

Le Madonne con Bambino di Leonardo

La recente esposizione della *Madonna Litta*, proveniente dall'Ermitage di San Pietroburgo, consente non solo una riflessione su questo capolavoro tanto dibattuto tra gli studiosi, ma anche sullo stesso "fare artistico" di Leonardo e sul suo metodo compositivo nell'elaborare il tema della Vergine con Bambino. Va ricordato infatti come l'esecuzione di un'opera raffigurante la Madonna e il Bambino, sia essa destinata per la devozione pubblica o per quella privata, costituisca nel XVI secolo un *test* di primaria importanza nel settore della produzione artistica. Il tema della maternità, associato all'evocazione della divinità, implicando una vasta gamma di richiami che spaziano dalla sfera degli affetti all'esperienza religiosa personale, era un tipo di oggetto richiesto costantemente. Proprio tali opere, prodotte in gran numero, valgono a saggiare la volontà e la capacità di innovare dell'artista costretto a misurarsi con la tradizione e con le richieste dei committenti. In tale senso è già stato rilevato il ruolo centrale di Leonardo, che aveva già elaborato diverse soluzioni del tema della *Madonna col Bambino*, sia durante il periodo di apprendistato nella bottega del Verrocchio, sia all'inizio della sua attività come maestro indipendente. Si tratta di opere in cui l'artista introduce modifiche agli schemi tradizionali e soprattutto novità di ordine stilistico.

Il percorso può iniziare dalla *Madonna del garofano* (Monaco, Alte Pinacothek), uno

dei lavori giovanili di Leonardo, e datato alla metà degli anni Settanta del Quattrocento: un'opera che non incontrò il favore immediato dei critici che la giudicarono una creazione poco riuscita. Se per certi versi il modo di rendere le figure (come si trattasse di un rilievo) e la stessa Vergine rimandano a modelli sperimentati dal suo maestro, Andrea Verrocchio, la tavola presenta già alcune novità importanti: il Bambino di Leonardo è infatti un vero neonato, nudo, quasi senza capelli e verosimile dal punto di vista anatomico. Il suo movimento e la sua espressione sono motivati dal protendersi verso il garofano che dà nome al quadro. Si ha qui una prima accentuazione emotiva del rapporto tra madre e figlio che costituisce un fattore innovativo – stilistico e iconografico insieme – che ritroveremo nelle successive Madonne (*Madonna Dreyfuss*, *Madonna Benois* e nella più tarda *Madonna Litta*). Diversamente da Verrocchio, nella *Madonna del garofano* Leonardo ha collocato il gruppo sacro in un interno domestico, ritraendo la Vergine tra due finestre ad arco dalle quali si apre un paesaggio roccioso. Il trattamento del chiaroscuro è un'altra importante innovazione di questa tavola: i personaggi risaltano dal fondo scuro e le forme sono definite dal sapiente uso delle luci e delle ombre, come un rilievo bronzeo: stilemi che anticipano le sofisticate soluzioni luministiche delle opere della maturità. Nella *Madonna del garofano* Leonardo sviluppò inoltre il motivo della figura recante dei



Leonardo: Madonna Litta - San Pietroburgo, Ermitage

fiori che ricomparirà nella successiva *Madonna Benois*, conservata all'Ermitage di San Pietroburgo e datata alla fine degli anni Settanta del Quattrocento. Confrontando quest'opera con la precedente si ha quasi la sensazione che Leonardo, con la scelta della tipologia della Vergine-Bambina e con un'ambientazione dimessa, abbia voluto contraddire il modello precedentemente sviluppato nella *Madonna del garofano* (non tanto per l'età della protagonista quanto per l'abbigliamento e l'acconciatura, la posa e la qualità dell'interno). Si rilevano ancora tracce dell'influsso del Verrocchio (nel



Leonardo: Studio per Madonna Litta Windsor, Royal Library

fermaglio di Maria), ma soprattutto si recupera il modello di Desiderio da Settignano per la grazia delle figure e il taglio intimistico del gruppo sacro. Leonardo riutilizza dunque il modello di Desiderio e valorizza l'impostazione emotiva delle Madonne di Donatello per elaborare un nuovo realismo pittorico raggiunto nel dipinto dell'Ermitage attraverso la semplificazione dei dettagli. Si noti infatti che il vaso di fiori presente nella *Madonna del garofano* è stato omesso e i panneggi sono ora disposti in modo più funzionale. Nella *Madonna Benois* tutte le forme sono subordinate all'interazione delle mani che costituiscono il fulcro compositivo del dipinto. Proprio il modo in cui Vergine e Bambino sono uniti tramite la gestualità e le espressioni rappresenta la principale innovazione dell'opera. Leonardo continua ad esplorare su diversi registri le possibilità espressive offerte dall'iconografia della Madonna con Bambino, reinterpretando consolidati modelli, come avviene nella *Madonna Litta* la cui iconografia risale a quello della *Maria lactans* largamente diffusa nell'arte italiana a partire dall'illustre prototipo di Ambrogio Lorenzetti in San Francesco a Siena. Nel celebre quadro di Leonardo la Madonna si inchina con tenerezza verso il Bambino il quale si stringe affettuosamente al petto della Madre volgendo lo sguardo allo spettatore. Il gruppo sacro è delineato all'interno di un ambiente, una parete ai lati della quale si trovano collocate simmetricamente due

finestre ad arco da cui si intravede un paesaggio montuoso coperto da una foschia azzurra. Qui Leonardo è attratto dal carattere prettamente umano della scena: una madre che allatta il figlio. Si deve notare infatti come sul capo della Madonna e di Gesù non siano raffigurate aureole, ma sia reso omaggio al simbolismo religioso usando i tradizionali colori ripresi nella veste rossa e nel manto azzurro di Maria. L'artista si concentra sull'immagine del Bambino che scruta l'osservatore come interrompendo per un attimo la sua totale dedizione alla Madre. Nella mano sinistra il Bimbo stringe un cardellino, animale che, secondo la leggenda, ferendosi con le spine della corona di Cristo si macchiò le piume di sangue: un'allusione alla Passione di Cristo che sacrificandosi offre la salvezza dal peccato. Il dipinto, eseguito nella pienezza della fase milanese intorno alla metà degli anni Novanta, raggiunge quell'esigenza di universalità di espressione in grado di parlare al dotto come al semplice: un'opera capace di esprimere una complessa ricchezza spirituale ma anche l'amore della madre verso il figlio. L'esame di questo gruppo di opere mostra infine il metodo di lavoro di Leonardo che, partendo da strutture iconografiche consolidate, sperimenta inedite soluzioni in cui stile e iconografia si compenetrano per comunicare le complesse valenze emotive del gruppo sacro.

federico poletti

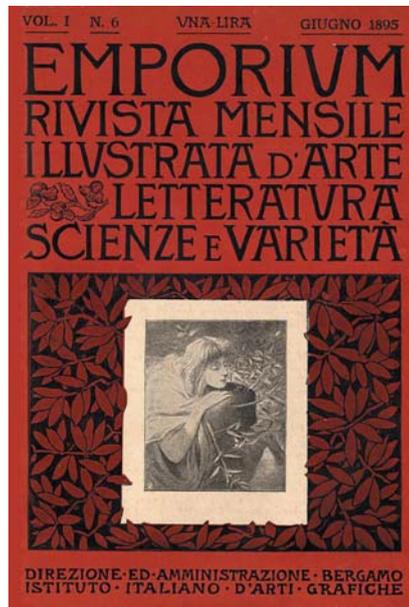


Leonardo: Madonna del garofano - Monaco, Alte Pinakothek

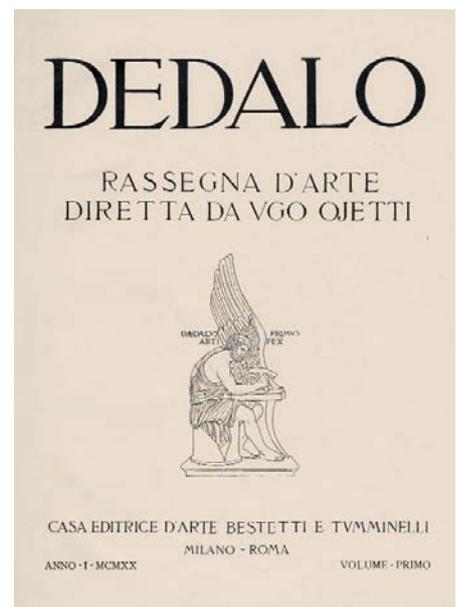
La rivista d'arte

Mentre sfogliamo la nostra rivista, divenuta ormai piacevole ed attesa consuetudine per i suoi affezionati lettori, è difficile pensare che non molti anni fa questo genere di pubblicazione non esistesse e che di storia dell'arte, di estetica e di critica figurativa si scrivesse solo nei trattati e nei manuali specialistici lasciando alle aule universitarie o ai saloni accademici la pratica del parlarne. Quando alla fine dell'Ottocento nacquero le prime riviste di storia dell'arte, si stava infatti compiendo una piccola rivoluzione nel mondo

tistico, la monografia di un pittore o l'approfondimento di una tecnica, affioravano timidamente in un contesto ben più ampio di articoli generici che seppure di argomento artistico, preferivano affrontare anche temi di letteratura, teatro, viaggi e scoperte scientifiche. Le riviste di fine se-



dall'alto a sinistra
Frontespizio della rivista *Emporium*
Annuncio di una
Esposizione Internazionale d'Arte
Frontespizio di *Dedalo*
Sala degli Arazzi di Palazzo Pitti
in una foto Alinari



della comunicazione culturale: testo e immagini stavano iniziando un comune cammino al servizio dell'informazione e in un crescente affinamento di metodi e stili hanno accompagnato sottovoce la critica d'arte di tutto il XX secolo, giungendo fino a noi nelle numerose formule e soluzioni a cui i nostri occhi sono ormai fermamente abituati. Agli inizi, la cronaca di un avvenimento ar-

colo si denominavano infatti come pagine di costume e cronaca nazionale, mentre accidentale era la recensione ad una grande mostra o la storia di un importante museo italiano. *Emporium*, ad esempio, pubblicò il suo primo numero nel gennaio del 1895 segnando un passo coraggioso e significativo per la storia della critica d'arte dell'epoca. Ripercorrendo le sue pagine, ormai ingiallite e conservate

sugli scaffali di scelti amatori, ci troviamo di fronte ad uno scenario talmente vasto di argomenti, da scandire con efficacia l'evoluzione del gusto e dell'estetica nella società di primo Novecento. Negli articoli di pertinenza artistica, piuttosto numerosi nei circa dodici interventi che ogni numero accoglieva con uscita mensile, comparivano per la prima volta gli arredi della casa-museo e dei più fa-

mosi collezionisti dell'epoca, offrendo ai lettori modelli di allestimento d'interni che avrebbero in parte condizionato la moda dell'*habitat* moderno.

La diffusione della fotografia fornì un bagaglio di testimonianze visive del tutto privilegiato che consentì nel giro di pochi anni di garantire per gli appassionati la realizzazione di repertori specialistici per la conoscenza delle arti figurative. Proprio la tipologia della rivista diventerà per la storia dell'arte un contenitore linguistico e letterario che, superando l'identità spesso volte chiusa e noiosa del manuale, si allargherà verso nuovi orizzonti sempre più ampi e stimolanti; si documenteranno le varie Esposizioni internazionali d'arte decorativa che si tenevano a Torino, Milano, Venezia, Firenze e Roma, si pubblicizzavano i più importanti eventi espositivi della nazione, si dava conoscenza delle manifatture artistiche con la grande rinascita dell'artigianato.

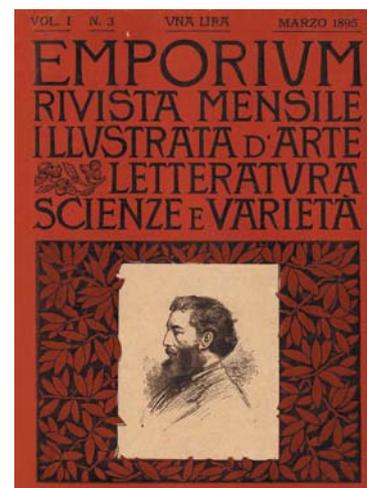
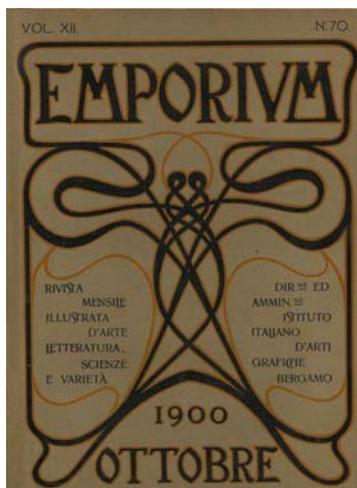
Nel 1920 Ugo Ojetti, poliedrico erudito che riassumeva le molte valenze dell'intellettuale di inizio secolo, fondava quella che sarebbe divenuta una delle riviste di storia dell'arte più ammirate ed imitate, la chiamò *Dedalo* e nel manifesto che annunciava la sua pubblicazione così si poteva leggere: *"Vuol trovare lettori prima di tutto fra quelli che soltanto curiosi dell'arte e innamorati dell'arte, ne sono allontanati dal moderno pregiudizio che essa sia dominio di pochi dotti e che per avere il diritto di ammirare un bel quadro o una bella scultura occorra un lungo tirocinio o magari un diploma quasi il permesso delle Accademie o dello Stato"*.

L'intento era quindi principalmente quello di avvicinare l'arte al grande pubblico, renderla partecipe della vita



Lezione di Disegno nella Scuola d'Arte di Firenze

culturale e sociale dell'uomo. La struttura informativa della rivista si dimostrò subito moderna: le sue pagine non ospitavano solo articoli di storia dell'arte, in mezzo ai saggi sui grandi della pittura e della scultura del nostro passato, trovava spazio il dibattito sulla politica del bene culturale che proprio in quegli anni stava definendo una sua identità. Si affrontavano temi emergenti come quello dell'istruzione artistica e del restauro, appassionando con poche righe un pubblico che altrimenti sarebbe rimasto all'oscuro di tali avvenimenti. La Guerra, che aveva sconvolto non solo l'assetto dell'umanità, ma ancora i simboli del suo valore estetico e della propria cultura e sensibilità, doveva essere documentata e le pagine delle riviste per alcuni anni si fecero cronaca puntuale di quella tragedia dove le immagini dei danni inferti dai bombardamenti su piazze, chiese e musei, onoravano in rispettoso ossequio ben altre ferite. Le diverse iniziative giornalistiche divennero sempre più



Frontespizi di *Emporium*

frequenti ed intorno agli anni Trenta del passato secolo l'Italia poteva vantare un catalogo molto nutrito di titoli dedicati alla storia e alla critica d'arte. Le riviste furono soprattutto una vetrina eccellente per i più importanti fotografi di opere d'arte; in Toscana i fratelli Alinari offrivano uno degli archivi visivi più ricchi d'Europa. Rari gli apparati a colori, si affidava all'immagine in bianco e nero un'attenzione del tutto particolare che oggi si rimpiange, quando l'occhio at-



dall'alto a sinistra
Arredo d'interni dalla rivista *Firenze Elegante*
Riproduzione di un pannello in maiolica della Manifattura Ginori
Frontespizio di *L'Arte della Stampa*

tratto da effetti speciali e crome esasperate ripensa alle nitide, equilibrate, sobrie e rispettose rappresentazioni di quelle pagine. I lettori, non solo rappresentati dagli eruditi del tempo, ma soprattutto dagli amatori, grazie alle pagine di *Emporium*, *Dedalo*, *Pan*, *Arte illustrata*, iniziarono a conoscere le grandi opere d'arte europee e di oltre oceano, entrarono virtualmente nei musei più prestigiosi ma soprattutto nelle pinacoteche e gallerie della provincia italiana che scoperte dai nuovi studiosi del territorio, potevano rivelare quei tesori prima nascosti. Anche il collezionismo privato ebbe una ribalta molto significativa sulle pa-

gine di queste scelte pubblicazioni; molti salotti e raccolte private aprirono le porte a fotografi e critici per far conoscere i propri patrimoni. Dietro la nascita dei periodici più importanti si è spesso conservato un archivio documentario di grande interesse storico, in grado di svelare i molti retroscena del dibattito culturale che animò la vita delle riviste italiane; i carteggi fra i direttori e gli editori, tra i redattori e gli autori, testimoniano tematiche che tutt'oggi la moderna editoria incontra, creando un *liaison* tra la cultura della comunicazione di allora e i tempi moderni.

miriam fileti mazza



La Danae del Correggio

«..Capegli leggiadri di colore e con finita pulitezza sfilati e condotti...» raccontava Giulio Romano al Vasari, riferendosi a uno dei più affascinanti capolavori del Correggio, la *Danae*, oggi conservato alla Galleria Borghese di Roma.

L'opera raffigura una delle quattro storie delle Metamorfosi d'Ovidio con gli *Amori di Giove*, commissionata tra il 1530 e 1531 da Federico II Gonzaga di Mantova quale dono prezioso per Carlo V, oltre alla *Leda* (oggi a Berlino), a *Io* e al *Ratto di Ganimede* (entrambi a Vienna).

Il mito greco racconta che Acrisio aveva rinchiuso la bellissimo figlia, Danae, in una caverna sotterranea e che per questo l'astuto Giove aveva dovuto trasformarsi in un'aurea nuvola per penetrare attraverso le pareti e sedurre così l'irraggiungibile amata. Tramutato in pioggia d'oro, viene accolto da Amore e Danae, mentre gli eroti (l'uno, con le ali, Amor celeste e l'altro, senza, Amor terreno) provano con una pietra da orafo la qualità metallica della punta della freccia amorosa che ha trafitto la giovane.

La pacata vaghezza della Danae correggesca, nel suo delicatissimo erotismo, è nella descrizione pittorica davvero consona alla donna che fece sussultare il cuore degli dei, anche se l'interpretazione dell'ambiente in cui si colloca la scena si allontana dal mito per assumere colori e "architetture mantovane". Dalla finestra di fianco, infatti, si intravede un paesaggio sfumato e leggero e un edificio che i critici leggono



Correggio: Danae - Roma, Galleria Borghese

come «la palazzina incompiuta di Federico II Gonzaga a Marmiolo», ricorda Gianfranco Ferlisi.

Una Danae la cui fisicità dolce e femminile è molto evidente: è in attesa, supina, pronta a offrirsi totalmente al suo dio, che pure è nascosto, che non vede poiché il suo sguardo è rivolto al lenzuolo, l'ultimo velo che Amore, seduto sul bordo del letto, unico intermediario con il dio verso cui è rivolto, sta per toglierle. Sopra di lei la nuvola d'oro di Giove domina il quadro e al tempo stesso lo sfugge, scrive Gregorio Botta. La metamorfosi del dio è al vertice della scena ma, pur potenza assoluta resta ineditabile, illeggibile agli occhi terreni.

Forse per questo Danae non alza gli occhi al cielo: non è malizia, né pudore. Forse solo inconsapevolezza: l'unica che nei miti può rendere possibile l'unione di eros terrestre e celestre.

Certo è comunque che Danae è ad attendere Giove non in una grotta, ma nel mantovano, su uno sfondo, come quello della tenda damascata, che riporta all'origine cortigiana del dipinto. Il pittore dunque illustra l'attimo che precede il predestinato connubio da cui trasse divina origine l'eroe Perseo.

Era consueto in quel tempo che bramosie e prodezze d'amore fossero immortalate da metafore mitologiche in grado di risvegliare convin-

centi, e dense di rimandi ai modelli antichi, come nel caso dell'opera di Correggio, sia l'intelletto sia i sensi. Ma Federico Gonzaga nel commissionare il quadro aveva anche intenzione di far dipingere un dono eloquente che fosse riferimento esplicito al suo desiderio (e necessità) di un matrimonio in grado di garantire continuità di grandezza della propria stirpe. Un'opera, diremmo oggi, politicamente corretta, che alludeva al problema matrimoniale di Federico Gonzaga la cui soluzione passava, come ricorda sempre Ferlisi, per l'imperatore Carlo V. La morbida sensualità dell'immagine, ebbe comunque anche in seguito molti acquirenti e viaggiò molto: Madrid, Milano, Praga, Stoccolma, Roma, Bruxelles, Parigi.

L'odissea dell'opera, tra viaggi e restauri, spiega le lacune della pellicola pittorica e le perdite che ancor oggi, in alcune riproduzioni, possiamo notare, ma che l'ultimo restauro ha restituito al suo antico splendore.

L'opera è stata foderata per impedire alle numerosissime scaglie di colore che si stavano sollevando, di cadere. Prima di foderarla però un'accurata pulitura, come già evidenziato all'inizio dei lavori, ha riportato colori e morbidezze inedite, celate sotto strati di ridipinture conseguenti di errati restauri.

La vernice superficiale poi era totalmente ingiallita e i



Correggio: Danae (part.) - Roma, Galleria Borghese

toni oggi ritrovati sono davvero inediti, particolarmente apprezzabili nel cielo e nel corpo nudo di Danae.

Non più il mirabile "tono dorato" considerato dalla precedente storiografia come il tratto caratteristico della pittura del Correggio, in particolare della *Danae*, ma una gamma di tinte a volte addirittura fredde, diverse da quelle a cui eravamo abituati. Colori quasi mantegneschi,

ricorda Caterina Bon, venuti alla luce nel corso dell'intervento che ha riportato alla luce oltre al massacro subito dal dipinto nel corso del tempo anche il misterioso, sensualissimo fascino della Danae e «quel modo gustoso, amoroso, impastato di dipingere» ammirato da Mengs, visibile anche nei capelli dei due piccoli amori ai piedi del letto di Danae.

maria siponta de salvia

La passione del cardinale per l'arte



Raccolta Lercaro, vedute delle sale



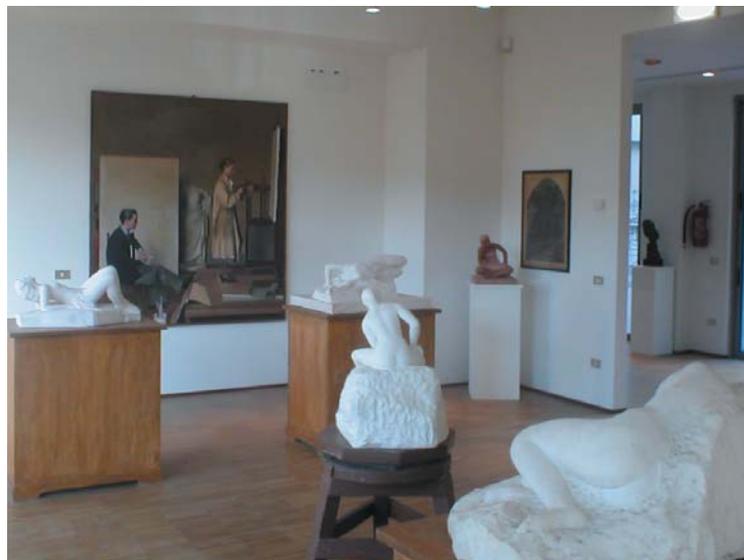
Francesco Messina: Cavallo in corsa

Bologna si arricchisce oggi di un nuovo spazio dedicato all'arte moderna e contemporanea, grazie alla recente apertura al pubblico della Raccolta Lercaro. La storia di questa collezione, nota soprattutto ai bolognesi, merita di essere ripercorsa non solo per la qualità e il numero delle opere esposte, ma anche per la sua particolare vicenda legata alla straordinaria figura del cardinale Giacomo Lercaro, arcivescovo a Bologna dal '52 al '68, che fu affascinato dalla bellezza delle opere d'arte intese come veicolo di crescita culturale e spirituale. Il cardinale Lercaro amava infatti ripetere che «L'Arte è almeno un tentativo di scoprire e rappresentare l'archetipo divino, l'idea cioè per cui nel Verbo creatore le cose sono pensiero, amore e vita...». A questo aspetto cristiano e umano dell'arte il cardinale era inoltre solito aggiungere che «L'Arte

è affermazione di libertà, esercizio di libertà: altrimenti non c'è, e, se libertà non c'è, l'artista o tace o cessa di essere Artista...». Proprio seguendo questi principi egli non impose mai alcun vincolo nel soggetto delle opere d'arte: il risultato è l'attuale collezione, davvero vasta ed alquanto eterogenea e non, come ci si aspetterebbe, una mera raccolta d'arte sacra.

Ma torniamo alle origini di questa cospicua collezione. La data di nascita si colloca nel 1971, momento in cui alcuni artisti bolognesi e docenti dell'Accademia di Belle Arti regalarono loro opere al cardinale Giacomo Lercaro per festeggiare il suo ottantesimo compleanno. La collezione è il frutto di una costante attività di acquisizione di opere d'arte basata essenzialmente sul rapporto diretto con gli artisti che dura da oltre trent'anni: dal momento in cui

gli artisti bolognesi - Aldo Borgonzoni, Pompilio Mandelli, Enzo Pasqualini e Ilario Rossi - affiancarono il cardinale andando a costituire quello che fu il primo nucleo organico della futura raccolta. Da allora la collezione si è progressivamente arricchita grazie alla passione e all'impegno del car-



Raccolta Lercaro, veduta di una sala

dinale Lercaro e, successivamente, grazie a monsignor Fraccaroli. Oggi la Fondazione conta un totale di 1600 opere, in cui la parte preponderante è riservata alla scultura nei più disparati materiali (bronzo, ferro, terracotta e ceramica), anche se non mancano rilevanti esempi di pittura. Peculiarità della raccolta resta dunque l'attenzione per la scultura: una precisa scelta dovuta in parte al piacere dei materiali che consentono suggestivi effetti di luci e ombre, e in parte alla volontà di aprirsi verso una forma d'arte sovente trascurata per i maggiori costi e quindi meno diffusa e nota al grande pubblico. Seguendo una tale impostazione, la Fondazione si configura come una delle più ricche collezioni italiane di opere plastiche, tra cui spiccano ben 23 opere di Giacomo Manzù (maestro che fu molto vicino al cardinale), 9 sculture di Marino Marini, 10 pezzi di Arturo Martini, 4 bronzi di Medardo Rosso, senza contare le opere di Francesco Messina, Giorgio de Chirico (emblematicamente rappresentato con la scultura *Grande Archeologo* del 1968), in un percorso davvero ricco che arriva alla scultura *Totem* di Mirko fino ad alcuni rilievi di Lucio Fontana. Gli artisti presenti sono numerosi: si parte dal XIX secolo con opere di Vincenzo Vela e Giuseppe Grandi, proseguendo con i primi del Novecento con nomi quali Leonardo Bistolfi, Libero Andreotti, Adolfo Wildt, a cui vanno aggiunti i protagonisti stranieri come Max Ernst (con l'inquietante *Oiseau-Tête* del 1955-56), Auguste Rodin, Ernst Barlach,

Henry Moore, tanto per citare solo i più noti. Non mancano infine i dipinti e la grafica d'autore con importanti presenze di Giacomo Balla, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Corrado Cagli, Renato Guttuso e Salvatore Fiume, oltre ai tanti altri tra i più e meno conosciuti.

L'apertura della nuova sede espositiva che ospita la Raccolta Lercaro nel cuore di Bologna (Via Riva Reno 57) consente di esporre circa 550 opere, che si distendono in ambienti ampi e luminosi in costante dialogo con il chiostro centrale, attorno al quale si snodano i tre livelli per un totale di circa 1800 mq. Grazie all'attuale allestimento si riesce a godere pienamente della bellezza delle opere che si snodano lungo un percorso cronologico e tematico, mirato a valorizzare le varie personalità artistiche nello scambio fra diversi linguaggi. Si prevede inoltre di poter presentare al pubblico le altre opere, che saranno di volta in volta allestite in specifiche rassegne nella sala iniziale, dedicando inoltre alcune spazi particolari a quelli che si possono considerare come i veri e propri "soci fondatori" della Raccolta (i bolognesi Enzo Pasqualini, Aldo Borgonzoni, Pompilio Mandelli e Ilario Rossi) o altri che hanno lasciato consistenti donazioni alla Fondazione.

Sculture a tema religioso e sculture a tema laico interpretano liberamente il gusto di una raccolta che continua a stupire nel tempo, anche grazie alle recenti acquisizioni che stabiliscono un forte legame di continuità con il passato senza

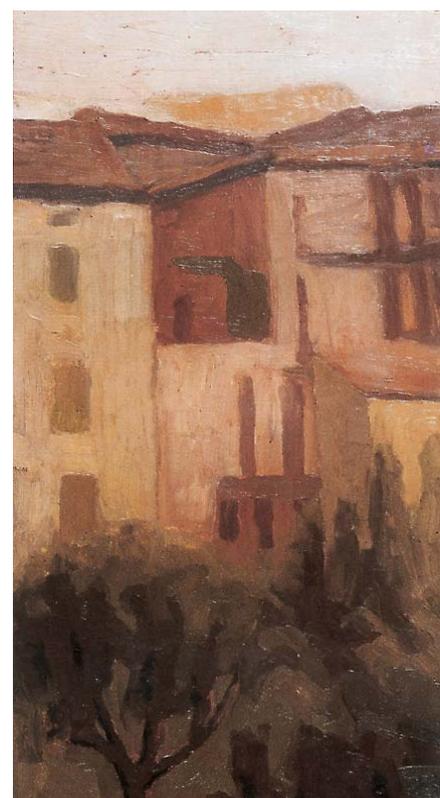


nessuna preclusione di tipo ideologico, ma seguendo l'impostazione e l'apertura volute dal suo fondatore, poi perpetuate dal suo successore monsignor Arnaldo Fraccaroli.

La raccolta Lercaro testimonia così un'autentica apertura culturale e disponibile al confronto con proposte e realtà differenti, secondo un atteggiamento che garantisce all'Istituto un ampio raggio di azione e di intervento verso chi nel mondo dell'arte ha a cuore la ricerca e l'approfondimento. Una possibilità, soprattutto per i giovani, di affinare la propria sensibilità culturale ed artistica, secondo le precise finalità di carattere sociale, culturale ed estetico volute da Giacomo Lercaro, cardinale incline per vocazione verso ogni espressione del bello.

federico poletti

dall'alto in senso orario
 Mirko Basaldella: Totem
 Medardo Rosso: Ecce Puer
 Giò Pomodoro: Doppio Trave
 Giorgio Morandi: Cortile in via Fondazza



Giorgio Vasari: abitare la pittura

Oltre alle *Vite*, in cui passa in rassegna i grandi artisti del passato e della propria epoca, Giorgio Vasari non mancò di redigere un'autobiografia, nella quale celebrare se stesso e il proprio percorso esistenziale ed artistico. Fra le opere descritte figura anche la decorazione realizzata per la propria casa di Arezzo, in un affascinante, narcisistico gioco di specchi *en abîme*. Scrive infatti Vasari che «essendosi fornita di murare la mia casa d'Arezzo, ed io tornatomi a casa, feci i disegni per dipignere la sala, tre camere e la facciata, quasi per mio spasso di quella state: nei quali disegni feci, fra l'altre cose, tutte le provincie e luoghi, dove io aveva lavorato». Di questo progetto iniziale, Vasari realizzò effettivamente nell'estate del 1542 la decorazione del soffitto della *Sala del Camino*, «con tredici quadri, grandi, dove sono gli Dei celesti, ed in quattro angoli i quattro tempi dell'anno, ignudi, i quali stanno a vedere un gran quadro che è in mezzo, dentro al quale sono, in figure grandi quanto il vivo, la Virtù, che ha sotto i piedi l'Invidia, e, presa la Fortuna per i capelli, bastona l'una e l'altra; e quello che molto allora piacque, si fu che in girando la sala attorno, ed essendo in mezzo la Fortuna, viene talvolta l'Invidia a esser sopra essa Fortuna e Virtù, e d'altra parte la Virtù sopra l'Invidia e Fortuna, sì come si vede che avviene spesse volte veramente». Sulle pareti l'artista dispose



La fortuna e l'invidia
 Arezzo, Casa Vasari, Sala del Camino



Il carro di Cerere
 Arezzo, Casa Vasari, Corridoio di Cerere



Apelle e il ciabattino
 Firenze, Casa Vasari, Sala delle Arti e degli Artisti

una serie di figure allegoriche, Copia, Liberalità, Sapienza, Prudenza, Fatica, Onore e altre, sotto le quali sono rappresentate storie di pittori antichi. Vasari fornisce una minuziosa descrizione di alcuni fra gli elementi più significativi presenti nella decorazione delle varie sale, con una annotazione sull'uso della tempera, quasi abbandonato nella comune pratica pittorica dell'epoca, e da lui ripreso nella stesura di alcune figure.

La cosiddetta *Camera della Fama e delle Arti* fu completata più tardi: sulla volta vi figurano «tutte le arti che sono sotto il disegno, o che da lui dipendono» e cioè Pittura, Scultura, Poesia e Architettura; completavano la decorazione «otto ovati per fare in essi otto ritratti di naturale de' primi delle nostre arti»; sette degli ovali furono riempiti, presumibilmente in tempi successivi, con le raffigurazioni dei massimi artisti originari del territorio di Arezzo: Spinello Aretino, Bartolommeo della Gatta, Michelangelo Buonarroti, Andrea del Sarto, Lazzaro Vasari, Luca Signorelli e, immancabilmente, Giorgio Vasari stesso.

Gli affreschi per la casa di Arezzo, che ospita oggi il Museo e l'archivio Vasari, furono completati nel corso del 1548 e rappresentano un ciclo di dimensioni notevoli, comprendendo una sala, due camere e un corridoio. L'artista aveva seguito personalmente anche la realizzazione architettonica della propria dimora, la cui costruzione si era iniziata nel 1540, fino al completamento della decorazione pittorica, che costituisce

una sorta di “banco di prova” per ben più importanti successive realizzazioni: infatti, la struttura decorativa della *Sala del Camino* verrà poi ripresa dal Vasari nelle sale di Palazzo Vecchio a Firenze.

Un'impresa di dimensioni molto più ridotte, ma particolarmente interessante perché si tratta di un'opera poco conosciuta e non accessibile al pubblico, è rappresentata dalla più tarda decorazione di una sala nella casa-studio fiorentina di Vasari. Si tratta di un edificio che fu donato all'artista dal Granduca Cosimo nel 1561, mentre Vasari era impegnato già da cinque anni nel grande cantiere di Palazzo Vecchio, dove gli era stata affidata sia la realizzazione di un nuovo salone per le cerimonie ufficiali, l'attuale *Salone dei Cinquecento*, sia la ristrutturazione e decorazione in affresco di tre quartieri, il *Quartiere degli Elementi*, il *Quartiere di Leone X*, e il *Quartiere di Eleonora*, per un totale di quindici sale, oltre ad ambienti più piccoli e a una cappella.

All'interno della sua abitazione fiorentina l'artista si limitò a dipingere una sola stanza, la cosiddetta *Sala delle Arti e degli Artisti*, nel corso del 1573, quando ormai i lavori di sistemazione e decorazione di Palazzo Vecchio volgevano al termine: le storie che vi sono illustrate - incorniciate da fregi nei quali sono rappresentate le allegorie delle Arti, tredici ritratti di artisti e uno stemma mediceo con corona granducale - rappresentano episodi leggendari nella vita di pittori dell'antichità: *Apelle e il ciabattino*,

La scoperta della pittura e del disegno, *Lo studio del pittore*, e infine *Zeusi che dipinge le cinque fanciulle di Agrigento*. Secondo N. Lepri e A. Polesati, autori della pubblicazione di un ricco corpus di documenti relativi alla vita di Vasari, nella casa fiorentina nacque anche nel 1567 il terzo ed ultimo figlio dell'artista, frutto della relazione con Isabella Mora, nominata nei documenti come “serva di casa”. A questa nascita alluderebbero proprio alcuni particolari degli affreschi fiorentini, in cui Vasari sembra aver voluto celebrare questa tardiva paternità, giunta nel suo sessantaduesimo anno di età, e a venti anni di distanza dalla nascita dei primi due figli.

Purtroppo, gli affreschi versano in uno stato di progressivo degrado, al quale sarebbe indispensabile porre rimedio in tempi brevi per non disperdere un documento interessante e inusuale nella parabola artistica di Vasari: qui il carattere delle scene raffigurate appare infatti molto diverso da quello della decorazione della dimora aretina, in cui il tono dominante era quello aulico e celebrativo. Negli affreschi fiorentini le figure che animano le scene rappresentate vengono colte in gesti di domestica quotidianità, come nel riquadro in cui le modelle si spogliano nello studio di Zeusi, mentre sullo sfondo gli allievi si esercitano in uno studiolo; allo stesso modo, i paesaggi mostrano scorci con edifici rustici e scene di vita contadina, in una dimensione assai lontana dalle fastose ridondanze delle opere ufficiali.

donata brugioni



Le modelle si recano nello studio di Zeusi - Firenze, Casa Vasari, Sala delle Arti e degli Artisti

La decorazione murale di Mario Sironi

Nella serie di esposizioni organizzate dalla Pinacoteca Nazionale di Bologna vanno assumendo sempre maggiore importanza le mostre dedicate all'arte del Novecento, con un occhio particolare a momenti, o artisti, rimasti fino ad ora in ombra. Il periodo della Grande Decorazione di Sironi è il protagonista di una rassegna che si tiene fino al 7 marzo prossimo e che ricostruisce il *corpus* delle opere monumentali - affreschi, mosaici, sculture, vetrate, allestimenti espositivi - realizzate da Sironi tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Quaranta del Novecento.

La mostra, che riunisce quaranta opere di grandi dimensioni e oltre 150 disegni e tempere, nasce da quasi venti anni di studi sironiani, e sarà integrata dalla pubblicazione di una ricca monografia sulla Grande Decorazione, nella quale verranno riprodotte tutte le opere presentate nella rassegna attualmente in corso. Provenendo dall'esperienza futurista prima, e in seguito dal gruppo di "Novecento" che si era formato a Milano nel 1922 - accomunato nella ricerca di «limpidità nella forma e compostezza nella concezione», come scriveva Margherita Sarfatti - Mario Sironi aveva elaborato una propria sociologia dell'arte, nella quale si privilegiava l'affresco al posto del quadro, cioè l'opera destinata al pubblico anziché al privato, considerando il quadro "da cavalletto" un fenomeno ottocentesco ormai anacronistico. Secondo

Sironi, la pittura doveva riprendere la sua funzione pubblica ritornando a vestire le architetture come aveva fatto nei grandi secoli dell'arte; allo stesso modo l'artista doveva ritornare a farsi interprete di valori comuni, riportando la pittura da un'esercizio egoistico e privato del proprio talento ad un'espressione di valori morali condivisi dalla collettività. Nel *Manifesto della pittura murale* del 1933, di cui Sironi fu il principale ispiratore insieme con Carrà, si legge: «l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice. Essa deve tradurre l'etica del nostro tempo. Deve dare unità di stile e grandezza di linee al vivere comune. L'arte così tornerà ad essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale».

Le prime opere progettate da Sironi secondo questi principi per una committenza pubblica risalgono al 1928, con il Padiglione del giornale "Popolo d'Italia" alla Fiera di Milano e il Padiglione italiano all'Esposizione della Stampa di Colonia, realizzati entrambi in collaborazione con l'architetto Giovanni Muzio. Per arrivare all'inserimento di elementi decorativi monumentali in una di queste strutture a carattere temporaneo, bisogna attendere l'anno successivo, con il Padiglione della Stampa all'Esposizione Internazionale di Barcellona, decorato da una serie di rilievi in gesso, di cui restano oggi

solo alcuni bozzetti. Dopo il disegno per una vetrata destinata alla Galleria delle Arti Grafiche in occasione della Triennale del 1930 - che sarebbe poi stata smantellata alla fine dell'esposizione - la prima grande realizzazione concepita da Sironi per una struttura permanente è la vetrata per lo scalone dell'attuale Ministero delle Attività Produttive a Roma, edificio costruito nel 1931-32 su progetto di Marcello Piacentini.

La vetrata, *La Carta del Lavoro*, occupa uno spazio complessivo di circa settantacinque metri quadrati suddivisi in tre parti, e come già richiamato dal titolo, sviluppa un soggetto che sarà un *leit-motiv* prevalente in tutta la produzione sironiana di opere monumentali, quello delle arti e mestieri, già trattato peraltro più volte dall'artista nelle opere pittoriche degli anni Venti. La parte centrale è occupata da una scena



Mario Sironi: L'Astronomia: cartone preparatorio per l'affresco *L'Italia tra le arti e le scienze* nell'Aula Magna dell'Università La Sapienza a Roma



Mario Sironi: Vittoria alata: cartone preparatorio per l'affresco *L'Italia tra le arti e le scienze*

nella quale vengono illustrate le attività dell'agricoltura, dell'edilizia e dell'industria, mentre nelle fasce laterali sono rappresentate otto figure allegoriche, dall'agricoltura alla marina, dalla metallurgia al commercio. Soprattutto in queste figure si afferma lo stile neo-primitivo sironiano, in cui i corpi assumono una massiccia solidità nella semplificazione delle forme che si richiama ai grandi modelli giotteschi e masacceschi, e nella ricerca di una essenzialità che assume un valore fortemente simbolico.

Oltre a una serie di studi e bozzetti di piccole dimensioni, nella rassegna bolognese sono esposti i cartoni sui quali i maestri vetrai procedettero alla realizzazione della vetrata: la tecnica mista utilizzata, che comprende tempera, matita, inchiostro, carboncino e acquarello su carta (riportata poi su tela), forniva tutte le indicazioni relative all'uso dei colori e dei chiaroscuri necessarie all'allestimento dell'opera definitiva. La Grande Decorazione, che Sironi iniziava a teorizzare proprio in uno scritto del 1932, veniva intesa dall'artista in funzione strettamente complementare dell'architettura, e non come una mera sovrapposizione a scopo decorativo, tanto che la definiva «una superba e affascinante integrazione dell'impianto architettonico».

Dalla collaborazione di Sironi con le personalità più significative dell'architettura razionalista negli anni Trenta, Giuseppe Terragni e soprattutto Marcello Piacentini, scaturirono le opere più significative e monumentali della Grande Decorazione sironiana. Spicca



Mario Sironi: cartone preparatorio per l'affresco *L'Italia tra le arti e le scienze* nell'Aula Magna dell'Università La Sapienza a Roma

fra le importanti commissioni pubbliche di questi anni la costruzione della nuova Città Universitaria di Roma, per il cui cuore istituzionale, l'Aula Magna del Rettorato, l'architetto Piacentini richiese espressamente che la decorazione in affresco della grande nicchia absidale sul fondo fosse affidata a Sironi. Della complessa preparazione e del meditato studio che Sironi dedicò alla grande opera, intitolata a *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, la mostra che si tiene a Bologna presenta una ricca documentazione, comprendente non solo numerosi bozzetti, ma anche una serie di cartoni preparatori per l'affresco, il maggiore dei quali misura m 3,70 x 4,75: da questi, mediante la tecnica dello spolvero, il disegno veniva riportato sull'intonaco fresco.

«Quando si dice pittura

murale non si intende dunque soltanto il puro ingrandimento sopra grandi superfici di quadri che siamo abituati a vedere, con gli stessi effetti, gli stessi procedimenti tecnici, gli stessi obiettivi pittorici. Si prospettano invece nuovi problemi di spazialità, di forma, di espressione, di contenuto lirico o epico, o drammatico. Si pensa ad un rinnovamento di ritmi, di equilibri, di uno spirito costruttivo», scriveva Sironi nello stesso anno.

Il risultato è una composizione in cui i valori plastici vengono privilegiati rispetto a quelli tonali, con una grande energia interna che sembra bloccarsi nella densità delle forme, calate in una dimensione atemporale in cui si avvertono elementi medievali e primitivistici. Le figure, scomposte e semplificate, divengono quasi elementi archi-

tettonici nella loro ieratica fissità, che privilegia l'aspetto monumentale e iconico rispetto a quello narrativo. I cartoni esposti a Bologna restano, insieme alle foto d'epoca, l'unico documento di quale fosse l'aspetto dell'affresco voluto da Sironi. Infatti l'opera fu sottoposta dopo la guerra ad un pesante lavoro di ridipintura, sia per ovviare ai danni riportati durante un bombardamento, sia per eliminare tutti i riferimenti simbolici al passato regime. Una sorte poco felice ebbe anche l'affresco per l'Aula Magna di Ca' Foscari, nell'ateneo veneziano, decorata nel 1936 da Sironi con l'affresco *Venezia, l'Italia e gli Studi*. Vi figurano i simboli della gloria di Venezia, il Leone e la basilica di San Marco, insieme a figure allegoriche di impianto monumentale e di aspetto scultoreo: l'opera fu purtroppo gravemente danneggiata nel 1979 a causa di un incendio.

Nel 1936, a Sironi venne commissionato un pannello in mosaico per il nuovo Palazzo di Giustizia di Milano, progettato dall'architetto Piacentini. Sironi aveva già utilizzato questa tecnica per lo scalone della Triennale del 1936: il mosaico *L'Italia corporativa*, realizzato su pannelli smontabili, venne esposto in diverse sedi, fino alla sua collocazione definitiva presso il Palazzo dell'Informazione di Milano, dove si trova tuttora. Scrivono i curatori della mostra bolognese a proposito de *L'Italia corporativa*: «assenti ogni riferimento prospettico e ogni illusionismo spaziale, le figurazioni dei lavoratori, della madre, della casa ospitale e dei "miti eterni" di Roma ci si presentano in

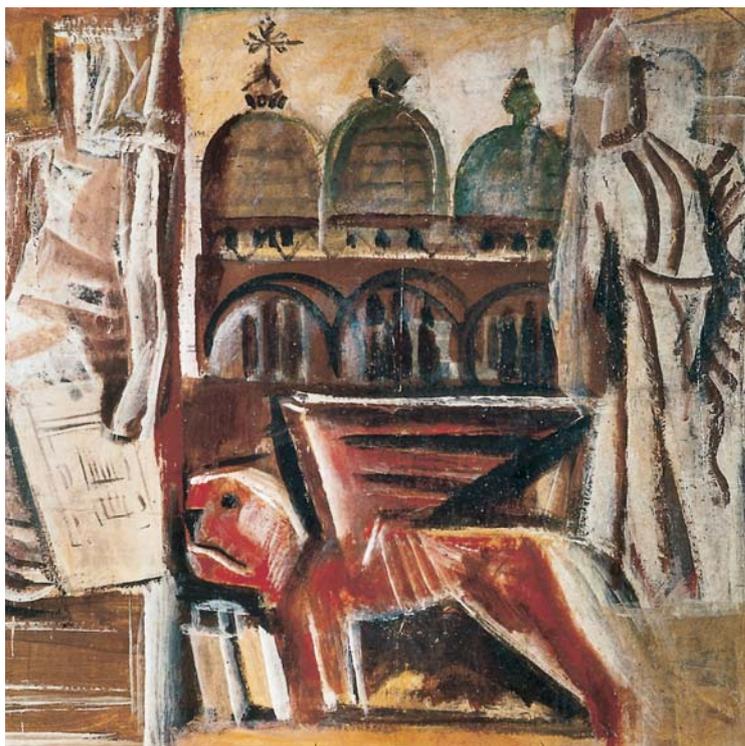
un'intelaiatura astratta, organizzata secondo piani e scansioni architettoniche, come se l'opera musiva stessa fosse un'immensa costruzione, e sospinte nella dimensione atemporale del mito a rappresentare, con un'evidenza mai prima così pienamente raggiunta, la visione, etica, estetica ed utopica che Sironi si era andato formando».

Il mosaico per il Palazzo di Giustizia, che fu completato solo nel 1939, raffigura *La Giustizia fiancheggiata dalla Legge*, e accentua ulteriormente i caratteri di statica e scultorea ieraticità che caratterizzavano le figure sironiane.

Negli stessi anni, Sironi torna a realizzare una vetrata, l'unica sua opera monumentale di soggetto sacro, raffigurante *L'Annunciazione*, destinata all'abside della chiesa dell'ospedale milanese di Niguarda; l'artista era allo stesso tempo impegnato nella decorazione scultorea dell'odierno Palazzo dell'Informazione a Milano, realizzata in marmo di Carrara e comprendente numerosi fregi decorativi e un grande bassorilievo, completata nel 1941.

Si trattò per Sironi dell'ultima opera appartenente alla fase della Grande Decorazione: le vicende della guerra imponevano una sospensione alle grandi opere pubbliche, e negli anni successivi alla fine della guerra l'artista non ricevette più questo tipo di commissioni.

Tornato alla pittura da cavalletto, Sironi dichiarò che anche le opere di piccolo formato rappresentavano comunque «frammenti di opere murali, attimi dell'immenso studio della pittoresca murale», come te-



Mario Sironi: cartone preparatorio per l'affresco *Venezia, l'Italia e gli Studi* nell'Aula Magna dell'Università di Venezia

stimoniano i numerosi schizzi e bozzetti realizzati non in vista di opere effettivamente commissionate, ma come studio e approfondimento della poetica della decorazione monumentale, quasi seguendo un'insopprimibile esigenza interiore.

Così concludono l'introduzione al catalogo della rassegna bolognese i due curatori, Andrea e Romana Sironi: «L'eredità che ci è pervenuta della stagione monumentale di Sironi è, da un lato, una serie di opere tra le più emblematiche e significative dell'epoca, o il loro ricordo nei molti casi in cui non sono sopravvissute al tempo. Ed è anche una poetica, elaborata da Sironi con slancio, lucida passione e convinzione profonda. Forse, le opere esposte in questa mostra sono da intendersi prima di tutto come frammenti visibili della tensione, dell'energia e del *furor* di quell'incrollabile fede sironiana nella Grande Decorazione».

donata brugioni