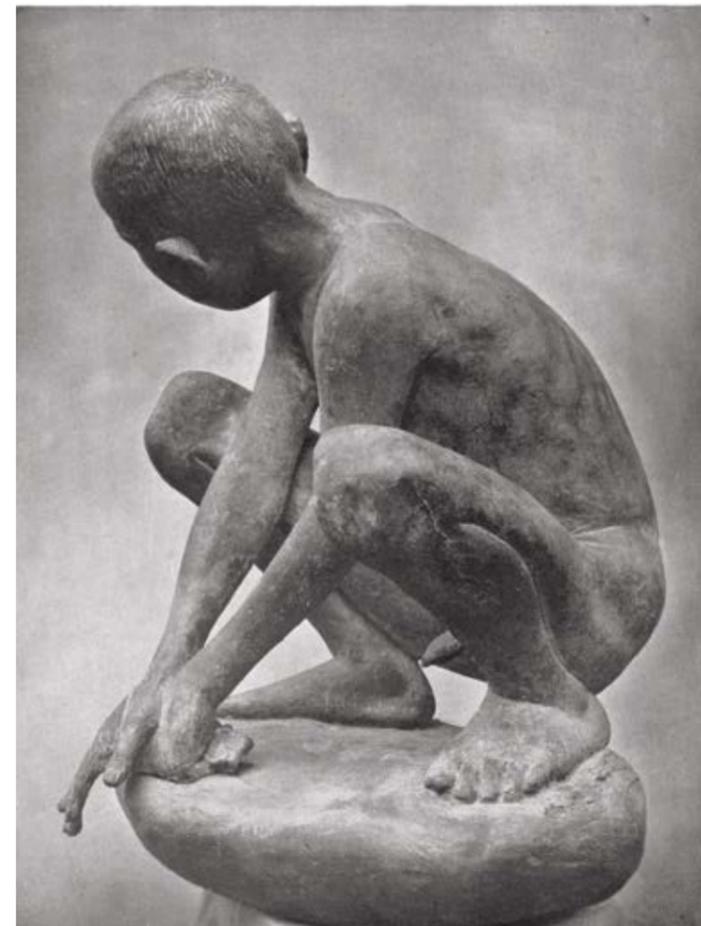




Tavola fotografica del *Bozzetto per David* di Giacomo Manzù
(da Pacchioni, *Giacomo Manzù*, Milano 1948, cat 55)



Giacomo Manzù, *David*, già Milano, Collezione Mattioli

Un «Cristo di compagnia»

Nell'arco dell'intera carriera Manzù ha rielaborato alcuni nuclei tematici, variandoli e cercando di non esaurirli in «pura retorica», come egli stesso dichiara, riconducendoli bensì a brani della propria esperienza di vita: «Sono fiero di essere un “uomo” nel senso pieno della parola, e non soltanto un intellettuale che applichi le sue capacità speculative al campo artistico. Del resto i soggetti da me preferiti spesso più volte ripetuti in continue varianti, ma poi abbandonati perché non mi sento di ridurre un tema, sia pur bello e da me profondamente sentito, a pura retorica, quei soggetti, dicevo, sono tra i più vicini alla mia natura di uomo semplice: la mia compagna, i miei figli, certi fenomeni strutturali che mi hanno attirato fin dall'infanzia, come la potenza chiusa in un sasso, o certi oggetti che mi hanno accompagnato da bambino, come la sedia che ereditai da mio padre»³².

Questo *Cristo legato*, remoto dalla storia sacra poiché non più il Cristo deriso, il Cristo alla colonna o il Cristo davanti a Pilato, e neppure l'*Ecce homo* incoronato di spine della lunga tradizione iconografica, è un'invenzione di Manzù che per reggersi non necessita più dello sguardo della madre, l'Addolorata, che ancora lo affronta nel memoriale Motta, ma si pone come un assoluto valore formale e concettuale. Un valore che ritorna, variato, in un'opera intimamente legata alla sfera privata e dell'amicizia: il Cristo seduto su un'umile sedia impagliata modellato per un medaglione bronzeo del 1959, che Manzù eseguì per Don Giuseppe De Luca, e che a sua volta rielaborava il rilievo del 1956 *Cristo con Maddalena* (Ardea, Museo Manzù). La più tarda e simbolica comparsa di questa figura di Cristo, declinata però apertamente nella tradizionale iconografia dell'*Ecce homo*, con il Cristo coronato di spine, Manzù la destinò nel 1967 al *Pastorale* in argento eseguito per l'ordinazione a vescovo di un altro prelado a cui egli si era particolarmente legato, Loris Capovilla (1915–2016), già segretario particolare di papa Giovanni XXIII.

Non vi è però modo migliore, in conclusione, per appropriarsi intimamente della rara bellezza e della bruciante potenza del nostro *Cristo legato*, che rileggere le parole che Don Giuseppe De Luca dedicò al suo «Cristo di compagnia»: «Anni fa domandai a un mio amico scultore, ottimo amico, celebre scultore, di farmi lui un Cristo di compagnia, una immagine di Gesù la quale mi potesse stare accanto, sul tavolo dove lavoro... E lui, Manzù, mi ha fatto, in un medaglione non grande di bronzo, un Cristo così vivo, che io non lo sopporto accanto, tanto è vivo. Un Cristo intanto che è un bellissimo uomo, un giovane formato... Un Cristo inerme, ed è il re dell'universo; con le mani strette in una fune, ed è l'onnipotente; seduto



sopra una povera sedia di paglia, di quelle che si vedono nelle case più sprovvedute. Non può nemmeno levare una mano e non ha nulla in dosso, nudo come un verme; tace, e ha la testa lievemente inclinata e il torso un po' piegato innanzi, come chi soffre senza conforto, solo, nel vuoto. Lo debbo dire? io non ce la faccio, non sostengo questa immagine troppo vicino: mi brucia, letteralmente, come un fuoco troppo accosto»³³.



Giacomo Manzù, *Ecce Homo e Maddalena*, Ardea, Museo
Giacomo Manzù



Giacomo Manzù, *Ecce Homo*, collezione privata



Giacomo Manzù, *Pastorale*, Bergamo, Museo Adriano Bernareggi

Note

1. A lungo annunciato come in fase di realizzazione il catalogo non è ancora stato pubblicato.
2. Lettera inviata da Anna Onesti a Inge Manzù il 20 febbraio 2001: «Gent.ma Sig.ra/ INGE MANZÙ [...] Solo in questi giorni ho avuto occasione di leggere l'annuncio relativo alla preparazione del catalogo generale dell'opera dell'artista Giacomo Manzù. Allo scopo le invio due foto dell'opera che il maestro Giacomo Manzù nel 1951, su commissione del mio defunto zio dott. Felice Onesti, compose per la tomba di famiglia ubicata nel cimitero di Polesine Parmense (PR). La statua, che il maestro denominò "Cristo legato", rappresenta un Cristo giovinetto, con le mani legate, in bronzo, alto m. 1,58 compreso il piedistallo, sul quale risulta in rilievo la dicitura FONDERIA ... Milano -Manzù. Sul retro della foto originale, in mio possesso, venne vergata di pugno del Maestro la dichiarazione che risulta a tergo della fotocopia. La statua appartiene alla mia famiglia per diritto ereditario. Poiché a quei tempi studiavo a Milano, fui io a contattare il Maestro per l'opera, ed a convincere mio zio a commissionarla all'inizio del 1951 (o fine 1950). Successivamente il maestro fu anche ospite della mia casa di S. Franca di Polesine Parmense dalla quale Le scrivo. Accludo anche due fotografie di un ritratto a carboncino che il Maestro mi fece in uno degli incontri per la statua, quindi tra il 1951 ed il 1953. Il ritratto è firmato in basso a destra di chi guarda. Resto in attesa dell'ulteriore corso e porgo distinti saluti/ Anna Onesti».
3. Lettera inviata da Inge Manza ad Anna Onesti il 23 marzo 2001: «Gentile Signora Onesti, grazie per la fotocopia dell'opera: "CRISTO LEGATO" del 1951 con il retro, documento molto importante, il manoscritto del Maestro Giacomo Manzù. Mi complimento con lei per avere una così particolare scultura che la troverei molto bene inserita nella prossima grande Mostra Antologica di Manzù. Sin da ora Le chiedo se Lei è disponibile ed interessata a prestarla? / Anche il disegno è molto bello. / Per inserirle queste opere nel catalogo ragionato di Giacomo Manzù, la Casa Editrice Acatos, necessitano le fotografie oppure le diapositive. / Nell'attesa di una sua cortese risposta. La saluto con stima. / Inge Manzù».
4. C. L. RAGGHIANI, *Giacomo Manzù scultore*, Milano 1957, p. 70.
5. *Ausstellung Giacomo Manzù*, München 1959. La mostra, organizzata dalla Galleria Welz di Salisburgo, ebbe un carattere itinerante e fu presentata anche a Francoforte e Berlino. Il catalogo si apriva con una presentazione di Bernhard Degenhart e un breve saggio di Carlo Ludovico Ragghianti.
6. *Monaco: Una grande mostra di Giacomo Manzù*, «Emporium», LXVI (1960), p. 38.
7. Commissionata dall'omonimo fondatore dell'industria dolciaria all'architetto Melchiorre Bega, il lavoro di costruzione era iniziato nel 1939.
8. A. G. CERRINA, Note sull'arte religiosa di Manzù, «Il Fuoco», giugno 1954; P. Bruzzichelli, *Opere inedite di Manzù*, in «La Rocca» 1 dicembre 1957.
9. S. MILESI, *Manzù e Papa Giovanni. Scultore dell'anima*, Bergamo 2001, pp. 75-77.
10. S. Milesi, *1908-2008 Manzù l'indimenticabile*, Bergamo 2007, pp. 80-81.
11. G. SALA, *Eccè Homo*, s.l. 2002, p.17, 08 e 09 cat 20.
12. La lettera è pubblicata e riprodotta in M. PINOTTINI, *Giacomo Manzù e l'essenza dell'arte*, Torino 1988, senza numeri di pagina, tav. 14.
13. Sull'insegnamento a Brera si rimanda a D. TRENTO, *Manzù all'Accademia di Brera*, in *La città di Brera due secoli di scultura*, Milano 1995, pp. 164-169.
14. Ivi, p. 165-166.
15. *Mostra di Manzù. Dal 1° al 23 Marzo 1947*, Milano 1947.
16. La lettera è pubblicata e riprodotta in M. PINOTTINI, *Giacomo Manzù e l'essenza dell'arte*, Torino 1988, senza numeri di pagina, tav. 19.
17. C. BRANDI, *Giacomo Manzù*, in *Catalogo della XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia 1956, pp. 80-83, a p. 82.
18. A. PACCHIONI, *Giacomo Manzù*, Milano 1948, p. 20; il Cristo flagellato è riprodotto alla tav. 59.
19. J. REWALD, *Giacomo Manzù*, London 1967, p. 59 (ed. italiana Milano 1973, p. 54).
20. In generale sul tema si vedano B. MANTURA, a cura di, *Il corpo in corpo. Schede per la scultura italiana 1920-1940*, Roma 1990 e F. FERGONZI, *I nudi virili degli anni trenta*, in *Marino Marini passioni visive. Confronti con i capolavori della scultura dagli etruschi a Henry Moore*, a cura di B. CINELLI e F. FERGONZI, Cinisello Balsamo (MI) 2017, pp. 98-113.
21. Ivi, pp. 110-113.
22. C. L. RAGGHIANI, *La Terza Quadriennale d'Arte Italiana 1939*, «La Critica d'Arte» IV (1940), pp.102-117, p. 110.
23. S. BINI, *Lo scultore Giacomo Manzù*, «Arte cristiana», XXIII (1935), pp. 139-144, a p. 143.
24. B. JOFFOLO, *Giacomo Manzù*, Milano 1946, pp. 8-9.
25. Dai testi di Giacomo Manzù pubblicati, con funzione introduttiva e di presentazione dei disegni e delle sculture, in *Giacomo Manzù. Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo anno*, Firenze 1979, p. 14.
26. Si veda M. RONCALLI, *Manzù: la pietà nel Bronzo*, in *Giacomo Manzù 1938-1965. Gli anni della ricerca*, a cura di M. CATTANEO e M. C. RODESCHINI, Milano 2008, pp. 44-59. Di recente il rapporto di Manzù con la spiritualità cristiana è stato criticamente affrontato anche nei saggi contenuti nei cataloghi delle mostre: *Manzù l'uomo e l'artista*, a cura di C. STRINATI, Roma 2002 e *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità*, con Lucio Fontana, a cura di B. CINELLI con D. COLOMBO, Milano 2016. In particolare, per le opere esposte alla mostra mianese presso la galleria Barbaroux, si veda C. FABI, *La via del realismo*, in *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità*, con Lucio Fontana, a cura di B. CINELLI con DAVIDE COLOMBO, Milano 2016, pp. 56-58.
27. Celso Costantini su L'Osservatore Romano del 24 settembre 1942 (citato in M. APA, *Scultura come pietà 1956/1964. Manzù e don Giuseppe De Luca tra Roncalli e Montini*, in *Manzù l'uomo e l'artista*, a cura di C. STRINATI, Roma 2002, pp. 37-50, a p. 43).
28. Con carattere rievocativo si vedano C. B. PEPPER, *Un artista e il papa sulla base dei ricordi personali di Giacomo Manzù*, Milano 1968 e L. F. CAPOVILLA, *Papa Roncalli - Giacomo Manzù*, in *Manzù e il sacro l'incontro con papa Giovanni*, a cura di G. MANZONI, Venezia 1991, pp. 15-33.
29. «Dedico questa mia mostra alla memoria dei tre grandi scultori scomparsi recentemente ERNESTO DE FIORI CHARLES DESPIAU ARISTIDE MAILLOL».
30. Sull'acquisizione di sculture di Manzù da parte della Galleria Nazionale d'Arte M. S. Cardulli, *Giacomo Manzù*, in *Le storie dell'arte: grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della gnam 3*, a cura di M. MINNINI, Roma 2011, pp. 89-95; per la donazione Gualino p. 93.
31. C. BRANDI, *Discorso pronunciato il 14 dicembre 1978 da Cesare Brandi in Campidoglio alla presenza del Presidente della Repubblica per i 70 anni di Giacomo Manzù*, in *Giacomo Manzù. Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo anno*, Firenze 1979, pp.89-98, a p. 94.
32. Dai testi di Giacomo Manzù pubblicati, con funzione introduttiva e di presentazione dei disegni e delle sculture, in *Giacomo Manzù. Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo anno*, Firenze 1979, p. 11.
33. G. DE LUCA, *Necessità di lodare Iddio*, «Mater Dei», VI (1959), n. 1-6 gennaio-giugno, pp. 581-592, alle pp. 584-585.



Andrea Bacchi

Giacomo Manzù's *Bound Christ*



«I was the one who contacted the Master»

Almost completely unremarked in critical studies on the great Bergamasque sculptor, the commission of this *Bound Christ* (158 cm high), a virtually unpublished masterpiece, from Giacomo Manzù (Bergamo 1908–Ardea 1991) is recalled by Anna Onesti, niece of the patron Felice Onesti (1896–1968). In a letter to Inge Manzù of 20 February 2001, she draws attention to the existence of this work with a view to its inclusion in the general catalogue of the sculptor's works then under preparation¹: «Since I was studying in Milan at the time, I was the one who contacted the Master for the work and who talked my uncle into commissioning it in early 1951 (or late 1950). Subsequently the Master was a guest at my house at Santa Franca in Polesine Parmense from which I am writing to you»². Inge Manzù replied promptly from Ardea, congratulating her for «having this very unusual sculpture, which I would consider highly suitable for inclusion in the forthcoming large retrospective exhibition on Manzù»³. The two unpublished letters have accompanied our *Bound Christ* to this day and are owned by the family of the patrons, the former as a copy and the latter in the original.

On the base of the sculpture is the well-known circular seal with at its centre the signature «MANZÙ» surrounded by the legend «FONDERIA MAF MILANO». This was the artistic foundry to which, already at this time, the artist entrusted the casting of his bronzes; the same foundry was used, among others, by Marino Marini. A guarantee of the work's authenticity was handwritten by Manzù himself on the back of a black and white photograph of the work: «I confirm that this bronze "Bound Christ" is a unique piece. Executed for the Onesti chapel in 1951. Giacomo Manzù 22-XI-1953».

The *Bound Christ* was thus intended for the chapel of the Onesti family in a remote location, the cemetery of Polesine Parmense, a small town in the province of Parma. The existence of the bronze was mentioned by Carlo Ludovico Ragghianti in the detailed «Contribution to the catalogue of works» appended to his monograph on Manzù of 1957, listing it under the year 1950: «Bound Christ – variant in bronze, h. ca. 110 cm – Onesti Chapel Polesine, Parma»⁴.

Another mention of the Onesti commission can be found in the January 1960 issue of *Emporium* in a short (and anonymous) review of the exhibition of Manzù's works held at the *Haus der Kunst* in Munich from 15 August to 4 October 1959⁵; the reviewer notes that: «Also on display, among other things, were studies

for the works in the Motta chapel in the central cemetery of Milan, in the Onesti chapel at Polesine di Parma and in the church of Sant'Eugenio in Rome». ⁶

The review establishes the close connections between an extraordinarily important group of monumental works on religious themes, allowing us to critically recontextualize the *Bound Christ* as well, in terms of style and contents, within Manzù's remarkable creative career. For the *Bound Christ*, the sculptor suggested to his client in Parma a variant of an invention that he had modelled some years earlier for one of the six sacred figures placed at the sides of the entrance of the funerary monument of Angelo Motta in the Monumental Cemetery of Milan ⁷.

Precisely this very close resemblance with the *Christ* of the Motta tomb has contributed to the silence surrounding our *Bound Christ*, which as we have said has until now remained virtually unpublished. However, a historic photograph, a copy of which with the guarantee was in possession of the owners as mentioned above, has been published at least five times, but always identifying the sculpture with that of the Motta tomb. The photograph was published, presumably for the first time, with the caption «Giacomo Manzù – Jesus at the Column – Motta Chapel – Milan», by Giuseppe Cerrina in a short article entitled «Note sull'arte religiosa di Manzù» in *Il Fuoco* of 1954; later, a detail of this same photo, with the caption «Giacomo Manzù: Christ the Prisoner (detail) Motta Chapel, Milan, 1938» was published in 1957 by Pia Bruzzichelli in the magazine *La Rocca* of the Pro Civitate Christiana association of Assisi ⁸. In an apposite and sensitive commentary on the sculptures of the Motta tomb, Bruzzichelli notes that there are «six figures in which the poetics and concreteness of the form are outlined more sharply... [and] the very beautiful "Christ the Prisoner" [is] caught less by the chains that bind him than by a deliberate desire to suffer for love that isolates him in the sublime loftiness of his martyrdom». The same photograph, with a detail of the bound hands and a photo of the head alone, turned almost in profile, was reproduced in 2001 by Silvana Milesi without a critical commentary and with the following caption «A very beautiful *Ecce Homo* in bronze, by Manzù (1952)» ⁹. Subsequently, in 2008, Milesi republished the photograph of the whole work and that of the head, identifying the work as the *Ecce Homo* of the Motta chapel in the Monumental Cemetery of Milan, and dating it to 1944-50 ¹⁰. The same misunderstanding reappears in the catalogue of the exhibition *Ecce Homo*, curated by don Giuseppe Sala and held at the Adriano Bernareggi museum in Bergamo from 23 February to 14 April 2002; the sculpture from the Motta chapel was actually on display in the exhibition, but both on the cover and twice inside the catalogue we see the historic photograph of our *Bound Christ* ¹¹.

«with spiritual fervour»

The documents provide us with precise information on the commissioning and date of our *Bound Christ*, whose stylistic and iconographic genesis nonetheless goes back to the preceding decade. Indeed, Manzù was already pondering the figures for the Milan mausoleum in 1944, when he added to a letter sent from Clusone to the lawyer Giorgio Fubini, a friend and collector «An ugly sketch of the Motta gateway» ¹². In the rapid drawing in the margin of the letter, the six statues are already well delineated in their pose and defined in their subject: the Judgement of Solomon, David, Christ, Our Lady of Sorrows, St Charles and St Ambrose. Though rough, the sketch shows the figure of Christ bent forwards with his hands bound, in a pose that derives from the iconographical tradition of the *Ecce homo*, in other words the moment when Pontius Pilate displays Christ, bound and crowned with thorns, to the clamouring crowd, asking «What shall I do, then, with the one you call the king of the Jews?» (Mark 15, 12).

In 1942, due to the war, Manzù left Turin, where he taught sculpture at the Accademia Albertina, to seek refuge at Clusone, in the province of Bergamo, where he stayed until 1944. Already from 1941, with Marino Marini, Manzù had been appointed by the Minister for National Education Giuseppe Bottai to the chair in sculpture at the Accademia di Brera in Milan, but was then immediately sent to teach at the Academy in Turin ¹³. The request for a transfer seems to have been made by the sculptor himself, who did not want to work alongside Francesco Messina, who taught sculpture at Brera ¹⁴.

The six bronze preparatory models for the figures for the Motta gateway, including that for a «*Christ at the Column*», are reproduced with a date of execution of 1944 in the catalogue of the large solo exhibition on Manzù organized by the «L'Altana» group and held from 1 to 23 March 1946 in Milan in the rooms of the former Royal Palace; the volume opens with an essay by Lionello Venturi ¹⁵. Very probably these are the «studies» referenced in the review of the Munich exhibition of 1959 mentioned above, though they are not illustrated or listed in the catalogue.

The rapid *ductus* of the six preparatory studies shows all of Manzù's mastery in modelling with immediate certainty, suggesting for each figure a different state of tension or abandonment: Christ, his head turned slightly towards the viewer, appears weighed down an invisible burden, which makes him arch his torso and reach his arms forward, bound at the wrists in a pose that, as we will see, Manzù changed radically in the finished sculpture. The title of «*Christ at the Column*»,

given to the little bronze in the 1947 catalogue, suggests the work's rapport with a long iconographical tradition with which Manzù was certainly familiar, though, as we shall see, the commentators on the definitive work identified it instead as an *Ecce homo*.

Indeed, the preparatory model belongs to an early phase in the work's gestation, as we learn from a later letter sent by the sculptor to Giorgio Fubini from Florence on 16 February 1946: «Dear Giorgio, I am still in Florence... But I can't wait to get back because I have my work urging me on in my heart. I feel that having waited to start the "Motta" statues was necessary, because only now will I make them with spiritual fervour»¹⁶.

The six figures for the Motta tomb are the first important commission of a religious nature received by Manzù and that, given their purpose, though a private commission, were located in a public place. In this place, Milan's Monumental Cemetery, his work would not only be compared to the most illustrious academic tradition of funerary sculpture of the previous century, but would find itself in competition with the rarefied expressionism of modern works like the bronze group of the Korner monument by Adolfo Wildt of 1929. This was thus a particularly important work and, as the letters quoted demonstrate, Manzù sought for it thoroughly and at length a personal response to a tradition. For the artist, the work marked a significant turning point in his career that culminated many years later with the commission for the bronze door of St Peter's: the Onesti *Bound Christ* perfectly reflects this crucial juncture, corresponding to Manzù's most successful creative phase.

Our *Bound Christ* was born in years when the sculptor succeeded in combining the most important achievements of the work hitherto conducted in pieces such as the *Portrait of Alfonsina Pastorio* of 1944, in which the influence of Medardo Rosso is now very distant and the form unfolds in more ample, extended and relaxed planes and the surfaces are transformed into a skin increasingly capable of exploiting the light, whose poetic meaning was captured with precision by Cesare Brandi in 1956: «These highly sensitive surfaces teem with sculptural inspirations born of the occasion, and resolved on the occasion, as must be the case with poetry, and not calculatedly inserted based on anatomical illustrations»¹⁷.

In these studies of the surface, also applied to portraiture as fully demonstrated by the *Portrait* of 1953 in a private collection, Manzù is not so different, and perhaps even superior, to certain achievements of Marino Marini. Indeed, the fine workmanship of the *Bound Christ*, subtly marked by casting accidents and defects, derives from a highly personal series of masterpieces that comprises the

Large Portrait of a Lady (1946–47) and the unforgettable *Cardinals*, starting with the bronze piece of 1938, purchased by the Italian state for the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome, or those in a private collection of 1940 and 1945, both reproduced by Pacchioni when they were in the collection of Riccardo Gualino. Via the *Portrait of Francesca Blanc*, now in the Contemporary Art Collection of the Vatican Museums, the series reaches the four high reliefs for the church of Sant'Eugenio in Rome (completed in 1950). In the latter *Stations of the Via Crucis*, the parallels with the *Bound Christ* also find expression in their comparable sense of dramatic monumentality, their similar spiritual urgency, alongside the close and striking morphological resemblances in the face and the «fully formed» body of the Saviour.

With the *Portrait of Francesca Blanc*, Manzù won the «Grand Prize» for sculpture at the IVth Rome Quadriennale in 1943. 1948 was another very important year for the sculptor, who achieved a significant recognition at the xxivth Venice Biennale, which dedicated an entire room to him: the prize for Italian sculpture; that for foreign sculpture was awarded to Henry Moore. Manzù's reputation had by now crossed the borders of Italy; in 1949 he participated in the exhibition *Twentieth Century Italian Art* held at the Museum of Modern Art in New York, and had a solo exhibition at the Instituto de Arte Moderno in Buenos Aires. In 1952, alongside Giacometti, Marini and Moore, he participated in an exhibition at Erica Brausen's famous Hanover Gallery in London.

Reproducing and commenting in 1948 on the six preparatory models for the Motta Chapel in her monograph on Manzù, Anna Pacchioni noted that they were «connected only by a sequential rhythm and an iconographical correspondence, such that *David*, as a symbol of strength, corresponds to the *Judgement of Solomon* as a symbol of justice, the *Flagellation of Christ* to *Our Lady of Sorrows*, *St Charles* to *St Ambrose*. The architectural sequence does not link the individual images in a relationship of reciprocal correspondence but holds them in closed meditation, almost like a Romanesque caryatid. Only the toddling baby of the *Judgement of Solomon* falls outside this rhythm»¹⁸.

Whilst the famous *Cardinals* «did not interest him [Manzù] as a typically religious theme but represented for him more the character of still-life [...] so that no deeper significance should be attached to them than to a plate of apples, for example»¹⁹, the characters from religious history modelled for the Motta tomb and finished in bronze in 1949, are an attempt at a human monumentality, never severe or hyperbolic. It is thus unsurprising that at a later point the sculptor decided to make an independent version of the *Bound Christ*, identifying him as the new visual and symbolic cornerstone of the Onesti chapel's interior.



Above all, the *Bound Christ* is a rare and unexpected high point in a topic that throughout the 1930s had engaged Italy's greatest sculptors, including Arturo Martini, Marino Marini and Lucio Fontana, with varying results: the monumental male nude²⁰. The subject of the male nude was one in which Manzù had already made his own very personal voice heard with the *David* of 1938, as recently noted by Flavio Fergonzi²¹. In this work he revolutionized not only the way of seeing ancient sculpture (and in particular Etruscan art), but imbued, to a stupefying extent, the body of this slender young man crouched in an exceedingly anti-rhetorical pose with that «undeniable tendency towards concentration, towards compact composition» that Carlo Ludovico Ragghianti had identified in the works, including the *David*, displayed by the sculptor at the Rome Quadriennale of 1939²².

In the small *David* of 1946 in the Mattioli collection, now similar to our *Bound Christ*, Manzù also responds with an almost dreamlike figure to the triumphal overtones characterizing the works of many of the sculptors who preceded him; here we will compare it only to the *Boxer* (Rome, Galleria d'Arte Moderna) or the *Swimmer* by Francesco Messina, of 1931 and 1934 respectively. Yet Manzù also offers a confident response to the felicitous primitivist style, almost like that of an Etruscan bronze statuette or an Egyptian sculpture, that alongside Arturo Martini came to influence works such as Mirko's *David* of 1938 (Rome, Galleria d'Arte Moderna).

Compared to the preparatory model of 1944, the Christ of the final sculpture is a very handsome young man who stands tall before the gaze of the viewer, more melancholy than in pain, and of a heart-rending humanity that becomes an archetype of the acceptance of human fate. Of a beauty that does not transcend humanity, our *Bound Christ* offers some variants compared to the Motta Christ in the rope binding his wrists, which the sculptor has doubled in the space between the hands, also adding a long loop falling beneath the right hand. Also changed is the base, larger in the *Bound Christ*, so that the strong feet, whose toes are modelled by exerting firm pressure on the clay with the modelling stick, are planted on it firmly without overhanging the edge.

«inescapable Christian sensibility»

While in 1935 Sandro Bini could state that Manzù's sculptures, and in particular the reliefs executed for the Chapel of the Catholic university «are reminiscent of the sparse simplicity of Scripture»²³, the idea that an almost innate Christian sentiment pervaded his works resolutely drives the critical examination dedicated to the sculptor in 1946 by Beniamino Joppolo: «No artist more than Manzù has a tradition of inescapable Christian sensibility, that tradition that does not allow to things a network of exterior lines because it must uproot from these the lines of the soul. In his works we read the whole development of Christian sensibility, of that enormous and dismayed sensibility that has a sign for each moment of human history, in an eternity that does not yield and does not forgive in the grip of a despairing and yet comforting sweetness. And a low relief or a little cardinal provide us with the precise outlines of what this sensibility is today»²⁴ Yet it is Manzù himself, with reference to the drawing, who clarifies the deeper and more difficult dialectical clash that he encounters in tackling religious themes: «The drawings on religious subjects are perhaps the most "complicated" as concerns their inspiration, because added to the religious component we find the human and the "political" component... I attempt to overcome this multiplicity of inspirational motivations only in the "portraits" of Pope John, who in his immense goodness comprises in an infinite simplicity every manner of poetic motivation»²⁵.

Manzù's relationship with Catholic officialdom is grafted onto his sense of the sacred; two intimately connected aspects of his personal and artistic life that feed a relationship that seemed destined to be interrupted by the «scandal» occasioned by the series of reliefs of «Christ in our humanity», in other words the famous *Crucifixions* and *Entombments* displayed in 1941 at the Barbaroux gallery in Milan²⁶ and condemned by Celso Costantini (1876–1958) as a «bizarre expedient that we can only describe as exhibitionist»²⁷. In fact, the rupture never materialized and the relationship was consolidated and strengthened with astonishing intensity thanks to the profound appreciation of his works of Don Giuseppe De Luca (1898–1962), initially with the mediation of Cesare Brandi. In 1956, De Luca facilitated Manzù's meeting with the Patriarch of Venice, Angelo Roncalli; this meeting later led to Manzù's amazing series of portraits of Pope John XXIII and to the definitive creation of the *Door of Death* for the Vatican Basilica²⁸. For the door of St Peter's the sculptor had won the competitions held by the Vatican in 1947, 1948 and 1949, receiving the official commission in 1952; however, the work

saw the light only much later, and it was inaugurated not by John XXIII but by his successor Paul VI in 1964. In the meantime, between 1955 and 1958, the sculptor had executed the bronze door for the central portal of Salzburg Cathedral, then under restoration after the damage caused by a bombing raid in 1944.

The statement of poetics contained in the dedication to the sculptors Ernesto De Fiori (1884–1945), Charles Despiau (1874–1946) and Aristide Maillol (1861–1944) placed by Manzù at the beginning of the catalogue of the exhibition of his works held in Milan in 1947²⁹ leaves no doubts as to his desire to remain faithful to a discourse with classical undertones, extraneous to every tendency towards abstraction. Yet already from the late 1930s, Manzù had begun to move away from principles more markedly linked to the 19th-century tradition, and in particular Medardo Rosso and Degas who had shown him the correct way of keeping his distance from more markedly rhetorical and academic tendencies, as well as from the expressions of archaeological archaism developed by Arturo Martini and Marino Marini. Instead, in Milan, he became the only sculptor close to the group linked to the journal «Corrente», with Aligi Sassu, Renato Guttuso, Renato Birilli, Giuseppe Migneco and Lucio Fontana, experimenting, in a terse style antithetical to the monumentality of sculptors closer to Fascist ideals, with a new political and social engagement: this is evidenced by the *Crucifixions* and *Entombments* executed between 1939 and 1941, which together elaborate, as we have said, on the theme of «Christ in our humanity». A substantial group of these disconcerting reliefs was later purchased by the great collector Riccardo Gualino, who later donated them to the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome³⁰. In a speech delivered in the presence of the President of the Italian Republic, on the occasion of the sculptor's seventieth birthday, Cesare Brandi did not fail to mention the fact that these Crucifixions «are not just exquisite works of art: they were, before the Resistance, the most direct public act to speak out against Nazi Fascism»³¹.

a «companion Christ»

Throughout his career Manzù reworked some thematic groups, varying them and attempting not to exhaust them in «pure rhetoric», as he himself said, and instead connecting them to snippets of his own life experience: «I am proud to be a “man” in the full sense of the word, and not just an intellectual who applies his speculative abilities to the field of art. Indeed, my favourite subjects are often repeated several times in continuous variants, and then abandoned because I do not wish to reduce a theme, however beautiful and however profoundly I experience it personally, to pure rhetoric; those subjects, as I was saying, are among the closest to my nature as a simple man: my partner, my children, certain structural phenomena that have attracted me from childhood, like the power enclosed within a stone or particular objects that have accompanied me since I was a child, like the chair I inherited from my father»³².

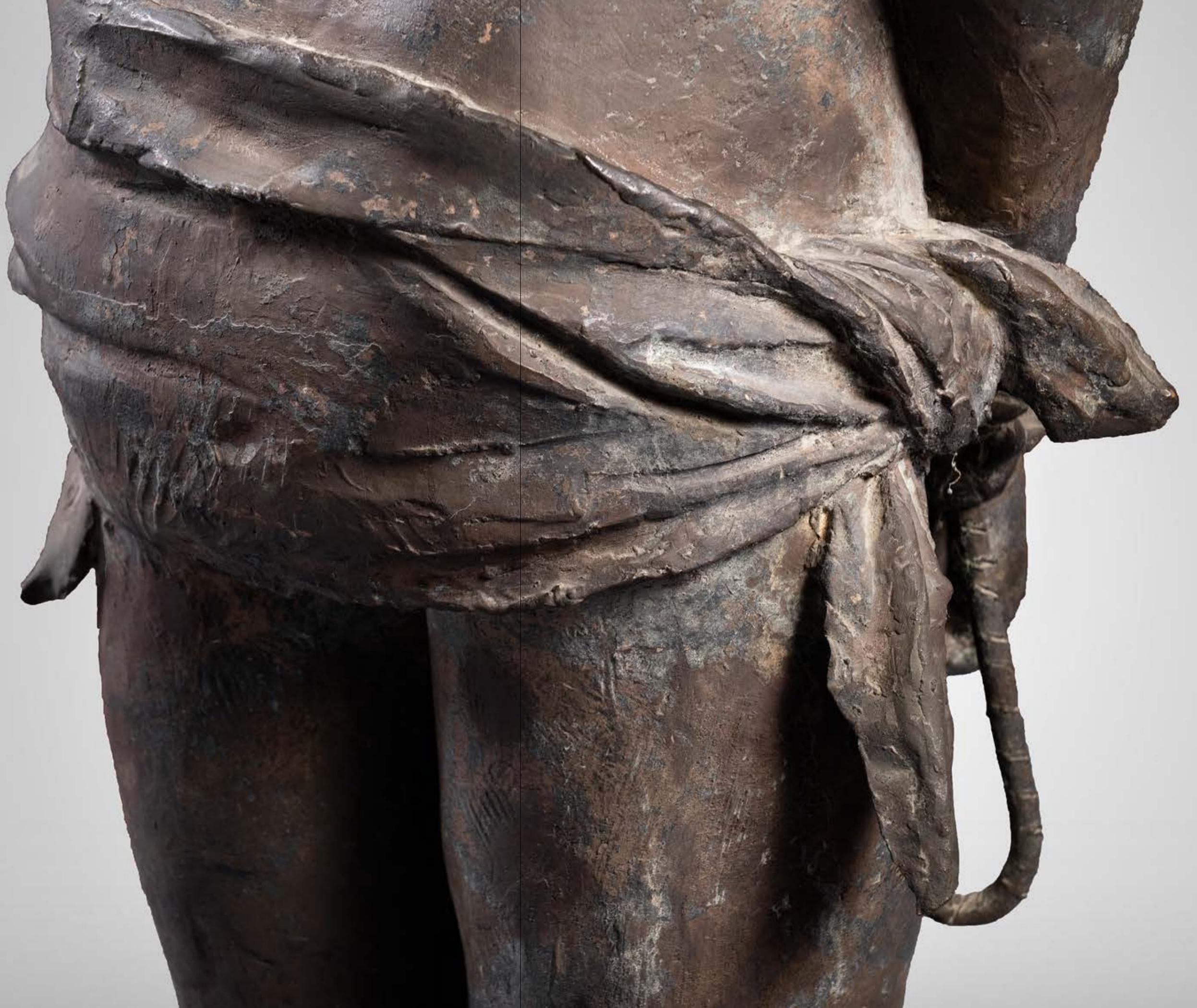
This *Bound Christ*, removed from religious history as he is no longer the scorned Christ, the Christ at the column or the Christ before Pontius Pilate, nor even the *Ecce homo* crowned with thorns of long iconographical tradition, is an invention by Manzù that no longer needs the gaze of his mother, Our Lady of Sorrows, who faces him in the Motta memorial, to support him but that stands as an absolute formal and conceptual value. A value that reappears, with some variations, in a work intimately connected to the private sphere and to friendship: the Christ seated on a humble rush seat chair modelled for a bronze medallion of 1959, executed by Manzù for Don Giuseppe De Luca, and in turn reworking the relief of 1956 *Christ with the Magdalen* (Ardea, Museo Manzù). The final and most symbolic appearance of this figure of Christ, though openly interpreted in the traditional iconography of the *Ecce homo*, with the Christ crowned with thorns, was destined by Manzù in 1967 for the silver *Crosier* executed for the ordination as bishop of another churchman to whom he was particularly close, Loris Capovilla (1915–2016), formerly the private secretary of Pope John XXIII.

In conclusion, there is no better way to gain an intimate sense of the rare beauty and intense power of our *Bound Christ* than to reread the words dedicated by Don Giuseppe De Luca to his «companion Christ»: «Years ago I asked a sculptor friend, a great friend, a famous sculptor, to make me a companion Christ, an image of Jesus that I could keep close to me, on the desk where I work. ... And he, Manzù, made me, in a small bronze medallion, a Christ so alive that I cannot bear to have him near me so alive is he. A Christ who is a very handsome man, a

fully formed young man... A helpless Christ, yet king of the universe; his hands bound by a rope, yet all powerful; seated on a humble rush seat chair, like those you see in the poorest houses. He cannot even lift a hand and wears no clothes, stark naked; he is silent, and has a slightly inclined head and his torso bent slightly forwards, like someone suffering without solace, alone, in the emptiness. Should I say this? I can't, I can't bear this image too close: it burns me, literally, like a fire that is too close»³³.

Notes

1. Long announced as being under preparation, the catalogue has not yet been published.
2. Letter sent by Anna Onesti to Inge Manzù on 20 February 2001: «Dear Mrs / INGE MANZU [...] Only in recent days have I had the opportunity to read the announcement on the preparation of the general catalogue of the works of the artist Giacomo Manzù. / To this end I am sending you to photographs of the work that the master Giacomo Manzù in 1951, on commission from my deceased uncle Felice Onesti, created for the family tomb in the cemetery of Polesine Parmense (PR). / The statue, which was named "Bound Christ" by the master, represents a young Christ with his hands bound, in bronze, 1.58 high including the pedestal, on which the legend FONDERIA ... Milano -Manzù appears in relief. / On the back of the original photo, in my possession, the Master himself wrote the statement found on the back of the photocopy. The statue belongs to my family by inheritance. Since I was studying in Milan at the time, I was the one who contacted the Master for the work and who talked my uncle into commissioning it in early 1951 (or late 1950). Subsequently, the Master was a guest at my house at Santa Franca in Polesine Parmense from which I am writing to you. I also enclose two photographs of a charcoal portrait that the Master made of me in one of our meetings for the statue, and therefore between 1951 and 1953. The portrait is signed on the bottom, to the viewer's right. / I await further news and send you my best wishes/ Anna Onesti».
3. Letter sent by Inge Manzù to Anna Onesti on 23 March 2001: «Dear Mrs Onesti, / thank you for the photocopy of the work: "BOUND CHRIST" of 1951 with the back, a very important document, a manuscript by Maestro Giacomo Manzù. I congratulate you for having this very unusual sculpture, which I would consider highly suitable for inclusion in the forthcoming large retrospective exhibition on Manzù. I would like to ask you immediately if you would be willing to lend it? / The drawing is also very beautiful. / To include these works in the reasoned catalogue of Giacomo Manzù, the publishers, Casa Editrice Acatos, need the photographs or slides. / Awaiting your kind reply, I send you my best regards. / Inge Manzù».
4. C. L. RAGGHIANI, *Giacomo Manzù scultore*, Milan 1957, p. 70.
5. *Ausstellung Giacomo Manzù*, München 1959. The show, organized by the Welz Gallery of Salzburg, was a travelling exhibition and was also presented at Frankfurt and Berlin. The catalogue opened with a presentation by Bernhard Degenhart and a short essay by Carlo Ludovico Ragghianti.
6. *Monaco: Una grande mostra di Giacomo Manzù*, «Emporium», LXVI (1960), p. 38.
7. Commissioned by the founder of the confectionery company of the same name from the architect Melchiorre Bega; building work began in 1939.
8. G. CERRINA, Note sull'arte religiosa di Manzù, «Il Fuoco», II, no. 3, May-June 1954; P. Bruzzichelli, *Opere inedite di Manzù*, in «La Rocca» 1 December 1957, pp. 12-13.
9. S. MILESI, *Manzù e Papa Giovanni. Scultore dell'anima*, Bergamo 2001, pp. 75-77.
10. S. Milesi, *1908-2008 Manzù l'indimenticabile*, Bergamo 2007, pp. 80-81.
11. G. SALA, *Ecc Homo*, n.p. 2002, p. 17, 08 and 09 cat. 20.
12. The letter is published and reproduced in M. Pinottini, *Giacomo Manzù e l'essenza dell'arte*, Turin 1988, without page numbers, Pl. 14.
13. On his teaching work at Brera see D. TRENTO, *Manzù all'Accademia di Brera*, in *La città di Brera due secoli di scultura*, Milan 1995, pp. 164-169.
14. *Ibid.*, p. 165-166.
15. *Mostra di Manzù. Dal 1° al 23 Marzo 1947*, Milan 1947.
16. The letter is published and reproduced in PINOTTINI, *Giacomo Manzù e l'essenza dell'arte*, Turin 1988, without page numbers, Pl. 19.
17. C. BRANDI, *Giacomo Manzù*, in *Catalogo della XXVIII Biennale di Venezia*, Venice 1956, pp. 80-83, on p. 82.
18. A. PACCHIONI, *Giacomo Manzù*, Milan 1948, p. 20; the Flagellation of Christ is reproduced in Pl. 59.
19. J. REWALD, *Giacomo Manzù*, London 1967, p. 59 (Italian ed. Milan 1973, p. 54).
20. In general on the theme see B. Mantura, ed., *Il corpo in corpo. Schede per la scultura italiana 1920-1940*, Rome 1990 and F. Fergonzi, *I nudi virili degli anni trenta*, in *Marino Marini passioni visive. Confronti con i capolavori della scultura dagli etruschi a Henry Moore*, ed. by B. CINELLI e F. FERGONZI, Cinisello Balsamo (MI) 2017, pp. 98-113.
21. *Ibid.*, pp. 110-113.
22. C. L. RAGGHIANI, *La Terza Quadriennale d'Arte Italiana 1939*, «La Critica d'Arte» IV (1940), pp. 102-117, p. 110.
23. S. BINI, *Lo scultore Giacomo Manzù*, «Arte cristiana», XXIII (1935), pp. 139-144, on p. 143.
24. B. JOPPOLO, *Giacomo Manzù*, Milan 1946, pp. 8-9.
25. From the texts by Giacomo Manzù published, as an introduction and presentation of the drawings and sculptures, in *Giacomo Manzù. Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo anno*, Florence 1979, p. 14.
26. See M. RONCALLI, *Manzù: la pietà nel Bronzo*, in *Giacomo Manzù 1938-1965. Gli anni della ricerca*, ed. by M. CATTANEO and M. C. Rodeschini, Milan 2008, pp. 44-59. Recently, Manzù's relationship with Christian spirituality has also been critically tackled in the essays contained in the catalogues of the exhibitions: *Manzù l'uomo e l'artista*, ed. by C. STRINATI, Rome 2002 and *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità*, con *Lucio Fontana*, ed. by B. CINELLI with D. COLOMBO, Milan 2016. Specifically for the works displayed at the Milan exhibition in the Barbaroux gallery, see C. FABI, *La via del realismo*, in *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità*, con *Lucio Fontana*, ed. by B. CINELLI with DAVIDE COLOMBO, Milan 2016, pp. 56-58.
27. Celso Costantini in *L'Osservatore Romano* of 24 September 1942 (cited in M. APA, *Scultura come pietà 1956/1964. Manzù e don Giuseppe De Luca tra Roncalli e Montini*, in *Manzù l'uomo e l'artista*, ed. by C. STRINATI, Rome 2002, pp. 37-50, on p. 43).
28. Retrospectively, see C. B. PEPPER, *Un artista e il papa sulla base dei ricordi personali di Giacomo Manzù*, Milan 1968 and L. F. CAPOVILLA, *Papa Roncalli - Giacomo Manzù*, in *Manzù e il sacro l'incontro con papa Giovanni*, ed. by G. MANZONI, Venice 1991, pp. 15-33.
29. «I dedicate this exhibition to the memory of the three great sculptors who died recently Ernesto De Fiori Charles Despiau Aristide Maillol».
30. On the acquisition of sculptures by Manzù on the part of the Galleria Nazionale d'Arte see M. S. Cardulli, *Giacomo Manzù*, in *Le storie dell'arte: grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della gnam 3*, ed. by M. MINNINI, Rome 2011, pp. 89-95; for the Gualino donation p. 93.
31. C. BRANDI, *Discorso pronunziato il 14 dicembre 1978 da Cesare Brandi in Campidoglio alla presenza del Presidente della Repubblica per i 70 anni di Giacomo Manzù*, in *Giacomo Manzù. Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo anno*, Florence 1979, pp. 89-98, on p. 94.
32. From the texts by Giacomo Manzù published, as an introduction and presentation of the drawings and sculptures, in *Giacomo Manzù. Esposizione per le celebrazioni del suo settantesimo anno*, Florence 1979, p. 11.
33. G. DE LUCA, *Necessità di lodare Iddio*, «Mater Dei», VI (1959), n. 1-6 January-June, pp. 581-592, on pp. 584-585.



Il *Cristo legato* di Giacomo Manzù
Andrea Bacchi

SI RINGRAZIANO: Chiara Burgio, Roberto Cobianchi,
Luisa De Antoni, Famiglia Ghini, Diego Gomiero, Laura
Marchesini, Silvio Tomasini, Davide Trevisani, Giulio Volpe
TRADUZIONE: Erika Milburn
PROGETTO GRAFICO: Studio Filippo Nostrì
IMPAGINAZIONE: Giovanni Piazza
FOTOGRAFIE: Stefano Martelli, Studio Blow up,
Crevalcore (BO) e Ivan Selva

© 2019 Maurizio Nobile
ISBN: 978-88-98456-11-6

Galleria Maurizio Nobile Bologna-Paris,
Via Santo Stefano, 19/a - 40125 Bologna
34, rue de Penthièvre - 75008 Paris
www.maurizionobile.com

MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA • PARIS