

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ATTI

2009 – 2010



ATTI DELL'ACCADEMIA

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
ATTI 2009-2010

direttore responsabile
Francesco Moschini

a cura di
Nicola Carrino

cura redazionale, editing e impaginati
Laura Bertolaccini

consulenza per la grafica
Benedetta Vangi

segreteria
Isabella Fiorentino
Anna Maria De Gregorio
Giulia Frisardi

si ringrazia
Giampiero Bucci
Elisa Camboni
Rosa Maria Facciolo
Angelo Ferretti
Alessio Miccinilli

Stampato in Italia
da Beniamini GD&P - Roma
© Copyright 2011
Accademia Nazionale di San Luca
www.accademiasanluca.it

ISSN 2239-8341



ATTI

2009–2010

ALBO ACCADEMICO 2009-2010

PRESIDENZA

Presidente

Nicola Carrino

Vice Presidente

Guido Strazza

Ex Presidente

Guido Canella †

Lucio Passarelli

Accademico Amministratore

Pio Baldi

vice Amministratore

Fiorello Angeleri

Segretario Generale

Giorgio Ciucci

Revisori dei conti

Arnaldo Acquarelli

Gianni Dessì

Laura Thermes

Alessio Temperini (supplente)

CONSIGLIO ACCADEMICO

È costituito dalla Presidenza, da Accademici delle tre Classi Nazionali e, dal 2005, da un Accademico Cultore e da un Accademico Benemerito.

Accademici Nazionali

Pittori

Concetto Pozzati

Ruggero Savinio

Scultori

Carlo Lorenzetti

Giuseppe Spagnulo

Architetti

Carlo Melograni

Paolo Portoghesi

Accademico Cultore

Marisa Dalai Emiliani

Accademico Benemerito

Fabrizio Lemme

ACCADEMICI NAZIONALI

Pittori

Getulio Alviani

Vasco Bendini

Agostino Bonalumi

Eugenio Carmi

Bruno Caruso

Leonardo Cremonini †

Enzo Cucchi

Gianni Dessì

Enrico Della Torre

Pablo Echaurren

Giorgio Griffa

Piero Guccione

Gino Marotta

Leslie Meyer

Franco Mulas

Giulia Napoleone

Claudio Olivieri

Giulio Paolini

Achille Perilli

Michelangelo Pistoletto

Piero Pizzi Cannella

Concetto Pozzati

Mario Raciti

Piero Ruggeri †

Ruggero Savinio

Giacomo Soffiantino

Guido Strazza

Alberto Sughi

Francesco Tabusso

Claudio Verna

Giuseppe Zigaina

Scultori

Pierpaolo Calzolari

Nicola Carrino

Tommaso Cascella

Mario Ceroli

Nunzio Di Stefano

Vincenzo Gaetaniello

Luigi Gheno

Piero Gilardi

Paolo Icaro

Igino Legnaghi

Carlo Lorenzetti

Teodosio Magnoni

Luigi Mainolfi

Eliseo Mattiacci

Maurizio Nannucci

Mimmo Paladino

Gianfranco Pardi

Claudio Parmiggiani

Gianni Piacentino

Giuseppe Pirozzi

Arnaldo Pomodoro

Alessandro Romano

Mauro Staccioli

Giuseppe Spagnulo

Ettore Spalletti

Antonio Trotta

Valeriano Trubbiani

Giuliano Vangi

Grazia Varisco

Gilberto Zorio

Architetti

Alessandro Anselmi

Carlo Aymonino †

Gaetana Aulenti

Enrico Bordogna

Saverio Busiri Vici

Luigi Caccia Dominioni

Guido Canali

Guido Canella †

Massimo Carmassi

Francesco Cellini

Michele De Lucchi

Pietro Derossi

Massimiliano Fuksas

Vittorio Gregotti

Glauco Gresleri

Danilo Guerri

Giuseppina Marcialis

Carlo Melograni

Antonio Monestiroli

Adolfo Natalini

Aimaro Oreglia d'Isola

Nicola Pagliara

Lucio Passarelli

Renzo Piano

Paolo Portoghesi

Franco Purini

Giorgio Raineri

Umberto Riva

Luciano Semerani

Laura Thermes

Francesco Venezia

Eduardo Vittoria †

Enzo Zacchioli †

Paolo Zermani

ACCADEMICI STRANIERI

Pittori

Francisco Aznar

William Bailey

Janež Bernik

Lawrence Carroll

Pierre Carron

Anselm Kiefer

John Hoyland

Dieter Kopp

Joe Tilson

Cy Twombly

Scultori

Ariel Auslender

Kengiro Azuma

Sato Churyo

Tony Cragg

Richard Hess

Jannis Kounellis

Hidetoshi Nagasawa

Nat Neujean

Joachim Schmettau

Richard Serra

Cordelia von den Steinen

Architetti

Oriol Bohigas Guardiola

Mario Botta

Romaldo Giurgola

Steven Holl

José Rafael Moneo Valles

Kevin Roche

Robert Venturi

ACCADEMICI CULTORI

Giuseppe Appella

Renato Barilli

Paola Barocchi

Evelina Borea

Arnaldo Bruschi †

Howard Burns

Enrico Castelnuovo

Giorgio Ciucci

Jean-Louis Cohen

Claudia Conforti

Joseph Connors

Enrico Crispolti

Fabrizio d'Amico

Francesco Dal Co

Marisa Dalai Emiliani

Andrea Emiliani

Francesco Paolo Fiore

Helmut Friedel

Antonio Giuliano

Andreina Griseri

Pierre Gros

Hellmut Hager

Mario Manieri Elia

Alessandro Marabotti

Marabottini

Jennifer Montagu

Francesco Moschini

Pier Nicola Pagliara

Antonio Paolucci

Antonio Pinelli

Joseph Rykwert

Salvatore Settis

Francesco Tentori †

Christof Thoenes

Bruno Toscano

Lorenza Trucchi

Pietro Zampetti

ACCADEMICI BENEMERITI

James Ackerman

Pio Baldi

Gabriella Belli

Carlo Bertelli

Richard Bösel

Bruno Cagli

Angela Cipriani

Roberto Conforti

Italo Faldi

Kurt W. Forster

Jörg Garms

Elisabeth Kieven

Jean Leymarie

Fabrizio Lemme

Christoph Luitpold Frommel

Paolo Marconi

Olivier Michel

Henry Millon

Karl Noehles

Serenita Papaldo

Maria Vincenza Riccardi

Scassellati Sforzolini

Pierre Rosenberg

Mario Serio

Francesco Sisinni

Francesco Taddei

Matthias Winner

Jack Wasserman

INDICE

- 7 Presentazione
NICOLA CARRINO
- 9 Un nuovo inizio
FRANCESCO MOSCHINI

INCONTRI E CONVEGNI

- 13 Giornata in onore di Pia Vivarelli 1945-2008
A CURA DI NICOLETTA CARDANO
- 21 Giuseppe Uncini 1929-2008
A CURA DI NICOLA CARRINO
- 37 Giornata sul disegno
A CURA DI FRANCESCO MOSCHINI
- 71 Pietro Cascella 1921-2008
A CURA DI ENRICO CRISPOLTI

MOSTRE

- 101 Luigi Moretti architetto
Storia, Arte, Scienza
TESTO DI LUIGI MORETTI
- 111 Verso una Geo-Architettura
Mostra dei lavori del laboratorio di progettazione
guidato da Poalo Portoghesi
PRESENTAZIONE DI PAOLO PORTOGHESI
- 115 L'architettura italiana per la città cinese
Italian architecture for chines city
PRESENTAZIONE DI FRANCO PURINI

PREMI DI PITTURA, SCULTURA, ARCHITETTURA

- 121 Premio "Presidente della Repubblica"
Carol Rama (2009)
Pasquale Santoro (2010)
- 125 Premio Giovani 2009
SEGNARE / disegnare
PRESENTAZIONI DI NICOLA CARRINO, GUIDO STRAZZA,
JACOPO RICCIARDI

PRESENTAZIONI DI LIBRI E RIVISTE

- 133 Andrea Vici
Architetto e ingegnere idraulico
TESTO DI ANTONIO PAOLUCCI
- 137 Arnaldo Ciarrocchi
Catalogo generale dell'opera incisa 1932-2002
INTERVENTI DI ENRICO DELLA TORRE E GUIDO STRAZZA
- 143 Costantino Dardi
Architetture in forma di parole
TESTO DI COSTANTINO DARDI
- 147 Girolamo Muziano 1532-1592
Dalla Maniera alla Natura
TESTO DI PATRIZIA TOSINI
- 153 Palma Bucarelli
Cronache indipendenti
TESTO DI LORENZO CANTATORE

- 157 Guido Canella
Architetti Italiani del Novecento
TESTO DI ENRICO BORDOGNA
- 161 Federico Zeri
Lettere alla casa editrice
TESTO DI ANNA OTTANI CAVINA
- 167 Claudio Verna
Catalogo ragionato
TESTO DI VOLKER W. FEIERABEND
- 171 Renato Barilli
Autoritratto a stampa
TESTO DI RENATO BARILLI

LA GALLERIA ACCADEMICA

- 177 La riapertura della Galleria
Le nuove sale e le opere esposte
TESTO DI ANGELA CIPRIANI E MARISA DALAI EMILIANI

LE COLLEZIONI

- 185 La Collezione delle Opere dei Maestri
Accademici Contemporanei
Donazioni 2009-2010
TESTI DI NICOLA CARRINO E ENRICO CRISPOLTI

L'ARCHIVIO STORICO - STUDI E RICERCHE

- 191 La collezione dei ritratti accademici
Origine, incrementi e definizione dei modelli iconografici
nei secoli XVI e XVII
TESTO DI MARICA MARZINOTTO
- 219 La scultura alla fine del XVIII secolo
Riflessioni e polemiche tra gli artisti intorno all'Accademia
di San Luca
TESTO DI VALERIA ROTILI

RICORDO DI ACCADEMICI

- 239 Note biografiche sugli Accademici scomparsi
A CURA DI GIULIA FRISARDI

APPENDICE

- A CURA DI LAURA BERTOLACCINI
- 245 Cariche Accademiche
Adunanza Generale
Attività svolte

I L P R E M I O
TRA GLI APPLAUSI DEL CAMPIDOGLIO
P E R
L'ACCADEMIA DEL DISEGNO
Celebrata il dì 7. Maggio 1705.
P R E S E D E N D O
IL CAVALIER CARLO MARATTI
CELEBRE DIPINTORE,
D E S C R I T T O
D A G I U S E P P E G H E Z Z I
PITTORE, E SEGRETARIO ACCADEMICO;
E D E D I C A T O
D A G L I A C C A D E M I C I
ALLA SANTITA' DI N. S.
CLEMENTE XI.
PONT. OTT. MASS.



In ROMA, Nella Nuova Stamparia di Gaetano degli Zenobj
avanti al Seminario Romano.

CON LICENZA DE SUPERIORI.

Frontespizio degli Atti delle premiazioni dell'Accademia del Disegno, 1705.

Presentazione

Storia e contemporaneità convivono nell'essenza accademica. Guardano gli occhi di Muziano e di Zuccari quanto scorre nel salone dei convegni e delle adunanze. Assistono alle celebrazioni del merito. Con l'occasione, nel ricordo, di ampliare orizzonti. Criticamente trattando le problematiche dell'arte, oggi come sempre interrelate e frammiste, nel rincorrersi del triangolo fatale.

Pittura, Scultura, Architettura, avvicendate in prospettiva urbana. A cosa serve l'architettura? Di necessità si chiede se presentare o rappresentare. Reale problema è l'essere possibile o impossibilità quella dell'arte. Del fare, della tecnica, della figurazione e delle tipologie, l'astrazione e il concretarsi materico ed esistenziale. Il muoversi razionalmente per schemi e misura, l'azzardo che rompe il tutto nel dinamico divenire.

Si parla allora di Uncini e del Disegno. Segno nascente e possibilità di progetto. Del suo incidersi in lastre di vario metallo. Del ciclopico muovere massi di Pietro Cascella. Della visione ordinatrice dei tempi accademici. Dell'indagare e promuovere in parallelo scientifico. Di una Geo-Architettura. Del distinguersi di giovani artisti in consapevole sinestesia.

Confrontandosi gli Accademici a pianificare territori una volta lontani, ora vicinissimi, in più rapido scambio tra continenti e culture. Dirigendo alla sintesi agognata. Affrontando in critica attiva il passato, in sentita militanza al presente i testi preposti. Promuovendo il dono, le collezioni in prestigio. Realizzandosi l'ambito riordino delle Gallerie. Animandosi il rinnovo costitutivo e dirigenziale.

Ogni attività, evento e pubblicazione del biennio di competenza presidenziale per gli anni di impegno trascorsi 2009-2010. Tanto prospetta questo secondo numero degli Atti, definitivamente ripresi, con piglio attento e sistematico. A futura memoria accademica. Nel riaccesso specchiarsi dell'oggi, degli accadimenti dell'arte e del possibile convivere umano.

Roma, 27 giugno 2011

NICOLA CARRINO

Un nuovo inizio

INCONTRI E CONVEGNI



Giornata in onore di Pia Vivarelli 1945-2008

Il 19 febbraio 2009 si è svolta la “Giornata in onore di Pia Vivarelli. Studi e ricerche per l’arte contemporanea. Arte italiana del Novecento: dalla metafisica agli anni Sessanta”, curata da Nicoletta Cardano e organizzata dall’Accademia Nazionale di San Luca raccogliendo un suggerimento di Italo Faldi. I lavori della giornata, un incontro di carattere eminentemente scientifico con il quale si è inteso ricordare la storica dell’arte e accademica cultrice ad un anno dalla sua scomparsa, sono stati introdotti dal presidente dell’Accademia, Nicola Carrino, e dalla curatrice Nicoletta Cardano (di cui si riporta la trascrizione del suo intervento introduttivo, “Le ragioni di una giornata di studio”). Sono quindi intervenuti Paolo Baldacci, Giovanna Bonasegale, Luciano Caramel, Daniela Fonti, Mimma Lamberti, Claudia Marfella, Angelica Savinio, Antonella Lavorgna, Paolo Venturoli, Nicoletta Cardano, Marco Rinaldi, Ida Pancielli. Hanno concluso i lavori Bruno Mantura, Maria Vittoria Marini Clarelli, Ruggero Savinio. Al termine degli interventi è stato mostrato il video “Pia Vivarelli” realizzato da Anna Maria Cerrato con materiali delle Teche Rai.

È in corso di pubblicazione il volume Studi e ricerche per l’arte contemporanea. Arte italiana del Novecento: dalla metafisica agli anni Sessanta. Atti della Giornata di Studio in onore di Pia Vivarelli, Roma, Accademia di San Luca 19 febbraio 2009 a cura di Nicoletta Cardano (De Luca editore, Roma).

NICOLETTA CARDANO

Per tutti noi che partecipiamo a questa giornata di studio, promossa e organizzata dall’Accademia Nazionale di San Luca, è un momento di forte emozione. La giornata cade ad un anno esatto dalla scomparsa di Pia Vivarelli, storica dell’arte e accademico cultore, collega e amica di molti di noi. In questa stessa sala l’abbiamo salutata il 21 febbraio del 2008.

Tutti noi siamo titolari del lascito di Pia. Un lascito immateriale; non scritto e non disposto se non attraverso le azioni e gli scritti della sua vita operosa, che ha partecipato in forma diversa, ma con eguale entusiasmo, a tutti noi.

È sempre più diffusa, al di là dell’ambito degli studi sulla storia della critica e della storiografia artistica, la necessità di interrogarsi sulle condizioni della attuale vitalità e reattività della disciplina della storia dell’arte, soprattutto per ciò che riguarda il permanere dei fondamenti della disciplina in relazione ai tempi attuali, ai mutamenti culturali, sociali e alle criticità sofferte dalle istituzioni (museo e università) nello scenario che dalla fine degli anni Ottanta si è andato profondamente modificando.

Penso alla “peste”, descritta da Sandra Pinto e Matteo Lanfranconi (*Gli storici*

dell'arte e la peste, Milano 2006), ma anche agli *Obituaries, i 37 epitaffi di storici dell'arte del Novecento*, raccolti nel volume di Silvia Ginzburg (Milano 2008). La comunità degli storici dell'arte, minacciata oggi più che mai sul senso della propria esistenza, si interroga sui maestri e sul proprio ruolo.

Pia Vivarelli ha avuto un ruolo di grande partecipazione ai valori di questa comunità, e vi ha contribuito con un lavoro di studio continuo e rigoroso, con l'impegno costante dell'intellettuale dedito sempre alla "cosa pubblica" e con una carica vitale così coinvolgente da giustificare oggi la nostra presenza qui.

Pia, nella sua adesione alla comunità, ha sempre mantenuto un carattere di fondamentale autonomia. La finalità etica connessa allo studio e alla professione era talmente forte e connaturata in lei che è riuscita a svolgere con integrità, in maniera complessa e compiuta, impegni e responsabilità nell'ambito dell'istituzione museale e delle soprintendenze, dell'insegnamento della storia dell'arte (prima all'Accademia di Belle Arti e poi nella didattica universitaria) e della valorizzazione di artisti del Novecento tramite l'organizzazione di mostre e la presidenza della Fondazione Carlo Levi.

Nella sua autonomia Pia Vivarelli si è sempre riconosciuta e confrontata con i valori della comunità: quella ideale, che si identifica nei fondamenti della disciplina, e quella pratica, che si definisce nella struttura – museo prima e università poi – anche quando questa non sosteneva e talvolta non accoglieva sforzi comunitari.

Pia Vivarelli, giunta dopo il concorso nel 1976 come ispettore alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, partecipa attivamente allo sviluppo del modello di un museo che si fa interprete di una politica culturale innovativa, là dove per politica si intende il modo di realizzare idee a beneficio della comunità. Grazie all'eredità di Palma Bucarelli, e all'impostazione delle attività data dalla felice direzione di Italo Faldi, la Galleria si definisce nell'indirizzo dato da Giorgio de Marchis tra la fine degli anni Settanta e la prima parte degli anni Ottanta, come una struttura vivace e aperta. Un museo non meramente patrimoniale e conservativo, ma attivo sia come produttore di cultura che come servizio pubblico culturale, la cui fisionomia intendeva corrispondere, nei contenuti delle proposte e nella strutturazione dei servizi, all'incremento quantitativo e qualitativo della domanda del pubblico verso i musei in genere e verso quelli di arte moderna in particolare. Gli "sconfinamenti" in territori non strettamente riportabili ai compiti di tutela, conservazione, conoscenza del patrimonio sono non solo auspicati ma provocati e diventano parte di un unico programma integrato. Questo nuovo museo deve essere in grado di far fronte agli aspetti atipici di organizzazione che le nuove esperienze artistiche implicano, con l'acquisizione in un tempo dato di eventi e situazioni, con la registrazione e la conservazione delle uniche testimonianze che possono costituire traccia stabile di contesti effimeri.

Una esperienza positiva durata un breve spazio di tempo, negli anni tra il 1979 e il 1981, durante la quale Pia ha modo di coniugare una ricerca scientifica di alta qualità con l'ideazione e la cura di mostre, direttamente prodotte – diremmo oggi – dal museo e mai concepite come occasioni sporadiche o di mediazione, ma piuttosto come estensioni successive di conoscenza e approfondimento, nella fattispecie, dell'arte italiana e internazionale del Novecento. Concepito come un luogo di ricerca dinamico e aperto all'esterno,

il nuovo museo associa strettamente la ricerca scientifica alle attività di conservazione e tutela delle collezioni del Novecento e alla sperimentazione dei servizi, ripensati secondo il modello innovativo: non soltanto la didattica, ma anche la biblioteca e l'archivio storico. Queste ultime due strutture specializzate per la documentazione dell'arte del XIX e XX secolo, vengono destinate non solo alla consultazione interna ma al pubblico, come parte integrante degli strumenti didattici.

Lo studio rigoroso e di ampio respiro che accompagna il lavoro di Pia Vivarelli è insieme il punto di partenza e la finalità del "governo delle cose", ossia della tutela, per prendere in prestito una definizione usata da Andrea Emiliani. Così sarà anche quando, trasferitasi a Torino e preso servizio dal 1984 al 1986 presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, è impegnata nelle attività territoriali. Contribuisce, tra l'altro, alla definizione delle collezioni della Galleria Sabauda, rintracciando e riordinando circa ottanta dipinti, opere grafiche e sculture del Novecento, acquisite alle mostre torinesi dalla Direzione Antichità e Belle Arti del Ministero tra il 1935 e il 1942 e da tempo disperse in sedi pubbliche a cui erano state concesse in deposito temporaneo esterno.

Il livello altamente scientifico della catalogazione ricuce nel patrimonio della Sabauda "il contemporaneo" con un metodo filologico che nulla ha da invidiare ai diversi campi disciplinari della storia dell'arte, e che riprende e affina quello messo a punto da de Marchis per la catalogazione del primo decennio del Novecento della GNAM. Il lavoro pone anche in evidenza nuove questioni organizzative e di metodo relativamente ai compiti istituzionali della Soprintendenza territoriale in materia di conservazione del Novecento. In particolare, durante la ricerca vengono raccolti numerosi documenti (cataloghi, ritagli stampa, lettere, materiale grigio), in gran parte afferenti ad archivi di artisti oramai scomparsi, tanto che il soprintendente Gianni Romano ipotizzò l'istituzione di un archivio e un osservatorio del moderno e del contemporaneo in Piemonte in sinergia, si direbbe oggi, con altri enti (*Galleria Sabauda: opere del Novecento*, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Strumenti per la didattica e la ricerca, 4, Nichelino, Torino, 1987).

Se l'ambito del lavoro è inizialmente una revisione patrimoniale con interventi di tutela conservativa, le conclusioni dello studio pubblicato nel 1987 vanno al di là della mera ricostruzione delle singole opere, degli autori e delle modalità di acquisizione, ma inquadrano la vicenda di questa eterogenea collezione all'interno della storia della politica culturale istituzionale, di gestione di situazioni espositive e di acquisti, in particolare dell'Ufficio ministeriale per l'Arte Contemporanea creato nel 1940 da Bottai.

La permanenza di Pia Vivarelli alla Galleria Nazionale di Arte Moderna, compresa la parentesi torinese, dura dal 1978 al 1990; ma nel corso degli anni Ottanta, esauritasi per forza di cose l'esperienza vivace e dinamica della direzione di de Marchis, l'illusione utopica di un museo concepito come produttore di cultura e come servizio pubblico culturale si trasforma in un progressivo disinganno: chi intende naturalmente esercitare il proprio impegno intellettuale come fatto etico in relazione alla "cosa pubblica" deve rapportarsi a un nuovo clima dominato dall'esigenza di inserire arte e arte contemporanea, musei, patrimonio in un sistema di "industria culturale" e di spettacolarizzazione, "disposto a macinare il vuoto – per citare Antonio Pinelli – pur di riprodursi e riproporsi in continuo".

Nel 1990 Pia si trasferisce presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" come professore associato di Storia dell'arte contemporanea e dal 2000 come cattedratico. Il suo impegno nell'ambito universitario è di una dedizione pari a quello del museo, ossia quasi totale. Il seminario con cui l'Università ha ricordato la docente, tenutosi nello scorso novembre a Napoli, ha riunito numerosi colleghi di varie discipline ed è stato di una tale intensità da rendere testimonianza inequivocabile della presenza attiva di Pia nella struttura didattica e del suo modo sempre disponibile, ma anche fantasioso, di mettersi in relazione agli altri e di affrontare i problemi disciplinari di varia natura, che poi era in lei una sorta di credo esistenziale nel voler fare al meglio e secondo coscienza, nonostante tutto.

Nell'incontro di Napoli, Claudio Vicentini ha ricordato come Pia possedesse la "chiave maestra" dell'insegnamento: saper trasformare gli studenti in collaboratori e colleghi, coinvolgendo gli interlocutori nel suo entusiasmo e con la sua attività pratica e di pensiero, catturando attraverso di essa l'attenzione della mente. In realtà didattica e metodo sono due elementi strettamente legati nell'intellettualità di Pia, che si sostanziano attraverso la lucidità del pensiero, la chiarezza dell'espressione, e la concretezza del progetto, dell'azione. Non sono due momenti staccati, appartenenti ad un alto (il metodo di studio e di conoscenza e ciò che si arriva a conoscere) e ad un basso (la didattica, ossia la comunicazione di ciò che si conosce), ma due momenti interconnessi di uno stesso processo di comprensione della realtà.

Nel testo *Museo di arte moderna e didattica* del 1982 traccia con modernità e una certa audacia la fisionomia del museo a venire; audacia in quanto evidenza con forza la necessità di rivedere i meccanismi di tipo amministrativo che impediscono al museo di funzionare: ad esempio, per quanto riguarda la vendita delle fotografie e delle diapositive delle opere nelle collezioni, dei sussidi documentari didattici, dei cataloghi e delle pubblicazioni dei musei, degli audiovisivi si rifà a quanto già esiste nei musei stranieri come il MOMA o il Pompidou, fino a proporre, citando in questo caso l'esempio dei musei tedeschi, di superare l'abituale isolamento tra istituzione pubblica e collezionismo privato, fornendo un servizio pubblico, a pagamento, di *expertise* sull'arte contemporanea all'interno del museo.

Ma, soprattutto, insiste sulla necessità di modificare alla base la qualità del rapporto tra istituzione museale e pubblico, la necessità di "riuscire a superare la tradizionale indeterminatezza che caratterizza, nella conoscenza generalizzata del pubblico, il lavoro interno di un museo, difficile da definire all'esterno, riconducendolo infine al suo momento finale, quello dell'allestimento delle sale permanenti e quello delle mostre temporanee. Credo invece – afferma – che una struttura diventi conoscibile realmente e in questo senso realmente didattica, quando è in grado non solo di offrire prodotti finali di qualità scientifica elevata, ma quando mette in grado il pubblico di scoprire i meccanismi scientifici e tecnici che stanno alla base di quel prodotto. Una struttura che sia in grado di scomporre e smontare i suoi stessi processi operativi è l'unica del resto che possa avere quel grado di flessibilità che si richiede oggi ad un museo e soprattutto ad un museo di arte contemporanea, che per sua stessa natura dovrebbe essere chiamata a fare continue verifiche del rapido mutare di prospettive e situazioni artistiche. L'allestimento di una sala dovrebbe cioè esser in grado non solo di

presentare opere, ma di auto spiegarsi, di chiarire il percorso attraverso cui si è arrivati a scegliere alcune opere invece che altre (che saranno visibili in depositi organizzati come sale di studio) e di chiarire il perché di una certa intensità di luce o di una particolare collocazione di un dipinto come di un lavoro su carta”.

Il metodo della Vivarelli, quindi, parte da un rigoroso impianto filologico di base e, con una raccolta e verifica di dati a tappeto, che non permette distrazioni o mancanze, si spiega attraverso la stessa evidenza dei suoi contenuti e dei suoi processi di montaggio: un metodo talmente semplice e trasparente che non ha bisogno di teorizzazioni ed enunciazioni, che si fa chiaro nello scorrere limpido ed entusiasta del lavoro.

Dal 1995 al 2004 Pia Vivarelli presiede la Fondazione Carlo Levi, portando avanti un'attività estremamente impegnativa da un punto di vista scientifico e organizzativo. La Fondazione, grazie alla sua incredibile tenacia e al suo personale investimento, riesce a risolvere il problema basilare della sede dopo la sfratto di via del Vantaggio, nonostante il sostanziale disinteresse da parte dei così detti enti preposti alla Cultura. La nuova sede viene realizzata nei locali di via Ancona, una sede piccola, ma organizzata in maniera tale da permettere non solo di conservare al meglio in deposito i dipinti di proprietà della Fondazione, ma anche in grado di ospitare esposizioni ideate secondo un ciclo organico di presentazione delle principali tematiche della produzione di Levi. Della Fondazione Pia cura ogni aspetto con l'attenzione gestionale e curatoriale di alto profilo scientifico che viene richiesta da una istituzione con una finalità pubblica, così come specificato nello statuto: rendere disponibile il ricco patrimonio dei dipinti di Carlo Levi, anche con la creazione di più centri espositivi dislocati sul territorio nazionale (e in tal senso vengono realizzati i due comodati al Comune di Matera e al Comune di Alassio) e procedere allo studio scientifico di tale patrimonio e all'approfondimento della collocazione storica dell'artista nello sviluppo italiano e internazionale del Novecento italiano. Vivarelli imposta il catalogo generale dei dipinti, come meglio sarà illustrato in uno dei contributi previsti nel pomeriggio e soprattutto con una serie di studi definisce il ruolo di Levi.

Un esempio della vena fortemente creativa in ambito progettuale e realizzativo di Pia viene fornito dall'idea di mettere insieme studenti dell'Università “L'Orientale” di Napoli e dell'Istituto Centrale del Restauro intorno al problema del restauro di alcuni dipinti di Levi e della loro successiva esposizione, in unica operazione di stampo “didattico” alla Vivarelli (Napoli, Cappella Pappacoda 2004).

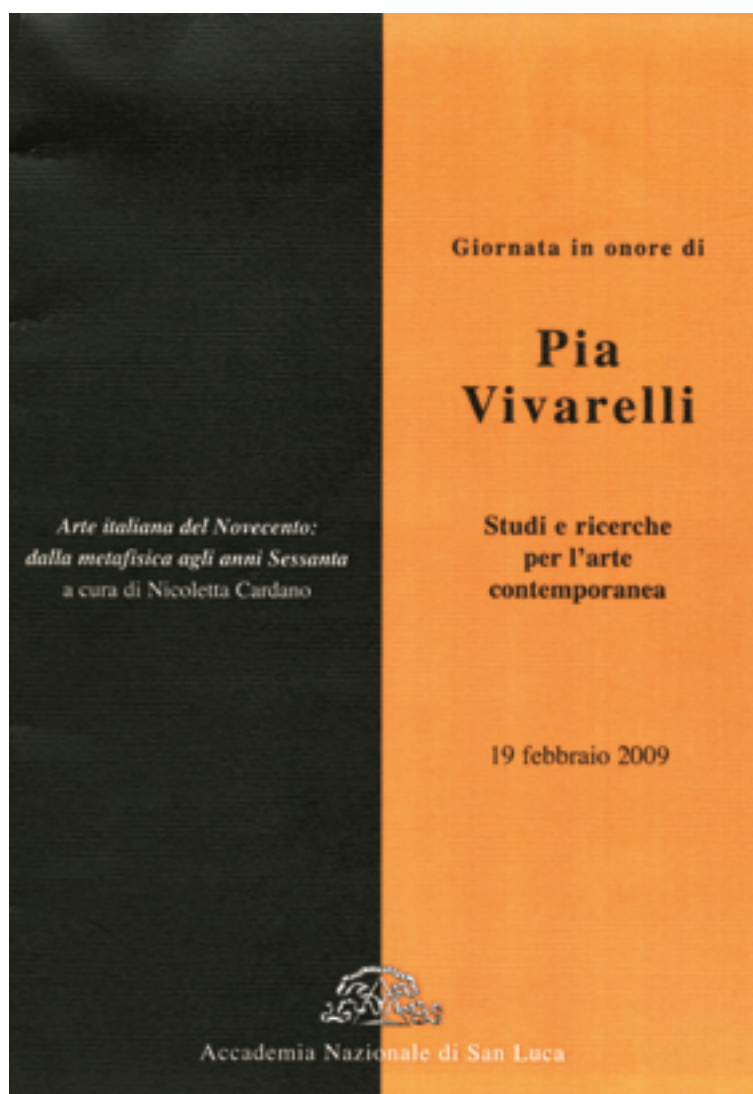
Gli argomenti di studio a cui Pia si è dedicata nella sua carriera, al di là dei contributi di arte moderna relativi agli anni di formazione all'Università a Bari e al perfezionamento a Roma, sono temi organici relativi alla storia dell'arte del Novecento. I temi, dalla metafisica agli anni Sessanta, sono definiti in un'attività densa che conta il catalogo generale delle opere di Savinio, (oltre alla preparazione dei due cataloghi generali di Carlo Levi e Gastone Novelli, ormai di prossima pubblicazione) e una notevole serie di mostre. Al di là di quelle di Savinio, Levi e Novelli, si ricordano de Chirico, Birolli, Perilli, Scialoja; altri percorsi di studio integrano quelli monografici e sono legati all'astrattismo italiano, all'arte degli anni Trenta, all'arte sacra e gli anni del premio Bergamo. In alcuni casi (come per le esposizioni di Tokyo e Oslo) viene ricostruito il percorso dell'arte italiana.

Come ricostruzione delle vicende di un decennio fondamentale per gli sviluppi dell'arte contemporanea, va citato il saggio sulle ricerche degli anni Sessanta per il volume della storia della pittura della Electa.

Si tratta di un percorso organico e compatto, originato dalla attività di ricerca per le mostre presso la GNAM, dove gli interessi sono volti alla chiarificazione di episodi e figure centrali, all'indagine sui meccanismi di diffusione tramite il collezionismo e la diffusione negli anni Trenta. In questi contributi, originali e fondanti per quanto riguarda la progressione degli studi di de Chirico, Savinio, Novelli e Levi, la partenza è sempre quella di porsi di fronte a ciò che deve farsi storia, ossia all'arte del Novecento come davanti ad un deposito visivo, un deposito di immagini ancora prima che di contenuti ideali. Un deposito da ordinare con gli strumenti rigorosi della filologia per ricostruirne secondo un processo intellettuale e concretamente mentale, i processi ideativi e i meccanismi di produzione e di trasmissione.

Nel ripartire sempre da zero in un processo che di volta in volta attraverso l'evidenza del percorso si disvela nella sua chiarezza, Pia non prescinde dalla filologia ed è sempre puntuale nei riferimenti filosofici e di storia della cultura, nel definire contesti e appartenenze; riesce tuttavia a mantenere una sorta di distacco, di saviniana leggerezza dal gioco mentale dei rimandi, del montaggio e rimontaggio dei meccanismi che si vanno svelando. Così che gli spunti filologici altro non diventano nella sua ricostruzione critica che "mezzi indiretti", mezzi da usare con spirito, come Savinio, la cui modernità di metodo e soluzioni pittoriche risiede proprio nell'usare gli spunti iconografici come mezzi indiretti, mezzi da usare con spirito: "Il gioco mentale, il distacco divertito dagli spunti visivi di cui ci si serve, – scrive Pia di Savinio – sono questi gli strumenti di cui dispone l'intellettuale contemporaneo per fare operazioni critiche – e in questo senso originali – rispetto alla storia e ai suoi modelli".

Le ricerche nascono dalle ricerche... questa è dunque la ragione del nostro incontro, una giornata che, anche se velata di tristezza per l'assenza di chi abbiamo stimato e a cui abbiamo voluto bene, vogliamo priva di nostalgia e di rimpianto, e speriamo carica di entusiasmo per gli studi che ci attendono.





Giuseppe Uncini

1929-2008

Il 30 marzo 2009, ad un anno dalla scomparsa, l'Accademia ha ricordato il Maestro Giuseppe Uncini con una mostra curata dal Presidente Nicola Carrino, intitolata "Giuseppe Uncini. Dalle Terre agli Artifici" (aperta sino al 30 aprile 2009) nella quale sono state esposte sei opere significative del "percorso unciniano", alcune delle quali mai mostrate in precedenza: dal progetto Senza titolo del 1958, afferente al ciclo delle Terre, al Cementarmato del 1960, al Muro di cemento del 2002, alle Architetture del 2005 e 2006, sino agli Artifici del 2008, ultima opera eseguita da Uncini. In quell'occasione è stata presentata la pubblicazione Giuseppe Uncini. Scritti, manifesti, interviste. Dalle Terre agli Artifici, anch'essa curata da Nicola Carrino, nella quale sono stati raccolti i principali scritti di Uncini (dal 1960 al 2007), i Manifesti del Gruppo Uno (1963, 1964, 1965), le interviste (dal 1968 al 2008). L'inaugurazione della mostra è stata preceduta da un confronto (di cui si dà conto nelle pagine che seguono) sulla figura artistica e umana di Giuseppe Uncini, Presidente dell'Accademia nel 2003, a cui hanno partecipato Nicola Carrino, Gabriella Belli, Bruno Corà, Giuseppe Appella, Fabrizio D'Amico, Concetto Pozzati, Nini Santoro.

NICOLA CARRINO

Nel presentare questo omaggio a Giuseppe Uncini, che l'Accademia Nazionale di San Luca gli tributa in onore commemorativo a Roma, sua patria elettiva, non posso che ripartire per un mio intimo colloquio, da quel parlarci nelle sue ultime mostre, già nella sala dedicatagli a Karlsruhe in seno alla mostra "Hoffene Malerei" e poi nella sua ultima mostra retrospettiva, avvenuta a Rovereto nella prestigiosa sede del MART.

Correre a Rovereto, infatti, è stato dettato non soltanto da un atto di amore ed amicizia, quanto da intimo e necessitante pellegrinaggio verso un luogo della sacralità, costituito dall'insieme delle opere che parlavano per Uncini e lo reificavano in un atto unico e pregnante, come presenza indelebile dell'arte e della scultura italiana nel mondo. Così mi sono trovato al MART, solo, nel dialogare lungo il percorso espositivo, in un momento di sospensione temporale antecedente alla inaugurazione ufficiale. È stato un susseguirsi epifanico di sale, in cui gli spazi fisici offrivano continue aperture di spazi mentali, presenze chiare, libere, immote, che ammutolivano e mi riparlavano, affermando, insistenti sul concetto del fare, del costruire, della materia necessaria e funzionale nel minimo economico per un massimo di espressività e comunicazione. È stata una lettura lenta, pacifica e imperiosa sulla realtà dell'essere e del partecipare, nell'afflato della civiltà vissuta, dei grandi eventi trasformativi della società e del modo politico di amministrarla e poterla condurre con indicazioni di ragione. Ponderando

sul progetto, il disegno fondante e basilare di ogni avvio delle idee, alla realizzazione concreta ed artificiale dell'arte, nella sua consapevolezza.

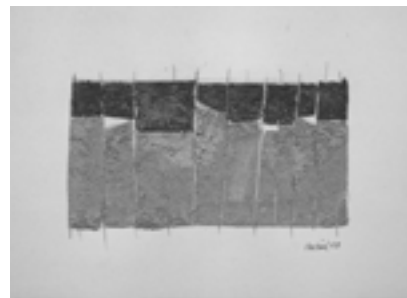
Il tocco di Uncini nel reificare la materia mi è sembrato ed è potuto essere, come è stato, divino e umano al contempo, terreno ed aereo nella sublimazione stessa del pensiero e dell'opera.

C'è stata tra noi una vita di dialoghi. Ancora una volta, forse l'ultima, è stata a Spoleto nel dicembre 2007, per la festa di presentazione della Casa degli Artisti all'Hotel Alborno. Eravamo seduti, soli allo stesso tavolo, con Mariolina ed Angela. Nel parlare, alla solita domanda da parte mia, su cosa lo interessasse al momento, e se avesse, come era al suo solito, intrapreso qualcosa di nuovo, Giuseppe mi rispose affermativamente. Disse: "Sto ripensando a certe cose cui avevo accennato con modelli anni fa". Quindi fece aperto riferimento alle *Colline artificiali* degli anni Settanta e subito, in quell'istante, com'era tra noi, mi si aprì alla mente un mondo. Intravidi la vastità dello spazio, di uno spazio paesaggistico. Compresi nell'immediato quanto il suo progetto, che mi sembrava giunto ad essere affinato e sempre più chiuso in sé, inspessiti i volumi dei piani, serrati da ferri di grossa dimensione, potesse aprirsi al paesaggio, in riferimento a quel paesaggio originario tanto sentito da lui, verso il quale spaziava ormai con vista quotidiana dalle terrazze del suo studio, definitivamente impiantato a Trevi. Vidi la terra dilatarsi e coprire ogni forma plastica, conservando sottesi i manufatti, quasi una premonizione archeologica di future città sepolte da ritrovare.

Questo poi ho avuto modo di riscontrare in un disegno, nel piano di un catalogo dei disegni che Mariolina va preparando, dal titolo "Progetto: trasformazione di collina in pianura". Così non sono rimasto sorpreso, al MART, di fronte alla visione di *Artifici n. 1*, opera dell'ultimo ciclo così denominato, per cui l'artista è sempre artefice di sé e della sua opera che rende finita e completa. Un'opera possente, dove l'impasto di terra sovrasta, rovesciato, come caduta di calcestruzzo nelle casseforme, tra due pilastri in cemento, alti, tra loro tenuti da sbarre oblique.

Sono invece rimasto emozionato nell'approntare questa "mostra ricordo", quasi sintesi di una vita del caro e stimato amico artista, al vedere *Artifici n. 5*, ultima sua opera ed ultima del ciclo ormai per sempre interrotto degli *Artifici*. Opera forte nella ritmica scansione dei piani, pilastri in sequenza plasmatis nell'alto dall'impasto di terra e pietrame, questa volta di colore rosso, un rosso ossido di ferro, tenuti i piani-lesene-contrafforti da una sola barra di ferro traversa, salda e ferma, il tutto bloccato con anelli serranti di evidenti dimensioni. Strano, mi sono detto e devo oggi dire, ma poi non tanto, trovare in quest'ultimo lavoro tanta estrema e definita compiutezza, tanto segnare con forza assertiva il nuovo ciclo di ricerca, che già appare compiutissimo per Uncini sin dall'inizio stesso del proporlo.

E l'emozione si è fatta più sentire quando, meditando sulla serie dei piccoli fogli designanti le *Terre*, il cui ciclo parte dal 1955, ho potuto reperirne uno definito *Senza titolo*, datato 1958, realizzato secondo lo stesso schema costruttivo e con lo stesso materiale, impasto di terra e sabbia, che struttura poi l'ultima opera *Artifici n. 5*, quasi un progetto preventivo, ante litteram. Ho quindi voluto porre in mostra all'inizio del percorso espositivo questo piccolo lavoro, che ha dato ragione al titolo della mostra: "Giuseppe Uncini. Dalle *Terre* agli *Artifici*", porgendo nel tutto di soltanto sei opere l'intero



Senza titolo (ciclo delle terre), 1958,
terre su cartoncino, cm 23 x 31.
Courtesy Galleria Fumagalli, Bergamo.

Artifici n. 5, 2008, cemento, ferro e terra,
cm 120 x 173 x 14.
Collezione Marzio Uncini, Roma.



ciclo della sua ricerca. Ciclo di lavoro e di vita, già segnato all'origine, cui Uncini ritorna col sentire estremo di noi uomini, sottilmente premonitore. Un ciclo di ricerca, i cui poli di congiungimento sono estremi identici.

Qui, a mio avviso, si compie ancora l'evento che ha segnato il percorso di Uncini, con l'apparire dei suoi primi *Cementarmati* nella mostra alla Galleria "L'Attico" del 1961, che oggi non possono essere più datati per quell'anno in quanto più che mai attuali, in quanto Uncini di sempre, sin dal suo esordio. Artista, Uncini, sin dagli inizi e oggi ancor più riconosciuto anticipatore di forme, tecniche e tendenze. Ma tutto questo per lui, devo ricordare, nella semplicità e quotidianità di essere uomo-artista-pensante, che svolge naturalmente la sua missione dell'essere, guardandosi intorno nella realtà urbana e nella storia della sua regione e del suo Paese. Quel sentirsi a distanza ancora e per sostanziale continuità, discepolo di Giotto, attraverso Boccioni, direi. Boccioni per quella concretezza e la dinamica vivificante del fare e dell'energia della materia, come per l'affrontare in insieme quell'essere artista costruttore, pittore, scultore, architetto, con i mezzi più semplici e diretti, naturali e innovativi della civiltà industriale e della nuova città, con i risultati più alti al di sopra di ogni preesistente realtà.

Infatti, tornando al clima romano degli anni Sessanta, nella vicinanza di Mannucci conterraneo e nel confronto diretto con Burri, Uncini non appare più come il giovane pittore in loro paragone, essendo già allora, come Mannucci, come Burri, artista formato, dalla forte ed unica personalità, per il quale il segno della ragione sostanzia la materia e rimane quest'ultima l'innovazione-guida che opera il distacco dalla tradizione figurativa dell'arte negli anni Cinquanta-Sessanta, per aprire ed aprirsi alla ricerca delle Seconde Avanguardie del Novecento. Avanguardie che, a mio avviso, ancora perdurano in tal senso, confermando il lavoro di Burri e confermandone "oltre" il lavoro di Uncini.

Ora qui, nella Galleria dell'Accademia, poche significative opere del "percorso unciniiano", dal progetto *Senza titolo* del 1958 ad *Artifici n. 5* del 2008, lo ricordano nel luogo stesso che lo ha visto Presidente per un breve

e sentito periodo. Qui appaiono in abbraccio esemplificativo, denso e drammatico per me, le *Terre*, i *Cementarmati*, i *Muri di cemento*, le *Architetture* e gli *Artifici* a porgere quel pensiero continuo e costante riferito alla terra natia, alla terra di Fabriano, alla terra delle Marche.

E questi lavori voglio consegnare oggi agli Accademici e agli amici dell'Accademia qui intervenuti, accompagnandoli con le significative riflessioni che seguiranno a questo mio intervento, di Gabriella Belli, di Giuseppe Appella, di Bruno Corà e di Fabrizio D'Amico, illustri e chiari compagni di strada qui convenuti. Tutto questo, alla presenza di Mariolina e di Marzio Uncini, sposa e figlio, amorevoli custodi della sua opera e della sua memoria, i quali ringrazio oltremodo, con Anna Maria Maggi della Galleria Fumagalli di Bergamo, per avere reso disponibili le opere che hanno potuto configurare questa mostra. Mostra e manifestazione che ho accompagnato con la compilazione di un volume in cui ho voluto raccogliere integralmente gli scritti, gli interventi e i manifesti del Gruppo Uno, sodalizio che ci ha uniti, me e Peppe, in un percorso intenso per alcuni anni. Corrispondenza durata in seguito, anche se non con la stessa assiduità, ma con identità di pensiero e riscontro di lavoro.

Ora, caro Peppe, è giunto il momento del saluto. Un saluto ti devo con affetto in via personale, come un saluto per conto degli Accademici tutti. Al contempo ringrazio voi convenuti che onorate Giuseppe Uncini.

GABRIELLA BELLÌ

Quando il professor Nicola Carrino mi ha chiesto di portare anche la mia voce in questa giornata di studi in memoria di Giuseppe Uncini, mi sono sentita un po' intimidita, sapendo che le persone che al tavolo avrebbero parlato di Uncini, erano persone che da anni hanno seguito il suo lavoro ed hanno scritto di lui. Non ho mai scritto di Giuseppe Uncini, se non un breve testo introduttivo nel catalogo della mostra che si è chiusa da pochi giorni al MART di Rovereto.

Come ricordare allora Giuseppe Uncini? Lo farò parlando come direttore di un museo d'arte contemporanea italiano, nella consapevolezza che tutte le istituzioni pubbliche che si occupano in particolare d'arte contemporanea, se veramente attente all'evolversi dell'arte nelle sue più alte espressioni artistiche, prima o poi, dovranno necessariamente guardare al lavoro di Uncini. Credo che questo sia un dato oggettivo importante e il MART ne ha dato prova: il nostro museo fin dalla sua nascita, ma ancor più nei nuovi spazi di Rovereto, ha sempre cercato nel programmare la propria attività di scegliere delle esposizioni coerenti con una missione di vera ricerca scientifica nel campo di quello che si può ancora oggi definire il territorio non del tutto esplorato dell'arte italiana del '900. La scultura, in particolare, sia per oggettive problematiche logistiche ed economiche, sia perché molto più complessa nell'analisi scientifica e nell'articolazione critica rispetto alle esperienze internazionali, è stata assai meno indagata della pittura. Il MART ha voluto però dare in questo campo specifico un segnale critico molto forte, non solo con la mostra di Uncini, ma anche con le altre due esposizioni di scultura che la precedono, esposizioni che ritengo molto significative per lo studio dell'arte italiana del secolo appena passato: mi riferisco alla mostra di Medardo Rosso e a quella dedicata a Fausto Melotti, ceramista. Credo che sia stato importante, in questi sei anni di apertura della nuova

sede, poter annoverare nella nostra attività queste tre esposizioni di scultura, soprattutto perché si è trattato in tutti e tre i casi di mostre di ricerca su artisti da tempo dimenticati (è il caso di Medardo Rosso) o di aree di sperimentazione inedite per il grande pubblico (è il caso di Melotti ceramista) o, ancora, di artisti, come Giuseppe Uncini, la cui importanza nell'ambito della ricerca internazionale ha raggiunto negli ultimi due decenni un alto livello di riconoscimento, ma troppo poco però è stata studiata in Italia.

Perché ho scelto dunque di realizzare una mostra di Uncini? Una delle ragioni sta nel fatto che presso il MART grazie al rapporto molto stretto con la Vaf-Stiftung ci sono in deposito e molto spesso sono visibili nella collezione permanente, numerose opere di Uncini. Tutti sanno che la Fondazione Vaf-Stiftung, una fondazione che colleziona solo arte italiana, ha sempre avuto uno sguardo molto selettivo e curioso sull'arte italiana del secondo dopoguerra, e in particolare sui fenomeni di maggior rilievo, come per esempio l'ambito della ricerca di Uncini.

Ma il possedere opere di un artista non è di per sé una buona ragione per avviare un progetto di ricerca e una mostra. La verità è che una simile scelta non può che nascere dalla consapevolezza che oggi mostrare il lavoro di Giuseppe Uncini, significa dimostrare a livello internazionale due cose: da un lato la sua straordinaria primogenitura e precocità, dall'altro l'autonomia e la diversità dell'arte italiana rispetto a quanto prodotto contestualmente dalla ricerca internazionale.

Quando ho realizzato uno degli ultimi display della collezione permanente, prima della sua mostra monografica, ho avuto il piacere di lavorare e dunque di progettare l'allestimento di un nucleo di opere provenienti dalla raccolta d'arte minimal americana di proprietà di Ileana Sonnabend. Allestendo questo gruppo di opere – un Robert Morris, un Donald Judd, un Sol LeWitt etc. – ad un certo punto ho capito che era improcrastinabile la necessità di collocare nelle stesse sale, anzi in apertura alla sezione, un bellissimo, straordinario lavoro di Uncini del 1958 e questa necessità era dovuta sia alla data precoce, che dimostrava appunto una primogenitura concreta rispetto a certe soluzioni trovate da quelli che Uncini chiamava “i gelidi minimalisti”, ma anche alla necessità di mostrare la differenza – che è una differenza che segna tutta l'arte italiana, soprattutto se parliamo del secondo dopoguerra – tra lo stile diciamo pure italiano e le analoghe esperienze internazionali, talvolta più fortunate ma prive di quelle straordinarie caratteristiche che segnano indelebilmente la nostra ricerca, fondate non sul tecnicismo concettuale ma ancora appartenenti all'emozione e all'anima, che trovano nei grandi temi della storia dell'arte europea, come quello del pieno e del vuoto, del colore, delle proporzioni, la loro ragione d'essere.

La necessità di voler mostrare Uncini all'interno di una sala davvero importante per la documentazione di ciò che era avvenuto in quel decennio, tra gli anni Sessanta e i Settanta, era anche la necessità di “fare il punto”, per certi aspetti scrivere una parola definitiva. Negli spazi espositivi del museo il lavoro di Uncini mi permette di continuo di fare il punto e di segnare le differenze che esistono tra un Donald Judd o un Robert Morris e un suo grande *Cemento*: il lavoro di Uncini è infatti uno straordinario precipitato di competenze e di sapienza del fare, dell'immaginare ma anche di emozioni, di spessore umano.

Quando ho incontrato Giuseppe Uncini – l'ho conosciuto purtroppo solo

negli anni tardi – ho avuto la fortuna di parlare a lungo con lui del suo lavoro e credo che una delle prime cose che gli ho detto sia stata proprio questa, ovvero che ho amato i suoi lavori, che li ho voluti esposti nella collezione permanente e che li ho messi anche come sfida nelle sale di autori che negli anni sono stati ben più ampiamente celebrati di lui. Eppure quanto spessore, quanta cultura, quanta capacità di darci emozioni possiede il suo lavoro! Credo che ogni museo, quando propone e studia temi o movimenti o momenti della sperimentazione di un autore o di tanti autori, che hanno sviluppato idee apparentemente avanzate o nuove, abbia anche il dovere di metterle a confronto con quanto il resto del mondo artistico ha prodotto negli stessi anni, perché è proprio dal confronto tra le differenze, che si esalta la qualità e l'originalità dell'artista.

Anche il *Grande Cemento* che sta per essere installato nel Giardino delle Sculture del MART, sarà obbligato al dialogo con le opere di altri autori. Ma questo è proprio ciò che Uncini cercava: sicuramente non essere solo, forse – come è ambizione di tutti gli artisti – essere il primo.



Cementarmato, 1960, cemento e ferro,
cm 62,5 x 62,5.
Collezione privata, Roma.

GIUSEPPE APPELLA

La mostra di Rovereto, che fra alcuni giorni proseguirà a Graz, muove dalle *Terre* del 1958 per arrivare, attraverso *Sedia con ombra* e *Finestra con ombra* del 1968, ai più recenti *Spazicemento*, ai *Muri di cemento* o alle ultime *Architetture*. La mostra che vedrete tra poco nelle sale dell'Accademia, in poche opere, dalle *Terre* agli *Artifici*, sintetizza mezzo secolo di lavoro: entrambe ripropongono i modi primari del costruire ma, soprattutto, sono un ritorno alle origini, al paese di nascita, Fabriano, con un centro storico che, nonostante le distruzioni e le trasformazioni, restituisce la forte presenza di una schietta struttura medioevale. Questa struttura, di continuo presente nell'assetto decorativo delle grandi imprese di Gentile da Fabriano, alimenta, a pensar bene, le modanature monocrome di Uncini, le linee elastiche che innervandole le frastagliano con una libertà cresciuta di anno in anno, tanto da condurlo a dimensioni inconsuete e colossali (vedi *Epistylum* del 2004, il *Grande muro*, 2006, e *L'Alfabeto di Aratta*, 2007) che non si sottraggono allo studio sensibilissimo della luce, alle gradazioni di un colore che simula illusionisticamente un rilievo lapideo.

Uncini ha sempre sostenuto che Fabriano, nella sua infanzia, è stato un luogo qualsiasi e che la singolarità di quelle case, di quei palazzi, l'ha avvertita dopo, durante la guerra, allontanandosene. Molto più importante è stato Cerreto d'Esi (Ancona), dove ha scoperto il sapore delle pietre e, in una società di artigiani operanti in una miriade di mestieri, all'insegna del pensiero e della mano, ha sostituito i primi rudimenti appresi nello studio di un anziano pittore di Fabriano con le improvvisazioni dell'officina, della bottega, soggiogato dai gesti e dalle attitudini del fabbro, del falegname, del muratore, del contadino che cura l'orto con la stessa grazia di un pittore di stanze. Ciò che lo attrae, a Cerreto, è la simbiosi che questi artigiani stabiliscono con i materiali usati e con gli attrezzi da lavoro, la continua rivisitazione e interpretazione del mestiere, l'energia che circola negli oggetti che producono e di cui hanno bisogno. È il momento preciso in cui impara a usare con proprietà il ferro e il cemento, i suoi materiali, per costruire nude strutture, senza voler evocare qualcosa, ma volendo mantenere intatta nel tempo la forza originaria che le ha generate.

Quello che è cambiato, cogli anni, soprattutto nella componente materica, è stata la leggerezza. Con la percezione dello spazio pluridimensionale le composizioni hanno conquistato, nelle strutture, il rapporto linea-superficie.

In tutto questo, Roma e Burri hanno avuto il loro peso. In pieno informale, con la certezza che ogni cosa può essere dipinta (tranne la tela e certo non con i colori normali), utilizzando i materiali più disparati, normalmente considerati “impropri”, supporti impensabili, spazi illimitati, Uncini allarga il suo spazio mentale. Può dipingere di tutto, su tutto, con tutto. Cartone, masonite, compensato, cellotex, ogni tipo di terre, polvere di marmo, carbone e cenere, segatura e calce, cemento e tufo. Economia e praticità diventano le sue leggi.

Il pennello scompare. Ciò che conta è far combaciare le immagini con i materiali e le tecniche usate per realizzarle, capire che modificare il senso delle materie e far diventare tutto pittura non è la strada giusta. Bisogna dimenticare il quadro, mettere a nudo i procedimenti tecnici, materializzare lo spazio e il segno, rintracciare nella sua natura di *homo faber* la convinzione di una costruzione monocroma. Nasce così, tra il 1958 e il 1959, insieme a un vero e proprio percorso di lavoro, il primo *Cementarmato*, dove il cemento, identificato con l'idea della costruzione, è tutt'altro che occasionale.

I *Ferro-cemento*, che datano al 1965, sono un ulteriore commento a questi primi lavori, una tappa di avvicinamento alla sperimentazione della tridimensionalità e una sorta di alfabeto del costruire, di grammatica espressiva, una coniugazione progressiva di riflessioni sulla luce e sull'ombra in relazione all'oggetto. L'abitudine a non rendere concreti questi due elementi, a non considerarli materia, porta Uncini alla loro realizzazione.

Nel 1967, l'oggetto, e la sua ombra nello spazio, diventano una cosa sola, con lo stesso valore. Passa, perciò, dal cemento al mattone che dà immediatamente l'idea del modulo, dell'incastro, del contrafforte. Alza muri, colonne, archi, portali che richiamano i muri della sua infanzia. L'ombra è lì, a fianco, costruita in cemento.

Il paesaggio quotidiano viene sottratto all'ovvio.

Passo dopo passo, inanellando idee e possibilità che le materie sollecitano e la geometria suggerisce, cubi e parallelepipedi, corpi e volumi, accolgono la loro ombra e l'abbandonano. Il vuoto si fa pieno, il pieno diventa vuoto immediatamente riempito dall'occhio di chi guarda, in un'operazione concettuale che non ha nulla di illusionistico. La percezione totale dello spazio tridimensionale, gli chiarisce che termini come luce, ombra, tempo possono diventare materie concrete, porsi come concetti nuovi alla nostra coscienza. La geometria come grammatica del fare e sintassi della percezione, la geometria come matrice vivente – è evidente l'influenza del pensiero di Giulio Carlo Argan, conosciuto tramite Ninì Santoro – predispone al tema del costruire, che rimanda, negli spazi di ferro della fine degli anni Ottanta, ad alcuni principi del costruttivismo. Le linee vengono considerate nel loro valore descrittivo ma solo come adduttori di energie proprie dell'oggetto; al volume, non più idoneo a rendere la misura dello spazio, si sostituisce la solidità e la trasparenza; il ritmo, fissato dal ferro-segno che moltiplica e articola i rapporti di piani disciplinandoli con l'incidenza della luce, assume proporzioni di natura cinetica, traduce la nozione di tempo, accoglie l'inatteso e l'incalcolabile.

Lo spazio diventa parte integrante dell'opera.

Uncini, volutamente, non ha teorizzato questi raggiungimenti. In una lettera a Marcello Bizzarri, del 1977, sciorina una tiritera che certo piaceva a Emilio Villa e invitava al canto Mimmo Rotella: “*io non ho fatto*, scrive, *l'informal, la pop art, il nouveau réalisme, la minimal art, la optical art, la land art, l'happening, l'arte povera, la body art, l'hyperrealisme, la conceptual art...*”, insomma tutto ciò che segna l'avanguardia degli ultimi decenni. È chiaro che non vuole dividersi tra spiegazioni possibili e impossibili e neppure confondersi tra politica, sociologia e psicologia buone per produrre oggetti per tutti gli usi, magari a tema. È attento agli incontri casuali di una giornata che aprono a illuminazioni improvvise, alla voce dei poeti che indovinano: Emilio Villa, Leonardo Sinisgalli, Cesare Vivaldi che lo aiutano a capire la scultura come dimora delle cose, da cui l'impegno nelle committenze (una fra tutte *La porta del Sole* per i caduti di Ghibellina, del 1981-1983), la disposizione ad affrontare problemi reali. Il mistilinguismo villiano sollecita di continuo la possibilità di ripercorrere le strutture dell'antico per comprendere le sperimentazioni dell'era tecnologica.

Un aspetto importante, correttamente evidenziato anche nelle recenti mostre e nel catalogo generale, è l'uso della carta. La carta segna la storia di Uncini, che l'ha riconosciuta come il corpo primigenio delle idee e, come gli altri materiali, lo spazio e il contenuto dell'opera priva di ogni tensione narrativa o decorativa. Già qui la tecnica è un tutt'uno con l'idea: si tende a costruire, a scegliere volumi, a strutturare, a costruire, a significare l'oggetto. Un oggetto che, in più occasioni, è stato imparentato al minimalismo. A torto, perché per Uncini la minimalità è il punto di arrivo, attraverso un processo meditativo che tende alla semplicità senza rinunciare alla fantasia. Infatti, tanti anni fa, alla domanda su quale fosse lo scultore che lo interessava maggiormente, rispondeva, senza esitazione: “Giotto”.

FABRIZIO D'AMICO

Credo che, dicendo oggi di Uncini, non si possa prescindere in avvio dal riconoscere tutto il merito che ha di recente avuto, in ordine a una più piena valutazione del suo lungo tragitto creativo, il lavoro del catalogo generale, curato da Bruno Corà e da Annamaria Maggi, con il contributo fondamentale di Mariolina Uncini.

Per le poche parole che potrò oggi dire, mi pare di dover in particolare sottolineare, in quel lavoro, il davvero cruciale rinvenimento della vasta serie delle opere prime di Uncini, quei “quadri” che hanno preso il battesimo di *Terre*, distesi dal '56 al '58, e dei quali già Giovanni Accame e Marco Meneguzzo, fra gli altri, avevano intuito il sicuro rilievo: quadri che vanno a sovrapporsi cronologicamente ai primi *Cementarmati*, anch'essi, come è ben noto, iniziati nel 1958. Uncini lavora allora a Roma, con Edgardo Mannucci, che l'ha molto tempo prima chiamato, giovanissimo, dalla sua nobile ma separata provincia in uno dei centri più vivaci dell'arte internazionale. È prossima, quegli anni, la definitiva eclisse non della temperie che s'usa chiamare informale (che proseguirà ancora a lungo, connotando molte esperienze di diversa generazione), ma della percezione dell'informale come possibile via d'avanguardia: soprattutto a Roma, dove quella poetica è stata piuttosto transito per esperienze altrimenti motivate (pensiamo ad esempio all'“informale eterodosso” di Corpora, alla breve parentesi

Muri di cemento n. 137, 2002, cemento e ferro, cm 236 x 290 x 30.
 Courtesy Galleria Fumagalli, Bergamo.



esistenzialmente coinvolta nell'altrimenti solare tragitto di Sanfilippo, a certi passaggi di Burri stesso, soprattutto dati nelle sue *Combustioni* su plastica e legno) che non “luogo” ove fondare stabilmente il proprio progetto ideativo. Sulle ceneri dell'informale, premono allora istanze assai diverse: le une che possiamo dire neo-dada (di cui Schifano e i suoi compagni di strada furono fra i primi interpreti italiani); altre tentate da una “nuova figurazione”, nell'ipotesi critica formulata da Cesare Vivaldi (e interpretata da Perilli, ad esempio); altre infine da dir ispirate a una sorta di nuovo concretismo, in una tensione che riguardò sia esponenti della generazione più colma – con il procedere, ad esempio, di Burri dalle *Combustioni* ai *Ferri* – sia interpreti più giovani (sempre e solo ad esempio, Lo Savio).

Partecipe allora di questi climi, Uncini trasfonde nei *Cementarmati* la complessità, e anche la contraddittorietà, di queste tensioni: si riallaccia per qualcosa all'accalorata temperatura informale; per qualcosa sembra avvicinare l'intenzione di far *tabula rasa* su ogni sentimento del passato (già stata evidente, quest'intenzione, in Manzoni e in Azimuth, e a Roma stessa nella coiné della rivista “L'Esperienza Moderna”, per il cui ultimo numero (n. 5, del 1959) Achille Perilli immaginava la copertina apponendo dei freghi rossi sui battesimi storici e ormai usurati dell'avanguardia, dall'astrattismo all'informale. Per qualcosa, infine, Uncini condivide quella volontà costruttiva che sarà poi la vera costante della sua lingua negli anni a venire, ma che abbiamo visto anche appartenere – a Roma – al clima di quegli anni Cinquanta al tramonto.

“Operano semplici opere”, scriveva nel '60 Emilio Villa presentando Uncini che esponeva con Angeli, Festa, Schifano e Lo Savio alla galleria bolognese del Cancellò, in una mostra promossa da Concetto Pozzati. E toccava così l'ultimo registro che occorre rilevare nella prima attività dello scultore (perché, tra l'altro, proprio a lui, più che ai suoi compagni nella trasferta bolognese, sembrano attagliarsi queste parole di Villa): la ricerca, e forse consapevolmente “scandalosa”, intenzione “povera” delle sue opere, fatte di materiali anticanonici, mimando con essi i morfemi (segnici, materici, cromatici) di un asse paradigmatico illustre. Ricordiamo allora brevemente, prima di riandare alle *Terre* iniziali, una di quelle “strane”

opere, che si data al '59-'60: lo splendido *Cementarmato* modulare, tuttora nella collezione dell'artista.

Il perimetro ininterrotto del filo di ferro racchiude in un rettangolo la composizione serrata di dodici formelle sommariamente squadrate, spartite a loro volta sulla superficie dal percorso aspro del ferro (epperò non più, qui, in ogni sua parte visibile, sommerso com'è in punti dal sormontare che su di esso fa talora il cemento). Sulle formelle si abbarbicano, come stami, altri fili (segni, ancora): talvolta vincolandole al piano, con evidente e sottolineata funzione strutturiva; talaltra distaccandosi un poco, e come a fatica, dalla superficie, sulla quale proiettano la loro ombra breve, o lasciano una piccola impronta rugginosa. Valori costruttivi ed altri opposti – di pungente, quasi sofferta sensibilità materica e, mi pare, ancora di una trepida suggestione pittorica, da dir quasi tonale – convergono dunque in quest'opera, che Uncini espose alla prima mostra che ne sancì la raggiunta maturità d'artista, all'Attico, nel giugno del 1961. Ed Enrico Crispolti, che presentava questi “cementi-armati” nella galleria che era stata il primo luogo di riferimento della cultura informale a Roma, riconosce sin d'allora questa loro duplice valenza, e in particolare “il margine di lirismo e di moderato abbandono in questa tendenziale costruttività”: pur sottolineando infine quest'ultima vocazione dei *Cementarmati*, nei quali si fa egemone “molto più l'idea d'una costruttività che non appunto dell'usura”.

Spartiacque, sono: spalti ove quanto è stato confligge con quel che sarà. L'immagine di Uncini è, in tal senso, folgorante: e se lo sviluppo venturo del suo lavoro accrediterà ulteriormente l'intuizione di Crispolti, volta a privilegiare nei *Cementarmati* la componente costruttiva (ove forte diverrà, analogamente a quanto accade in Consagra, l'implicazione con un pensiero sociale, architettonico e urbanistico), per allora essi sono, carichi di memorie e insieme di ipotesi aperte al futuro, fra le immagini più intense e felici del tempo. Appunto per quel loro voler essere, da un canto, un grado zero della forma: non ignari, certo, di quanto Azimuth aveva a Milano desunto da Klein (attraverso Fontana); e insieme per quella loro capacità d'asserire con parole scarne l'atto formativo che li ha generati, e le sue implicazioni prima di tutto mentali. Per quella castità loro, e quasi nudità d'immagine – cui ambiscono, e che toccano – che li preserva da ogni compiaciuto edonismo. Per quel loro dirsi con voce netta e piana, in uno spazio misurato, ormai lontani dal coinvolgimento emotivo che era stato proprio di tutta la cultura informale.

“Cose di Uncini” definì i *Cementarmati* Giovanni Urbani, in una recensione apparsa su “Il punto” del luglio di quel 1961. E da queste sole parole si evince lo stupore che essi poterono suscitare: generato prima di tutto da quel loro immediato qualificarsi come ‘altro’ rispetto a quanto apparteneva, nella percezione comune, alla sfera estetica.

Ma facciamo un passo indietro, a incontrare le *Terre*: delle quali forse sino ad oggi – conoscendole in fondo meno di quanto si sarebbe dovuto – si è sottovalutata la capacità di annunzio rispetto ai *Cementarmati*, e alla loro specificità linguistica. “Assomigliano” di più a dei “quadri”, le *Terre*. Nascono, almeno talvolta, appoggiate ad un canonico supporto, tela o masonite. D'altra parte esse conservano, dei “Cementi” che verranno, l'analogo bilico fra abbandono al fascino della materia e intelaiatura severamente costruttiva, evidente soprattutto laddove la loro spazialità è data dalla paratattica giustapposizione di porzioni geometriche, sovente ordi-



Architetture n. 194, 2005, cemento e ferro, cm 222 x 197 x 20.
Collezione Uncini, Trevi.

nate attorno ad un'idea di orizzonte, e come in lenta rotazione attorno ad esso. Burri, certo – soltanto il Burri, però, precedente alle “Combustioni”, nelle quali la struttura cede all'ingresso violento del gesto – può essere chiamato a loro lontana scaturigine. O, per dir di una suggestione più remota, ma che pur tuttavia mi appare non del tutto improbabile, del de Staël tra ultimi anni Quaranta e primi Cinquanta. Ma in particolare mi sembrano, le *Terre*, più prossime alle coeve “cose” di Salvatore Scarpitta: a quei *Senza titolo* del '56 e del '57 che Scarpitta espose da Plinio de' Martiis nel maggio del '57, e che precedettero di un anno la rivelazione delle “bende”, sempre alla Tartaruga (con Turcato che gridava allora da Menghi: “Scarpita fa le mumie! Mumifica!”), felice di poter finalmente scaricare sull'amico un po' dello scandalo di cui lui aveva più che abbastanza).

Avevano anch'esse, quelle “cose” intrise di materia, aggregate da un vento centripeto, bagnate di poco, determinato colore – ruggini e bruni, verdi e neri, soprattutto – già una voglia sotterranea, una tensione ad essere qualcosa di ulteriore rispetto alla pittura. Sapevano, come le *Terre* di Uncini, che gli incanti dell'informale erano ormai alle spalle; eppure continuavano a rimestarci le mani.

BRUNO CORÀ

Egregio Presidente, caro amico Nicola Carrino, carissimi Mariolina e Marzio Uncini, gentili signori e signore, cari amici artisti e colleghi, probabilmente sentirete dire delle cose che avete già ascoltato perché paradossalmente, nonostante si dica che l'arte non sia una scienza, quando si lavora su una testualità come quella che Beppe Uncini ci ha lasciato, le nostre povere idee (almeno le mie) coincidono, perché si parla di qualcosa che un artista come lui ha praticato come intensa disciplina, quindi un'attività che ha le sue regole. Vorrei innanzitutto esprimere i miei più sinceri apprezzamenti per questa lodevole iniziativa volta a ricordare l'opera e l'artista Uncini: un maestro a lungo operoso in questa città, da cui prese avvio quell'avventura esaltante e dirompente della sua arte, di cui molti tra noi sono stati testimoni oculari oltre che appassionati studiosi e sinceri estimatori. La mostra – un esempio straordinario di sintesi – e il libro dedicati in questa circostanza a Uncini sono il frutto di un impegno originale di questa Accademia, presieduta con grande sensibilità dal maestro Carrino, al quale mi è gradito esprimere pubblicamente tutta la mia stima e riconoscenza per quanto da lui oggi predisposto.

In una situazione d'incredibile instabilità sociale, prossima ai gradi più avanzati del disorientamento individuale, pubblico e collettivo, in questi anni, è proprio dalla cultura e dall'arte che ci aspettiamo segnali come questo odierno, di mantenimento delle funzioni delle istituzioni e di indirizzo sincero di come agire nei momenti di difficoltà, perseguendo gli scopi morali e ribadendo l'importanza degli aspetti formali e sostanziali delle nostre più profonde esigenze estetiche, culturali e umanistiche.

Sono stato tra gli amici che sono accorsi a Trevi dopo poche ore che Giuseppe Uncini ci aveva lasciati. Ma è già trascorso un anno e dall'incredulità e dallo sgomento di quella giornata, in realtà nulla è cambiato nella nostra coscienza. Per Mariolina e Marzio Uncini, così come per il resto dei suoi cari, sono certo che addirittura il tempo è fermo all'alba di quel giorno dalle conseguenze del tutto inaspettate.

Per attutire quella drammatica sterzata e ritrovare un momento di conforto, vi è stato già l'incontro tra noi in occasione della mostra di Karlsruhe e poi della pregevole mostra al MART di Rovereto, dovuta all'opera instancabile, di grande incisività, di Gabriella Belli; eventi che hanno avuto però l'effetto di renderci ancora più consapevoli di quello che era accaduto e di come, da allora in poi, come tra poco avverrà a Graz per l'itineranza di questa mostra, le cose andranno avanti senza la straordinaria presenza rassicurante e di giusta calma che Uncini sapeva diffondere attorno a sé, come artista e uomo puntuale con il suo lavoro e, soprattutto, con le aspettative estetiche che egli era capace di alimentare e poi soddisfare. Pur continuando a interessarci e a occuparci del suo lavoro, come fino ad oggi e più di oggi, però dovremo fare da soli e fare bene, come lui ci ha abituati e ci ha insegnato. E non sarà facile farlo e, soprattutto, farlo senza di lui.

Un anno dunque è trascorso e questo lasso di tempo ci ha dato l'opportunità di renderci conto che una nuova fase adesso si è aperta davanti all'opera di Uncini. È iniziato quell'ampio percorso temporale in cui l'opera, senza più il caldo fervore di colui che l'ha concepita, realizzata e sostenuta, si avvia ad attraversare da sola una temporalità di cui nessuno di noi conosce l'entità. È il tempo in cui già sono iscritte tutte le altre opere d'arte appartenenti alla nostra o ad altre epoche. Un tempo che appare immobile come un firmamento in cui si osservano brillanti e con diversa distanza e intensità i luminosi astri delle opere d'arte che ci hanno orientati fino ad oggi. Ha ragione Carrino ad affermare che la storia continuerà a guardare al lavoro di Uncini con uno sguardo sempre più approfondito. Infatti, il lavoro di Giuseppe Uncini si è già avviato a divenire un indelebile riferimento luminoso nel cielo dell'arte di ogni tempo. Ma sarà bene dire oggi, ancora prima della storia, anche se in una concisa riflessione come questa, perché l'opera di Giuseppe Uncini avrà sempre una propria sicura collocazione nell'empireo dell'arte.

Uncini, infatti, proteso fin dall'adolescenza al fare pensiero con le mani, sospinto da un'idea febbrile del costruire, non scevra da impulsi di carattere materiale in quanto attitudine e capacità che rendono possibile all'uomo la stessa sopravvivenza, attraversando con radicalità la pittura come aveva inequivocabilmente appreso dalla lezione di Burri, a partire dal '57-'58 volge la sua attenzione alla costruzione di un organismo autonomo e autosostantivo, del tutto autoreferenziale, che a null'altro rinvia – come diceva lui – se non a se stesso. Con i *Cementiarmati*, infatti, Uncini cessa ogni attività di carattere rappresentativo, per affermare, presentandola, l'oggettualità della struttura dell'immagine, scaturita da una coniunctio che giunge a procreare una vera e propria cosa inedita. Ne ha parlato anche Fabrizio D'Amico, proprio perché in realtà torniamo su quei problemi che sono inequivocabili.

È interessante osservare come in quegli stessi anni, i suoi compagni di strada ideali – da Francesco Lo Savio a Castellani, allo stesso Carrino e, in seguito, a Fabro e agli altri – non parlino più di quadri o di opere, ma tutt'al più di oggetti, cose, superfici, rilievi, volumi: cioè, in una parola, di "lavori", a riprova che le strutture costruite da Uncini e dagli altri non avevano più alcuna funzione rappresentativa. È egli stesso, alcuni anni dopo, nella lettera inviata a Maurizio Fagiolo e puntualmente ripubblicata nel volume edito dall'Accademia in questa circostanza per volontà di Carrino, ad affermare: "Finalmente costruivo l'oggetto."

Guardando un'opera così fatta, il significato non doveva cercarsi fuori, ma ricadere sull'opera stessa". È quanto va affermando anche Enrico Castellani nel suo testo *Continuità e nuovo* (1959): "... un'arte in cui il valore semantico del linguaggio sia garanzia (...) di una più coerente adesione alla realtà culturale del nostro tempo".

Dopo questo importantissimo esito, una successiva intuizione lo ha indotto a costruire materialmente una struttura-ombra, cioè a dare corpo all'entità che nel processo percettivo dello spazio era sempre stata sottovalutata dall'esercizio plastico, come immaterialità in apparenza inesistente. Le *Ombre* – "ombre costruite", come le chiamava Uncini – realizzate da lui in due successivi gradi di formalizzazione, costituiscono un capitolo indelebile della storia della scultura e, per certi versi, sensibilmente congiunto a esperienze parallele sullo spazio vuoto compiute da Bruce Nauman e, dopo loro due, da altri significativi artisti.

L'incessante meditazione sullo spazio strutturato, sempre mediante il cemento e il ferro, dopo alcuni altri rilevanti cicli di lavoro di altissima qualità, lo ha condotto infine alle *Architetture*, che con molta probabilità sono state da lui sognate, sin da ragazzo, ma alle quali non poteva pervenire se non nella maturità linguistica, con una dose di essenzialità e di esperienza che solo i grandi artisti posseggono. I volumi in cemento armato, avvicinati tra loro e sovente organizzati plasticamente in aggregazioni ricche di rapporti proporzionali, dominati da un senso della misura insuperato, appaiono tanto equilibrati e solenni quanto suggellati e muti come costruzioni della mente, prototipi dell'idea stessa architettonica, architetture dell'architettura.

Diviene sintomatico, sia del compimento di un'azione sempre tesa, sia di un'obiettivo felicità nella riuscita del suo lavoro, la dichiarazione più volte pronunciata da Uncini nel corso di alcune ultime visite da me compiute a Trevi nel suo studio. Uncini mi confidava, non senza provare egli stesso stupore, che in questi ultimi anni la "cosa", cioè l'atto artistico, gli veniva fuori dalle mani con una immediatezza e una compiutezza sorprendenti. Ed è all'insegna di quella elementarità sempre inseguita e raggiunta come semplicità poetica già predicata da Brancusi, che Uncini, con evidente sentimento di normale compiacimento, era giunto alcuni mesi prima della sua scomparsa a un ciclo di lavoro che evoca proprio il periplo di un coraggioso navigatore intorno a un continente. Era tornato al punto di partenza.

Uncini istintivamente fu un seguace di Parmenide: "Indifferente è per me il punto da cui devo prendere le mosse; là, infatti, nuovamente dovrò fare ritorno" (Fr. 5). Gli *Artifici* del 2007, infatti, non solo riportavano alla luce le *Colline artificiali*, lasciate a giacere nella sua scrupolosa coscienza di guardiano dell'esattezza concezionale, ma si coniugavano alle stesse *Terre giovanili* degli anni Cinquanta, chiudendo, a sua insaputa e imprevedibilmente, il cerchio di un'intera vita di lavoro e serrando insieme i suoi materiali più cari: il ferro, il cemento e la terra, a dimostrazione che nulla, nella sua arte, avveniva senza ragione, secondo la mirabile regola del *tout-se-tien*.

Con la scomparsa di Uncini, tutta l'arte italiana ed europea contemporanea eredita un'esperienza poetica ed estetica di amplissima frequenza su cui entreranno in sintonia numerose generazioni future. A noi resta, oltre a tale eredità, l'enorme fortuna di averlo visto al lavoro, di averlo ascoltato e di avervi trascorso insieme momenti d'indimenticabile umanità.



Architettura n. 217, 2006, cemento e ferro, cm 283 x 67 x 76.
Courtesy Galleria Fumagalli, Bergamo.

NICOLA CARRINO

Ringrazio Bruno Corà per il bellissimo ricordo fatto sul lavoro di Uncini e su Uncini come uomo. Bruno ha curato più volte la sua opera. Sono memorabili le mostre a Palazzo Fabroni e il monumentale catalogo ragionato al quale hanno collaborato Mariolina Uncini, Anna Maria Maggi e la Fondazione Vaf-Stiftung.

A questo proposito porto il saluto all'evento del professor Volker Feyerabend che non è potuto intervenire, di Arnaldo Pomodoro e di Carlo Arturo Quintavalle.

Desidero sottolineare che tutto quello che è stato detto oggi può essere ricondotto ad occasione di studi più approfonditi. Bruno Corà ha ricordato che il lavoro di Uncini sarà indubbiamente movente di altri studi, riferendoci alla Roma degli anni Sessanta e ai rapporti di Uncini con la situazione informale e pst-informale. Su cosa sia stato poi quel "gruppo di amici", come lo chiama Uncini, composto da Schifano, Angeli, Lo Savio, Festa e lo stesso Uncini, per quanto non è stato qui detto della *Pop Art* romana. Marisa Volpi, infatti, nel presentare la mostra di quel gruppo alla Galleria Stein dieci anni dopo la prima a Roma alla Galleria La Salita nel 1960, pone qualche dubbio sulla riuscita e sullo stesso indirizzo *Pop* in Italia, ad un certo momento ritenuto quasi contiguo al realismo guttusiano. Di quegli anni sono importanti le mostre che fa a Torino Michel Tapié riunendo l'informale, nelle diverse direzioni segniche e materiche, il Premio Lissonne del 1961, che espone insieme per la prima volta i giovani artisti di allora, le mostre "Possibilità di relazione" a Bologna e le "Alternative attuali" a L'Aquila. Situazioni che vanno riesaminate per andare infine a scoprire e puntualizzare quanto non è stato qui detto di Gruppo Uno dove Uncini arriva con una sua storia, come altri giungono con la propria storia a costituirlo. Gruppo Uno composto da Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santoro, Uncini, che va considerato nella sua valenza storica postinformale per l'idea di nuova costruttività gestaltica sostenuta da Argan, e non solo. Lo stesso Pierre Restany, infatti, per la suddetta mostra a "La Salita", situava quella situazione tra Parigi e New York, tra il *New Dada* e il *Nouveau réalisme*, tra l'*Hard-edge* e il *Nuagisme*. Ed è quella del *New Dada*, a mio avviso, questione importante rispetto alla cosa costruita autosignificante, cioè al trasformarsi dell'oggetto di recupero, attraverso il progetto in possibile razionalità compositiva, propria del *Costruttivismo* e del *Concretismo* europeo.

Questioni aperte, che la critica dovrebbe esaminare riportandole su un binario più equo rispetto a quanto invece è stato travisato per vari interessi di parte e di mercato. Verificando quegli accostamenti che Uncini in un certo senso rifiuta quando dichiara: "È più facile per me dire quello che non sono piuttosto che quello che sono", e già la Belli, nell'allestire una sala al MART dei *Minimalisti* americani, non può non introdurre una sua opera.

Domandiamoci allora quali sono i suoi reali apporti al di fuori della questione del mercato che certo ha imposto artisti e correnti d'arte. In Europa, sappiamo, si sviluppano tendenze parallele a quelle americane, se non proprio identiche e in certi casi antesignane. Allora necessita verificare i rapporti e le differenze di Uncini, come di altri suoi pari, e faccio riferimento al Gruppo Uno, con artisti che si chiamano Andre, LeWitt, Morris, Bochner o Nauman.



Senza titolo, 2007, cementarmato.
Copertina del catalogo della mostra
Giuseppe Uncini. Dalle Terre agli
Artifici, Accademia di San Luca,
30 marzo - 30 aprile 2009.

Materia da affrontare, speriamo qui, all'Accademia di San Luca, rifacendomi a quanto esprimeva Gustavo Giovannoni nel 1934, ricordando sì la funzione storica dell'Accademia, ma soprattutto affermando la necessità di muoversi nel contemporaneo.

CONCETTO POZZATI

Innanzitutto mi complimento nei riguardi dei relatori. Ho avuto oggi una sensazione molto forte, una specie di desiderio del sentire, e vorrei ricordare che l'arte ha una sua oralità. Eravate tutti "artisti", oggi, anche voi critici. Ringrazio l'amico Fabrizio D'Amico che ha ricordato una mostra che io stesso ho organizzato nel 1960 a Bologna; eravamo tutti giovani nel tentare di vedere il diverso di quello che facevamo, ed era proprio questa la calamita impressionante.

Per non farmi prendere dalla commozione e da ricordi personali, stralcio alcuni appunti presi da un mio libro uscito da poco, anche se scritto cinque anni fa, dove c'è un capitolo dedicato proprio ad Uncini.

"Buttai via il quadro – diceva Uncini – anche perché il quadro, come cosa, come oggetto, era in crisi e cercavo qualcosa di più concreto sostituendo il quadro". Infatti, sostituì il telaio col tondino, con rete metallica, cemento, dove il segno era il ferro. Né quadro né scultura. La sua indole di *homo faber*, che oggettivizza la geometria e scopre più avanti che il mattone – lo abbiamo sentito dire – è la radice della costruzione, è un modulo, se non un multiplo, che ha un valore umano. È il simbolo – diceva Beppe – del costruire.

Nella mostra "Morandi e il suo tempo", nel capitolo "Il tempo *autre*" (come avevo intitolato) scrivevo: "Il tempo *autre* di Morandi continua un tempo umile e ripetibile nella sua sublime ostinazione: sublime per formalità e magistero, ostinato nell'arsura e cupezza della veste materica".

Per rimanere in Italia, siccome volevamo fare un Morandi *autre*, che vuol dire *altro* ma anche *oltre*, mi erano venute in mente le cementate ombre di oggetti – cose di Uncini – dove la misura metafisica quattrocentesca si solidifica. Se Uncini fisicizza la virtualità delle ombre e delle assenze, perché non ripensare ai buchi per sottrazione, soprattutto nelle incisioni dei fantasmi morandiani? Era una domanda che ci facevamo e ovviamente gli assessori allora comandavano e ci fu detto di no, di non tentare un tempo *autre*. Il primo problema di Uncini era di uscire dall'informale con una materia che diventa materiale e non più sedimentata sotto pelle, tra linfe e umori, tra condizione esistenziale e angoscia. L'informale diventa formale. Il mondo è una struttura complessa, con una superficie impenetrabile e oggettuale oppure metafisica, minimale, percettiva, progettuale.

L'uscita dall'informale non è stata solo ottenuta col progetto o con un nuovo progetto del mondo: penso ad Argan, dove il progetto stesso diventa l'opera. Uncini è secco, fermo, essenziale, disadorno; è fabbro del proprio fare, è presenza dura, armoniosa, volutamente pesante ma spesso appesa alla parete. Uncini usa materiale dell'edilizia speculativa e quel materiale, riscattato, rende solide anche le ombre. Mi viene in mente Seurat.

Le ombre sono le addizioni dei segni e quindi sono il loro spessore. Ombra come valore plastico, oggettivizzando la sua virtualità e cambiando

la visione in quanto l'ombra può esistere senza l'oggetto che lo produce. De Chirico addirittura ci insegna questo. Ecco il silenzio cosificato, dove l'ombra diviene corpo, architettura, dimora, cosa. Architettura che diventa scultura, che sembra abitata. Dimore, dunque, che accolgono memorie storiche.

A Uncini interessa sempre la superficie della cosa, l'importanza del materiale, per un ordine che costruisce a sua volta. Una costruzione, però, silenziosa, austera, quattrocentesca, quasi metafisica, dove tutto viene unificato: l'idea, il progetto, la fattualità, la cosa.

Sempre edificare, costruire attraverso visioni costruire anche quello che si dà per vuoto, fare, ri-fare delle dimore delle cose, dove lo sguardo rimane sulla soglia. Ecco il grande "limina" di Beppe.

Grazie Uncini.

NINÌ SANTORO

Sono da sempre amico di Nicola Carrino e di Giuseppe Uncini e adesso che quest'ultimo non c'è più, ci manca tantissimo; eravamo molto insieme, ci siamo visti sempre per un lungo periodo di tempo e poi non ci siamo più visti per tanto tempo, ma stavamo insieme ugualmente perché avevamo le stesse idee.

Vorrei dire soltanto che tutti hanno letto di Uncini le *Ombre*, le *Terre*, la *Materia*. Ma di questa "superficie" a noi non importa niente, perché a Beppe piaceva soltanto andare in barca.

Peppe, nelle sue cose, ha infatti trasmesso il vento e l'acqua; le ombre, tanto decantate da tutti, che sono quelle vere, gli servivano per vedere dove andava (o per seguire?) il vento quando andava a vela. I pezzi di ferro e le cime sono le strutture portanti dell'albero, che gli servivano per andare avanti.

NICOLA CARRINO

Ninì Santoro ci ha riportato ai nostri incontri di gruppo. Litigavamo molto allora, ed eravamo ideologici. Lo siamo ancora. Ritenevamo ideologico la continuità della ricerca e la necessità del progetto. Bisognava avere idee chiare per quanto si volesse perseguire.

Il progetto è fine dell'azione, porre un programma e poi verificarlo. Verifica diuturna tra noi molto dialettica, però si stava insieme e il sorriso non mancava mai.

Giornata sul Disegno

Lunedì 4 maggio 2009 si è tenuta la “Giornata sul Disegno”, confronto tra Accademici in occasione della presentazione del catalogo della mostra L’Accademia Nazionale di San Luca per una collezione del disegno contemporaneo curato da Francesco Moschini. Al dibattito, introdotto e concluso dal Presidente Nicola Carrino, sono intervenuti Guido Canella, Ex Presidente e ideatore della mostra “L’Accademia Nazionale di San Luca per una collezione del disegno contemporaneo” tenutasi negli spazi espositivi dell’Accademia dal 19 dicembre 2008 al 30 giugno 2009 (mostra di cui si è data ampia notizia negli Atti 2007-2008), e Guido Strazza, ispiratore dell’esposizione e coordinatore dei lavori della giornata. Hanno inoltre partecipato Marisa Dalai Emiliani, Soprintendente alle Gallerie Accademiche, Francesco Moschini, curatore anche dell’esposizione, Giuseppe Spagnulo, Franco Purini, Ruggero Savinio, Luciano Semerani, Concetto Pozzati, Carlo Lorenzetti, Aimaro Oreglia d’Isola, Claudio Verna, Grazia Varisco, Mauro Staccioli, Saverio Busiri Vici, Pietro Derossi.

NICOLA CARRINO

È questa la giornata di studio dedicata alla *Collezione del disegno contemporaneo* e alla mostra conseguente che l’Accademia si è premurata di organizzare. Ed è soprattutto incontro fra noi Accademici nazionali.

Desidererei che di questi incontri ve ne fossero di più nel tempo e che più Accademici fossero oggi iscritti a parlare per ottenere maggior contributo chiarificatore al pensiero che sottende al disegno contemporaneo quale attività ancora principe e basilare di ogni espressione e progetto d’arte. Sarò pertanto il primo a parlare, leggendo un mio breve pensiero sul disegno.

“Il disegno è ciò che si guarda. Il guardare dell’occhio e della mente che vede il possibile formarsi dell’immagine finita, del concetto previsto e illuminante. La mano vede ciò che vede l’occhio, con la mente che registra e inventa. La mano corre e traccia mentre l’occhio distribuisce e dimensiona, invadendo la mano il foglio bianco che si macchia di peccato vergante. Luce che diventa tenebra e si trasforma in luce. Vibrante di nero che sottrae e performa il contorno, la forma, il limite. Disegno è stare nel limite, del foglio-campo e della forma formante e formata. Limite-risultato di fronte al progetto pregustato e previsto totale immagine del mondo. Disegno è limite umano dell’artista. Del suo essere e apparire. Limite esistenziale del possibile fare. Sola traduzione di un possibile pensare”.

Celebriamo oggi la Giornata del disegno contemporaneo e in questa occasione l’Accademia Nazionale di San Luca riunisce ancora le sue tre Classi

nel nome del disegno fondato sull'*Aequa Potestas*, facendo riferimento al triangolo equilatero formato alla base da un compasso che sorregge, inclinati verso il vertice, la stecca e il pennello. Simbolo che si completa con un cartiglio su cui si legge il motto "Aequa Potestas" tratto dall'oraziana *Arte Poetica*, come Giuseppe Ghezzi, pittore e Segretario dell'Accademia, lo definì, con cerimonia fastosa, "impresa del triangolo" inaugurando il Concorso Clementino nel 1704.

L'*Aequa Potestas* ha governato da allora l'Accademia e sono proprio di Ghezzi, o almeno a lui attribuiti, i due ritratti che vediamo nel salone accademico che ci accoglie. Da una parte, Girolamo Muziano, raffigurato con il *Breve* di Gregorio XIII che definì l'Accademia nel 1577, la *Bolla* di Sisto V del 1588, che assegnava in concessione perpetua la Chiesa di Santa Martina, poi Ss. Luca e Martina su progetto di Pietro da Cortona e, infilati in una tavolozza, scalpello e pennelli, attrezzi delle arti; dall'altra Federico Zuccari, raffigurato con una tavola didattica dal Dürer, la *Bolla* sistina e, infilati nella tavolozza e annodati con il nastro della "Aequa Potestas", gli strumenti delle arti. La "Aequa Potestas" è stata questione molto sentita dagli Accademici, per cui, quando il Ghezzi rifondò in sostanza l'Accademia ampliando questo concetto al riconoscimento in parità dell'architettura con le arti della pittura e della scultura, si generarono sentite reazioni, specialmente da parte dei pittori, come riportano le cronache a proposito della "censura" avanzata da Ludovico David. D'altra parte desta curiosità riscontrare nel catalogo *Aequa Potestas* pubblicato dall'Accademia e curato da Angela Cipriani, che lo scultore Pierre Le Gros, parigino, ormai pienamente introdotto a Roma, donava a Clemente XI nel 1704, in concomitanza con l'istituzione dei Concorsi Clementini, un suo bassorilievo in terracotta catalogato con il titolo "Le arti rendono omaggio a Clemente XI". In questo bassorilievo si vede il pontefice Clemente XI assiso in trono che riceve l'omaggio delle "Allegorie delle Arti": l'Architettura, che sorregge un modello accompagnato da una figura che srotola un progetto, la Scultura, con in mano lo scalpello e il martello, accompagnata da un fanciullo che sorregge un bassorilievo, la Pittura, che avanza sorreggendo la tavolozza dei colori, seguita dall'allegoria del Disegno, che stringe a sé squadra e compasso, ad indicare il raggiunto equilibrio tra le due tecniche.

La cosa che più incuriosisce, è il testo riportato nella scheda dell'opera: "Adi, 8 8bre 1702. Havendo il Sr Pietro Le Gros, Scultore francese ottenuta la gratia d'essere nostro Accad.co di Merito e havendo portato un bassorilievo di Creta Cotta rappresentante il Nostro Pontefice Clemente XI con le Virtù, fu ricevuto et egli prestato il solito giuram.to, fu ammesso al possesso d. Accad.co".

A riscontro dell'ammissione in Accademia, quindi, era solito e di grande onore da parte degli Accademici donare un'opera a futura memoria dell'avvenimento e del proprio valore nella pratica dell'arte.

Questo ci conduce agli avvenimenti odierni e alla nostra cerimonia, nell'atto che Accademici Pittori, Scultori e Architetti nazionali e stranieri contribuiscono col dono ognuno di due disegni alla formazione iniziale di una Collezione del disegno contemporaneo, affrontando oggi come nel passato il giudizio della storia a venire con il loro testimoniare il pensiero dell'arte che si è fatto progetto dell'agire per la seconda metà del secolo XX, in approccio al XXI.

Da sinistra, Francesco Moschini, Guido Canella, Nicola Carrino, Marisa Dalai Emiliani, Guido Strazza alla "Giornata sul disegno" tenutasi il 4 maggio 2009.



Quale Presidente in carica plaudo a questo insieme di disegni, ora presentati in mostra nelle sale di Palazzo Carpegna, e rendo merito alle volontà che ne hanno dato realizzazione con sicuro riscontro e piena aspettativa di continuità nel tempo. La mostra sarà visibile sino a tutto giugno e mi preme qui ringraziare l'Ex Presidente Guido Canella e l'Accademico cultore Francesco Moschini, rispettivamente ideatore e curatore dell'iniziativa, come gli Accademici ed i familiari degli Accademici che con munifica liberalità hanno donato le opere, il Consiglio, la Segreteria accademica, il Segretario Generale, in particolare per la cura del catalogo, come la De Luca Editrice d'Arte e quanti altri con impegno, nell'ambito e fuori dall'Accademia, hanno contribuito alla definizione della nobile impresa.

Un *iter* quello della Collezione e della Mostra lungamente meditato e cresciuto nel tempo che richiama e affianca il programma accademico in atto con la mia Presidenza.

Programma, in continuità dalla Presidenza di Giancarlo De Carlo, per una condivisa visione interdisciplinare tra le arti e l'architettura, come storicamente perseguita dall'Accademia sull'unità del disegno, e finalizzata oggi all'unitarietà del progetto in complessa connotazione riguardante la città e il paesaggio.

Oggi il dipingere e lo scolpire di una volta si convogliano nel costruire, e costruire è dimensione urbanistica, è architettura della città. Infatti, se in tempi passati, il Ghezzi poteva immettere nel valore della "Aequa Potestas" l'architettura, rendendola al pari delle dominanti pittura e scultura, si può oggi affermare essere l'architettura dominate, facendo rientrare e assorbendo in sé le diverse possibilità dell'arte, principalmente della scultura e del design, oltre che della pittura, nell'egida non più del disegno, quanto del progetto finalizzante. Nel nostro programma siamo quindi impegnati ad una verifica in questo senso, cogliendo occasioni dal ricordo di artisti e studiosi nostri Accademici, com'è stato per Giuseppe Uncini e Pia Vivarelli, e come sarà per Pietro Cascella, per ragionare e discutere delle possibilità di integrazione collaborativa tra le diverse arti, in particolare tra scultura e architettura nella visione estensiva alle ragioni del luogo e alla sua storia, riferendoci, ad esempio, a realizzazioni complesse quali il *Monumento al Martirio del Popolo Polacco e degli altri Popoli*,

realizzato a Auschwitz dallo stesso Cascella, scultore, con Giorgio Simoncini, architetto.

Quindi, nella continuità del programma di onorare le possibilità del disegno, dedicheremo l'anno a questo tema per un "Anno del Disegno", prevedendo nel secondo semestre la mostra "Segnare" che innoverà il Premio Giovani, di pittori, scultori e architetti in insieme, uniti nel disegno. Innovativamente saranno i singoli Accademici nazionali a segnalare giovani artisti al di sotto dei quaranta anni, in richiamo, per certi aspetti, a quanto avveniva nei secoli trascorsi, quando all'occasione dei Concorsi accademici il Maestro presentava l'allievo prescelto ed esponevano insieme. Erano tempi di didattica operante in cui si discuteva molto dell'aspetto teorico, per quanto Federico Zuccari si rivolgeva in particolar modo agli scultori e agli architetti accademici affinché esponessero in Accademia, attraverso un pubblico discorso, la loro visione dell'arte. E ci fa obbligo ricordare un celebre discorso sul bello che Giovan Pietro Bellori elaborò in occasione della premiazione di un Concorso svoltosi nei primi anni Sessanta del Settecento. Intervenevano allora poeti e letterati dell'Arcadia ad onorare in Campidoglio il merito tributato al lavoro dei giovani e dei loro maestri.

In questo senso anche noi vogliamo esprimere oggi i nostri pensieri elettivi, che siano pensieri sulla contemporaneità, sull'estetica, sul modo di intendere l'arte e la sua comunicazione. Gli Accademici convenuti in rappresentanza delle Classi di appartenenza, lo faranno a partire dalle specifiche considerazioni, seguendo gli interventi programmati di Guido Canella, Marisa Dalai Emiliani e Francesco Moschini.

GUIDO CANELLA

Vi meravigliarete, ma forse non tanto, che io non abbia minimamente pensato a cosa dire oggi. D'altra parte, l'impronta cerimoniale e conferenziale che il Presidente ha dato a questo incontro mi trova in contropiede e direi che forse basta dire qualche cosa da parte mia.

Desidero anzitutto rivolgere un ringraziamento a Francesco Moschini, sia per l'allestimento della mostra, sia per l'allestimento del catalogo, perché è vero che questa mostra è stata da me promossa, ma è facile immaginare mentre è difficile realizzare.

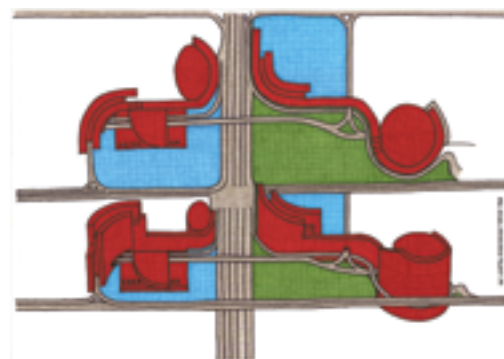
D'altra parte, anche lo spunto per proporre questa mostra è venuto da un breve scritto del maestro Guido Strazza, che ci invitava a improntare i prossimi Premi Giovani sul disegno, indipendentemente dall'estrazione nelle diverse discipline.

A quel punto, mi è sembrato abbastanza naturale proporre una mostra di disegni di artisti – pittori, scultori e architetti – anche per allargare la cerchia e l'influenza dell'Accademia di San Luca oltre i confini della Capitale. Mi auguro che la mostra possa in questo senso viaggiare, almeno in certe città italiane importanti.

Sul disegno ciascuno di noi ha spesso riflettuto, soprattutto in una fase di passaggio da una tecnica tradizionale ad una tecnica, per così dire, moderna e forse addirittura avveniristica. Forse, proprio coloro i quali oggi hanno avuto la buona volontà di intervenire, hanno certamente qualcosa da dire tanto sul loro modo di intendere il disegno, quanto sull'esito di questa mostra. Grazie.



Nicola Carrino, *Decostruttivo*, 2008
acrilico su carta C.M. Fabriano 100.100 cotton,
cm 57 x 76,5.



Guido Canella, *Concorso per il nuovo centro direzionale, Torino, 1963*
pennarello su carta,
cm 69 x 99.

MARISA DALAI EMILIANI

Significato del Disegno per la vita e la storia dell' Accademia di San Luca

Il mio contributo intende ricordare il significato che il Disegno ha avuto nella vita e nella storia dell'Accademia di San Luca e insieme dare la misura della sua fondamentale presenza nelle collezioni storiche dell'Istituzione.

In una celebre lettera, Winckelmann scriveva della sua emozione e del suo stupore all'arrivo a Roma, nel 1755, nello scoprire che una *foresta di statue* – proprio questa l'espressione – lo attendeva perché vi mettesse ordine, l'ordine della conoscenza e dell'esegesi critica.

La metafora della *foresta* viene spontanea anche a chi tenti di scandagliare o semplicemente di descrivere l'Archivio storico dei disegni conservati presso l'Accademia di San Luca: un patrimonio ricchissimo, molte migliaia di fogli – intorno a 12.000, si pensi, soltanto i disegni di Architettura, di cui almeno 3000 storici – che si sono depositati e stratificati nel corso di oltre quattro secoli, fin dall'origine stessa dell'istituzione accademica romana, nel 1593, ad opera di Federico Zuccari, che la concepì, come è noto, sul modello dell'Accademia del Disegno fondata da Giorgio Vasari a Firenze nel 1563. Si può affermare che il disegno, già per Vasari fondamento unificante delle tre Arti – pittura, scultura, architettura – prima della divaricazione dei saperi e delle pratiche connesse alle diverse materie e tecniche, costituisce il fattore identitario dell'intera storia e vita dell'Accademia, nodale soprattutto per una tra le sue attività principali, quella pedagogica e didattica. La definizione teorica di Federico Zuccari, che nel suo trattato di ispirazione aristotelica *L'Idea dei pittori, scultori e architetti* (1607), parla del disegno come “segno di Dio nell'anima”, fondamento trascendente di ogni espressione artistica, non impedì che nella pratica dell'educazione accademica, dallo scorcio del Cinquecento fino all'istruzione artistica impartita nel secondo Ottocento, l'insegnamento del disegno diventasse lo strumento cardine dell'imitazione. Disegno da disegno o disegno da incisione, disegno dal naturale, cioè dal vero, infine disegno d'invenzione: la gradualità delle difficoltà segnava le tappe salienti del progredire della formazione, fino al passaggio riconosciuto, per i migliori, da scolaro a maestro, ad accademico. E non si dà accademico che non sia maestro, cioè “professore”.

Dal secondo Seicento, teatro di questo percorso degli allievi sono i Concorsi accademici, con le rispettive tre classi per ciascuna delle tre Arti. I Concorsi con i previsti saggi tematici, preparati dagli allievi lungo l'arco dell'anno scolastico sotto la vigile sorveglianza alterna dei professori, ma affiancati anche da esercizi *ex tempore* nonchè da opere degli accademici viventi, e conclusi dalle cerimonie di premiazione in Campidoglio, costituiscono il mezzo periodico di verifica pubblica della produttività dell'Accademia, ma insieme il momento più alto della sua autorappresentazione sociale. Non stupirà allora che proprio dai Concorsi sei e settecenteschi – i “Clementini” dal 1702, i “Balestra” dal 1768, i “Canova” dal 1812 –, Concorsi che si infittiranno con ulteriori specializzazioni nell'Ottocento e nel primo Novecento, provengano alcuni fondi molto cospicui di disegni di figura e disegni di architettura, in particolare dei vincitori di tali competizioni.

Un *corpus* omogeneo è anche quello di circa un migliaio di disegni (947) provenienti invece dall'Accademia del Nudo istituita in Campidoglio da Benedetto XIV nel 1754, il cui tema è rigorosamente il nudo maschile.

Schematizzando, si può dire che il polo opposto ma non meno fondamentale delle collezioni storiche accademiche di grafica è costituito viceversa dai disegni dei professori, tra i quali si possono distinguere vari nuclei.

Un primo *corpus* coincide con le tavole che corredevano fin dal XVII secolo i corsi e le lezioni dei tre insegnamenti basilari di Prospettiva, di Anatomia e degli Ordini architettonici (circa 60 fogli). Molto numerosi, d'altra parte, i disegni donati all'istituzione da artisti accademici in vita o pervenuti per lascito testamentario. Si tratta spesso di album di disegni originali, come quelli di Maratti, Romanelli, Dorigny, Cozza, Cesio, o quelli ottocenteschi di Podesti (*Pensieri e schizzi*, pervenuto nel 1884), di Minardi, di Pascarella (caricature e schizzi). Mentre per i progetti di architettura si devono ricordare almeno il ricco fondo Mascarino e quello Valadier, i fondi Cipolla e Magni del XIX secolo.

Infine, anche per sottolineare la continuità della felice esperienza al centro della nostra attenzione oggi rispetto a un passato prossimo, non remoto, vorrei accennare alla presenza molto significativa, nelle collezioni accademiche, di esempi e raccolte di disegni del Novecento. Tali sono in buona parte i fogli provenienti da alcuni Concorsi di architettura, come quelli istituiti da Luigi Poletti nel 1859 e protrattisi fino al 1935, o dai Concorsi Montiroli (tra 1909 e 1935), dai Concorsi Lana (1913-1939) e dai Concorsi Reali (tra 1919 e 1940).

Ma ancora una volta si impongono in misura notevolissima per quantità e qualità nuclei donati generosamente all'Accademia di San Luca quali il fondo Mario Ridolfi, di circa 4000 pezzi, pervenuto alla fine degli anni Settanta del Novecento, o il fondo Mario De Renzi (500 fogli), la selezione di progetti di Maurizio Sacripanti (269 *items*), le tavole e gli schizzi di Pietro Aschieri, di Armando Brasini, di Carlo Chiarini, di Bruno Apollonj Ghetti, di Ugo Luccichenti (con 927 disegni).

Di interesse notevole anche un piccolo *corpus* di circa 60 disegni che testimoniano l'attività della Scuola Serale del Disegno negli anni Trenta (tra il 1927 e il 1947) in Palazzo Carpegna, dove i professori accademici insegnavano a turno. Si tratta di una iniziativa parallela ma differente dalla Scuola libera del Nudo di Ripetta, prevista dall'ordinamento statale di fine Ottocento.

Desidero concludere riprendendo la metafora winckelmaniana della *foresta*, per sottolineare come le ricerche promosse saggiamente dall'Accademia di San Luca sul proprio patrimonio storico e archivistico fin dai primi anni Settanta del Novecento abbiano via via trasformato la selva secolare che ho appena sorvolato a volo d'uccello in un ordinato giardino, di cui pochi tratti rimangono da esplorare e documentare. Merito non piccolo di questo risultato, come di queste stesse brevi note, redatte grazie alla sua generosa disponibilità, va a Angela Cipriani, che con i cataloghi esemplari dei disegni di figura, in tre tomi, pubblicati nel 1974, e dei disegni di architettura dell'Archivio Storico della San Luca (pubblicati tra 1988 e 1991 con Enrico Valeriani e Paolo Marconi), ha posto le pietre angolari dell'indispensabile lavoro di ricognizione, documentazione e valorizzazione delle raccolte accademiche di grafica, oggi accresciute da una nuova generosità degli artisti accademici con un atto critico di autoriflessione suggerito da Guido Strazza.

FRANCESCO MOSCHINI

Il disegno è tutto

Buongiorno, grazie a tutti, volevo aggiungere ai ringraziamenti del professor Carrino i ringraziamenti alle mie collaboratrici, Sveva Brunetti, Ilaria Giannetti, Sara Petrolati, che mi sembrano giusti perché la costruzione della mostra e del catalogo è stata realizzata in stretta sintonia con loro. A proposito di questo, dopo le bellissime parole della professoressa Dalai Emiliani, voglio ricondurre il mio intervento alla condizione di ricostruzione materiale di questa avventura. E non riesco a non collocare questa vicenda tra due icone, a me molto care, del mondo figurativo. La prima, la partenza, fa riferimento ad una serie inquietante di incisioni di Hogart al John Soane's Museum, che credo riguardasse il ciclo dedicato a "La Carriera del Libertino".

Il primo, personale, incontro di avvio per questa avventura, per questa mostra e per questo catalogo è cominciato in una condizione peraltro conviviale, con il Segretario Generale, con il Presidente, l'ex Presidente, gli Accademici, dove io venivo in qualche modo rimproverato per avere sbagliato completamente il tiro nell'avvio dell'iniziativa; però, fortunatamente, dopo alcuni mesi, sulla stessa iniziativa ho riscontrato una sorta di felicità ritrovata. E non posso non pensare, allora, a certi dipinti di Pietro Longhi, in cui alcuni personaggi guardano attoniti, tutti molto cerimoniosamente uniti tra di loro, nella condivisione del bell'accadimento, non tanto, come penserà qualche malizioso, perché compaiano sorprendenti animali esotici, ma perché c'è una musicalità che pervade l'opera e che intrattiene tutti gli spettatori, quindi vuol dire che l'avventura è stata condotta bene in porto, e di questo sono grato a tutti. E proprio riandando con la memoria a una celebre incisione dello stesso Longhi, "Il Casotto del Rinoceronte", non posso non legare la "terribilità" dell'inquietudine iniziale, lo spaesamento per l'impari impegno di raccogliere e ricondurre ad unità espositiva ed editoriale materiali tanto eterogenei, di personalità diverse, umanamente e culturalmente, oltre che per formazione e professione. Lo stesso spiazzamento, quindi, di coloro che nell'opera longhiana traggono, senza preoccuparsi dell'animale, verso la ribalta visiva dell'opera, nonostante la presenza dell'agitatore-imbonitore e, dal lato opposto, dell'altro personaggio, che forse offre lo spettacolo, nella assoluta indifferenza e inamovibilità straniata del rinoceronte che come pura "macchina digerente" mangia le ultime pagliuzze di fieno e lascia impercettibili deiezioni.



Pietro Longhi, *Il Casotto del Rinoceronte*,
archivio fotografico Musei Civici
Veneziani, Museo Correr.

Ricordo ancora, passando a questioni più dirette, quando in Consiglio, poiché erano arrivate pochissime risposte da parte degli Accademici, io mi sbilanciai dicendo: "comunque riusciremo a raccogliere un'ottantina di adesioni". Tutto questo creò un certo stupore perché eravamo abbastanza avanti nell'organizzazione e soltanto una quindicina di Accademici si erano già resi disponibili. Il risultato di oggi dimostra che non avevo torto.

Questa, dunque, è per me l'occasione per sottolineare come la mostra sia stata un momento utile a riaggregare e riaffermare il senso di appartenenza superando le distanze precedenti, e a denunciare questo fastidio per la condizione di una sorta di cono d'ombra in cui l'Accademia aveva tenuto, forse in passato, i propri membri. Quindi, da una parte, emerge l'orgoglio dell'appartenenza, espresso attraverso la richiesta specifica dei due disegni, uno a carattere storico ed uno più recente, in modo che fosse possibile

ripercorrere la poetica autoriale dei singoli Accademici o l'itinerario progettuale, per quanto riguarda gli architetti; dall'altra la volontà, attraverso questa mostra e questo catalogo, di creare l'occasione per far conoscere l'Accademia ad un pubblico più allargato e di avvicinare la città alle sue iniziative e attività in modo più diretto.

Questi mi sembrano due importantissimi risultati, tenendo conto, poi, che siamo partiti su un terreno per il contemporaneo molto spinoso, quello del disegno, che in questa occasione viene riportato alla sua condizione di punto di vista privilegiato attraverso il quale ripercorrere la molteplicità dei fenomeni e delle espressioni artistiche attuali. Giustamente, da parte del maestro Carrino fino alla professoressa Dalai Emiliani, è stato ripercorso con toni molto alti il senso, la profondità e il valore di questa disciplina, ma oggi il mondo richiede tecniche e mezzi estremamente diversi, tra cui lavorare su una sorta di nicchia intellettuale e colta, che tra l'altro rispecchia, come già ha intravisto Carrino, moltissimo la tradizione interdisciplinare.

Se pensiamo alle esperienze di Sacripanti alla Facoltà di Architettura di Roma, che negli anni Sessanta coinvolgeva artisti con architetti e in qualche modo dava la possibilità di avviare un inatteso dialogo, il contenuto di questa mostra mi sembra particolarmente centrato. Essa infatti adotta uno sguardo incrociato per la compresenza non delle due vie, come diceva Calvesi negli anni Sessanta, ma delle molteplici vie che attualmente segnano il panorama della cultura del disegno contemporaneo. L'allestimento infatti mira a riunire le specificità delle tre discipline (pittura-scultura-architettura) nella successione paratattica di opere con un chiaro obiettivo: far insorgere nuovi rapporti tra gli elementi del reale, che vadano oltre la rigidità delle consuete categorie di giudizio. L'organizzazione nelle tre sezioni, diviene allora solamente espediente funzionale, non di certo sostanziale; ed è per questo che le immagini si susseguono e si fondono senza determinare ambiti definiti, senza rivendicare appartenenze univoche, in un percorso in cui il lavoro degli artisti trova senso nella relazione sinergica dettata dalla simultaneità degli stimoli, all'interno del quale pittori, scultori, ed architetti ripartono dal disegno, dal momento che dà forma al pensiero attraverso la traccia lasciata dal gesto, da quel particolare atto fisico e mentale che Franco Purini definisce come "il luogo elettivo nel quale la forma appare".

Oltre a questo, la nostra scelta mi sembra significativa e forse anche in controtendenza rispetto alle politiche culturali delle varie istituzioni preposte all'attenzione al contemporaneo, alla cultura visiva intorno ad esso, poiché in generale le istituzioni sono sempre state estremamente attente ai valori che vengono da un interesse molto legato alla dimensione esterofila, e per questo un particolare riguardo agli artisti – pittori, architetti e scultori – italiani mi sembra una sana maniera di ricondurre lo sguardo all'importanza della cultura visiva della nostra nazione.

Il disegno, infatti, è sempre stato uno degli elementi di maggior riconoscibilità e rappresentatività della cultura italiana, proprio per il suo essere considerato come momento di grande concentrazione teorica e non come pura promessa di un'opera d'arte di là da venire. Per i migliori artisti italiani, quello di disegnare, è stato un modo di svincolarsi dalla pura e semplice dimensione realizzativa per alludere a nuovi e diversi scenari possibili per l'arte, per i luoghi e per il paesaggio. Ma il disegno è stato anche l'elemento che ha dato più visibilità a livello internazionale alla cultura italiana.

Nella ricerca architettonica, ad esempio, a fronte di pochi esiti concreti di opere realizzate, a partire almeno dalla XV Triennale di Aldo Rossi del 1973, il disegno ha potuto farsi elemento propulsivo e propositivo per le nuove generazioni e non soltanto per quelle italiane.

Sulla base di un'attenta ricognizione di tali documenti iconografici, prodotti dal secondo dopoguerra ad oggi e riguardanti il fenomeno del disegno, appare chiaro l'apporto dato dalle varie personalità del campo della pittura, della scultura e dell'architettura alla genealogia del progetto. Oltre a fornire un quadro critico di riferimento di un'intera vicenda storica, questa ricognizione comporterebbe una raccolta delle migliori testimonianze dei protagonisti di tale stagione culturale.

Il rigore di una simile impostazione, per lo più rivolta alla produzione grafica italiana, crea dunque una solida alternativa dialettica all'inevitabile consumo superficiale dell'immagine che rappresenta, soprattutto oggi, un momento illusorio di comprensione. L'iniziativa si pone infatti come momento, come luogo privilegiato dal quale guardare alla complessità del disegno, al suo dispiegarsi come concentrato teorico, evitando di cogliere esclusivamente l'aspetto più immaginario che sarebbe limitativo della sua funzione e deviante rispetto al suo ruolo. Per evitare il rischio di collocarlo nella pura espressione artistica quasi a sottolinearne una lontananza, se non addirittura una voluta lateralità rispetto alla sua specificità. Ed è questo il rischio più diffuso, specie da quando il sistema delle arti ha cercato punti di tangenza tra le diverse discipline. Dalle avanguardie storiche dei primi del Novecento alle neoavanguardie degli anni '60, il trasbordare oltre i limiti del proprio campo ha avuto, tranne pochi esiti positivi, risultati del tutto ambigui e omologati seppure nella vasta gamma di sperimentazioni in atto.

Oggi pensare ad una tale interdisciplinarietà è un'operazione maggiormente ammissibile, anche in virtù della ricercata perdita di identità di ogni sapere specifico. Nel sovrapporsi di tali saperi fino al coincidere degli interessi, l'errore rimane nel caso ci si aspetti una loro riappacificazione, una sorta di grande sintesi alla ricerca di un'appagante totalità.

Detto questo, mi pare che sia molto chiara la radiografia che emerge dalla mostra, che rivela la volontà di un'operazione che, sebbene potesse essere anche molto rischiosa nel suo dover dare conto di discipline estremamente diverse, è riuscita a garantire ad ognuna di esse la propria specificità, la propria autonomia e la propria caratterizzazione, ma, al tempo stesso, anche la possibilità di rilevare ed esplicitare una loro naturale tendenza alla commistione. Se in alcuni momenti, infatti, le necessità tecniche e progettuali portano i lavori di pittori, scultori ed architetti a chiudersi profondamente nel loro specifico settore di riferimento, ricorrendo a un repertorio linguistico fortemente radicato; in altri il confine tecnico e semantico delle varie discipline perde forza per dissolversi completamente nell'immediatezza dell'atto grafico, indirizzando verso un autonomo percorso critico di ricostituzione delle categorie in assenza di pregiudizio. Tuttavia la ricerca di una specificità invocata, non solo in nome di una pretesa autonomia delle singole arti, serve a salvaguardare e riaffermare la storicità di un approccio che contiene già al suo interno il suo carattere poliedrico, contraddittorio eppure efficacissimo. L'opera pittorica, scultorea, architettonica, in questo modo, si estranea dal suo contesto ridescrivendo nuovi ambiti e potenziando, al tempo stesso, il riconoscimento della sua specifica peculiarità. Si arriva così a liberarla dal rischio di un pragmatismo spesso sterile per

ricondurla in nuove espressioni trasversali alla forma e al contenuto, in cui la possibile mancanza di riconoscibilità dei consueti settori rafforza l'identità e la centralità della pratica del disegno all'interno del complesso *sistema dell'arte*, evidenziando la possibilità di formare consapevoli parallelismi e intrecci disciplinari, allo scopo di sollecitare "sguardi incrociati", contaminazioni e attraversamenti *del e nel* contemporaneo. In tal modo il disegno conduce verso un fare, per così dire, critico che riporta l'attenzione sulla ideazione dell'opera e sul fenomeno che la costituisce.

Accomunati da tale intento, i contributi degli Accademici non mirano a discutere della sintesi delle arti, ma della loro trasformazione, non intendono come fondamentale la ricerca di un rapporto paritario o di una gerarchia democratica, ma la costante sperimentazione di linguaggi tanto eterogenei da non poter essere più classificati secondo un registro tradizionale. Il fatto di aver chiesto ai singoli accademici un doppio lavoro – non certo per volontà dell'Accademia di garantirsi patrimonialmente questi lavori, ma per dare conto del proprio percorso espressivo e progettuale di ogni singolo artista – genera una molteplicità di spunti, a loro volta legati ad altrettante riflessioni. La doppia lettura, sincronico/diacronico, personale/collettivo, permette al lavoro degli Accademici di trovare senso nella sinergia degli stimoli e trarre valore inedito dalla convivenza. Si rivendica così la centralità del disegno, il suo ruolo di momento generativo e strumento connettivo tra pittura, scultura e architettura, nella convinzione che soltanto comprendendo il valore dell'ideazione e della costruzione dell'opera d'arte sia possibile individuare un comune denominatore fra le tre discipline.

Mi sembra opportuno ricordare quanto, a proposito del disegno e della sua centralità, ha scritto, a più riprese, uno straordinario personaggio come Yves Bonnefoy, attraverso le sue reiterate "Osservazioni sul disegno", che così si esprime: "che vibrazioni in questo tratto che si arrischia talvolta a farsi macchia, con i rinforzi di un po' di colore: il disegno! Il disegno che può sembrare 'meno'.... ma che talvolta si rivela 'pari', se non 'quasi di più', nel quasi niente di una linea che esita, che si interrompe. Come se l'ammissione di un'insufficienza, se solo la si riconosce all'apice di una maestria, fosse la verità davanti a cui ogni altra discolora, ma insieme un afflusso, qualcosa che assomiglia a una sorgente".

Da un differente punto di vista sembra potersi evincere come comune denominatore delle opere in mostra il riconoscersi, forse solo il ritrovarsi, fuori della Storia, in cui il disegno è percepito nella sua natura di frammento irriducibile all'unità, forzato nel tentativo di configurarsi come possibile *ars classificatoria*, comunque arbitraria, cosa che non esclude, anzi impone il ricorso al Mito, in quella costrizione alla manipolazione del segno. L'affrancamento dalla Storia è realizzato sempre più spesso attraverso una regressione allo stato presensorio, nell'osservazione della natura delle cose, quasi in una perseguita sospensione delle categorie storiche: astrazione del linguaggio, del tempo e dello spazio o, sul fronte opposto, secondo leggi di strutturazione automatica, alla ricerca di una maggiore complessità che allude ad una dimensione labirintica, con un'ambiguità dei messaggi, che rimanda a complessi percorsi mentali se non a un suggerito delirare della razionalità che non apre tuttavia né a spazi mistici né al visionario.

Detto questo, è indispensabile soffermarsi su un ulteriore aspetto del disegno, o meglio su una sua particolare forma espressiva. Mi riferisco allo schizzo, al ruolo che esso svolge all'interno del procedimento progettuale



F. Moschini (a cura di), L'Accademia Nazionale di San Luca per una collezione del disegno contemporaneo. Pittura Scultura Architettura, catalogo della mostra, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009.

e processuale di un'opera che procede dall'idea primaria alla realizzazione formale conclusa, costituendo l'*iter* progettuale e quindi la testimonianza dell'impulso all'ideazione. Un processo, doverosamente indagato da questa iniziativa, che si struttura intorno a nuclei informativi e problematiche formali che descrivono l'importanza della funzione di studio e di ricerca e riconducono alla logica del fare le esperienze generative dell'opera. Il pensiero creativo diventa soggetto parlante di un racconto fatto di sottili segni e ancor più complicate trame grafiche. Per questo l'allestimento riconosce nella prefigurazione grafica, nella sua valenza formale ed estetica, un indissolubile documento storico all'interno del panorama del disegno, rilevando che nessuna elaborazione grafica, nessun modello, nessun disegno esecutivo o addirittura l'opera costruita, che in quanto realizzata certifica l'adempimento dell'idea, riesce a renderci consapevoli dell'esperienza progettuale, così come possono farlo queste sofferte mappe disegnate. Qui le modificazioni, le incertezze e i repentini cambiamenti di rotta convivono con le iterate sottolineature che certificano dell'eterno ritorno dell'idea formativa. L'esposizione dunque diventa il momento per comprendere e mostrare l'esistenza di tutto un patrimonio storico e in formazione, da strutturare e ricercare proprio sulla base di una sistematica raccolta dei disegni, e nello specifico degli schizzi (strumento insostituibile per la conoscenza e lo studio delle teorie e delle tecniche artistiche e architettoniche), che costituiscono questa processualità. Si tratta, in questa occasione, di operare in un campo per certi versi ancora inesplorato, laddove la forma compiuta e la realtà di una realizzazione e di un costruito vengono considerate uniche testimonianze dell'evolversi di un'opera e di un edificio.

Ogni aspetto finora emerso mi sembra molto significativo e lo spettacolo che prende forma attraverso questa iniziativa ne ricava grande autorevolezza. Naturalmente, la logica espositiva fa i conti con le diverse scelte accademiche nel corso del tempo, per cui c'è la presenza di nomi ormai di valore assoluto e di consolidato livello nazionale e internazionale e ci sono invece presenze più discrete, più appartate e più di nicchia, che comunque, alla prova dei fatti, risultano di grande bellezza culturale e formale. Altro motivo d'orgoglio per aver partecipato, con tutti gli altri, alla costruzione di una mostra molto difficile.

Vi accorgerete anche, nei criteri allestitivi, quanto sia stato faticoso mantenere la specificità e l'autonomia delle singole opere, scongiurando l'idea del *tout dans l'ensemble* ed evitando che il tutto diventasse una sorta di coacervo di posizioni molto diverse. Gli artisti ad oggi presenti in mostra sono, infatti circa un'ottantina, ma contiamo di arrivare alla completezza degli oltre cento nomi che appartengono all'Accademia di San Luca; per questo abbiamo parlato nel comunicato stampa di una sorta di mostra *work in progress*, che si arricchirà, nel corso del tempo, man mano che arriveranno gli altri contributi.

Per concludere, volevo portare l'attenzione su un ulteriore punto; ci sono due lavori in particolare: un grande lavoro di D'Orazio della metà degli anni Cinquanta e uno recentissimo di Spagnulo. Sono due grandi opere fuori dal contesto dei disegni scelti dagli artisti, che mi sembra diano conto dello sviluppo cronologico della mostra e della sua capacità di porsi come momento di apertura nei confronti della città. Un modo anche per avvicinare gli Accademici, finora forse visti impropriamente come enclave separata alla città che li ospita. Attraverso questa mostra, come precedentemen-

te accennato, l'Accademia ha infatti la possibilità di trasmettere al grande pubblico che la visiterà la reale dimensione della cultura accademica contemporanea, divenendo un modo per fare uscire dalla ristrettezza dell'ambito accademico la qualità culturale di questo incontro. La suddetta cultura dell'enclave mi sembra un altro tratto abbastanza significativo, anche perché questa occasione di scegliere, da parte dei singoli accademici, due disegni, è stato un modo per suggellare una sorta di riconfermata appartenenza all'Accademia. Vale a dire che anche per gli artisti – pittori, scultori e architetti – questo percorso critico di dover decidere due disegni che in qualche modo li rappresentassero, è stato un modo di riaccreditarsi all'interno dell'Accademia stessa in una sorta di ritrovato orgoglio dell'appartenenza. Non si può non pensare che l'Accademia è stata per molto tempo soprattutto luogo di ritrovo; pare che gli artisti si ritrovassero qui per discutere nelle sale che adesso sono della presidenza, a parlare dello stato dell'arte del loro tempo, e questa mostra mi sembra una grande opportunità di riappare gli Accademici artisti all'interno dell'Accademia in un ritrovato senso di compresenza, all'interno di un luogo che vorresti luogo mitico, isolato, in uno dei palazzi più belli di Roma, e quindi un modo per sciogliere tutti i rapporti tra gli Accademici.

Con la speranza di preservare questa dimensione condivisa del sapere e di gettare un ponte tra l'Accademia e la sua città, concludo riaffermando l'importanza di questa iniziativa, e mi auguro che sia soltanto la prima tappa di una capillare costruzione di un fondo del contemporaneo. Questa deve essere l'occasione – come già è stato detto – perché possano arrivare altre donazioni e altre collezioni, e tutto questo faccia sentire l'irrinunciabilità di un necessario momento di elaborazione teorica; perché il disegno, pur nella sua conquistata autonomia, possa essere avvertito come dimensione di grande concentrato teorico e di grande prefigurazione per il futuro.

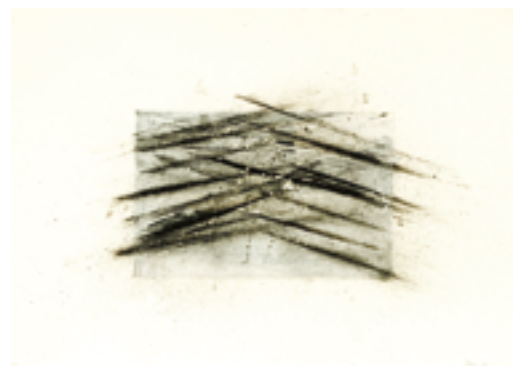
NICOLA CARRINO

Prima di lasciare la presidenza della giornata a Guido Strazza, lo invito a svolgere il suo intervento e quindi a chiamare nell'ordine gli Accademici che interverranno. Comunico intanto i saluti inviati da Vasco Bendini, impossibilitato ad intervenire per motivi di famiglia, e da Iannis Kounellis, giunto ieri sera dalla Germania e già ripartito per Londra. Lo ringraziamo per i disegni donati, come egli ringrazia della nomina ad Accademico.

GUIDO STRAZZA

Sono così numerosi gli interventi previsti in questa "Giornata del Disegno" che vorrei, ora, far solo alcune considerazioni, solo un pensiero che penso augurale, sul fatto stesso che si sia dato avvio a una Collezione del disegno contemporaneo degli accademici. E metter subito l'accento sull'aggettivo "contemporaneo" che così da vicino riguarda la tradizione promotrice e didattica dell'Accademia e i nostri progetti.

Il disegno è stato un'antica vocazione dell'Accademia di San Luca, non per scelta "accademica", ma perché far segni voleva e vuol dire avventurarsi in una decifrazione/traduzione dei segni del mondo, un'impresa necessaria, un'arte, che ha nel disegno il momento primo della sua più autentica e diretta attuazione.



*Guido Strazza, Segni di Roma, 1983
carboncino, tempera e strappo su cartoncino,
cm 50 x 70.*

Un segno significa sempre qualcosa in sé e qualcos'altro ancora, ed è perciò, al suo solo apparire, esplicita testimonianza di una doppiezza del significare che, per definizione, non può avere compimento. Ogni segno è progetto di altro segno e questo fa del segnare/disegnare un'intrinseca "contemporaneità", legittimata e sostenuta dal fatto (dall'idea) che il farsi traccia di un gesto sia, prima di tutto, un farsi segno del pensiero. Un pensiero che, qualunque esso sia, ha radice nella consapevolezza profonda che ciò che produciamo disegnando, più che un farsi di forme preconceputamente idealizzate e "riconosciute", sia forma "aperta" di un farsi che non conosce conclusioni se non per istanti storicamente definiti ed eternamente ripetibili (attimi, giorni, anni ...), con un'unica, non dichiarata meta che ha un unico nome: cercarla.

L'Accademia ha tradizionalmente coltivato questo pensiero come vocazione didattica. Sul come la coltiviamo e la coltiveremo si gioca perciò la nostra particolarità identitaria, ma già anche solo l'aver pensato e avviato una Collezione del disegno contemporaneo, non solo come alterità, ma come "altro viso" della nostra tradizione, fa della nostra memoria non solo una consacrata raccolta di dati, ma un'eternamente reinterpretata provocazione a un sempre rinnovato progetto di memoria.

Questi mi sembrano il senso e il valore propositivi della Collezione del disegno contemporaneo di cui oggi presentiamo il *primo* catalogo, e in questi, credo, ha radici e motivazioni profonde il pensiero profondo che esprimo e desideravo evocare.

GIUSEPPE SPAGNULO

È stato detto moltissimo sul tema del disegno. Secondo me, il disegno è la velocità con cui si può fissare un'idea sulla carta e da questa idea sprigiona energia, perché per costruire una casa ci vuole tempo, per fare una scultura ci vuole tempo, per scegliere i materiali ci vuole tempo, per fare un quadro ci vuole tempo. Il disegno invece è una cosa molto più veloce, perché dà questa idea di immediatezza, dove il pensiero corre veloce col segno, ma anche liberando l'energia, nel senso che per ogni artista, per ogni uomo di cultura, per ogni uomo che fa questo lavoro, il disegno è una cosa diversa.

Non per tutti è la stessa cosa: per alcuni artisti, il disegno è la progettazione capillare del lavoro, la progettazione fisica, fedele del lavoro; per altri, invece, è assolutamente una cosa diversa. Per altri può essere solo un esercizio di ricerca di energia nuova che non necessariamente è il progetto di una scultura o di un quadro, ma è un'altra cosa.

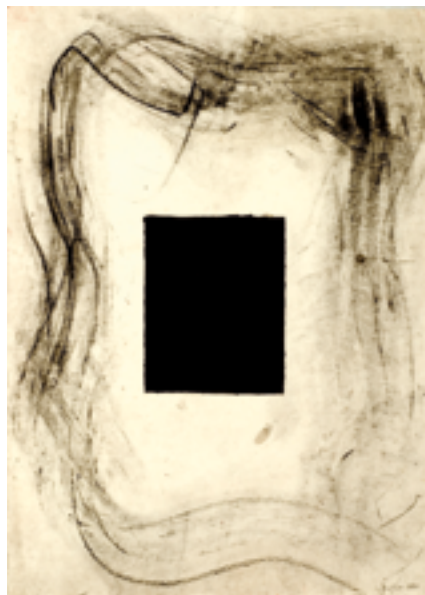
Per me, il disegno è assolutamente autonomo dalla scultura, però è dentro la scultura stessa, come se fosse la continuazione di un atto materiale. Io lavoro con l'acciaio, però il foglio di carta per me è come se continuassi a lavorare l'acciaio, perché mi dà l'emozione dell'immediatezza. Ed è bellissima questa cosa, che con un mezzo molto più veloce e molto più povero, si riesca a sprigionare la stessa energia.

FRANCO PURINI

Un'idea del disegno

Come dimostra la straordinaria fortuna dei nuovi musei, che con la loro presenza spettacolare hanno cambiato radicalmente molte metropoli con-

Giuseppe Spagnulo, Senza titolo, 2000
tecnica mista su carta,
cm 69 x 49.

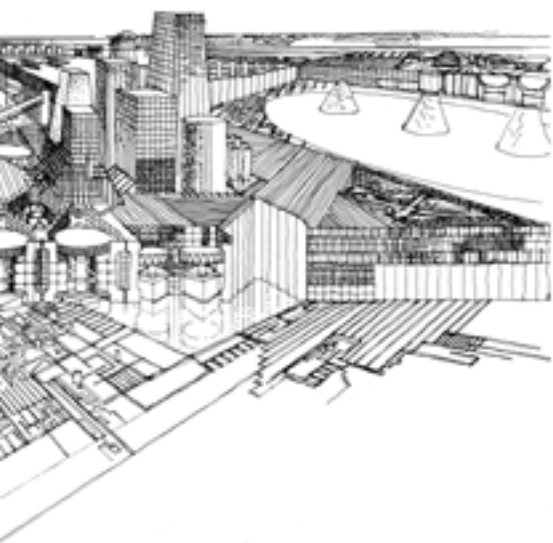


temporanee, l'arte è divenuta negli ultimi due decenni la protagonista della società globale. Essa si configura infatti come l'elemento il quale, più che la stessa informazione, costituisce il fattore unificante i fenomeni complessi e mutevoli che interessano il mondo attuale, nonché l'ambito nel quale si mettono a punto i contenuti generali della vita collettiva, il contesto in cui si elaborano i modelli più avanzati di comportamento e il luogo immaginario che consente di individuare le nuove mitologie di massa. Tuttavia la trasformazione dell'arte in qualcosa di *totale* non ha favorito presso il grande pubblico un'analisi approfondita e innovativa delle componenti che danno vita all'esperienza estetica. Proponendosi come l'aspetto più sofisticato del consumo di massa, l'arte ha finito con il trascurare i suoi caratteri strutturali, le sue modalità formative, le sue finalità. Per risarcire questa assenza appare quindi necessario e urgente interrogarsi prima di tutto su ciò che è alla base delle tre arti *storiche*, ovvero il disegno. A partire dalla riconsiderazione di questa forma fondamentale di ricerca e di espressione, e cominciando dall'architettura in quanto è l'arte più presente, diffusa e disponibile, appare infatti possibile ridefinire, almeno parzialmente, il territorio vasto e accidentato dei linguaggi artistici.

In architettura il disegno non è solo lo strumento di rappresentazione di un'idea, il mezzo per studiare e trascrivere determinate soluzioni costruttive nonché il dispositivo attraverso il quale è possibile anticipare il risultato al quale si tende. Esso è molto di più. È il luogo conoscitivo e creativo in cui l'idea nasce e si rivela nelle sue potenzialità. Federico Zuccari, il fondatore dell'Accademia di San Luca, ha teorizzato la produzione della forma come esito dell'incontro tra un "disegno interno" e un "disegno esterno". Tale incontro si configura non già come un semplice passaggio tra un'immagine che ha origine nella mente e la sua traduzione in un segno tracciato dalla mano ma come una complessa dialettica, in fondo conflittuale, che prevede una fenomenologia imprevedibile e accidentata. La concezione dello Zuccari va oltre i confini di una formulazione neoplatonica, della rivendicazione della natura intellettuale del disegno stesso e del chiarimento sul valore *conoscitivo* del tratto. Essa implica infatti che la forma abbia origine dalla capacità del disegno di stabilire la natura e l'identità dei corpi immaginari e reali con una assolutezza tematica e una precisione prescrittiva che non sono mai disgiunte dalla linea che si svolge nello spazio grafico. Prima del "disegno esterno", sempre teorizzato dallo stesso Zuccari, quello eseguito dall'artista o dall'architetto, ovvero il disegno che *si vede*, esiste quindi un "disegno interno", uno sguardo di natura immaginifica e introspettiva che soltanto nel disegno esterno si fa realtà tangibile dimostrando, così, la sua esistenza. Assumendo questo punto di vista, che vive di un forte senso di totalità, il disegno costituisce un ambito ampio e articolato, per sua natura *insondabile*, che può essere soltanto intuito nelle sue infinite potenzialità. Quanto detto significa che il disegno, che *rende visibile l'invisibile*, sia l'invisibile possibile sia quello che può esistere solo nella rappresentazione, vive in una dimensione mentale, emotiva e misterica che non esaurisce mai la sua carica imprevedibile e straniante. Questo carattere del disegno entra così in un serrato confronto con quell'attitudine a rivelare l'idea di cui si è parlato all'inizio di questa nota, dando vita a una contraddizione insuperabile, positiva nella sua inesauribile capacità di perturbare positivamente la ricerca artistica e architettonica. Tuttavia, se il disegno è l'idea, è anche la *forma*, cioè l'idea stessa quando si sublima in una enunciazione plastica, spaziale e cromatica che si pone come assoluta. Per quanto già detto il



Franco Purini e Laura Thermes,
Studio per la Città compatta, 1966
china su cartoncino,
cm 50 x 70.



disegno rappresenta, allora, in assenza del suo autore, ciò che c'è, ciò che c'è stato e non c'è più, ciò che non c'è e ci può essere, ciò che non c'è e non ci può essere e, oltre a tutto questo, qualcosa che oltrepassa la stessa visibilità per entrare nei territori della più resistente oscurità concettuale e iconica.

In un paragrafo del libro *Architettura. Concetti di una controstoria*, del 1994, dal titolo "Il morbo del disegno", Bruno Zevi attribuisce allo Zuccari, di cui apprezza peraltro l'"estroso palazzotto" di via Gregoriana a Roma, la paternità del "complesso nevrotico dell'architettura «disegnata» anziché costruita". Un complesso che Zevi fa risalire all'"insegnamento classicista consacrato dall'Accademia di San Luca". Questo giudizio nasce da una evidente forzatura. Il primato del disegno non comporta in alcun modo la estinzione o la pura virtualità delle tre arti ad esso collegate. La teoria dello Zuccari significa semplicemente che il disegno coincide con l'idea formale che deve sostenere l'opera pittorica, plastica e architettonica, configurandosi come un principio genetico in grado di attribuire a un dipinto, a una scultura e a un edificio una precisa e riconoscibile identità. In sintesi il disegno assicura all'opera d'arte i caratteri dell'*essenzialità*, della *necessità* e della *totalità semantica*, permettendo ad esse di esprimere pienamente la sua finalità strutturale, linguistica e comunicativa. Se questo è vero la posizione di Zevi appare viziata da un pregiudizio largamente infondato, una tendenziosità che lo induce a fraintendere la ricerca grafica, sottovalutandone il ruolo assieme alla sua stessa permanenza nella vicenda plurimillenaria della pratica artistica.

Dopo questa breve ricognizione sulla critica di Bruno Zevi al disegno occorre approfondire, anche se brevemente, la distinzione posta dallo Zuccari a fondamento della sua visione dell'arte pittorica. Una distinzione, va chiarito per inciso, nella quale va riconosciuta una delle prime intuizioni embrionali di un'arte astratta, ovvero del tutto risolta nella pura concettualità. Per comprendere la differenza teorizzata da fondatore dell'Accademia di San Luca è utile ricordare le definizioni date del disegno interno e di quello esterno. Il primo "non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola, termine e oggetto dell'intelletto, in cui sono espresse le cose intese". Il secondo "altro non è che quello che appare circoscritto di forma senza sostanza di corpo. Semplice lineamento, circoscrizione, misurazione e figura di qual si voglia cosa immaginata e reale". Reso possibile dalla mano, "istrumento degli istrumenti a produrre le cose artificiali" – anticipazione delle riflessioni sullo stesso argomento di Henri Focillon – il disegno esterno ha in comune con quello interno la distanza da una corporeità considerata come separata *antologicamente* dalla forma. Non è difficile riconoscere nella posizione dello Zuccari, nonostante i suoi eccessi mistici e un compiaciuto ermetismo, nel quale va rintracciata una delle principali componenti del manierismo, un punto di vista radicalmente *antirealista*. Tale orientamento coincide sicuramente con uno dei vertici teorici della riflessione sul disegno nella direzione di ciò che avverrà nella modernità, quando il disegno stesso conquisterà una sua definitiva libertà di darsi, volta per volta, a seconda dell'artista e dell'architetto che lo eserciterà, diverse modalità di esistenza e una grande varietà di campi tematici.

A un'altra grande figura della speculazione teorico-filosofica sul disegno, John Ruskin si debbono, prima della rivoluzione delle avanguardie, considerazioni molto vicine a quelle dello Zuccari nella prospettiva di una ac-

centuata *artificializzazione* – *astrazione* del disegno, che per lo studioso inglese approderà progressivamente dal tratteggio alla linea. Questa si trasformerà in modo sempre più accentuato in una sorta di andamento raddomantico teso a rivelare anche le minime oscillazioni dell'intuizione e le più sottili vibrazioni della sensibilità.

In architettura – ma anche, per molti versi, nelle altre arti – il disegno contiene quattro aspetti principali; il *vedere*, il *pensare*, il *comunicare*, il *ricordare*, quattro *funzioni* o, meglio *valenze*, che lo ritraggono come un quadrato ideale. Il disegno è in effetti lo *sguardo* dell'architetto. Senza la capacità analitico-descrittiva della linea nessuno oggetto potrebbe essere decifrato nella sua costituzione. Leggere il mondo fisico, comprendendolo per modificarlo è possibile solo attraverso il disegno. In effetti il *potere risolutivo della linea*, che separa i corpi nel momento stesso in cui li identifica, è l'unica risorsa conoscitiva in grado di mostrare la vera struttura delle cose al di là delle loro apparenze. Il disegno è *pensiero*, come si è già detto, un pensiero che è, ricordando dopo lo Zuccari, Henri Focillon, anche *nella mano*. Inoltre il disegno *comunica* le decisioni prese rendendo possibile costruire, a differenza di altri sistemi notazionali – si pensi alla musica, alla distanza che c'è in essa tra lo spartito e il suono – *simulacri analogici* dell'oggetto che si vuole realizzare. Infine il disegno è *memoria*, nel senso che esso incorpora, ordinandoli, tutti gli itinerari decisionali che si sono seguiti per pervenire alle soluzioni progettuali.

La *vista*, l'*idea*, la *comunicazione* e la *memoria* sono per questo i quattro luoghi che istituiscono la necessità del disegno assieme alla sua *verità*. C'è da tener presente, però, che questa complessità del disegno non ha mai evitato che si pensasse, da parte di molti, che il disegno di architettura sia un fatto eminentemente *tecnico*, la cui validità risiederebbe per questo solo nei suoi aspetti strumentali, nel suo essere un mero servizio dell'attività progettuale. Chi si identifica con questa posizione nega conseguentemente un valore *autonomo* al disegno, escludendolo dal novero dei generi artistici. Con ogni probabilità non è possibile stabilire teoricamente l'autonomia del disegno d'architettura così come neanche la sua eteronomia può essere accertata. Rimane il fatto che le architetture disegnate ma non realizzate sono necessarie alla ricostruzione delle vicende dell'architettura almeno quanto le opere costruite.

In altre parole, quello che si è cercato di chiarire in queste ultime righe consiste nel fatto che il disegno, mentre rinvia a qualcosa come un edificio, o più edifici, da realizzare, a un'architettura di cui si è eseguito il rilievo o a un manufatto scomparso che è stato ricostruito nelle sue linee generali e nei suoi dettagli, e per questo suo rinviare ad altro svolge in effetti un ruolo strumentale, è anche un'entità che ha un valore di per sé. Un'entità che è portatrice di un significato che è possibile comprendere oltre i contenuti più diretti ed espliciti che il disegno stesso propone. Questa ambiguità percorre tutta la storia del disegno ma anche quella dell'architettura, conferendo a entrambe un ulteriore contenuto concettuale.

Occorre a questo punto dire qualcosa sul disegno automatico. Da parte di alcuni si ritiene che la rappresentazione digitale non possieda caratteri autografici proprio perché in essa manca l'apporto del *segno*. Questo è infatti ciò che di più personale si possiede. In effetti l'emissione del tratto, la sua intensità, il modo con il qual si coordina con altri tratti, l'energia formale che dispiega fanno del *segno*, che è l'insieme delle manifestazioni del tratto,

l'elemento che meglio sintetizza l'individuo. Non a caso la *grafologia* ha acquisito lo statuto di una scienza. Il segno è qualcosa di fisico e al contempo di intrinsecamente *spirituale*, nel senso che in esso risiede l'identità assoluta dell'artista e dell'architetto. Il segno trascende la dimensione pratica, quella intellettuale e anche quella propriamente artistica, rappresentando nella sua integrità la *persona* nel significato più profondo e durevole che questa parola esprime. Nel disegno digitale non esiste alcunché di paragonabile al *segno* ma, nonostante questa sostanziale mancanza, è anche in questo caso possibile produrre un plusvalore conoscitivo ed estetico. In effetti è del tutto legittimo sostenere che il disegno digitale, diviso anche esso tra una *internità* e una *esternità*, si avvale di una serie di operazioni che consentono di essere espresse in termini artistici, tali da configurare le stesse operazioni come luoghi di una intenzionalità estetica, anche se tali luoghi non sono ancora stati sufficientemente esplorati. Forse una nuova alleanza tra l'indubbia omologazione iconografica causata dal disegno digitale e una più consapevole finalizzazione di questo *anonimato della rappresentazione* potrebbe – pixel permettendo, cosa in realtà molto difficile dal momento che questa *tessera* è senza *tempo* e senza *spazio* – attribuire alla rappresentazione elettronica un significato più ampio e una migliore apertura alle avventure difficili e al contempo esaltanti della forma.

Il disegno di architettura si articola in alcuni luoghi *istituzionali* che lo definiscono e lo specificano. Si tratta di alcuni elementi che consentono di riconoscere la qualità delle espressioni grafiche che ciascun architetto mette a punto, riuscendo a far loro raggiungere, in alcuni casi, il livello dello *stile*. Espressioni le quali, va notato, si danno sempre in una dialettica serrata tra codici convenzionali consolidati e condivisi, oggetto di complesse sistematizzazioni teoriche e operative, e l'impronta soggettiva che essi ricavano dalle singole interpretazioni del disegno. Il primo elemento è il carattere *autografico* della rappresentazione architettonica, invero in prima istanza nel *segno*, un'entità richiamata e argomentata, seppur sinteticamente, nel paragrafo precedente. Basta pensare ad esempio al *tratto* di maestri dell'architettura moderna come Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, Ludwig Mies van der Rohe per cogliere il carattere originario e generativo del loro sguardo sul mondo e sull'architettura. Un vedere e un progettare materializzati da linee continue e fluenti che uniscono natura e architettura, come nell'autore della *Casa sulla cascata*; da un segno pieno e deciso, come in Le Corbusier; nella veloce trascrizione di un'impressione, come in Alvar Aalto; in una cristallina precisione, come in Ludwig Mies van der Rohe. Il secondo elemento è la *composizione*, che può essere chiusa e compatta oppure libera fino alla disarticolazione. Alcuni disegni si presentano infatti come solide concrezioni di tratti precisi e definitivi, come avviene nella produzione grafica di Renzo Piano; altri, come quelli di Giovanni Michelucci o di Carlo Scarpa, si dissolvono in una trama di linee che evoca l'idea di stratificazione e la suggestione del labirinto. Il terzo elemento è la *capacità di astrazione*.

Una rappresentazione architettonica è tanto più valida quanto più riesce a trascendere l'oggetto che sta mostrando per condurre chi la osserva in un territorio semantico più ampio, un territorio dove la particolarità di una certa architettura si inverte nell'assolutezza di un problema teorico e iconico generale. Si è detto in un passaggio di questo scritto che si può parlare di un carattere autografico del disegno anche per ciò che riguarda l'uso delle tecnologie digitali. I disegni di Peter Eisenman, di Greg Lynn e di Zaha

Hadid sono buoni esempi di come la *riconoscibilità stilistica* possa darsi anche nell'ambito della rappresentazione elettronica, in quel territorio nel quale non esiste più la qualità individuale nel segno.

Maurizio Sacripanti, i cui progetti sono rappresentati da disegni che rilanciano e rinnovano lo spirito futurista; Carlo Aymonino, le cui escursioni grafiche nell'immaginario archeologico, tra Settecento e Ottocento, compongono un vero e proprio *romanzo visivo*; Paolo Portoghesi, dal segno continuo e organico che esplora il confine tra natura e artificio; Gaspare de Fiore, al quale si devono i travolgenti *ritratti* di architetture rinascimentali e barocche; Carlo Mezzetti con le sue tassonomie costruttive, memori delle tavole di Mario Ridolfi; Toni Malavasi, che ha dato un volto grafico a un momento particolarmente vitale dell'architettura romana, quello della ricostruzione dopo il 1945; Fabrizio Frigerio, dal tratto impetuoso, carico di fermenti espressionisti rappresentano altrettanti aspetti centrali del disegno di architettura.

A queste figure occorre aggiungere quelle dei protagonisti della stagione dell'*architettura disegnata*. Si tratta di un fenomeno nato agli inizi degli Anni Settanta il quale, se reso noto a livello internazionale dalla mostra *Architettura razionale* che Aldo Rossi organizzò nel 1973 nell'ambito della XV Triennale di Milano, ebbe il suo esordio a Roma, anche se fu senz'altro importante il ruolo di protagonisti attivi nel capoluogo lombardo come lo stesso Aldo Rossi, la cui opera grafica si sospende tra la dimensione del trattato e quella della biografia, Guido Canella, Giorgio Grassi, Massimo Scolari, Antonio Monestiroli, autore di tavole pervase dal sogno neoclassico di un'architettura perfetta, fissa nel tempo ma non statica o indifferente. Anche Firenze fu presente, soprattutto con Adolfo Natalini e Andrea Branzi in quella stagione particolarmente conflittuale e creativa.

Particolarmente attiva fu in questo contesto l'ambiente architettonico romano. La sperimentazione del GRAU (Gruppo Romano Architetti e Urbanisti) il quale, soprattutto attraverso il lavoro di Franco Pierluisi, Alessandro Anselmi, Pierluigi Erolì, Massimo Martini, recuperò l'esoterismo grafico degli anni trenta nella chiave di una riproposizione fortemente ideologizzata della storia, in opposizione a quel consumo dei linguaggi architettonici moderni sul quale si era fondato l'International Style; il confronto con la insondabile complessità testuale della Roma storica affrontato da Costantino Dardi in disegni pervasi da una febbrile razionalità; le ricerche di chi scrive, rivolte alla rappresentazione della dialettica tra regola ed eccezione, tra ragione e irrazionalità, tra unità e frammento; le *trascrizioni poetiche* di Dario Passi, straniatissime riprese di tematiche metafisiche; le riletture brasiniane di Franz Prati, oscillanti tra atmosfere scenografiche e fantasie urbane decisamente *antimoderne*; gli *alfabeti* di Paola D'Ercole, trasognate ricognizioni di elementi architettonici primari; i *campi tensionali* di Paolo Martellotti, nei quali i riferimenti al costruttivismo sono immersi in una ispirata problematica pittorica; gli *esercizi di scrittura* di Giangiacomo D'Ardia, divisi tra eleganza e rigore; gli *studi modellistici* di Alessandro Orlandi, nei quali l'investigazione tipo-morfologica si colora di echi piranesiani; le vortuose composizioni di Massimiliano Fuksas, che leggono l'architettura alla luce della pittura, in modo particolare di quella di Mario Schifano; le vedute di Roma di Giancarlo Micheli, che fanno slittare il corrusco mondo piranesiano verso un irriducibile conflitto tra antico e nuovo; le sapienti proiezioni iconiche di Francesco Cellini, che unisco-

no una grande concretezza a una singolare capacità immaginativa; i palinsesti ermeneutici di Piero Meogrossi, nei quali l'archeologia si presenta come uno sconfinato spazio dell'immaginazione: le ricostruzioni neocartesiane di Franco Luccichenti, teso a proporre paesaggi metropolitani innovativi sono alcune tematiche emergenti le quali, nel passaggio dagli anni Sessanta ai Settanta, hanno consentito all'architettura italiana di riproporre, non solo a livello locale e nazionale, la questione del disegno di architettura in tutte le sue valenze. A queste figure vanno aggiunti architetti come Gianfranco Neri, dal disegno programmaticamente *fondativo*, teso al ripensamento degli archetipi dell'architettura; Gabriele Pierluisi, il cui segno congiunge l'energia figurativa a una considerevole attitudine all'astrazione; Alberto Giuliani, con le sue intuizioni ruinistico – surrealiste che indagano le potenzialità architettoniche del *colossale*. Queste ultime ricerche coincidono ancora una volta con il *carattere idealizzante*, visionario e concettuale del disegno architettonico romano, attraversato in filigrana dal tema del rudere – si pensi alla prevalenza a Roma della sezione – perfetta rappresentazione della perdita dell'integrità di un edificio, come emblema di un tempo imminente e drammatizzato. Metafisico e insieme materico negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, il disegno romano si è fatto negli anni Cinquanta e Sessanta più realistico e *narrativo*. Dopo l'ingresso del computer nella progettazione architettonica – un evento che ha fatto pensare a molti, tra i quali Bruno Zevi, che la rivoluzione digitale potesse avere sull'architettura lo stesso effetto che ebbe nella seconda metà del Quattrocento l'invenzione della prospettiva – il disegno manuale – il *disegno storico*, si potrebbe dire – ha cercato di recuperare i suoi contenuti più profondi, ritrovando alcune risonanze misteriche nonché più di uno *sperimentalismo comunicativo* che gli ha aperto nuove e importanti opportunità.

Quanto detto nei paragrafi precedenti descrive un paesaggio teorico e operativo quanto mai denso di valenze conoscitive e creative. Il rapporto tra il disegno storico e il disegno digitale caratterizza questo paesaggio producendo conflitti aspri e durevoli nel momento stesso in cui libera nuove energie concettuali e immaginative. Sembra per ora che i conflitti tra le due realtà attuali dell'impegno grafico abbiano dato luogo a una divisione per più di un verso discutibile. Da una parte una ricerca linguistica di natura sostanzialmente artistica che si esplica in una riaffermazione dell'autografia del disegno manuale; dall'altra una dimensione scientifica che si riconosce nel disegno elettronico, facendosi sempre più enigmatica ed esclusiva. Questa divisione appare in realtà artificiosa e improduttiva. Il disegno è tendenzialmente *uno* e deve ricostruire questa unicità superando ogni sua interna contrapposizione. Solo ritrovando la sua identità, seppure duplice, esso sarà in grado di costituire ancora una volta il centro dell'immaginario architettonico, il *luogo originario* dal quale scaturiscono le idee e le forme del costruire.

RUGGERO SAVINIO

Sul disegno ho scritto un breve testo intitolato *Lo spazio del disegno*.

Il primo movimento è una definizione dello spazio. La mano traccia sul foglio i confini che ritagliano, dentro lo spazio uniforme, quello discreto dove nasceranno le Figure.

Dentro questo spazio elettivo, istituito con una decisione che, forse, porta una memoria di quello tracciato dal *Flamen*, *templum*, spazio qualitativo,

Ruggero Savinio, *La mort des amants*, 2008
tecnica mista su cartoncino,
cm 69 x 49.



sacro, dentro l'infinito avvolgente, la mano si muove seguendo percorsi erratici.

Nemmeno percorsi: un cammino, non un itinerario.

Un procedere per giravolte, ritorni indietro, soste e riprese.

Segni che, alla fine, daranno solo un groviglio di linee; o, per dargli il suo nome vero, uno scarabocchio.

Un andare che non è un procedere da un punto a un altro punto. Il punto di partenza rimane sempre presente, origine spaziale e non temporale.

Il punto originario è questo caro punto del mondo (Rimbaud), punto corporeo e non, o non solo, geometrico.

Un insetto muove le antenne qua e là. Un affanno privo di volontà costruttiva. Non progetta niente che debba accamparsi nello spazio uniforme e vuoto della geometria.

Quello che la mano, con le sue giravolte, esitazioni e frenesie riuscirà a tracciare è uno spazio a parte, a fianco, o sotto lo spazio uniforme di fuori.

Uno spazio di dentro, in cui lontananza e vicinanza, presenza e assenza, saranno insieme presenti, e a questo spazio darò nome: disegno.

La mano, col suo andare abbandonato, avrà tracciato un disegno.

Il disegno non avrà in sé il tempo del progetto, ma quello, sempre presente e reversibile, dell'utopia.

LUCIANO SEMERANI

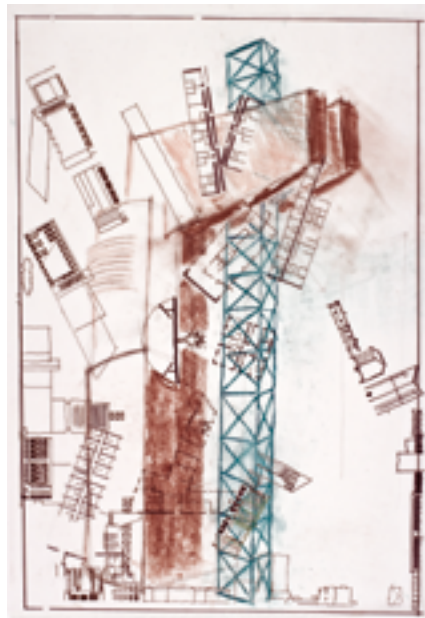
Devo dire che nella mia esperienza, che credo sia anche l'esperienza di molti di noi, il disegno è l'interrogazione, più che una fase del progetto. Il progetto d'architettura, bene o male, è sempre un progetto del mondo e non è solo il progetto di una cosa. E almeno nella mia esperienza, che poi è l'esperienza di chi non lavora mai da solo ma discute con un altro architetto, con un allievo con cui fa un concorso, il disegno mio diventa un'interrogazione che rivolgo a me stesso sulle mie memorie, sui miei riferimenti, sui miei valori e che a volte viene anche superata, scartata perché non è un processo lineare, quello del progetto, credo per nessun artista e non soltanto per l'architetto. Anzi – se mi permettete – io penso che molti di noi siano tutte e tre le cose che vengono nell'etichetta di questa Accademia.

Proprio in questo ultimo scorcio della mia vita, ho fatto una grande scultura e ho studiato architettura perché mia zia diceva che fare il pittore o scrivere delle poesie non pagava, ma non perché avessi una vera vocazione all'architettura.

Questa interrogazione che il disegno ci porta a fare di noi stessi fa parte di un momento di solitudine, di un momento di autonomia, uno dei pochi, forse, nel quale ci consentiamo di essere Narciso. E nello stesso tempo c'è un momento, quando il disegno canta, quando il disegno parla, ci risponde, che è un momento di felicità, di gioia solitaria, che forse riesce ad essere comunicata ad altri ma che è soprattutto soggettiva, personale, un'emozione.

Se mi consentite una citazione, visto che vengo dai confini orientali della patria, dalla città dove Winckelmann è stato ferito a morte, a Lubiana c'era un professore che diceva ai suoi allievi: il nostro mestiere non è più quello dei grandi architetti delle epoche d'oro, il vostro sarà in questo secolo il mestiere delle serve. Però al vostro tavolo di disegno, una sera, da soli, forse vedrete un miracolo, cioè apparirà una cosa che aspettavate ma che non eravate certi di trovare. E addirittura, dietro le spalle sentirete le ali dell'angelo. È un po' un miracolo, a volte, il disegno.

*Luciano Semerani, Montaggio di torre e case per il centro di Mestre, 2007
sandwich di due fogli sovrapposti: matita,
pastello e china su carta vegetale; china su
defolin
cm 100 x 70.*





*Concetto Pozzati, Studi per "Ciao Roberta", 2006
tecnica mista e collage su cartoncino,
cm 57 x 95.*

CONCETTO POZZATI

La collezione-mostra degli artisti accademici è come una biblioteca di segni dove sono ordinate – lo abbiamo sentito – per richiamo, per calamita, le vane lingue e sono abbinati anche per affinità o per dissonanza o per innamoramento, per uso degli occhi – è stato detto – e per farsi dire sempre qualcosa di nuovo da quelle pagine. È già un Museo del disegno dove il disegno è – Strazza lo ha puntualizzato con finezza – dire con il segno.

Di-segnare vuol dire parlare con il segno: un segno libero, spontaneo, elementare ma complesso, denso di suggerimenti e di segreti.

Si sa, per esempio, che la mano che disegna l'altra mano, riconosce se stessa, quella che disegna: ciò vuol dire che il segno insegna alla mano di disegnarla e di riconoscerla. L'architetto Purini diceva da questo tavolo che se non lo avesse disegnato, non avrebbe capito che tavolo fosse. Questo, in maniera molto più accademica, ma quasi alla Calvino sotto certi aspetti, è il senso delle mani.

Queste mani pensano quando disegnano e non ci si accorge della loro presenza, della loro pesantezza. Esiste un silenzio, quando si disegna, che non porta colpe, perché indica percorsi inascoltati, sismografi inconsci. Il disegno non si nasconde perché è sempre esplorativo, dimostrativo dell'incertezza stessa del dubbio. Disegnare non è un esercizio, ma un pensiero. Il foglio bianco è uno specchio che rinvia le immagini del pensiero. Non tutte prendono forma, non tutte si disegnano. Ecco le pause, gli spazi vuoti, la precarietà, l'approssimazione, l'indicazione o la progettualità essenziale. Disegnare vuol dire disegnare il dubbio, l'incertezza, il proprio rossore, il rossore del poeta, il proprio turbamento. Disegnare è sempre un atto civile che inizia. Disegnare è giocare con la gioventù.

Vorrei citare alcuni aforismi sul disegno di amici Accademici che espongono nelle belle sale qui sotto.

"Sono convinto che proprio nel modo di disegnare è contenuto il giudizio sulla cultura e su tutto", ha affermato Piero Dorazio.

"Che cos'è, ancora, un disegno? – si chiede Giulio Paolini – La combinazione, così rara e così ovvia, che tutte le cose si trovino mirabilmente al loro posto: una visione a volo d'uccello o una visione ad occhi chiusi, il sorriso che l'acrobata esibisce proprio nel momento più delicato del suo esercizio, il profilo antico delle rovine, che sembrano al tempo stesso costruirsi e rimanere".

E ancora, Mimmo Paladino: "Io per un certo e lunghissimo periodo non ho mai esposto i disegni e li consideravo non la fase progettuale né la fase preparatoria dell'opera, ma proprio un fiume sotterraneo che potesse scorrere sotto questa grossa energia che di volta in volta si andava a magnetizzare in brandelli di pareti, in situazioni spaziali, in opere effimere".

E ancora, Piero Pizzi Cannella: "Amo molto lavorare su carta e disegnare. Gli artisti amano le proprie ossessioni e disegnando è più facile fissarle negli occhi. Il disegno è emozione ma anche progetto e pensiero, è disciplina, è tornare sul luogo del delitto, ma è anche gioia, e non esiste opera d'arte senza gioia. Il disegno è pittura, è la strada maestra che porta alla pittura, è la grande avventura che vale la pena di vivere. Disegnare è sedere al tavolo da gioco con la posta più alta".

Alcune mie considerazioni puramente soggettive.

Un segno fatto di segni, come dire un paesaggio di paesaggi. Sì, non è più dentro alla testa, è fuori, libero, assolutamente all'esterno della stanza, all'esterno del cervello, quasi imbarocchito, appuntato, precario nella sua immediatezza ansimante. Fiato compresso, poi respirante, è già finito, già fatto, è tutto, purtroppo, "giusto". Quel segno è più colto della mia mano, non è invecchiato, non artrosico, avvolgente come una matassa intricata, annodato, ma non disponibile. Giacometti, Licini, Fontana, Scanavino, Novelli e tanti altri, i miei antichi amori. Quanti rimandi! Non per dire come eravamo, ma insinuando una voglia di comunicare anche se paralizzati dopo l'incubo, l'impossibilità, anche affascinante, della perdita della pittura, rintracciare una mappa, un incamminarsi in un percorso da non ritrovare, da non poter più ripercorrere. Tracce inutili, ma gli errori ormai, si sa, non portano colpe.

E l'occhio dove inizia? Dove parte per possedere queste cartografie? Dal primo segno? O si smarrirà? E se ci si smarrisce, si potrà continuare a camminare, a segnare?

Il segno, il dire col segno, è parola veloce, inclinata a volte, fuori riga, non costruisce forme ma sono le forme che si fanno segno. Un gomito di piombo, inestricabile, anche caotico. Poi il tutto è finito, rallenta o annienta il disordine, rasentando la correttezza. Segno corrosivo, slabbrato, acidato, quasi consumato, viene inghiottito da altri segni; imbrigliato, si dibatte disperatamente per ritornare ad essere filo, ma ormai è ansimante. Ritorno, tornio, dipano, accarezzo, scavo, copio il già fatto.

Il segno ora è diverso: vitale ma docile, sicura-insicurezza.

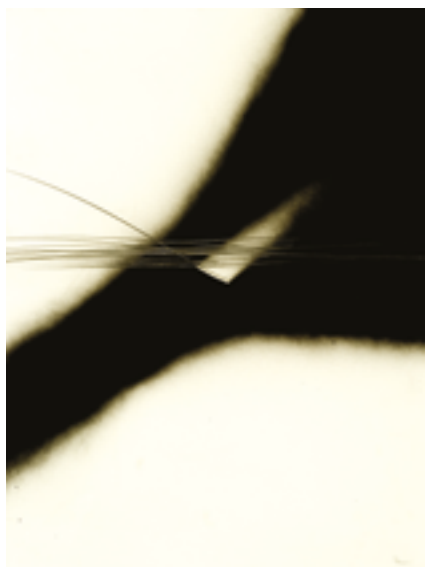
CARLO LORENZETTI

Mi limiterò a partecipare una breve testimonianza sul mio disegnare.

Il disegno, quale mezzo espressivo autonomo nel contesto delle manifestazioni artistico-visive, fornito di una propria peculiarità connessa al supporto e alla tecnica, ha, fin dall'inizio, accompagnato i tempi della mia ricerca. Una ricerca che, dopo una breve fase pittorica nei primi anni Cinquanta, si è subito concentrata (in un periodo storico ricco, come noto, di forti dibattiti critici ed operativi, oltre che teorici) su problematiche più inerenti alla scultura, cioè su un modo nuovo di intendere lo spazio fisicamente oggettualizzato in forme plastiche.

Il disegno è una insopprimibile fonte di libertà inventiva, il luogo primo dell'indagine sul segno e dell'interrogazione sul pensiero e sul fare visivo; un motore attivo ed entusiasmante nel processo creativo, gestito tra sostanza emotiva e costruttiva, tra dubbi e certezze, tra errori e conquiste. Insomma, il disegno è uno straordinario strumento di elaborazione di idee e di immagini compiute. Tale pratica non costituisce per me una preparazione alla scultura né è riducibile al progetto per la realizzazione di un'opera in altro materiale e in altra scala. Si tratta di un'attività né preparatoria né subalterna alla scultura ma ad essa contigua e complementare, con una sua specifica identità.

Il disegno, quale processo mentale ed operativo, ha contribuito a focalizzare alcuni aspetti fondamentali del mio linguaggio visivo, soprattutto per quello che riguarda la concezione spaziale e la sintassi formale. Esso ha



*Carlo Lorenzetti, Disegno, 2005
acrilico e grafite su carta,
cm 76,5 x 56,5.*

contribuito ad ampliare i miei ambiti di azione e a dare ulteriori sviluppi ad una ricerca che perviene al raggiungimento di una tridimensionalità partendo dalla bidimensionalità di una superficie. Infatti, sia il disegno che la scultura hanno origine da una realtà piana. In un caso, sulla carta, la grafite crea immagini di spazio attraverso linee e chiaroscuri che alludono alla terza dimensione e che nella loro sovrapposizione dicono la temporalità del loro apparire. Nell'altro caso, sulla lastra di metallo, la tecnica dello sbalzo, attraverso la modulazione del piano, nell'alternarsi di concavo e convesso, conquista concretamente la terza dimensione. Inoltre, l'immagine plastica, talora costituita da più elementi, nella maggiore lentezza dell'esecuzione e nella mutevole scansione della composizione, è pronta ad accogliere la quarta dimensione che include il tempo della processualità in divenire.

Il foglio di carta, così, è il luogo dello spazio animato da segni grafici che visualizzano precise immagini di altra spazialità. Il foglio di metallo è, analogamente, il luogo dello spazio agito da 'segni sbalzati' che costruiscono, nel materiale reso leggero, immagini aperte di spazio fisicamente oggettualizzato.

Il segno grafico è traccia su uno spazio e traccia di un altro spazio. Esso può articolarsi in modi infiniti. Il segno lineare, ad esempio, forte e sensibile nell'andamento, continuo o franto, struttura 'figure' attive nell'incontro tra verticali, orizzontali e oblique, rette e curve. Il segno plastico, quale condensazione di scuri, contiene lo spessore di una materia che è sostanza di tensione energetica, sempre governata da una ragione vigile. Il segno atmosferico, sfumato e addensato, restituisce il senso dell'aria in cui si manifesta e da cui è pervaso, con una spazialità che si avventura, appunto, 'tra le pieghe dell'aria'.

L'uso di materie e tecniche differenziate (oltre alla grafite e all'inchiostro, anche smalti, pastelli a cera, tempere, acquarelli, acrilici, diversamente combinati in tecniche miste) ha contribuito, nel corso degli anni, ad allargare e a contaminare il concetto di disegno. Sensibilizzando con tante varianti la superficie del foglio sono affiorate nuove soluzioni grafiche e cromatiche: l'accentuazione di sfumature chiaroscurali e la presenza del colore hanno dato luogo a riflessioni e ad immagini caratterizzate da passaggi, più lenti o veloci, dalla luce all'ombra, e dall'apparire di bagliori improvvisi, netti e decisi, su nere campiture. Inoltre, nel mio ricercare, anche lo strappo diretto della carta e l'uso delle forbici hanno generato altri segni e disegni, così come la modellazione manuale della carta, sia bianca sia grafitata, ha dato 'corpo', consistenza a forme plastiche più lievi. Ancora, il graffito, che scava con segni acuti nello strato spesso della grafite fino a far riemergere il bianco del foglio, indica l'interesse di sondare l'entità della materia che può, di volta in volta, essere stravolta o esaltata.

E concludo con una notazione più segreta: il disegno ha scandito la mia attività anche nella dimensione del taccuino su cui fermo, con schizzi più o meno rapidi, le suggestioni scaturite da esperienze visive dirette, naturali o architettoniche, una sorta di diario di preziose percezioni che si trasformano in rinnovata tensione e carica inventiva.

AIMARO OREGLIA D'ISOLA

Ancora sui disegni di architettura, se Dio è morto anche il disegno degli architetti non sembra stare tanto bene, almeno a guardare un po' fuori

dall'Accademia nel mondo della nostra architettura e della nostra edilizia.

Le mie tavole che sono qui esposte sono state disegnate in due periodi diversi, così almeno ha suggerito saggiamente il curatore: una quando ero giovanissimo, l'altra recentemente. Nel disegno per Europa, del 1962, l'uso improprio dell'inchiostro di seppia, diluito, ha fatto sì che tutta la carta da lucido si sia increspata; il disegno sembra ora antichissimo. L'altro, recente, per un concorso del 2004 è un misto di lavoro al computer con pennelli e acquerello su carta Arches.

Il tempo che allontana tra loro questi due disegni mi sembra lunghissimo. Questi disegni riposeranno – di questo sono onoratissimo – in questa foresta degli archivi di San Luca, distesi tra molti che si sono accumulati nei secoli e ai quali, speriamo ancora per molti anni, se ne aggiungeranno degli altri. Ma il tempo del nostro disegnare è breve in confronto al tempo quasi infinito che sta tra il primo disegno che ha annunciato sulla terra il progetto del nostro abitare e quello, il *thelos*, l'*escaton*, che tratterà le forme dell'ultima nostra casa sulla Terra.

Non possiamo guardare, se non riflesso in uno specchio, il mondo preolimpico, quello dei titani del sacro, cioè il mondo che sta al di là del volto della Gorgone, disegnato sullo scudo dell'eroe. Possiamo però ascoltare la narrazione di Apollo e Dioniso che interviene con il coltello in mano – così dice Vernant – e con questa lama sulla lastra dell'altare spartisce e distribuisce gli organi delle vittime.

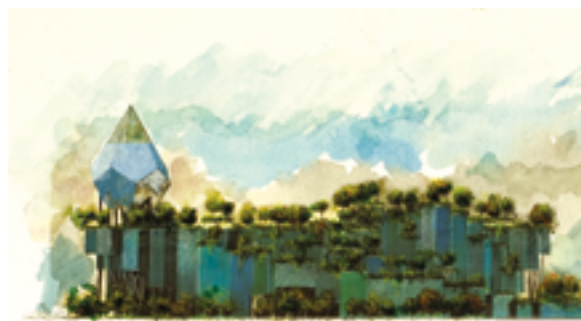
Un dio fonda, traccia, disegna, preordina quelli che saranno gli spazi, le vie, le *agorà*, la *polis*: fa, cioè, quello che noi oggi chiamiamo lo "zoning". Quindi, un momento di violenza fondativo sta dietro al nostro spazio; non c'è fondazione di terra che non parta da questo gesto del dio.

La memoria di questa origine violenta e divina del disegnare gli spazi del nostro abitare si trasforma, in qualche modo, e permane nel tempo, ma nel disincantamento del mondo sembra caduta nell'oblio, dissolta in una società apparentemente pacificata nell'ordine, nella legge, nella tecnica, nel consumo.

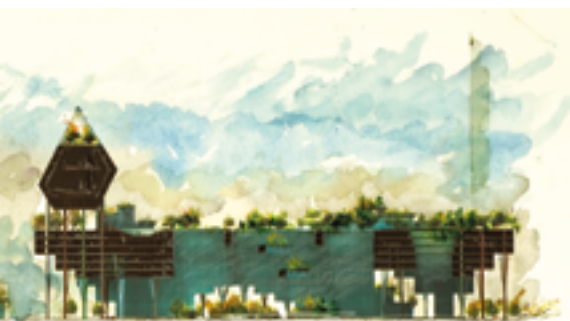
Così anche gli strumenti che hanno tracciato e disegnato la *Terre des hommes*, sembrano diventati nel tempo della storia meno acuminati e crudeli. Il coltello di Apollo non disegna più sul corpo delle vittime gli spazi della *polis*; l'aratro, il chiodo, non solleva più la terra per delimitare l'*urbs* e la *centuriatio*; lo scalpello e lo stilo non incidono più la pietra e la tavoletta, il bulino e la lastra di metallo. Alluminiamo le pergamene di pelle di un agnello ancora, però non più sacrificale.

Mio padre usava ancora a volte schegge di grafite e un tiralinee affilatissimo posto sul puntale di un compasso, che nel tracciare il cerchio bucava la carta. Io lavoro col rapidografo, con i pastelli, ogni tanto con un morbido pennello di martora, distendo con questo l'acquerello e accarezzando la carta, ne lascio trasparire la grana.

Provo sovente allora una gioia e una serenità inattesa (ecco una parola che è già ricorsa). Mio figlio invece è al computer mentre dal plotter esce il nastro dei nostri ultimi progetti. Così nel computer come in fondo nelle *planches* dell'*Encyclopédie* di Diderot, si raccolgono, senza ricomporsi però, le due origini che avevano diversamente caratterizzato i disegni degli architetti per tutto l'Ottocento fino ad oggi, quella che guardava i modelli degli an-



Aimaro Oreglia d'Isola (*Isolaarchitetti*),
Concorso per il Palazzo della Regione
Lombardia a Milano, 2004
pastello, acquarello e computer grafica su
cartoncino,
cm 35 x 85.



tichi – ecco Winckelmann – e quella politecnica che inseguiva i linguaggi nelle nuove scienze e nelle nuove tecniche.

Nel repertorio dei computer già c'è un insieme, la vaghezza virtuale, l'iperrealismo dei rendering e i disegni tecnici, disegni che andranno in cantiere. La materia del segno è ora volatile, purificata, il sublime che ha travagliato tutta la storia si è spento, ormai tutto è emozione, quindi tutto è sublime.

La lunga storia del disegno degli architetti, la *tabula* che ne raccoglieva il segno, sembra inseguire la storia della nostra cultura. Come nei disegni, anche quella che appariva un'impronta divina sul nostro essere e abitare, si è allontanata dai nostri paesaggi, ma è forse l'assenza di una presenza, tra luce improvvisa e tra le righe dei nostri disegni. Anche banalmente quando, presentando un progetto, diciamo "ho qui creato", la presenza di un dio traluce.

Dovremmo pensare ai nostri disegni proprio a partire da una volontà laica, ma che fa memoria della memoria dell'origine, come dice Vitiello, che rifiuta l'oblio della storia, che guarda l'ignoto che appare là dove la tecnica ci tradisce e non è più sufficiente a tranquillizzarci, a partire cioè da un pensiero che guarda con occhi disincantati questa terra, i paesaggi, la materia di cui sono composti, questo nostro abitare ora anoressico, ora un po' bulimico.

Occorre al contrario, ogni volta e continuamente, mettere in tensione il mondo dell'esperienza, tecnica, materia e strutture, geografie, con i nostri orizzonti di attesa – come dice Koselleck – movimenti aurorali di rinascita in una natura che abbiamo creato e che ora ci insegue. Per questo, dovremmo accostarci alle ferite aperte nei nostri paesaggi, in questa nostra casa che non è solo una protesi od una metafora, ma è il corpo, ecce corpus. Penso a Nancy, ad Agamben, a Didi Hubermann.

Dobbiamo toccare con gli strumenti del disegno, quali che siano, ed entrare in queste piaghe per guardarle. Vorrei che ogni progetto sia un *pharmakon* per questi corpi distesi nel paesaggio e possa dare ad essi e a noi stessi, ogni volta, ripetutamente, quella gioia e serenità che è speranza di un convalescente risanato, cura, aver cura, guarigione, ma non solo per diventare pietra e albero, ma voce, parola, senso, logos, tensione tra l'essere e il dover essere, riunire in qualche modo l'*eikon* (l'immagine), il *logos* (la parola), come facciamo adesso, e *to on* (ciò che c'è), la realtà che troppe volte disconosciamo.

Non è vero, dunque, che se Dio è morto, anche il disegno di architettura non sta tanto bene. Sono i disegni qui sotto esposti che nell'enigma della loro bellezza esprimono la volontà di riscatto di quella violenza antica che sembra oggi sopita nell'indifferenza di un mondo allucinato, ma che a volte traspare improvvisa, come dice Girard.

È la stessa bellezza e serenità che talvolta ci accoglie quando con la matita con il pennello o con lo scalpello accarezziamo così le nostre carte.

CLAUDIO VERNÀ

Quando mi è stato chiesto di scrivere qualcosa sul disegno, ho capito subito che, accettando, avrei dovuto affrontare un argomento cruciale per qualunque artista ma, per quanto mi riguarda, pieno di insidie se non addirittura di contraddizioni. Comunque, azzardo qualche riflessione.

Molti anni fa, rispondendo alla domanda di un intervistatore, dissi testualmente: “Io disegno moltissimo, ossessivamente, ma non conservo niente. Sono il momento più segreto del mio lavoro, la decifrazione dei miei fantasmi, quasi un movimento automatico della mano. Non faccio mai un quadro sulla base di un disegno, ma senza disegnare non potrei dipingere”.

Dunque, disegno. Ma, invitato ad una mostra sul disegno, in teoria non avrei nulla da esporre. In realtà ho sempre presentato dei pastelli su carta, che considero fondamentali per il mio rapporto con il disegno. Per chiarire questo punto, devo rifarmi agli anni '59-'60, che sono stati cruciali per quasi tutti i pittori della mia generazione, ma non solo. Finiva, per esaurimento, l'informale e si cercava di venirne fuori individuando nuove strade. Molti giovani uscirono dallo spazio virtuale della tela, della pittura, occupando lo spazio reale con tutto quello che ne è seguito. Altri, tra cui io, scelsero di rimanere nello statuto della pittura, ma cercando di rinnovarne i codici.

Ora, poiché sono profondamente convinto, come scrive Dora Vallier, che la pittura occupa lo spazio in quanto colore, il mio primo problema fu quello di far coincidere segno e colore, per non correre il rischio che, secondo me, comprometteva il lavoro di molti pittori, sia figurativi che astratti: la subordinazione del colore al disegno. Un problema antico, già avvertito da Mondrian negli ultimi anni americani. (In Italia, cosa faceva Guttuso, pur importante, se non dei disegni colorati, al limite delle illustrazioni? Ma anche i pittori astratti non ne erano immuni). Una delle lezioni dell'informale era stata proprio questa: eliminare questo diaframma, risolvere questo equivoco.

Ma disegnare con il colore, o colorare disegnando, insomma dipingere direttamente con il colore senza ricadere nell'informale, non era facile. Per me, a questo punto, furono fondamentali i pastelli. Usando i pastelli, avviene una cosa straordinaria: si elimina il pennello e la mano entra in contatto diretto con il foglio di carta. Il pastello diventa il prolungamento della mano, delle dita, elimina ogni mediazione. Potrei paragonare, forse esagerando, il lavoro con i pastelli alla modellazione della creta da parte dello scultore, perché quasi si dipinge con le dita. Inoltre, i pastelli sono veloci, richiedono una rapidità necessaria al risultato, perché non li puoi correggere troppo altrimenti li pesti, li soffochi.

Dunque, con i pastelli raggiungevo due scopi: dipingere in presa diretta, facendo coincidere segno e colore, e sperimentare con più velocità, sotto l'urgenza di individuare nuovi percorsi.

Ancora negli anni '70, quando mi trovai impegnato nella cosiddetta pittura analitica, con il pastello riuscivo a rompere la rigidità del progetto, a immettere nel lavoro la freschezza del gesto spontaneo.

Arrivo così al 1977, anno per me decisivo. L'esperienza della pittura-pittura era alla fine e i pastelli ancora una volta mi indicarono come venirne fuori. Passai tutto l'anno a fare pastelli affidandomi all'oscillazione naturale del braccio, del polso e delle dita per una specie di scrittura automatica, autonoma dagli schemi, ma tutta interna alla mia idea di pittura. Mi sentii nuovamente libero e in grado di continuare la mia ricerca, rinnovandola.

Da allora il lavoro con i pastelli si distacca sempre più dai quadri diventando un campo di esperienze autonome, con sue leggi, sviluppo di tecniche particolari, perfino diversità di ispirazione: insomma un corpo parallelo e complementare alla pittura, in cui mi riconosco appieno.



*Claudio Verna, Pastello su carta, 2007
pastelli a cera su carta,
cm 55 x 75.*

Ma anche nei quadri, come nei pastelli, il disegno è come interno, connesso alla struttura del colore. L'opera è il risultato di un processo in cui ogni pennellata conserva la sua autonomia e la sua energia: ma, tutte insieme, finiscono col definire una figura (per dirla con Menna) che identifica il quadro.

La conclusione è quindi paradossale solo in apparenza: non faccio mai disegni ma, in compenso, disegno sempre.

GRAZIA VARISCO

Il tema del disegno contemporaneo mi stimola, però mi sembra arduo pensare di tradurre in parole un'esperienza così diretta e quasi automatica nella pratica dell'arte, anche se in qualche modo è ormai forse sottovalutata come un po' obsoleta.

Mi sembra quasi che la parola "segno", che è contenuta nella parola "disegno" possa essere d'intralcio o di freno al fluido progettare dell'abbozzo della mente, che trova e che inventa gli stratagemmi più diversi per esternarsi. È un po' come se l'arcano, a cui si riferiva Strazza sin dal primo intervento, venisse un po' sottratto. È come se il termine "segno" costringesse il pensiero a lasciare un'impronta, una traccia definitiva. Ho ragionato sul segno e sul valore del segno in Kandinskij e Clare Wolf già ai tempi della mia tesi con Guido Vallo.

La parola "disegno", invece, che contiene la parola "segno", è un termine più vasto, tanto che spesso viene associato al divino: disegno divino. E al contrario, non definisce, non vincola anzi propone e progetta nel tempo e, con il tempo, in un divenire aperto al pensiero.

Il disegno, nella primissima infanzia, è vissuto come una prova di possesso degli strumenti e della superficie piana, di solito un foglio. Ma quando quel segno, così spontaneo e innocente, esce dal foglio e continuando macchia il divano, agli occhi dell'adulto perde quel candore e l'esperienza del bambino viene frenata ed incanalata dai colori in bocca ad una prematura, noiosa educazione al rispetto dei limiti.

Disegno era la definizione della materia artistica prima di educazione artistica. Il disegno, come viene previsto nei programmi scolastici, si diversifica nel corso degli studi adattandosi ad applicazioni diverse: disegno dal vero, figura dal vero, orlato disegnato, disegno geometrico, disegno tecnico, disegno architettonico, disegno anatomico, ecc.

Per ognuna di queste applicazioni, il disegno assume aspetti diversi e usa strumenti diversi: dalla mina della matita, che impari a conoscere dalla 4H per tratteggi sottili e per teoria delle ombre, fino alla 8B per morbidi chiaroscuri di coni d'ombra, al carboncino, alla matita sanguigna, al tiralinee, all'inchiostro di china, agli strumenti, quasi una piccola tortura, prima di quelli più sofisticati, venuti in seguito, insieme ai pennarelli di ogni spessore, trasparenza, inclinazione di segno e odore.

Mentre ripenso a tutta questa archeologia di usi desueti e di sensazioni pluri-sensoriali, mi viene voglia di gomma, sì proprio della gomma, della gomma che cancella e che disegna l'incerto, slittando il segno e modulando passaggi troppo rigidi o aspri. Anche la gomma occorre per disegnare.

Ma cos'è dunque il disegno, se non il modo più diretto e più personale per

*Grazia Varisco, Omaggio a Tatlin, 1985
pennarello su carta,
cm 49 x 61.*



dare forma al pensiero? Al pensiero che nel tempo però si evolve, che implica nuovi concetti e che nel passare al contemporaneo modifica il modo di rappresentare il mondo delle idee, a volte con sistemi e strumenti molto diversi da quelli convenzionali, già esaminati.

Il disegno, io cerco di vederlo da due punti di vista diversi: uno, il disegno come conseguenza del pensiero che urge la trascrizione immediata, nel suo tentativo scarabocchia, in qualche modo cerca di fissare l'idea; due, il disegno che nel suo essere già compiuto, indica, elegge un pensiero che a sua volta, quasi a catena, produce, dà origine, provoca pensiero.

Il disegno-progetto, specialmente nel contemporaneo, ossia il disegno che anticipa, che proietta, che getta avanti nella pratica artistica, spesso ricorre a strumenti congeniali alla tridimensionalità e si concretizza con elementi plastici appena impostati, provvisoriamente accostati, adatti a suggerire una lettura da punti di vista diversi.

Nella mia attività artistica, dopo gli anni di studio a Brera, con Funi, quattro anni di mattinate intere dedicate quasi esclusivamente al disegno del nudo, la mia attitudine alla messa in dubbio di stabilità e sicurezze ha usato le mie mani con pinze, forbici, listelli, colla, calamite, lamierini, cartoni, più che con matite e fogli piani.

Il tentativo di formare, dare forma a una tridimensionalità mobile, solo a volte si traduce in un segno definitivo e fermo. Più spesso, un susseguirsi di impulsi indicano una mobilità e una lettura percettivamente ambivalente vicina al tema della precarietà, della transitorietà. Così, la mia non è una cartella di disegni, ma piuttosto una non-raccolta di piccoli oggetti appuntati in modo precario nei punti più casuali, con ingombri e sporgenze che mi disturbano quel tanto che riescono a funzionare come promemoria, che mi tiene disponibile a quelle trappole perché mi ritentino a riacchiappare quel pensiero che è rimasto ancora in sospeso.

Ho provato a ripensare al disegno dei grandi delle epoche più diverse e ne richiamo alla mente solo alcuni: uno è Leonardo, la Vergine, Sant'Anna e il Bambino, in cui il segno fremente, insegue con sollecitudine nella sua stesura la vivacità dei gesti. È proprio il segno ripetuto, preciso nella sua approssimazione, a comunicarmi i moti interni dell'animo ed esterni nella posizione instabile dei tre personaggi. Due, Picabia, con un segno tecnico ermetico sembra fissare con ironia un possibile quanto improbabile dinamismo. Tre, Picasso nel video in cui danza con il pennello sulla superficie trasparente del vetro, con un moto così fluente e libero che supera senza la minima perplessità l'angolo della parete. Quarto, Harp, con un segno fluttuante e instabile nel suo gioco alterno sull'ambiguità delle forme. Cinque, Morandi, il Morandi di alcuni acquerelli, in cui il non detto del segno a matita e della pennellata racconta il vuoto, l'intervallo fra le forme che racconta le forme. Matisse e Fontana, ovviamente, con quella linea, quella, unica, che si insinua modulando il segno che si scioglie scegliendo il percorso.

MAURO STACCIOLI

Io sono una persona che usa scrivere spesso sul disegnare; quindi, ho cercato di raccoglierne il senso, in questo caso cercando di dare un'immagine del mio operare anche attraverso il disegno, di dire a che cosa mi serve il disegno.



*Mauro Staccioli, Senza titolo, 1993
tecnica mista su carta,
cm 100 x 70.*

Quindi, troverete anche qualche ripetizione, ma credo ne venga fuori un quadro abbastanza preciso del disegnare.

Ho preparato un breve scritto, cosa che normalmente non faccio perché generalmente preferisco parlare a braccio.

Organizzare una forma solida significa dare forma a un'idea – ho più volte espresso questo concetto – e dare forma a un'idea significa prima di tutto disegnarla, quindi progettare. Il disegno rimane imprescindibile punto di partenza per ogni nuova creazione, cioè qualcosa che non c'è – il creare è dare forma al pensiero, quindi è qualcosa che non esisteva prima –, per ogni riflessione sulle forme, per ogni ipotesi.

Tra la matita e il foglio si realizza un rapporto fisico determinato dalla volontà di trasmissione che si fonda sul riconoscimento della convenzione formale della scrittura. La matita svolge un'azione determinata dalla volontà di elaborazione di un pensiero visivo.

Il mio segno sulla superficie bianca del foglio si configura prima di tutto definendo uno spazio sul quale poter agire. Ho bisogno di inquadrare uno spazio all'interno del foglio bianco, e allora creo un riquadro o segno una linea, un orizzonte che mi possano rappresentare con la convenzionalità della rappresentazione grafica uno spazio reale. Disegnando, rappresento l'oggetto che non è, disegno ciò che potrà essere e che sarà necessariamente diverso dal segno plastico, la scultura.

A questo proposito, ho scritto un libretto in cui ho giocato un po' su questo rappresentare ciò che non è e quello che è. Ho lavorato concettualmente su questa definizione del disegnare ciò che deve diventare una cosa.

Il materiale e lo spazio non sono tangibili, il disegno è la loro rappresentazione, registrazione di un'ipotesi, elaborazione di un dato intuito, dentro un sistema di comunicazione. Nel lavoro grafico si sviluppa la definizione interiore dell'idea. I segni plastici e la scultura prendono forma nel reticolo dei segni sul foglio; attraverso una rappresentazione per strati sovrapposti, si definiscono dei profili possibili e infiniti.

Il lavoro muscolare della mano, con lo strumento della rappresentazione, controlla l'intenzione, definisce la comunicazione dell'ipotesi. L'oggetto, il suo volume, la materia del segno-scultura, del disegno domandano una superficie, una citazione.

Per la specificità del mio lavoro, la scelta della forma adatta al luogo impone una decisione ragionata, una selezione critica. Il mio lavoro si fonda sulla relazione segno-contestualità e allora il disegno finisce per cercare ulteriori definizioni nel rapporto con la fotografia del luogo. Attraverso la fotografia, che non è altro che la traduzione attraverso linee e segni di riferimento di un luogo, di una superficie, il segno si immerge in una fisionomia del luogo nel contesto ambientale che lo accoglierà sollevando nuovi spunti, precisandosi e risolvendosi definitivamente. Sulla lettura visiva contenuta nell'immagine fotografica, l'immaginazione si distende con specificità di riferimento, organizzando possibili collocazioni, punti di appoggio, spessori, dimensioni, morfologia e colori.

Se la scultura è lingua dello spazio, dunque il disegno non lo è di meno.

La mia frase "usare lo spazio come una pagina bianca" chiarisce, credo molto bene, il mio approccio.

Se la mia scultura è segno che nasce e si inserisce in un determinato contesto, è un contesto ambientale e socio-culturale come strumento di intervento nella realtà per modificarne la lettura e l'uso consueto. Allora mi trovo ad usare lo spazio, l'ambiente, come fossero la pagina bianca sulla quale si compone attraverso il disegno la mia idea. Ciò consiste in un modo di pensare e immaginare idee-forma in una contestualità estetica; come contestualità estetica è il foglio che, nelle sue diverse caratteristiche, assume esso stesso un valore.

SAVERIO BUSIRI VICI

Prima di tutto, credo di dover ringraziare l'Accademia di San Luca per questa serie di convegni di nuovo tipo che stiamo facendo da qualche anno. Cominciò forse l'architetto Giancarlo De Carlo con la sua iniziativa lodevole, poi è venuto l'architetto Canella e ora c'è questo nuovo convegno meritevole. Io, che sono da parecchio tempo in Accademia, non ricordo che in passato si siano tenuti incontri di questo livello; quindi, ringraziamo anzitutto l'Accademia di questa innovazione.

Dato l'argomento delicato, ho scritto alcune cose sul disegno. Verrebbe voglia di parlare di Leonardo Da Vinci, dei magnifici disegni di Van Gogh, perfino dei graffiti paleolitici, però ci vorrebbe un intervento di ben altra natura.

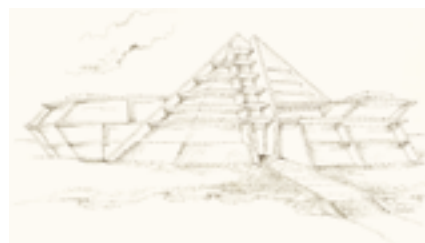
Il settore del disegno è assai vasto. Ci limitiamo a prendere in considerazione, in questa sede, il disegno in quanto schizzo o abbozzo, che è di per se stesso origine di ogni espressione artistica. Costituisce l'inizio, il primo atto visivo e fenomenico del concretizzarsi di un'idea; in quanto tale, esprime l'interiorizzazione del pensiero più di ogni altra soluzione di grafica, di pittura, di scultura – personalmente, io amo di più un buon disegno che non una buona pittura, per un mio gusto personale – la sua immediatezza spontanea è per tal fine insostituibile. La possibilità e lo strumento che ha a disposizione ogni artista per definire il proprio intento creativo, in contemporanea con l'idea e nello stesso istante in cui essa si venga a manifestare.

Il disegno antico, il disegno moderno, il disegno contemporaneo sono tre realtà molto diverse l'una dall'altra, eppure vi è un filo conduttore tra di loro: il riportare l'intimo pensiero dell'autore, il suo spirito, ciò che ha voluto dire della sua idea originaria, risultato che nelle fasi successive sarà più maturo ma non così spontaneo e vero.

Il disegno si andrà affinando, nelle ulteriori edizioni, ma quasi certamente perderà di identità grafica.

Da tutto ciò deriva il valore dei taccuini, da portarsi sempre con sé per registrare le idee nel momento stesso che esse sorgono, salvo in seguito elaborarle nelle definizioni e, se è necessario, renderle esecutive. Anche per quanto riguarda la comprensione e l'indagine critica di una personalità artistica, sono rilevanti le possibilità offerte da un tale primo approccio semiologico sul segno. Un disegno eseguito da Paul Klee, Picasso o De Chirico rivela aspetti che di per se stessi anticipano la loro personale concezione dell'arte. Ugualmente per il passato, disegni magistrali di Pietro da Cortona, del Borromini, di Rembrandt esprimono lo stesso assunto.

Anche per il disegno moderno astratto, la diversità e l'intenzione sia grafica che di contenuti appare immediata nei disegni, ad esempio di un



*Saverio Busiri Vici, Centro culturale di eventi, fine anni '90
china su carta,
cm 100 x 70.*

Turcato, di un Pollock, di un Twombly, e ciò meglio di qualsiasi altra loro opera finita.

Dall'indagine critica di tale linguaggio grafico si evidenzia l'esatta comprensione delle qualità e delle capacità creative dei diversi autori. Svariati sono i mezzi di espressione grafica di cui ogni artista si serve per comunicare i propri pensieri allo stadio iniziale. Molti di tali mezzi sono intrinseci e personali dell'artista stesso, altri sono di ricerca.

Vi è il disegno del gesto, fluido e continuo; il disegno del tratto, più articolato e frammentario; il disegno lineare, meditato e di indagine; il disegno pensato ed il disegno di spessore, cioè di impulso ed immediatezza; il disegno rifinito con il gusto del particolare e l'altro, più brut, che mira più ai contenuti essenziali che non agli aspetti inerenti all'eleganza e alla raffinatezza.

Per l'architettura, il discorso continua più o meno uguale, sia pure rispettando alcune regole del costruire. Gli antichi disegni di architettura di maestri quali, ad esempio, Algardi, Borromini, Palladio rivelano, ciascuno a proprio modo, le forze creative di queste grandi menti ed una volontà incisiva di indagare fino nel più profondo del loro intimo pensiero, per poter raggiungere l'obiettivo secondo i valori compositivi a loro contemporanei.

Per il disegno nell'architettura moderna, ugualmente, ritroviamo in Sant'Elia, Mendelshon, Le Corbusier, Aalto – nomi illustrissimi nel campo del disegno – fin dai loro primi schizzi grafici messe in luce dal segno le singole qualità storico-compositive del loro lavoro.

Disegni sempre eseguiti essenzialmente per se stessi, le cui idee originarie rivelano la vera matrice dei loro proponimenti intellettuali. Il disegno contemporaneo invece, a differenza del passato, è completamente differente: è sempre più una questione di idee e sempre meno di rappresentazione. Ci troviamo, al limite, nel campo della comunicazione per la dinamica del vivere attuale. Un disegno deve giungere con immediatezza alla percezione visiva, esprimendo in sintesi tutto ciò che deve dire.

PIETRO DEROSI

Non ritengo di essere un bravo disegnatore. Per me il disegno è strumentale per partecipare al processo di costruzione di un'architettura.

È l'architettura costruita con la sua collocazione nel contesto, con i suoi materiali e i suoi colori che mi interessa.

Io progetto molto pensando, passeggiando. Riesco a prefigurare col pensiero tutta l'architettura compresi i particolari costruttivi.

Quando faccio lo schizzo o il disegno più precisato so già tutto, perciò per me il disegno è una verifica a posteriori. Quando il progetto è tutto pensato faccio il disegno.

Non avrei interesse a conservare i miei schizzi, ma alcuni amorevoli collaboratori alle volte li raccolgono sostenendo che hanno un'intensità e un approfondimento interessante.

Spesso sono schizzi quotati e con annotazioni sulle procedure da adottare per fare un esecutivo.

I disegni "belli", i rendering, non li faccio io, al massimo partecipo da fuo-

*Pietro Derossi, Disegno per il concorso per un teatro per la città di Rimini, 1985
china e pastelli su lucido,
cm 75,5 x 90.*



ri. Spesso i rendering, anche dei miei progetti, non mi piacciono, ma sono necessari per i concorsi.

D'altra parte i concorsi persi lasciano solo quelle tracce e servono per (con amarezza) ricordare i pensieri fatti in quell'occasione.

I disegni di molti amici architetti mi piacciono ma, forse a torto, penso che disegnare troppo non faccia bene. Vedo il pericolo che il disegno senza motivo concreto possa portare l'architettura verso quel vizio contemporaneo dell'autoreferenzialità.

Il disegno non deve vincere sulla condizione – situazione – contesto – committenza, cioè non deve vincere sulla realtà dell'architettura.

L'architettura è un pensiero narrativo, io lo chiamo racconto, ma è un racconto a tre dimensioni.

NICOLA CARRINO

I tempi che abbiamo dato non hanno forse consentito di esplicitare in pieno il pensiero del proprio fare arte. Il disegno nelle possibilità e differenziazioni, sia tecniche, sia propositive della didattica, sia di altro tipo, è sempre finalizzato all'operazione pittorica, plastica e di architettura che identifica l'artista. È stato interessante quanto abbiamo proposto come possibilità di sviluppo di un dialogo che non fosse solo scambio di idee, ma anche presa di posizioni.

Dall'indagare sul significato del segno di Strazza, a Purini che rende indicazioni per lo sviluppo delle tecniche proprie del disegno, a fronte della vigente computerizzazione, mentre Spagnulo propone l'energia del fare, che riflette la sua personalità, e Semerani dichiara esprimersi il progetto nell'unità delle arti.

Per altri versi, Savinio esprime il processo del disegno che dallo scarabocchio perviene alla utopia dell'arte, e Pozzati considera la nostra Collezione una "biblioteca di segni". La mano insegna alla mano ad operare. Disegno è percorso del dubbio per quanto, io direi, occasione di certezze.

Busiri Vici sofferma l'attenzione al primo abbozzo, comunicante la vera matrice intellettuale dell'artista e Derossi ritiene il disegno strumento partecipativo alla costruzione dell'architettura.

Così Lorenzetti prevede nella fattualità del disegno la dimensione piana della scultura, e Verna richiama alla pittura il disegno che non è disegno. Disegno è il mezzo adoperato, nel caso il pastello, che opera disegno e pittura al contempo.

Per Staccioli il foglio è spazio di azione della scultura. In questo trova la mia conferma. La scultura è rispondenza al luogo. Il rilievo fotografico e, aggiungo, la misurazione planimetrica del luogo, sono procedimenti di base per aprire all'evento plastico.

Oreglia d'Isola riflette sull'importanza della carta. In tal senso Varisco compone carte e oggetti trovati mentre Lorenzetti, come Purini e Busiri Vici, appuntano segni o dialogano con i loro taccuini.

La carta, ce l'ha detto Spagnulo, può farsi oggetto di manipolazione e quindi scultura. Ogni artista predilige la propria carta, che diversamente dalle tecniche antiche del disegno, non è solo supporto.

Oreglia d'Isola osserva ancora le differenze generazionali tra sé e suo figlio, nella scelta dei mezzi e dei metodi di approccio al disegno. Suggestivo il richiamo a quel tiralinee appuntito che, legato forse in maniera precaria a un compasso, tracciava segni quasi strappando la carta.

Nell'operazione dell'arte entrano in gioco la mano, l'abilità e la visione dell'artista nel trattamento di un qualsiasi materiale.

Oreglia d'Isola conferma il disegno come il "pharmakon" necessario. Tutta l'arte è cura per l'individuo. Come artisti stiamo male quando non operiamo, quando non ne rendiamo comunicazione.

A chiusura di questa giornata dedicata al disegno, ringrazio quindi tutti i partecipanti, auspicando che l'Accademia si proietti al futuro, nel superamento delle restrittive categorie dell'arte, per una unità progettuale, facendosi testimonianza in questo della più viva contemporaneità.



Pietro Cascella

1921 - 2008

Il 20 maggio 2009 l'Accademia di San Luca ha commemorato il Maestro Pietro Cascella a un anno dalla sua scomparsa con una mostra, "La Madre Terra. Progetto Nizza 2006", curata da Enrico Crispolti e allestita nelle sale della Galleria accademica (sino al 20 giugno 2009) nella quale sono stati esposti cinque bozzetti per La Grande Madre Terra nello Spazio, scultura progettata da Cascella nel 2006 per il Centro Astrofisico di Nizza. L'apertura della mostra, accompagnata dalla pubblicazione Pietro Cascella. La Madre Terra curata anch'essa da Enrico Crispolti, è stata preceduta da un confronto (di cui si dà conto nelle pagine che seguono) sull'opera e sulla personalità di Pietro Cascella, che fu Presidente dell'Accademia nel 2004, a cui hanno partecipato l'attuale Presidente Nicola Carrino, Enrico Crispolti, Gianni Di Gregorio, Remo Ruffini, Giorgio Simoncini, Giorgio Ciucci, Mauro Berrettini, Paolo Savona, Jacopo Ricciardi, Paolo Tirelli.

NICOLA CARRINO

In apertura vorrei ricordare Pietro Cascella con le sue stesse parole: "La tensione al monumentale, sì, questa è una vocazione. Ma vedi, la questione vera è quella di far partecipare la gente". Parole dirette ed emblematiche con le quali Pietro Cascella esprime tutto di sé e del suo lavoro.

Per parte mia, lo ricordo a questo modo nel testo dedicatogli in catalogo: "Sembra che la montagna sia venuta a noi, frantumandosi costruttivamente nelle opere di Pietro Cascella. Pronta a rimangiarsi tutto. A ritornare montagna. A rientrare nell'infinito planetario. Dalla terra alla terra, generatrice e madre universale. Nella semplicità naturale del partorire ciclopi, immensi e umani insieme. Come semi generanti o forma di strumenti primordiali che servono all'uomo per vivere, esprimersi con gesti naturali. Sempre antichi e attuali, non privi di smitizzazione e ironia. Questa è l'opera scultorea di Pietro Cascella, cui l'Accademia Nazionale di San Luca dedica memoria ad un anno dalla sua scomparsa.

Pietro, nome che si identifica nella materia prediletta, proveniente da una famiglia di artisti, genitore egli stesso di artisti. Accademico di San Luca e Presidente nel 2004. Uomo forte. Costruttore nel fare e nel pensare. Le sculture sembrano scaturire naturalmente dalle sue mani, come elementi unitari a costituire poi insieme percorribili. Paesaggi dell'uomo, espressione e senso civile della memoria e della partecipazione contemporanea. Pietro Cascella è la grande lezione che trasforma la monumentalità vista dal di

fuori verso la scultura vissuta dal di dentro. Ad essa, a questo concetto partecipativo civile, sociale e politico, hanno reso omaggio molti artisti delle più giovani generazioni. Noi tutti, oggi, rendiamo merito alla memoria del Maestro Pietro Cascella”.

Pertanto la nostra sarà qui memoria sentita e corale attraverso le voci che mi seguiranno, di Enrico Crispolti, curatore della mostra e della manifestazione, di Mauro Berrettini, fedele e partecipe amico, di Enzo Tiezzi, compagno di intercorsi pensieri sulla scienza e sull'arte e di Remo Ruffini, ispiratore del monumento *La Grande Madre Terra nello Spazio* progettato per il Centro Astrofisico di Nizza, di cui abbiamo allestito nelle sale accademiche la mostra dei bozzetti e dell'elemento centrale definitivo. Ed ancora attraverso il contributo di Jacopo Ricciardi, che leggerà alcune poesie tratte da “Scheggedellalba”, libro d'artista realizzato con Pietro Cascella, oggetto prezioso che sarà donato all'Accademia da Paolo Tirelli, Presidente del Centro Amici del Libro di Milano, che ne ha curato l'edizione.

ENRICO CRISPOLTI

Questo incontro di studio durante tutta la mattinata è dedicato a ricordare Pietro Cascella ad un anno dalla scomparsa, in relazione anche al suo ruolo nell'Accademia di San Luca, come Presidente e non solo come Accademico. Inoltre, si collega alla mostra al terzo piano, che è dedicata a far conoscere un progetto, che forse è l'ultimo, per il Centro Astrofisico di Nizza: un progetto molto interessante che speriamo si riesca a realizzare postumo e del quale qui si mostrano alcune varianti, e anche un po' un percorso di affinamento del progetto.

Nella scultura di Pietro non ci sono mai dei tagli netti da progetto a progetto: c'è una sorta di continuità, e vedremo anche perché. Così nel progetto di Nizza, nella *Madre Terra*, il cui vero soggetto è in realtà la *Madre Terra nello Spazio*, si assomma anche un'esperienza di elaborazioni precedenti che vengono affinate e messe a punto proprio in relazione a questo secondo aspetto. Direi infatti che la *Madre Terra* è uno degli archetipi ricorrenti nell'immaginazione plastica di Pietro. Mentre lo spazio è, in un certo senso, un elemento nuovo: fare i conti con lo spazio cosmico. Anche se, in realtà, delle aperture, in questo senso, e cominciando dal ricorrente simbolo solare, risultano comunque frequenti nella scultura di Pietro.

Ma non farò ora un'ulteriore illustrazione del percorso creativo di Pietro, perché la mostra (e il suo accurato catalogo) mi sembra sia molto esplicita e al tempo stesso anche molto semplice nella sua qualità di presentazione, dovuta alla capacità del nostro Presidente e amico Nicola Carrino di organizzare strutturalmente un momento di comunicazione espositiva. Di questo, poi, parlerà in particolare il professor Ruffini, che è stato il promotore del progetto. Nel catalogo è pubblicata anche una lettera di Pietro al professor Ruffini, molto interessante, e che credo vada tenuta presente visitando la mostra, impostata sulla grande figura della *Madre Terra* e sul suo rapporto con la dimensione spaziale simboleggiata da un grande disco. La lettera è manoscritta, pubblicata nel catalogo ed è esposta anche in una vetrina, in una suggestione anche grafica.

Al di là dell'occasione del ricordo, al di là di far conoscere e proporre qualcosa di originale in questa mostra che ricorda la presenza di Pietro in San Luca, qual è l'attualità dell'eredità di Pietro? Dico subito che ri-



Monumento al martirio del popolo polacco e degli altri popoli, *Auschwitz*, 1962-1967.



Arco della Pace, *Tel Aviv*, 1969-1972.

tengo sia un'attualità straordinaria, perché il problema centrale del suo lavoro, dagli anni Settanta in poi – un lavoro che inizia da pittore, legato al padre Tommaso, quindi in una situazione di maturazione giovanile post-“novecentesca” – è quello di scultore di vocazione ambientale. Il Pietro che approda alle Biennali del 1942 e del '48 e alla Quadriennale romana del '43 è appunto ancora un pittore.

E la sua prima esperienza plastica è stata in ceramica, durante la prima metà degli anni Cinquanta. È stato un lavoro molto intenso insieme al fratello Andrea e ad Anna Cesarini Sforza; e che in realtà, nella storia molto più cospicua e densa della vicenda di Pietro scultore monumentale e ambientale, è rimasto infine un po' sommerso, se non dimenticato, anche se il suo primo rapporto con l'architettura lo ha avuto proprio attraverso delle realizzazioni in ceramica. È un argomento che andrebbe approfondito, perché lì si trova la prima espansione e sua presa di coscienza delle possibilità della scultura a dimensione ambientale e nello stesso tempo anche l'individuazione di un riferimento, iconico e strutturale ma anche di carattere archetipo. Mentre la sua vicenda di scultore di pietra, in un destino che è legato al suo stesso nome, si configura nella prima metà degli anni Sessanta, e una prima tappa ne è la presenza alla Biennale veneziana del 1966 con una sala certamente importante.

Ho ricordato la Biennale perché è stato un punto di partenza del nuovo destino della creatività di Pietro, e in questo senso sarà ricordato anche nella prossima Biennale di Venezia, 2009, con uno spazio che in realtà avrebbe potuto (anzi dovuto) essere anche più ampio, e che comunque, per quanto si è ottenuto, sarà un ricordo ma anche una riproposizione dell'attualità che avevo prima sottolineato; e che comunque è sufficientemente forte. Una presenza che vuol essere efficace nel ricordare la particolarità, alla distanza fondamentale, del suo operare plastico, che è quella di immaginare un destino della scultura in una dimensione che sia quella dell'ambiente, cioè di uno spazio collettivo. E che quindi implichi una sorta di scultura aperta, partecipabile, percorribile, che si carica poi, sia dal punto di vista iconico che dal punto di vista strutturale, di elementi di memoria, di archetipi di memoria collettiva.

La sua intendeva essere – diceva Pietro – una scultura realizzata per la gente: grandi sculture che sono fatte per la gente, per la città. Lo diceva a metà degli anni Ottanta. E in questo senso è tutto orientato e caratterizzato il lavoro di Pietro. Il punto di partenza di questa sua vicenda, anche dal punto di vista della risposta critica, è stata appunto la sua personale nella Biennale del 1966. Ma in realtà il momento decisivo di avvio di questa grande avventura è il *Monumento al martirio del popolo polacco e degli altri popoli*, ad Auschwitz, concluso nel 1967, di cui parlerà l'architetto Giorgio Simoncini. Un progetto che ha visto una lunga vicenda (iniziata nel 1958) e che nella sua realizzazione ha sconvolto l'idea tradizionale del monumento in senso celebrativo, come cioè qualcosa che si pone per ricordare, ma per farlo con distacco ambientale.

Vi si comincia a manifestare l'emergenza di questo un particolare di memoria collettiva sì, ma partecipabile anche da vicino. Vediamone assieme qualche immagine, avviando così una breve antologia delle sue maggiori imprese di carattere monumentale. Quello che caratterizza l'insieme del monumento sono le due ali, che accolgono una fortemente evocativa sorta di cimitero, sequenza di sarcofagi. Credo vi siano chiari tre elementi: il



Monumento a Giuseppe Mazzini,
piazza della Repubblica, Milano,
1970-1974.

primo, è questo accenno di figure molto arcaiche, molto schematiche, e quindi l'elemento di riferimento iconico-archetipo; il secondo, è la struttura che anche qui comincia ad essere ad incastro, che quindi già s'annuncia un modo costruttivo poi tipico della scultura di Pietro e che nello stesso tempo è anche un modo archetipo di strutturare; terzo, il rapporto con la materia, una materia particolare, la pietra di radkuf. Una materia che non tende ad estraniarsi, ma tende ad avvicinarsi, a sollecitare una situazione di cattività, di dialogo.

In *Arco della Pace*, a Tel Aviv, del 1969-1972, si avverte molto chiaramente un senso di potenza, di essere nell'ambiente in una maniera e in una materia forte e quindi di sostenere energicamente il rapporto, che è sempre un rapporto dirimente per chi non abbia il senso del rapporto spaziale. Caratteristici l'elemento costruttivo strutturale ad incastro, di cui dicevo, e nello stesso tempo l'accenno iconico archetipo; ma anche un'evidente percorribilità (al centro della stretta porta dell'*Arco della Pace*).

Un'altra grande impresa e una delle più esplicite di questo senso di partecipabilità e di questo destino di scultore ambientale e urbano di Pietro, è il *Monumento a Giuseppe Mazzini* a Milano, in piazza della Repubblica, del 1970-1974. A proposito del quale diceva: "La tensione monumentale sì è una vocazione [e se la riconosceva] ma la questione vera è quella di far partecipare la gente. Io penso che l'aspetto più importante della mia scultura, quello che veramente mi appartiene è far partecipare la gente all'opera, far diventare le persone attori e spettatori allo stesso tempo, inseriti nell'opera sculturale come in un teatro". Parla di uno spazio articolato dove la gente va e può sostare, sedersi e dialogare; ove chi lo percorre è immerso nella dimensione della quotidianità, riceve una sollecitazione di fruibilità quotidiana, familiare. E il *Monumento a Giuseppe Mazzini* è la più articolata fra le realizzazioni ambientali di Pietro ed anche la meno riproducibile fotograficamente perché ha una serie di punti di vista e l'insieme non dà sufficientemente l'idea della complessità. La materia è quella che attraverso la sabbiatura – argomento del quale parlerà Mauro Berrettini, che è stato

Fontana degli sposi, *Castello Severi*,
Carpi, 1974-1975.



un collaboratore stretto dal punto di vista delle soluzioni tecnico-petrose, oltre che strutturali – risulta molto forte già anche in questo capitale monumento milanese.

Nella *Fontana degli sposi*, nel parco del Castello Severi a Carpi, della metà degli anni Settanta, emerge l'importanza della polarità figurativa, ma di una figurazione a suo modo arcaica ed archetipa, e in questo senso si avverte anche la sua dimensione di scultore mediterraneo. Singolarmente, in apparenza, il suo discorso sulla materia, la sua attenzione alla materia della scultura, è un'attenzione che in realtà si propone non soltanto come sollecitazione a un avvicinamento.

Quando uno si trova di fronte ad una scultura di Pietro, sia piccola sia monumentale, ma soprattutto in quest'ultimo caso, la prima sollecitazione che te ne viene è di entrarci dentro toccandola, non soltanto di percorrerla ma direi di tastarla, perché ha una sorta di attrattiva tattile. Tuttavia questa attrattiva tattile, che in senso remoto può far pensare pure all'espressività materica che è stata un momento dell'Informale, tende ad una tattilità di dialogo non solo con il fruitore ma anche con l'ambiente; mentre quella dell'Informale tendeva ad una tattilità che spingeva ad una considerazione interna alla materia. Pietro infatti ha insistito molto nel rapporto con la luce ambientale, solare; e in questo senso si capisce anche la sua dimensione di mediterraneità, alla quale peraltro teneva molto.

Ecco il *Monumento a tutti i giorni*, a Pessina del 1976, che poi ha avuto vicende relative al collocamento, ma è stato anch'esso esemplare, e che rievocava il tema archetipo della tavola, del desco.

Ma vediamo il monumento alla Resistenza, *Bella Ciao*, a Massa Carrara, inaugurato nel 1982, e che permette ancora di sottolineare un aspetto al quale accennava anche Carrino prima. Non soltanto infatti la dimensione collettiva, sollecitata da Pietro, della fruizione della propria scultura, dei propri insiemi plastici, ma una capacità di questi, dentro tale dimensione di memoria, cioè di essere anche memoria di valori civili, ove la collettività ricorda anche momenti cruciali della propria storia. In questo senso

Auschwitz è esemplare, ma lo sono anche tante altre occasioni specifiche di riferimento ad eventi e all'esperienza appunto della Resistenza, che, com'è noto, è stata estremamente dura nell'area versiliese.

Con *Cento anni di lavoro*, nello stabilimento Barilla a Pedrignano, vicino a Parma, siamo ugualmente all'inizio degli anni Ottanta (inaugurato infatti pure nel 1982). Anche questo è un monumento aperto, una dimensione monumentale assolutamente ambientale, percorribile, dove si insinuano corpose presenze simboliche, relative sia al campo di grano sia a chi lo lavora. Con delle precisazioni iconiche: addirittura l'accento alle spighe, con riferimenti sempre figurativi ma di carattere archetipo, arcaico. Pietro ha insistito a voler fare una scultura attuale con un impianto antico; e in questo impianto antico è proprio anche la capacità di suggerire una dimensione di memoria non solo genericamente, ma di suggerirla attraverso il riferimento appunto a delle icone, che hanno un valore di richiamo archetipo. E dunque la sollecitazione memoriale si acuisce proprio attraverso questa puntualizzazione archetipa.

Sole e Luna è una grande scultura all'ingresso di Milano 3, del 1983, ove attraverso un elemento compatto il confronto ambientale è sempre determinante.

E arriviamo ad una grande opera collettiva, che corre lungo la seconda metà degli anni Ottanta al Lido di Tuoro, a Punta Navaccia, a Tuoro sul Trasimeno (luogo della famosa battaglia di Annibale), intitolata *Campo del Sole*, la cui progettazione, insieme a Cordelia von den Steinen e a Mauro Berrettini, è un aspetto anche di come il dialogo Pietro non lo cercasse soltanto in un rapporto dalla sua scultura al fruitore, ma anche avendo un senso collettivo dell'impresa scultorea. È nato infatti dalla richiesta municipale di uno dei soliti banali simposi di scultura, che infine producono oggetti che non si sa dove collocare. Pietro vi ha controproposto il progetto di fare invece un lavoro unitario collettivo, cioè di dare già un'idea di collocazione del prodotto. Nel senso infatti di una grande spirale caudata collocata sulle rive del Trasimeno. E ne è nata nel 1989 una situazione assai articolata come questa che mostro. Ecco l'ingresso, e Pietro, oltre che il progetto, ha realizzato la colonna che si vede all'estrema destra, avviando il percorso segnato appunto da 27 "colonne", fino al desco centrale che si intravede al centro. C'è tuttavia stata una sorta di trasformazione trasgressiva dell'idea di colonna nel proseguimento dell'impresa (sviluppatasi in in tre grandi cantieri). Frenata da Pietro, sollecitata da me (che ero il coordinatore critico dell'impresa). Gli scultori, ciascuno autore di una "colonna", sono numerosissimi, e forse ora non c'è nemmeno il tempo di enumerarli, ma sono indicati nel catalogo.

Sempre nel 1989, Pietro ha insediato (mi ricordo infatti che nell'intensa antologica organizzatagli a Siena, era già presente il bozzetto) in piazza 1° maggio, sul lungomare di Pescara, una straordinaria, articolatissima scultura, che ha forma di nave arcaica ed è infatti appunto intitolata *Nave*. Una scultura ambientale ma al tempo stesso intrinsecamente narrativa, perché composta di vari elementi, e dove l'immagine archetipa della nave a remi diventa la consistenza strutturale di un evento plastico. È un'altra delle straordinarie realizzazioni di Pietro a dimensione ambientale ed urbana, posta in un luogo fondamentale del centro di Pescara.

Concludiamo questa breve antologia di imprese monumentali, con il riferi-



Monumento a tutti i giorni, Pescina, 1976.



Sole e Luna, Milano 3, 1983.



Campo del sole, Tuoro sul Trasimeno, 1985-1989.

mento ad un'altra opera che ha connessione con l'Abruzzo, cioè la *Porta del Terzo Millennio*, del 1986, di cui si vede qui un bozzetto, molto complesso. Anche in questo caso la percorribilità diventa una situazione fondamentale.

Storicamente il lavoro di Pietro si colloca da protagonista in una situazione che è quella della consapevolezza della necessità che la pratica artistica in generale e la scultura in particolare (giacché la scultura lo individua come un proprio destino), escano dalle dimensioni tradizionalmente elitarie della fruizione artistica. E nel caso dello scultore, della necessità anche di uscire da una possibilità di presenza nello spazio pubblico unicamente attraverso l'alterità tradizionale del monumento. Che è sempre un qualcosa che sta nella piazza ma in genere è lontano da chi nella piazza circola e dalla dimensione ambientale di questa, con la quale infatti non interferisce.

E questo lavoro molto personale di Pietro tuttavia si colloca bene, storicamente, in un momento che ha avuto, non solo in Italia, negli anni Settanta in particolare e specificamente nella Biennale del 1976, una forte affermazione. Un momento in cui si affermano la partecipazione, l'implicazione dunque del cosiddetto fruitore, cioè un destino pubblico ed un destino anche di colloquio pubblico, di sollecitazione di una memoria collettiva e di valori che in questa memoria sono impliciti, come una identità antropologica, una identità culturale.

La storicità del lavoro di Pietro è collegata a questa dimensione; ne è un protagonista a livello non soltanto europeo, dunque di confrontabilità non soltanto europea. Protagonista di una riconoscibile particolarità di identità culturale, anche di una sorta di contributo, se non di via italiana, nel quadro europeo. Contributo nel quale quella ambientale è concepita come una presenza che tenda appunto al dialogo, e dunque operi in maniera completamente diversa dalle intenzioni della Land Art, dove invece si pronuncia di volta in volta una sorta di neoromantico rapporto solitario con la natura, con il paesaggio. Attraverso il dialogo scavalcando la dimensione tradizionale del monumento, che è invece sì comunque una presenza nello spazio ma divisa rispetto allo spazio della fruizione quotidiana. E affermando una capacità della scultura di poter essere – come del resto nella grande tradizione classica, ma anche soprattutto in Roma barocca – eminentemente collettiva, partecipabile, percorribile. E, a suo modo, anche corale sia nella progettualità, sia nella coscienza di come la si realizzi e la si produca. Giacché, a quella dimensione ambientale, è chiaro che il lavoro progettuale può essere individuale ma la realizzazione è invece d'apporto collettivo, un po' proprio come quella delle cattedrali romaniche o gotiche.

Adesso avremo la lettura, alla quale si presta cortesemente Gianni Di Gregorio, del testo di Enzo Tiezzi sull'interesse di Pietro verso l'aspetto scientifico. Mentre il prof. Ruffini ci parlerà del progetto dedicato alla *Madre Terra*.

GIANNI DI GREGORIO

Do lettura di una poesia.

A Pietro Cascella. Sant'Angelo d'Ischia, maggio 2008.

Il mare s'è acquietato dopo tanto frangere.

La ragazza alta dalle poppe ritte

torna verso casa con l'ombrello arcobaleno:

spicchi di colore tra l'indaco e l'ocra.

*Le note della Carmen accompagnano,
tra contralti e contrabassi,
la cantante di Procida.
Ciao, ragazzo di Pescara ritagliato nel
travertino antico.
Il tratturo ti indica la via.
Appoggia l'orecchio a terra
"come gli indiani d'America", mi dicesti una volta,
e sentirai la terra e la pietra che ti risponde
e le tamerici del grande Gabriele.
Qui è San Michele Arcangelo che ci protegge.
Vai! Con la verga d'Avellano per il lungo cammino della tua nuova
transumanza.*

Segue la lettura del testo di Enzo Tiezzi:

"Amico mio carissimo, ti ricordi il nostro viaggio nelle terre d'Abruzzo, oggi martoriate, come due studentelli a ridere e a scherzare dimenticandoci nel bagagliaio dell'auto carciofini e mozzarelle e i giusti, affettuosi rimproveri di Cordelia e di Nadia?

Amico mio carissimo, scultore dalle grandi ali di farfalla, come parchi eolici al vento degli altipiani.

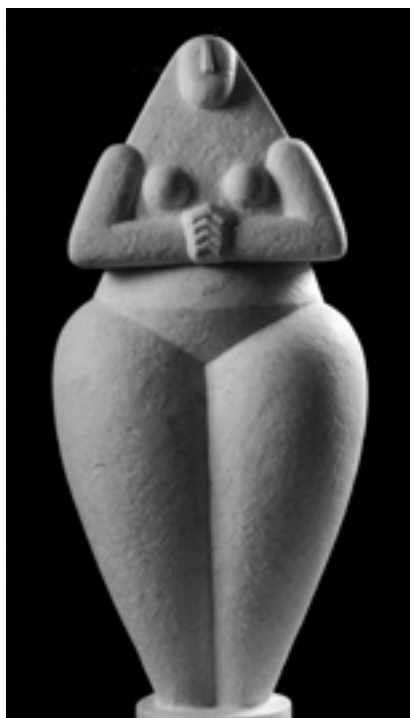
Scultore di incontri di bambini, che giocano sopra le tue opere d'arte. Scultore di bellezze e di meraviglie che escono dalle tue grandi mani.

Amico mio carissimo, ti ricordi quando mi scrivevi della bellezza, ascoltare il rumore segreto delle radici che si nutrono, il suono dei colori dei fiori, il battito del cuore della *Grande Madre*, il suo respiro generatore di vita e, appunto, di bellezza? Là nascono i colori e la danza delle foreste, il ritmo che tutto evidenzia, che ci mostra se stesso, all'unisono con gli odori, con i venti che spostano orizzonti e luci".

REMO RUFFINI

Signor Presidente, Accademici, è con una certa emozione che ho visitato la sede di questa bellissima Accademia. Ringrazio prima di tutto Cordelia Cascella e il Presidente per avermi dato l'opportunità di conoscere questo posto bellissimo, uno dei posti più belli che ho visto sul nostro pianeta, con la splendida biblioteca, le opere d'arte, un autentico luogo di culto per ricordare creatività ed estetica. Il ricordo va a miei amici profondi, che di questa Accademia sono stati i Presidenti: Pietro Cascella e Maurizio Sacripanti. In un certo senso le collaborazioni con Maurizio Sacripanti e con Pietro si sono interconnesse nella mia vita partecipando ambedue in momenti di creazione di Arte e di Architettura.

Testimoni ne sono l'ICRANet, il Centro di Pescara e la statua della *Madre Terra*. Grazie al Ministero degli Affari Esteri italiano abbiamo fondato l'ICRANet: una organizzazione internazionale dedicata allo studio dell'Universo sulla base delle teorie di Einstein. La sede è in Italia in piazza della Repubblica a Pescara. Ne fanno parte l'Università di Stanford in California, l'Università di Tucson in California e l'ICRA che ne sono i Membri scientifici fondatori. La struttura di organizzazione internazionale è sancita dai quattro stati Membri: l'Armenia, il Brasile, il Vaticano e l'Italia.



La Grande Madre Terra.

Abbiamo iniziato a Pescara con un mio contributo verso la città in cui io avevo frequentato il liceo, che si è dimostrata interessata a fondare il primo Centro. È lì in quella Pescara in cui Pietro era nato, che Cordelia e Pietro ci hanno visitato per la prima volta. Il Centro si sta ampliando. Invece di espanderci localmente, stiamo aprendo una sede a Nizza e poi abbiamo in programma la apertura di una sede a Rio. Era naturale quindi che dalla loro bellissima residenza di Vivizzano – forse la casa più bella che io abbia mai visto, quella di Cordelia e Pietro – loro venissero con la loro bella auto tedesca, passando sul bel litorale della Liguria, fino a Nizza. Li abbiamo accolti nel parco di radici neolitiche e romane della restauranda Villa Ratti e nelle splendide stanze del Negresco con la vista del mare azzurro. Lì, nel parco della Villa Ratti, abbiamo pensato di posizionare una copia della *Madre Terra*.

Una copia andrà anche a Rio, in Brasile. Per il Brasile questo è un grande anno: è la celebrazione dell'Anno dell'Astronomia e quindi il quattrocentenario della scoperta del telescopio da parte di Galileo. Lo celebriamo, mi auguro, con la presenza di questa opera, se il Presidente e Cordelia lo vorranno, all'Unesco, dal 13 al 18 luglio a Parigi; lo abbiamo celebrato a Minsk; lo celebriamo tra qualche giorno a Sobral nelle foreste sull'Oceano Atlantico, dove novant'anni fa c'è stata la prima osservazione della verifica della relatività generale di Albert Einstein.

Il messaggio più forte che mi ha dato Pietro è una frase semplice. È venuto con Cordelia – adesso vi farò vedere un filmato – nel nostro centro di Pescara, si è appassionato alle nostre ricerche, che stanno evolvendo di minuto in minuto. Abbiamo una flotta di telescopi nel cielo che stanno guardando e stiamo vedendo quotidianamente gli oggetti primordiali del nostro Universo. Qualche giorno fa è partita la missione Planck che esplorerà i primi istanti visibili del nostro Universo. Ma la cosa più entusiasmante è che per la prima volta, in queste ore all'Università, qui alla Sapienza, stanno lavorando un gruppo di giovani ricercatori sull'oggetto stellare più distante visto nell'universo. Immaginate: è un oggetto che ha più di dodici miliardi di anni luce di distanza da noi. Questo vuol dire che è un oggetto che è nato soltanto cento milioni dopo l'inizio dell'universo, questo è un oggetto evoluto dalle prime stelle. Mi piacerebbe parlarvi di questo, ma di questo abbiamo parlato proprio con Cordelia e con Pietro. Alla base di tutto questo, è la teoria di Einstein. Perché il marmo? Il bozzetto è in travertino, ma l'opera finale dovrà essere in marmo di Carrara. Perché l'equazione di Einstein? Questo posso spiegarlo. E poi, perché la *Madre Terra*?

Einstein ha sconvolto la comprensione della natura in senso positivo: ha aperto la mente dell'*homo sapiens* ad una nuova visione geometrica e unitaria della Natura. Secondo la mia opinione, bisognerebbe dividere tra *homo sapiens*, *homo sapiens sapiens* e poi aggiungere l'*homo sapiens einsteinianus*, perché Albert Einstein ha cambiato la nostra visione non tanto di un singolo fenomeno, ma ha modificato la nostra visione stessa dello spazio-tempo in sé. La Cosmologia e tutto il resto della Fisica e dell'Astrofisica e, in futuro sono certo, anche il mondo della microfisica, sono cambiati profondamente grazie al suo pensiero.

Quando Einstein parlava delle sue equazioni, voleva trasformare tutta la comprensione della natura, un po' seguendo l'idea platonica delle "forme": agiva sulla geometria e non sulla materia.

E allora, aveva scritto le sue equazioni

$$R_{\mu\nu} - \frac{1}{2} g_{\mu\nu} R = K T_{\mu\nu}$$

dove K è una costante, per il momento da determinarsi sperimentalmente, $T_{\mu\nu}$ il tensore di materia ed energia ed il simbolo più nuovo era $R_{\mu\nu}$, il tensore di Ricci, dal nome del grande matematico maestro di Tullio Levi Civita. È importante ricordare che l'Italia ha contribuito in forma essenziale alla formulazione matematica delle teorie di Einstein. Ed è anche importante ricordare come questi contributi di Pensiero e di Scienza hanno purtroppo raggiunto un arresto forzato, con la infausta formulazione ed attuazione delle famigerate leggi razziali in Italia, durante il regime fascista. Tutta la matematica delle teorie di Einstein, che vedete in quella formula, porta il segno distintivo della scuola italiana di Tullio Levi Civita e di Ricci-Curbastro. Einstein considerava la parte sinistra di queste equazioni bellissime e veramente messaggere di una nuova comprensione della Natura: diceva che sono scritte nel marmo. Questo messaggio, Pietro l'ha colto immediatamente ed è per questo che ha deciso di scrivere le equazioni di Einstein nel marmo di Carrara.

Inoltre, Einstein sosteneva che le sue equazioni non erano finali, perché c'era la parte della materia sulla parte destra delle equazioni. Egli sosteneva che la parte sinistra è scritta nel marmo, perché rimarrà per sempre valida essendo derivata dai dettami concettuali della Geometria. La parte destra delle equazioni, invece, con la costante K ed il tensore del momento-energia non è ancora espressa in forma di pura geometria, è scritta nel legno, è temporanea. Da qui, sono derivate le discussioni con Pietro "Potresti, per favore, mettergli un piccolo tassello, scrivi le equazioni di sinistra sul marmo e poi fai un tassellino e scrivi le equazioni di destra su legno. Prendiamo un bel teak, forte". Pietro queste cose non le voleva accettare. Tutto su marmo di Carrara!

Vorrei soltanto farvi vedere parte di queste discussioni, con tanta vivacità. Abbiamo avuto la fortuna di averle registrate e di poterle rivivere con voi. Si possono trovare su questo documento immortalato nel Server del Computer dell'ICRANet di Pescara all'indirizzo http://www.icranet.org/videos/video_cascella_ruffini.mpg

Anche il parlare di Pietro era fantastico, gioviale e potente, e poi doveva dire a Cordelia qualcosa di queste equazioni. $R_{\mu\nu}$, dove μ e ν sono gli indici greci "sai mu, proprio come le caramelle". La voce non è ottima, poi vi dico soltanto dell'insegnamento e di una frase principale che ho ricevuto da Pietro. (*Segue la proiezione del filmato*).

Per me è fantastico rivedere queste immagini, che sono piene di umanità in un momento di creatività colto proprio mentre questa idea veniva presentata a Pietro e a Cordelia.

Qual è la frase più bella? Ce ne sono tante, ad esempio quella che lui ha scritto sul ruolo della *Madre Terra*: questa figura che lui diceva barbara, potente. Non c'è maniera migliore di leggere la sua descrizione che in questo messaggio, nel testo del volumetto che il Presidente ha voluto ricordare, riproducendo quella lettera inviata dopo il bel viaggio di Cordelia e Pietro a Nizza e nel mio paese natale di Briga. Ma vi è in più una frase importante, che avevo già sentito una volta da un altro grande amico e grande personalità italiana, Giuseppe Tucci, presidente dell'ISMEO, quando mi aiutava a presentarmi in Cina, in Oriente, alla corte dello Sciah di Persia



La Grande Madre Terra nello Spazio
(bozzetto 4).

o descrivendomi e guidandomi a distanza nei luoghi sacri della valle di Swath, questo negli anni Settanta dello scorso secolo. Anche lui, nei suoi anni Novanta aveva un aspetto mitico, con un suo maglione di Kashmir a turtleneck e scusandosi di non potermi invitare a pranzo a casa sua, in mancanza di inservienti, ma mi offriva la possibilità di bere assieme almeno un bicchiere di Scotch! Mi diceva Tucci: “Professore, noi ci dobbiamo aiutare, io sono uno scienziato del Linguaggio, lei è uno scienziato dell’Astrofisica”. Questa stessa frase, modificata, suonava nelle parole di Pietro quando mi diceva: “Voi avete bisogno di noi Artisti e noi abbiamo bisogno di Voi, per far capire alla società, per trasmettere il Vostro messaggio ci deve essere l’intermediazione, l’aiuto, la complementarietà dell’Arte”.

Anche geograficamente, a me piaceva questa idea. Aveva Pietro donato a Pescara il bellissimo monumento della *Nave* in piazza 1° maggio. Lui vedeva in corso Umberto di Pescara, che porta al nostro centro, la direzione che una nave segue per essere guidata, guardando le stelle. Immaginavamo anche un raggio laser che connettesse la *Nave* alla *Madre Terra* vicino al nostro Centro.

In questo senso, lui vedeva la collaborazione con noi e la complementarietà del suo dono e del mio dono alla città di Pescara e all’Abruzzo. Quindi, l’aiuto di Scienza ed Arte per aiutare questa società a capire, a valutare il progresso e a viverlo, perché stiamo conoscendo l’Universo per la prima volta nel suo insieme. L’Universo nel suo insieme è estremamente semplice, paragonato alla complessità del nostro pianeta e della *Madre Terra*.

Il messaggio è duplice: l’Universo è comprensibile e meraviglioso e lo vediamo nella formazione del primo idrogeno e delle prime stelle. Proprio in queste ore dovrò recarmi all’Università per proseguire questa ricerca. Ma la complessità, la profondità, quello che rende la vita *meaningful*, piena di un significato, è la nostra *Madre Terra*. È un messaggio forte, specialmente per me in questo tempo. Salviamo questo pianeta e salviamo anche la “Madre Terra” perché quando ci giriamo attorno, vediamo che in nessun altro pianeta vi è una *Madre Terra*.

Forse c’è stata nel passato su Marte, forse la Terra prima era come Giove. Quando guardiamo gli altri pianeti, non vediamo forse altro che una carrellata temporale della evoluzione del nostro pianeta. Il pianeta Terra ha oggi questa particolare fortuna, questa particolare epoca della vita, della *Madre Terra*. Ha anche la capacità di rendere possibili le cose più importanti: la comprensione dell’Universo, perché senza di noi non ci sarebbe la possibilità per l’Universo di prendere coscienza della propria esistenza e anche la possibilità dell’essere umano di esprimersi in tante forme, non solo quella Scientifica, ma anche quella Artistica e quella Religiosa.

Albert Einstein diceva sempre che l’Arte e la Scienza sono due aspetti complementari, tutti e due di creatività: uno a livello razionale, la Scienza, e uno a livello intuitivo ed espressivo, l’Arte. Questa complementarietà credo che sia uno degli elementi essenziali per rendere la nostra vita più bella e più ricca.

ENRICO CRISPOLTI

Ringrazio il professor Ruffini di questo intenso ed estremamente autentico intervento e documento di un rapporto che si lega al contenuto della mostra.

Adesso, con l'architetto Giorgio Simoncini, torniamo al punto di partenza di questa avventura monumentale, cioè al *Monumento di Auschwitz*, del cui iter progettuale l'architetto Simoncini è stato, insieme a Pietro Cascella, il protagonista.

GIORGIO SIMONCINI

LA SCULTURA DI PIETRO CASCELLA PER IL MONUMENTO DI AUSCHWITZ BIRKENAU

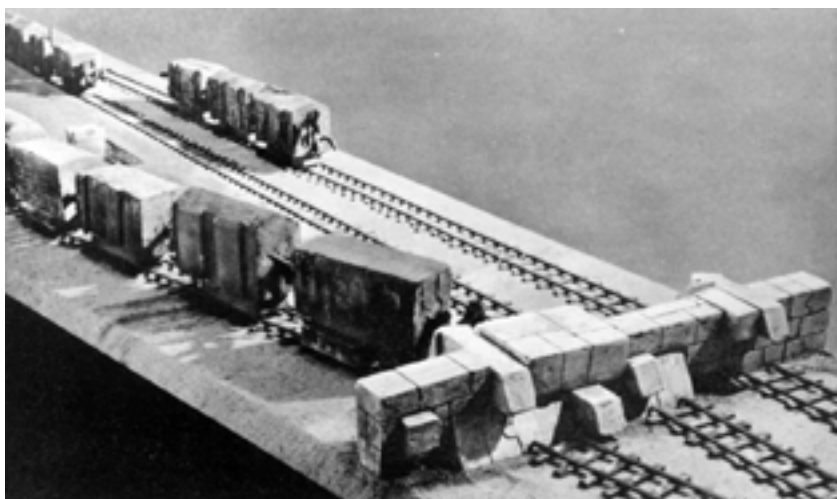
Il presente saggio è stato elaborato in base a documenti del Comitato Internazionale di Auschwitz raccolti dall'autore in occasione del progetto per il monumento. Le foto dei bozzetti sono state eseguite per la maggior parte dal laboratorio fotografico Grifi. Documenti e foto sono conservati nell'archivio personale dell'autore, notificato dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio. Gli argomenti di cui si tratta in questo saggio sono stati approfonditi in un volume in corso di elaborazione riguardante la vicenda del monumento lungo l'intero arco del concorso, dal 1957 al 1967.

La realizzazione di un monumento nel campo di Birkenau fu oggetto di un concorso promosso dal Comitato Internazionale di Auschwitz nel luglio del 1957. Le varie fasi e gradi del concorso e i successivi lavori di costruzione si protrassero per dieci anni, fino alla primavera del 1967. In quel periodo l'attività artistica di Cascella, che fino allora si era impegnato soprattutto nel settore della ceramica, subì cambiamenti decisivi. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta Pietro realizzò alcune interessanti opere in bronzo. Contemporaneamente diede inizio a una produzione di pietra che giunse ad assumere piena evidenza nel 1966, quando fu allestita una sua sala personale nella XXXIII Biennale di Venezia. Lo scopo di questo contributo è quello di ricostruire nel suo insieme il processo formativo della scultura per il monumento, dai primi bozzetti fino alla sua realizzazione. Tale processo mette in evidenza i momenti iniziali di molti aspetti significativi della successiva produzione artistica di Cascella.

Avendo lavorato con Pietro alla realizzazione del monumento ho avuto modo di raccogliere una completa documentazione dell'attività da lui svolta. Essa comprende testimonianze inedite del suo lavoro, tanto più importanti in quanto i bozzetti originali da lui eseguiti sono andati perduti. Anch'io come Pietro sono stato coinvolto nella vicenda del concorso in tutte le sue fasi e gradi: dapprima in gruppo con altri colleghi e poi, durante una seconda e terza fase, noi due insieme, con ruoli diversi e complementari, riguardanti rispettivamente la scultura e la parte architettonica del monumento.

La prima fase del concorso, comprendente tre gradi di progetto, si sviluppò fra 1957 e 1959 e fu gestita da una giuria internazionale presieduta prima da Henry Moore e poi da Lionello Venturi. Nel corso di questa fase Pietro partecipò al concorso con l'architetto Julio Lafuente e il fratello Andrea. Il progetto di Lafuente prevedeva la realizzazione di una serie di grandi blocchi di cemento che richiamavano immagini di vagoni ed erano disposti lungo i binari dove arrivavano i treni dei deportati. In tale occasione Pietro sperimentò le sue prime realizzazioni sia di metallo che di pietra. Il metallo fu utilizzato, fin dal primo grado del concorso, per l'invenzione dei ganci di collegamento tra i vagoni, e questo accadde proprio nel periodo in cui Pietro iniziò la produzione delle sculture di bronzo. La pietra fu invece utilizzata per la prima volta nel secondo grado del concorso, novembre 1958,

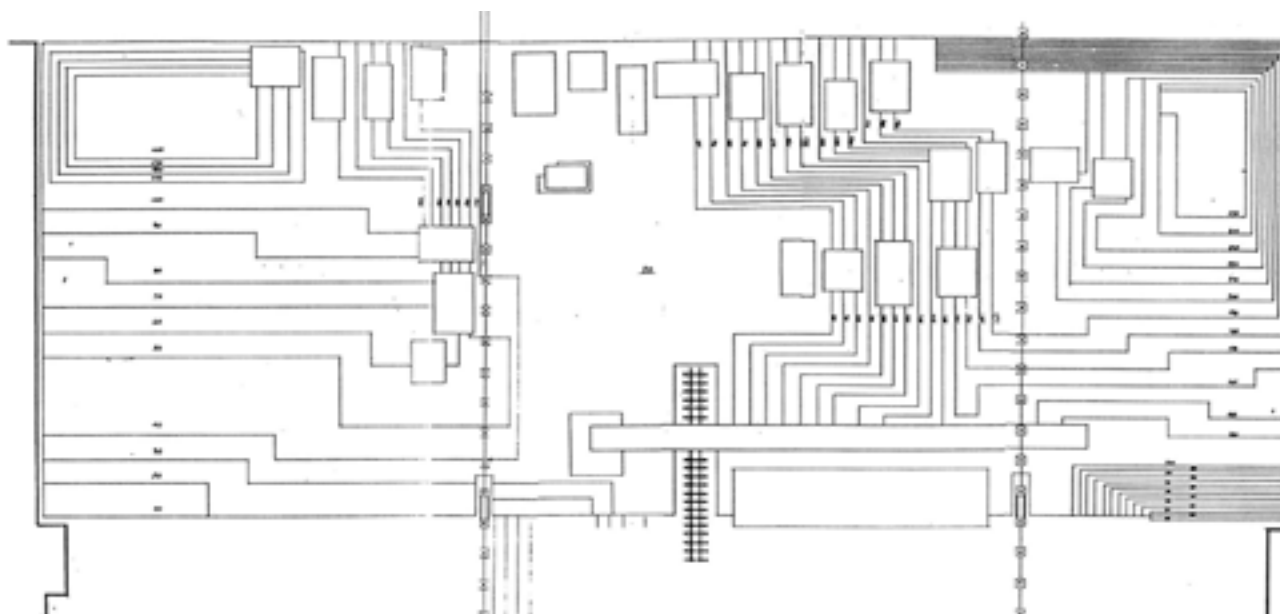
Monument International d'Auschwitz.
Gruppo Lafuente, secondo grado del concorso, maggio 1958: proposta di Cascella per uno sbarramento situato di traverso sui binari.



nella forma di uno “sbarramento” disposto per traverso sui binari, simbolicamente destinato ad esprimere l’idea della protesta: “Mai più Auschwitz”. Durante la prima fase io partecipai al concorso con gli architetti Tommaso Valle e Maurizio Vitale (responsabile del gruppo), e con lo scultore Pericle Fazzini. Infine la giuria giunse ad approvare un progetto “definitivo” elaborato da tutti gli autori selezionati nei primi gradi del concorso riuniti in un unico gruppo. Tale progetto fu tuttavia rifiutato dal Comitato di Auschwitz per ragioni economiche e progettuali che in questa sede non è necessario approfondire. Le procedure del concorso si sarebbero rimesse in moto successivamente, su nuove basi, e appunto allora avrebbe avuto inizio la mia collaborazione con Pietro.

La seconda fase del concorso si sviluppò tra la fine del 1961 e la primavera del 1967, e fu gestita da una “commissione tecnica” nominata dal Comitato Internazionale di Auschwitz e diretta da Madame Odette Elina, un suo membro delegato per le questioni del monumento. In tale occasione fu bandito un ulteriore e ultimo grado del concorso aperto solo agli autori selezionati in precedenza, che in questa occasione furono invitati a parteciparvi ricomponendosi in nuovi e diversi gruppi o anche isolatamente. Per il nuovo concorso furono presentati quattro progetti, rispettivamente elaborati dal gruppo del polacco di Hansen, da Lafuente, da chi scrive, e da Maurizio Vitale. Pietro da una parte continuò la sua collaborazione con Lafuente, che presentò un progetto caratterizzato da una serie di stele disposte lungo i binari dove arrivavano i treni dei deportati, mentre dall’altra collaborò con me e Vitale elaborando due diverse soluzioni. Nel corso di questa fase Fazzini decise di ritirarsi dal concorso.

Per il nuovo progetto io proposi una grande piattaforma (nel suo insieme corrispondente a quella poi realizzata) situata nella zona dei crematori ed estesa fino al limite delle loro rovine. Tale piattaforma, lunga circa 150 metri e larga 60, era caratterizzata da una parte centrale più bassa destinata alle cerimonie e da parti laterali sovrelevate dalle quali era possibile spaziare con la vista sul campo e osservare da una certa altezza le rovine dei crematori. Le sovrelevazioni laterali furono limitate a circa due metri per non alterare il profilo del campo. Per accedervi disegnai gradinate concepite come ideali linee di livello risolte in forme geometriche ma irregolarmente distribuite e soprattutto prive di richiami a soluzioni simmetriche.



In quegli anni la simmetria era considerata il segno di una concezione passatista dell'architettura. Bruno Zevi avrebbe annoverato il suo rifiuto fra le "invarianti" dell'architettura moderna.

Originariamente pensai di situare sulla piattaforma delle sculture in forma di grandi blocchi parallelepipedi di pietra con i nomi delle ventitré nazioni che ad Auschwitz avevano lasciato un contributo di morte. Anche tali blocchi avrebbero dovuto essere distribuiti irregolarmente, coerentemente con il disegno delle gradinate. Ne parlai con Pietro che si dimostrò subito interessato. Di suo aggiunse l'idea di un lungo sbarramento situato per traverso nella parte anteriore della piattaforma, simbolicamente destinato ad esprimere il menzionato senso della protesta. Esso avrebbe dovuto essere risolto in forme analoghe a quelle previste nel concorso di secondo grado, qualcosa di simile alla rovina di un'arcaica muraglia di pietra, ma di lunghezza molto maggiore, circa cinquanta metri. Quella sua idea mi interessò molto. Pietro mi sottopose anche una sua proposta riguardante i blocchi, rielaborati in forma di grandi lapidi, che tuttavia non avevano nessun rapporto con la piattaforma, e pertanto decidemmo di non presentarli al concorso.

Oltre i precedenti bozzetti Pietro di sua iniziativa ne realizzò anche un altro, caratterizzato dalla presenza di grandi lastre di pietra ispirate a rovine di tombe antiche (vedi figura p. 86). Le lastre, corrispondenti al solito numero simbolico delle ventitré nazioni, erano distribuite in base a un reticolo modulare situato intorno a una zona centrale libera destinata alle cerimonie, dove si elevava un monolito sovrastato da un grande blocco quadrangolare. Fu pertanto adottata allora per la prima volta, fra gennaio e febbraio 1962, sia l'idea di utilizzare elementi ispirati a rovine di tombe come moduli della scultura per il monumento (ma non ancora disposti in forma lineare); sia la scelta della scultura praticabile che avrebbe rappresentato uno degli aspetti più significativi della sua successiva produzione. La proposta di Pietro era certamente interessante, ma la sua adozione avrebbe stravolto la soluzione architettonica da me predisposta.

Monument International d'Auschwitz. G. Simoncini, progetto vincitore dell'ultima fase del concorso, febbraio 1962: planimetria generale della piattaforma con l'indicazione delle sculture di Cascella.

Per questo motivo essa fu esclusa, senza tuttavia restare inutilizzata: infatti fu acquisita da Maurizio Vitale che in funzione di essa costruì una sua proposta di progetto, caratterizzata da un diverso tipo di piattaforma, situata in piano e di dimensioni ridotte, cui associò una cripta sotterranea dove ripropose anche una scultura in precedenza ideata da Fazzini.

Per giudicare il nuovo concorso la commissione tecnica si riunì a Roma nei giorni 16-19 febbraio. Fra i quattro progetti fu scelto quello elaborato da me con lo sbarramento di Cascella e i blocchi: di conseguenza io fui nominato responsabile della realizzazione del monumento per la parte architettonica e Pietro per la scultura. (Precisazioni a tale riguardo sono riportate nel sito www.giorgiosimoncini.com.) L'idea generale della piattaforma fu accettata nel suo insieme e senza obiezioni, osservando che eventuali modifiche avrebbero potuto essere apportate solo dopo avere precisato la soluzione definitiva della scultura, sulla quale si concentrò invece l'interesse della commissione. A tale riguardo essa formulò alcune osservazioni che vale la pena di riportare, in quanto avrebbero orientato in modo determinante il successivo lavoro di Pietro.

Circa l'elemento scultoreo in forma di sbarramento la commissione approvò senz'altro la sua realizzazione, suggerendo anzi di attribuirgli un rilievo ancora maggiore: *“L'element principal peut...prédominer encore davantage et avoir un caractère non seulement commémoratif mais d'évocation et de protestation ...”*. Circa i blocchi sparsi sulla piattaforma la commissione suggerì di diminuirli di numero ma farli di dimensioni maggiori (*“... un nombre plus restreint d'éléments avec des dimensions plus grandes”*); suggerì inoltre di attribuire ad essi forme del tipo studiato per le rovine delle tombe arcaiche (*“... les blocs peuvent être considérés comme des dalles commémoratives recevant des inscriptions évocatrices”*). Nonostante l'interesse mostrato per queste ultime forme la commissione considerò invece sfavorevolmente la sistemazione studiata da Cascella e adottata da Vitale nel suo progetto: fu infatti rilevato che la somiglianza ad un “luogo di scavi antichi” o a “un vero e proprio cimitero” la rendevano poco adatta ad esprimere il dramma di Auschwitz (*“... le risque d'association d'idée avec un lieu de fouilles, avec un cimetière réel ...”*). Fu infine stabilito che il progetto definitivo di massima del monumento avrebbe dovuto essere presentato nel successivo mese di aprile 1962.

Dopo il concorso Pietro riprese subito il lavoro della scultura, concentrandosi sul dettaglio delle tombe. A tale proposito elaborò un prototipo caratterizzato dalla presenza di lastre risolte in forme stratificate e pienamente integrate all'andamento delle gradinate. La stratificazione che finiva si ricollegava al risalto del gradino che iniziava in modo molto efficace. Si tratta di alcune delle più belle invenzioni plastiche ideate da Pietro per il monumento. Pietro rinviò invece ad un secondo momento la sistemazione complessiva dei blocchi e la stessa riconfigurazione dello sbarramento. A lui interessava capire prima di tutto in che modo potevano essere risolti i singoli moduli delle tombe. Questa scelta, di per sé giusta, impedì tuttavia di realizzare il richiesto e definitivo progetto di massima del monumento. Di conseguenza la commissione, in occasione della riunione prevista nel mese di aprile e tenuta ad Auschwitz, ritenne che non vi erano elementi per valutare il progetto, la cui approvazione fu pertanto rinviata a data da stabilire.

Per risolvere i problemi rimasti in sospeso mi fu chiesto di recarmi a Parigi



Monument International d'Auschwitz.
Bozzetto proposto da Cascella e adottato
da Vitale nel suo progetto, febbraio 1962.

il successivo 22 maggio. Prima di partire, considerato che le decisioni da prendere avrebbero riguardato soprattutto la scultura, Pietro si mise a lavorare sulla configurazione generale dello sbarramento. Egli elaborò una soluzione caratterizzata da due allineamenti paralleli situati lungo il margine frontale della piattaforma. L'elemento anteriore, più basso e più breve (lungo circa trenta metri), era formato da un sistema di lastre ispirate al già citato motivo delle tombe arcaiche. L'elemento posteriore, più alto e più esteso (lungo circa cinquanta metri), si presentava come una muraglia composta da blocchi di pietra sconnessi che richiamava lo sbarramento proposto nel precedente progetto di secondo grado (vedi figura p. 88 sopra). Non erano previsti elementi verticali che sollecitassero effetti di centralizzazione figurativa. Questa mancanza era omogenea con il carattere che io pensavo di attribuire alla piattaforma e al monumento. Fra i due allineamenti paralleli si estendeva il percorso di accesso alla piattaforma. Furono quelli gli inizi della grande scultura lineare realizzata da Pietro per il monumento di Birkenau.

Durante la riunione del 22 maggio la proposta di Cascella venne senz'altro approvata. Fu invece definitivamente accantonata l'idea originaria dei blocchi sparsi sulla piattaforma. La commissione decise che sulla piattaforma avrebbe dovuto esservi un unico elemento dominante. Fu inoltre stabilita una nuova data, il 29 luglio 1962, per la presentazione del progetto definitivo di massima del monumento.

Dopo il mio ritorno a Roma Pietro continuò a perfezionare l'ipotesi di scultura lineare situata nella parte frontale della piattaforma; poi pensò di studiare una soluzione alternativa situata nella parte retrostante. Le decisioni di questo genere dovevamo prenderle insieme per esigenze di raccordo con il disegno delle gradinate. Lo spostamento sul retro si giustificava anche dal punto di vista funzionale, in quanto la posizione anteriore ostacolava l'accesso della gente sulla piattaforma in occasione delle cerimonie. La posizione arretrata comportò una generale riconfigurazione della scultura (vedi figura p. 88 sotto). L'allineamento anteriore, caratterizzato dalle lastre tombali, mantenne il profilo più basso ma ebbe maggiore estensione, raggiungendo allora i 53 metri circa della soluzione definitiva. Una minore estensione fu invece attribuita all'allineamento posteriore, che comunque continuò ad essere risolto in forme più elevate. Alla fine esso fu ridotto a un semplice muro situato in corrispondenza della zona più bassa della parte anteriore. Nel momento in cui venne spostata sul retro la scultura mutò significato: essa perse il precedente ruolo di sbarramento-protesta per assumere quello di un fondale celebrativo.

La nuova scultura fu inoltre dotata di un elemento centrale caratterizzato da un fascio di lastre disposte verticalmente, peraltro risolto in forme poco pronunciate. La sua presenza era coerente con il ruolo celebrativo assunto dal monumento a seguito del suo spostamento sul fondo della piattaforma.

Fino a quel momento – eravamo ormai giunti ai primi di giugno del 1962 – Cascella aveva concepito i suoi bozzetti in astratto, indipendentemente dalle misure che la scultura avrebbe dovuto effettivamente assumere nella realtà. Tale circostanza, se da una parte lo metteva nelle condizioni di sentirsi più libero dal punto di vista creativo, dall'altra rischiava di fargli perdere il senso del suo giusto rapporto con l'insieme del monumento. Per risolvere questo problema facemmo realizzare un modello in legno della piattaforma con le sagome delle gradinate in scala 1:100. Il modello, pronto verso la metà del mese, fu portato nello studio di Cascella, che nella sua stessa scala elaborò i bozzetti delle due soluzioni proposte. In tal modo si poté cominciare a pensare alla scultura in base a proporzioni e dimensioni reali.

Il 29 luglio 1962 la commissione si riunì a Roma nello studio di Cascella in via Barge. Delle due soluzioni proposte fu approvata quella disposta sul fondo, con la raccomandazione di ridurla ad un unico allineamento. In tal modo la scultura si avviò ad assumere la forma attuale. A mia volta modificai il disegno della piattaforma in modo da adattarlo alla posizione e grandezza della scultura. Entro l'inizio dell'autunno le modifiche richieste erano state eseguite ed era stata avviata l'elaborazione del progetto esecutivo. A quel punto sembrava che più nulla ostacolasse la realizzazione del monumento. Ogni forma di ottimismo era tuttavia destinata a venire meno.

Nel mese di novembre ci fu comunicato che la spesa per la realizzazione del monumento risultava troppo elevata. Per questo motivo ci fu chiesto di ridurre la sua dimensione. La riduzione avrebbe dovuto riguardare soprattutto la scultura, che incideva maggiormente sui costi di costruzione. Con molta buona volontà Pietro realizzò un nuovo bozzetto, basato sugli stessi principi compositivi ma totalmente ripensato nella sua forma. In particolare egli mantenne sia la successione delle lastre ispirate a rovine di tombe sia la presenza dell'elemento verticale, ma ridusse la dimensione complessiva della scultura a poco più di trenta metri. La riduzione della scultura tuttavia non fu risolutiva. Di conseguenza le attività di progetto si arrestarono e i contatti con la commissione vennero meno. I governi dei paesi occidentali, dai quali il Comitato di Auschwitz si attendeva che provvedessero in modo determinante al finanziamento del monumento, o si limitarono a fornire contributi poco più che simbolici, o addirittura si rifiutarono di corrisponderli: e questo fu anche il caso dell'Italia.

A parte un contatto nella primavera del 1963, i rapporti con il Comitato di Auschwitz si interruppero fino al maggio 1964, quando ricevemmo una lettera con cui ci si comunicava che erano in corso trattative con il Ministero della Cultura polacco (*Ministère des Beaux Arts et de la Culture*) per valutare la possibilità che esso assumesse a proprio carico – in senso sia organizzativo che economico – la realizzazione del monumento. Le trattative, protrattesi a lungo, si conclusero il 25 febbraio del 1965, quando un accordo in tal senso fu stipulato con un organo del ministero denominato *Conseil de Protection de la Lutte et du Martyre*, che si occupava della conservazione dei campi di concentramento nazisti in Polonia. In tale occasione fu convenuto che il monumento venisse realizzato in base al progetto da noi eseguito (*“Le Conseil de Protection des Monuments de la Lutte e*

du Martyre se charge de la construction du Monument International d'Auschwitz, selon le projet adopté par le C.I.A.").

Nel mese di aprile 1965 Pietro ed io separatamente fummo invitati a Varsavia nella sede del ministero per ratificare gli obblighi che ci competevano, ciascuno per la propria parte, nella realizzazione del monumento. Il mio appuntamento fu fissato per il 14 aprile. Fra tali obblighi ci fu quello di eseguire un modello definitivo della piattaforma in scala 1:100 (vedi figura p. 89) e un bozzetto finale della scultura in scala 1:20. Di tale bozzetto, lungo quasi tre metri, fu poi fatto un accurato rilievo corredato con le misure dei singoli blocchi che componevano la scultura.

Il rilievo aveva due scopi: inviarlo in cava per eseguire il taglio dei blocchi in base alle misure indicate, e usarlo in cantiere per montare correttamente i blocchi provenienti dalla cava. La pietra necessaria alla costruzione del monumento risultò pari a 131.081 metri cubi. Per la scultura fu utilizzata un'arenaria compatta detta Radkuf; per la pavimentazione della piattaforma fu usato un bel granito grigio. I materiali furono tratti da cave situate non lontano da Auschwitz.

Il cantiere fu aperto nel giugno del 1965. I lavori per le fondazioni della piattaforma e per le opere di drenaggio, iniziati immediatamente, terminarono verso la fine dello stesso anno. I blocchi semilavorati della scultura cominciarono ad affluire in cantiere nel gennaio del 1966, mentre i lavori di sbazzatura, iniziati subito dopo, si protrassero fino all'autunno di quello stesso anno. La lavorazione fu eseguita da una squadra di 15 operai sgrossatori, 5 scalpellini e uno scultore, sotto la guida di uno dei colleghi polacchi, lo scultore Jerzy Jarnuszkiewicz.

In quello stesso periodo giunsero in cantiere anche i blocchetti e i cordoli per la pavimentazione della piattaforma e fu avviata la loro messa in opera. Infine nel mese di ottobre 1966 ebbero inizio i lavori di rifinitura della scultura e Pietro si trasferì ad Auschwitz risiedendovi stabilmente per un previsto periodo di tre mesi. I lavori di rifinitura furono completati nel marzo del 1967. Dal momento in cui i blocchi di pietra cominciarono a giungere in cantiere fino al momento in cui terminarono i lavori di rifinitura trascorsero quindici mesi.

Durante la costruzione il monumento subì due importanti modifiche. In primo luogo la scultura fu spostata dalla originaria posizione di fondo verso il centro della piattaforma. Inoltre l'elemento verticale fu totalmente riconfigurato allo scopo di accentuarne la visibilità: la soluzione inizialmente prevista era omogenea con l'insieme della scultura sia perchè aveva un limitato sviluppo in altezza, sia perchè le lastre che la componevano avevano dimensioni non dissimili da quelle disposte in orizzontale; invece il nuovo elemento – caratterizzato da una pesante e compatta massa basamentale sovrastata da un'enorme pietra di granito nero con i lati di due metri e uno spessore di 60 centimetri – rispetto al resto della scultura presentava un'accentuata discontinuità. Il nuovo elemento ebbe l'effetto di introdurre nel monumento un imprevisto motivo di forte centralizzazione figurativa, peraltro coerente con lo spostamento della scultura verso il centro della piattaforma e destinato a sottolinearne ulteriormente il significato celebrativo. Le modifiche molto probabilmente furono sollecitate dalle autorità polacche. Rientra in questo quadro la loro richiesta di aumentare l'altezza dell'elemento verticale.

In una lettera inviata alla moglie Cordelia il 14 ottobre 1965 Pietro scrive:



Monument International d'Auschwitz. Studio di scultura lineare localizzata nella parte anteriore della piattaforma, maggio 1962.



Monument International d'Auschwitz. Studio di scultura lineare localizzata nella parte posteriore della piattaforma, giugno 1962.

Monument International d'Auschwitz.
*Modello definitivo della piattaforma in
 scala 1:100, con il bozzetto finale della
 scultura, maggio 1965.*



“... è una battaglia per via della torre che vogliono fare più alta di ben due metri”. Torre era il nome con cui Pietro chiamava tale elemento. A seguito delle precedenti modifiche si perse il vuoto che a mio parere avrebbe dovuto presentarsi al centro della piattaforma. Il vuoto come metafora della distruzione: perché l'orrore di quanto era avvenuto non era rappresentabile.

Il monumento fu inaugurato il 16 aprile 1967.

ENRICO CRISPOLTI

Ringrazio l'architetto Simoncini, che ci ha fatto ripercorrere tutta questa vicenda complessa e do la parola al professor Giorgio Ciucci.

GIORGIO CIUCCI

Questo intervento non programmato scaturisce dalla interessante e articolata relazione di Giorgio Simoncini nella quale si dà conto della complessità del lavoro di un artista, illustrando non solo l'opera di Pietro Cascella per Auschwitz, ma l'intero processo che ha portato alla sua realizzazione.

Il Ministro Bondi, grande amico di Pietro Cascella, aveva promesso di essere presente al nostro incontro. Purtroppo non è potuto venire, ma le brevi righe che leggerò sono anche indirizzate a lui: si tratta di una lettera che scrissi il 12 giugno 2006 all'allora Presidente della Rai Claudio Petruccioli, il cui contenuto è ancora attuale, rappresentando un appello perché sia riconosciuto il fondamentale contributo di Pietro alla progettazione ed esecuzione del monumento ai caduti politici di Auschwitz, una delle opere più commoventi e compiute realizzate da un artista italiano.

Ecco il testo della lettera: “Egregio Presidente, durante le lunghe trasmissioni della Rai in diretta che si sono susseguite in occasione del 60° anniversario della Liberazione e della visita del papa Ratzinger ad Auschwitz, è apparso a più riprese il *Monumento ai caduti politici*, un memoriale di pietra lungo 57 metri, costruito proprio davanti alla testata dei binari dove finiva l'ultimo viaggio dei deportati a quel campo. Tuttavia, non è stato mai menzionato l'autore di tale monumento, Pietro Cascella. Al concorso internazionale per il Monumento di Auschwitz, bandito nel 1958, parteciparono 560 tra artisti e architetti. Tra i progetti selezionati, vi era anche quello di Andrea e Pietro Cascella con l'architetto Julio Lafuente; nel 1961 ci fu l'invito a ripresentare un nuovo progetto e Pietro Cascella scelse di partecipare da solo per la parte sculturale, con un progetto che venne prescelto. Il monumento fu inaugurato nel 1967. Pietro Cascella mi ha espresso il suo rammarico per il fatto che l'autore del progetto non sia stato

nemmeno ricordato. Sono certo che lei saprà dare un giusto rilievo a questa mancanza, caro Presidente, anche in considerazione del fatto che parliamo di un altissimo scultore italiano, autore di tante importanti opere – ricordo solo il *Monumento per il Congresso delle Nazioni di Strasburgo*, la *Porta della Pace* di Tel Aviv, il *Monumento a Mazzini* a Milano. Accademico di San Luca dal 1983, è stato anche Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca nel biennio 2003-2004. Pier Carlo Santini ebbe a scrivere profonde parole sulla sua opera, nella quale coglieva «quel senso di sacralità ancestrale, quell'aura di religiosità che è anzitutto rispetto e culto della condizione umana, dei miti e dei riti che oltre il tempo si tramandano e si ripetono». Voglia gradire i miei più cordiali saluti”.

A questa lettera fu risposto, molto tempo dopo, in maniera inadeguata. Poi il silenzio. Spero che il ripresentare ora, a tre anni di distanza da quando fu scritta, questa lettera, possa contribuire a ricordare a tutti, e in primo luogo a chi ha la responsabilità della conoscenza e della diffusione della cultura italiana, il contributo dato da Pietro Cascella nel mantenere viva con questa sua opera la memoria dell'olocausto.

ENRICO CRISPOLTI

Sono assolutamente d'accordo e credo sia importante farlo a conclusione di questa giornata.

Do ora la parola a Mauro Berrettini, che ci parlerà del rapporto concreto tra tecnica e amore per la pietra.

MAURO BERRETTINI

Desidero salutare tutti e ringraziare Nicola Carrino, che mi ha invitato a questa giornata di ricordo, dove anch'io porterò una piccola testimonianza dell'amicizia e del rapporto di collaborazione che ho avuto per tanto tempo con Pietro.

Conobbi personalmente Pietro a San Quirico d'Orcia, in Toscana, nell'occasione di una mostra di scultura agli Horti Leonini alla quale anche io partecipavo; un luogo conosciuto che tante mostre ha ospitato nel corso degli anni. Era circa trent'anni fa. Dopo l'inaugurazione, parlammo insieme. Mi chiese di Siena (io sono senese), degli artisti senesi del Trecento e del Quattrocento.

Era affascinato dalla preziosità, dalle sottili pennellate visibili nelle pitture di Pietro e Ambrogio Lorenzetti, oltre che dalla possente finezza di Jacopo della Quercia, se lo sentiva molto vicino. La sapienza tecnica era per lui un riferimento costante. Le sue considerazioni sull'opera d'arte erano sempre precise e rivelatrici, suonavano nelle mie orecchie in modo diverso da certe analisi storico-comparative a cui la scuola e le letture mi avevano abituato.

Parlando con Pietro, si familiarizzava subito con il fare artistico del passato che nelle sue parole si rivelava meno remoto, ma naturalmente vicino a noi. In qualche modo, credo che nel lavoro della pietra si rimane sempre un po' antichi. Provai piacere e sentii rafforzate le mie convinzioni, sapendo che anche per lui, un maestro già tanto conosciuto a quel tempo, la tecnica occupava nella creazione artistica un posto centrale, necessario e indispensabile al raggiungimento di una compiuta e consapevole espressione artistica.



Porta del Terzo Millennio, 1986.

Parlammo ancora di pietra, di lavoro, di travertino e cave. Cominciava così il dialogo tra noi e insieme quella straordinaria amicizia e collaborazione, durata fino alla sua morte.

Pietro era l'archetipo dello scultore antico, già nella sua mente, nei primi schizzi tracciati sulla carta, l'idea plastica era ricondotta ad un linguaggio che esaltava le caratteristiche del macigno; mai un suo disegno, un suo modello presenta parti molli, depressioni di superficie. Tutto è teso, solido, bloccato; tutto è di pietra fin da subito.

Pietro non ama il modellato cedevole, non ama il maneggio della plastilina: "non la uso mai – mi disse una volta – preferisco abbozzare direttamente nel gesso". Il travertino e il marmo sono le sue materie, poche sono le opere in bronzo e nascono quasi sempre da un modello precedente in marmo o in gesso.

C'è un tempo – che si può definire "magico", a mio avviso, se sai trovarlo – nella realizzazione dell'opera in cui forma e materia si esaltano reciprocamente e si congiungono in un solo cuore palpitante. In quel momento, si rivela in misura massima l'opera compiuta.

Ricordo Pietro in laboratorio, nello studio, davanti alla scultura, sempre creativo, lavorare libero dal modello iniziale, cambiare, rifare, cercare superfici, aggiustare piani, affondare vuoti per catturare o respingere la luce, fermando per sempre quell'equilibrio formale a cui prima mi riferivo e che segna la conclusione del lavoro, restituendo finalmente l'opera finita.

Pietro, in qualche modo, era come le sue opere: forte, talvolta rude, come a custodire dentro un sentimento infinitamente profondo e delicato. La sua attenzione ad ogni manufatto umano, anche il più umile, era costante. La consueta macina granitica del mulino, il paracarro, l'architrave, il ciglio del marciapiede in travertino, lo interessavano sempre. Vi leggeva ancora intatto il potente linguaggio della naturalità del materiale e insieme, un'eco di uomini, di lavoro e di arcaica ritualità.

Pietro ha elaborato, oltre a un suo chiaro linguaggio espressivo, un modo che potremmo definire "anticamente nuovo" di trattare grandi e piccole superfici plastiche. Ha ritrovato nell'opera, riscattandola a ruolo di "finito", un tipo di lavorazione, "la subbiatura", che è prerogativa dello sbizzatore, quindi una lavorazione di passaggio nell'esecuzione dell'opera. La sbizzatura eseguita a mano, con subbia e mazzuolo, trovando nel dosaggio della subbiatura, nell'intensità e nella forza di percussione, una varietà infinita di *texture* che catturano la luce in modo vivo e fortemente plastico.

La gradina, per esempio, lo scalpello tanto usato nella scultura dopo la subbia – pensiamo subito, parlando di gradina e anche di subbia, a Michelangelo, a Bernini, che tanto ne fanno uso nelle loro opere – è stata reinventata da Pietro, voleva uno strumento arcaico che più della gradina, andasse incontro alle vibrazioni della materia, esaltandone la naturalità, la struttura. Aveva inventato così uno scalpello largo, tagliato in mezzo tanto da formare due grossi, lunghi denti arrotondati, che lui sorridendo chiamava "il tricheco". Vedi – diceva – quando io ho cominciato a scolpire il travertino, lo facevano in pochi, era considerata una pietra povera.

Quasi tutti facevano il marmo. Io ho capito bene questa pietra, ha vocazione al monumentale, è calda e sopporta bene i secoli ... e poi, vedi, con questi piccoli fori, mi ricorda il pane cotto casalingo.

Quante passeggiate insieme, quante gite alla ricerca di luoghi e opere d'arte del passato! Vedi – diceva – io amo questo tipo di turismo, questo turismo domestico di piccolo cabotaggio. Così insieme ripercorrevamo la storia dei luoghi, dei materiali, delle opere d'arte. Parlavamo e accarezzavamo i materiali ricercando in ognuno l'origine, la montagna madre ... e insieme, le qualità e le caratteristiche. Il tufo giallo senese, la brunelleschiana pietra serena di Firenze e di Tuoro, la meraviglia dei preziosi marmi della Montagnola Senese, i gialli, i verdi, i rossi del duomo, fino al travertino di Toscana e Lazio. Fare la scultura in pietra – diceva – è come scolpire l'osso del mondo.

Ho letto nel programma che il ricordo che oggi l'Accademia dedica a Pietro prevede anche la lettura di alcune poesie del poeta Ricciardi e che fanno parte dello stupendo libro d'artista *Scheggedell'alba* che ho avuto in dono dal professor Tirelli, dove insieme alle pagine scritte figura un bassorilievo e schegge di marmo statuario e sodalite azzurra. È stata tra le ultime opere di Pietro, che non è stato presente alla presentazione. Quindi, si può dire un'opera ultima.

Questa cosa mi ha riportato alla mente un fatto che a Pietro era accaduto da ragazzo e che lui più volte mi aveva raccontato, ogni volta comunicandomi la forte emozione che aveva provato. Prima della guerra – diceva – a Roma, ero ragazzo, dipingevo ma più che altro aiutavo mio padre che doveva dipingere un grande affresco. Mi portò a visitare una mostra particolare e straordinaria, la mostra del minerale: schegge di roccia grandi e piccole, di tutti i colori, come tanti fiori sbocciati, riempivano le sale. E poi, all'improvviso, nel centro di una sala, la *Pietà* di Michelangelo, l'ultimo suo lavoro, non finito, meravigliosa e potente mi appariva come una roccia tra le rocce... tra quelle rocce, quella prima grande emozione e queste ultime – preziose schegge dell'alba è trascorsa nell'arte – la meravigliosa opera e la vita di Pietro.

ENRICO CRISPOLTI

Ringrazio Mauro Berrettini, a lungo compagno di lavoro e di giornate, che ci ha portato direttamente a contatto con gli interessi e con l'uomo Cascella.

Do ora la parola al professor Savona, che ci parlerà di un viaggio tra le pietre in Sardegna con Pietro.

PAOLO SAVONA

Buongiorno a tutti. La mia professione è quella di economista, per cui non credo che vi attendiate da me analisi dotte come quelle alle quali abbiamo assistito finora. Non parlerò di Pietro come artista, ma come uomo, così come l'ho conosciuto e l'ho percepito soprattutto nel corso di un viaggio con lui in Sardegna.

Prima però, mi corre l'obbligo di leggere un messaggio che mi ha lasciato Umberto Vattani, che è dovuto andare via, dove insieme alle scuse per doversi assentare, afferma “di avere sempre ammirato Pietro, che il suo linguaggio è universale, e aggiunge che alcuni critici cinesi hanno spesso parlato di Pietro; a Shanghai e a Pechino gli erano state commissionate opere e gli erano stati più volte sollecitati progetti su scala faraonica. Come molti di noi, anch'io ho avuto occasione di parlare con Pietro di questi progetti.

Nave, lungomare di Pescara, 1989.



Egli li avrebbe certamente realizzati, senza perdersi d'animo, con quella sua caparbieta e quelle mani ruvide, sempre ansiose di dare forma all'informe e all'indistinto. È mancato troppo presto e noi ci sentiamo tutti orfani. Ricordami, ti prego, alla gentile Cordelia e all'amico Crispolti".

Mi permetto di togliere l'aggettivo "forte" all'*uomo forte* presentato da Nicola Carrino, non senza chiedergli scusa, attingendo dalla mia cultura sarda che divide le persone in *uomini* e *non uomini*, senza altri aggettivi. Uno degli insulti peggiori che i sardi possono rivolgere a una persona è "no es òmine" (non sei un uomo). Perché sento la necessità di togliere "forte"? Perché Pietro era un uomo completo, bambino e grande, artista e poeta, cioè "uomo", com'è stato già ricordato; piacevole peraltro nel corso delle gite.

Nel caso specifico della Sardegna, conobbi un Pietro differente e questa gita, che facemmo con Cordelia e con gli amici Ricciardi per recarci a Piscinas, una spiaggia meravigliosa, allo scopo di studiare la localizzazione di un'opera che Pietro ha donato alla Sardegna e che ha avuto alcune vicissitudini. Da questa descrizione, nasce la mia esigenza di affermare che Pietro era un uomo completo.

Il 30 maggio 1996 ricevetti da lui una lettera in cui mi chiedeva – io sardo, che avevo avuto anche esperienze operative molto importanti in Sardegna – di dargli una mano per sistemare l'opera che lui intendeva donare alla Sardegna. Il tutto nasce dal fatto che Pietro, credo trascinato dal professor Tiezzi, va a Piscinas per partecipare ad un incontro tra filosofi e rimane fulminato dalla bellezza dell'ambiente, dove ci sono dune di sabbia bianche enormi, salvate dall'assalto turistico in quanto incorporate nell'attigua colonia penale che in quella zona operava fino ad un paio d'anni orsono.

Il 14 luglio assiste sul mare a un tramonto del Sole straordinario. Chi non ha visto questi tramonti rossi e gialli sullo sfondo del mare non può capire come mai Pietro, che ha le caratteristiche che avete descritto, resta fulminato e prepara un bozzetto per costruire un'*Ara del Sole*, dove il 14 di luglio di ogni anno il Sole avrebbe dovuto "fermarsi" per un attimo. Nella chiusura della sua lettera Pietro dice: "Un caro saluto, Pietro, che ti vuole sempre tanto vino". La mia amicizia con Pietro era molto intessuta di vino rosso e di salsicce, perché non appena mettevo piede al castello di Fivizzano, lui imbandiva la tavola. Era un uomo che aveva anche questa passione della buona tavola contadina, questa sì molto forte.

Chiudo questa breve parentesi.

Ci rechiamo a Piscinas, prendiamo le misure, organizziamo il tutto e ripartiamo. Pietro avanza la proposta del progetto alle autorità locali e nasce un equivoco che ha richiesto mesi e mesi per essere risolto. Viene a sapere dell'iniziativa il potente Arcivescovo di Ales (una zona molto importante del Giudicato di Eleonora D'Arborea, autrice della prima Costituzione dei popoli), il quale si oppone definendo l'opera un "altare pagano". Pietro reagì sostenendo che non gli risultava che un'*Ara del Sole* fosse blasfema o pagana, ma poteva tutt'al più essere un'esaltazione della creazione del mondo, della *Madre Terra*. Se è Dio ad aver fatto tutto ciò, l'altare non può se non esaltarne la grandezza.

Anche il Demanio e non so chi avanzò le sue obiezioni e proibì l'installazione nel punto scelto da Pietro, e l'opera finì a latere dell'albergo esistente, un po' fuori mano. Prima di arrivare a Piscinas, abbiamo attraversato altre zone della Sardegna, dove le pietre abbondano. A ciascun abitante della Sardegna spettano molte pietre; c'è poco reddito pro capite, ma le pietre pro capite sono in numero estremamente elevato. Abbiamo innanzitutto visitato l'insediamento romano di Nora, pieno di pietre e di bellissime cose. Mentre girava, punta una pietra in terra, la pulisce e dice che quello era un onfalo. Io non conoscevo l'esistenza degli onfali, ma lui ha guardato questa pietra che, nella storia del pensiero greco e romano, è considerata una fonte di favorevoli auspici per gli esseri umani. Pietro si corica sull'onfalo e l'abbraccia, invitando noi ad imitarlo. Ricordai a Nicola questo episodio e forse è scattata per questa ragione la sua decisione di immettermi, da marziano, in questo gruppo di artisti e studiosi.

Un'altra tappa è stata Capo Pecora, che prende nome dalla seconda abbondante dotazione che ha la Sardegna oltre le pietre: disponiamo infatti di tre pecore pro capite.

Questo luogo dove vanno a pascolare le pecore è un promontorio pietroso e frastagliato, molto simile ad uno dei bozzetti che Pietro ha preparato per Auschwitz. È un complesso di pietre meravigliose, staccato dalla terra perché è attraversato dal mare; da questo Capo si assiste a tramonti straordinari e a volte anche altre cose, come i delfini che saltano. È una zona di una meraviglia assoluta, priva di strade di accesso; si va per sentieri. Dalla parte opposta del colle dove è situato Capo Pecora vi è la spiaggia di Scivu, di sabbia rossa che si infuoca al tramonto e, subito dopo, Piscinas, non raggiungibile neanche a piedi perché si frappone la colonia penale di Castiadas. Forse meno di un chilometro in linea d'aria, ma ne occorrono 30 per arrivarci.

Al rientro da Piscinas siamo andati in direzione opposta. Non dissi niente a Pietro perché volevo che ricevesse un "colpo al cuore" giungendo di fronte alle origini della sua opera: il tempio di Sardus Pater tra Buggerru e Iglesias. Un tempio i cui stratti scandiscono la storia delle dominazioni della Sardegna, dal quella fenicia a quella romana. Solo visitando questo sito potete capire perché Pietro si commosse. Lo distolsi dalle emozioni facendogli mangiare il cardo selvatico, la qualcosa cosa gli ha impedito forse di abbracciare le colonne millenarie e non andarsene più via.

Questi sono taluni miei ricordi. In questi giorni mi sono preparato a questo incontro, pensando cosa dire. La sensibilità di Cordelia mi ha aiutato, mandandomi la fotocopia di un bozzetto e di uno scritto, redatti di pugno da Pietro che vi leggo affinché, nel caso ci fossero degli applausi per que-

sto mio intervento, essi siano indirizzati esclusivamente a Pietro, l'uomo Pietro. Con la sua sensibilità d'artista egli afferma: "Ho lanciato nel fiume della storia delle pietre come segnale del nostro tempo, brandelli dell'anima affidati al futuro, che forse non ci sarà. Questo inciso mi ha molto turbato e ho cercato di capire che significato avesse: il futuro delle sue opere o il futuro dell'umanità? Ma ciò che viene subito dopo lo chiarisce: "messaggi di pietra che il tempo continuerà, levigati e cancellati" Ricordava forse Sardus Pater e l'onfalo, con i dettagli ridotti all'essenziale, temendo che questa fosse la fine delle sue opere e dell'*Ara del Sole*? (Quando sono tornato a Piscinas ho infatti trovato l'opera coperta di sabbia e ho immediatamente avanzato delle proteste all'albergo vicino, dicendo di curarla, di adottare quell'opera come parte del patrimonio umano e della Sardegna in particolare). Voglio concludere il ricordo continuando la citazione dello scritto: il tempo agisce sulle opere d'arte come accade alle "conchiglie lungo la riva del mare, battute dalle onde che non si fermano mai. Le mie pietre, lavorate dal tempo, le mie pietre rotolate dai secoli, continuamente dal tempo, finalmente tempo esse stesse". Grazie Pietro.

ENRICO CRISPOLTI

Ringrazio il professor Savona, che ha contribuito ulteriormente a questa immagine viva di Pietro, nella realtà della sua umanità, dei suoi interessi e della sua vitalità.

Adesso, per avviarci alla conclusione di questa mattinata, Jacopo Ricciardi dedicherà al maestro due sue liriche tratte da *Scheggedell'alba*, di cui parlerà il professor Paolo Tirelli.

JACOPO RICCIARDI

Pietro era un artista vero e una persona sensibile e generosa, e la sua opera lo dimostra. Il suo invito a partecipare come poeta al progetto di questo libro d'artista insieme a lui, mi ha sorpreso e commosso. È stata da parte sua una manifestazione di grande fiducia verso me e il mio lavoro.

Dopo aver visto la mostra, qui splendidamente allestita, ho pensato che le due poesie che sto per leggersi, dedicate all'Universo, ben descrivono la scultura centrale che domina la sala e che rappresenta una *Grande Madre Terra* e che ai miei occhi è apparsa come alzata fino all'Universo. Ma prima delle poesie desidero leggere due brevi frammenti di un testo che ho scritto dopo essere stato al castello della Verucola insieme a Pietro e Cordelia, visitando i loro studi e ammirando le ultime opere e i moltissimi bozzetti che spero anche voi presto possiate vedere.

"Mi indichi il bozzetto nel tuo studio e io vedo la piazza immensa, bianca di luce, aspettare tranquilla con le sue barche a forma di seme ormezzate con ordine in più file, nella solida ed estrema densità della luce. Poi, dietro la porta scorrevole, guardo la solarità delle opere di Cordelia, come se tutto avesse un'armonia e una rispondenza segreta e pronta a parlare e che chiama e che chiama e tutto trasforma e prepara".

Un altro breve passo che vorrei leggere è dedicato alle piccole statue rappresentanti la *Madre Terra*, che Pietro chiamava "le sue fidanzate". Nella mostra che vedrete tra poco, al centro della sala, la *Madre Terra* è la sua grande e ultima fidanzata. "Le tue fidanzate, trovate in un angolo della vita,

in un angolo della mente, come dissotterrate dalla luce, pregano composte e qui tu sembri lasciare qualcosa, un messaggio. Qui tu sembri colloquiare con lo spettatore, manifestando un'intimità gentile, sacra, aprendo un silenzio luminoso che colpisce l'angolo degli occhi e ci fa girare di scatto e ci fa specchiare nella nuda luce". Volevo leggersi questi brevi passi in ricordo della mia ultima esperienza al castello insieme a Pietro e Cordelia.

Adesso leggerò le mie due brevi poesie dedicate all'Universo e presenti nel libro d'artista *Scheggedell'alba*. Il titolo è stato ideato da Pietro mentre eravamo insieme e ragionavamo sui vari aspetti dell'opera. A me è piaciuto subito poiché le "schegge dell'alba", nella mia interpretazione, sono quei frammenti di pietra colpiti dalla luce dell'alba e intrappolati lucenti e vivi dall'artista e conservati all'interno di un libro.

E in rapporto alle mie poesie, ho pensato che quest'alba, salendo nel cielo, arrivasse fino a toccare e a suggerire l'Universo; e a me pare che questo viaggio universale sia anche il cuore della mostra.

*Nel suo cuore ha stretto le stelle tra loro
e ne ha fatto pietra. Questa pietra
è senza peso, là questo mondo è duro,
è là il peso puro di ciò che ama
il cuore: è il nome teso di quella pietra
dolce come acqua sulle guance
severa come il canto più nero
senza più canto, ma amore nero
solido nel cuore; penso allora, prego:
come puoi, nella prima vita,
il fuoco crudo dell'identità,
nel quale guardi la lacrima serena.
Questo diamante è dunque un pezzo d'Universo
suo estremo e vertice,
e leggendo l'arte della mia scelta
così è diretta la materia dell'uomo.*

L'ultima, brevissima, è una dedica a Pietro.

*Per questo
è interrotto il cuore
al suono d'ombra
e resta
la fedeltà eterna
del vento
ammassato qui
e altrove, qui,
è il tempo
di amare la
pietra viva.*

PAOLO TIRELLI

Partecipo come Presidente dell'associazione "Cento amici del libro", ente che ha chiesto a suo tempo a Pietro di realizzare un libro per noi. La nostra associazione comprende cento soci bibliofili, i quali si quotano perché venga realizzato un libro all'anno, affidato ad un piccolo comitato di regia editoriale, ma soprattutto alle cure ed ai contributi affettuosi di poeti o



La Grande Madre Terra nello Spazio
(bozzetto 2).

scrittori ed artisti i quali di solito generosamente regalano la loro opera per la realizzazione di questi libri. Noi abbiamo avuto il piacere e la fortuna di realizzare delle opere abbastanza straordinarie e tra queste c'è sicuramente quella che Pietro Cascella ha fatto per noi.

Credo che Jacopo non me ne vorrà se noi familiarmente chiamiamo questo libro "il libro di Pietro". Naturalmente, la partecipazione dell'autore è altrettanto importante e vitale, ma l'impronta che Pietro ha lasciato in questo libro è talmente forte e parte dalla sua ideazione iniziale, comprende anche la scelta dei testi, o meglio dell'autore e quindi dei testi e scende poi nella scelta di particolari costruttivi e realizzativi interni dove sono stati coinvolti in termini sempre affettuosamente amichevoli e collaborativi anche amici di Pietro: parlo di Mauro Berettini, il quale ha scelto e realizzato per noi le schegge. Che siano queste le schegge dell'alba, lascio a voi deciderlo, comunque sono schegge di pietra. Nell'ambito di questo libro, che da un punto di vista esecutivo ha richiesto delle astuzie e delle capacità notevoli, credo che siamo riusciti ad interpretare anche nella parte che Pietro non ha potuto vedere eseguita, mentre tutto è stato da lui concepito, la sua volontà ed il suo desiderio.

Questo libro raccoglie sette poesie che Jacopo in parte ha scritto per Pietro o in affinità spirituale e intellettuale con Pietro, comprende un intervento plastico di una fusione di metallo, comprende la presenza del legno lasciato al naturale e la presenza della pietra, nel doppio aspetto di marmo bianco di Carrara e di granito blu di Bahia. Queste due pietre sono state scelte da Pietro con Mauro.

Noi, come associazione di bibliofili, siamo stati orgogliosi e felici di avere questo libro; siamo stati ovviamente rattristati moltissimo dal fatto che Pietro non abbia potuto vedere la realizzazione finale e non sia potuto essere con noi il giorno della presentazione. Naturalmente c'era Cordelia, la quale ha vissuto in parallelo tutta la vicissitudine di quest'opera, che non so se sia l'ultima, ma certamente è una delle ultime cose a cui Pietro si è dedicato che ha visto la realizzazione.

È ovviamente un onore per noi lasciare qui in dono e in deposito all'Accademia di San Luca un esemplare, l'esemplare n. 30. Noi facciamo delle edizioni di 130 esemplari: cento sono destinate ai cento soci, le rimanenti trenta sono destinate ai collaboratori o a circostanze di questo genere. Alcuni dei nostri libri sono depositati presso musei, alcuni alla Calcografia Nazionale poiché ci sono stati richiesti in quanto particolarmente significativi dell'opera di qualche artista o di qualche tecnica realizzativa.

Credo che difficilmente si possa pensare ad un luogo più opportuno dell'Accademia di San Luca perché questo libro sia qui.

NICOLA CARRINO

Mi sia consentito dire due parole a conclusione di questa intensa giornata di studio.

Quest'anno, partendo dal ricordo di artisti scultori abbiamo avuto occasione di ampliare le conoscenze delle specifiche problematiche inerenti l'iter progettuale attraverso il quale si giunge alla realizzazione del manufatto plastico, nel caso particolare del monumento. In effetti, non è solo la storia del monumento in sé, ma l'operatività propria dell'artista che a noi interes-

sa, laddove ad esempio, l'impasse a volte procurato dalla committenza con richieste pur restrittive, finisce per determinare un prodotto che si identifica come necessario per quel luogo, nella particolare forma, in quel determinato momento, per quella determinata comunicazione.

Pratiche relative al modo di operare dell'arte nello spazio urbano, della cosiddetta arte pubblica, che non può non partire dalle ragioni del luogo per immergersi in relazione con esso. Luogo che non è soltanto quello fisico, quanto culturale nella sua complessità.

Devo poi chiarire a Paolo Savona. L'aggettivo "forte" voleva riferirsi all'imponenza della scultura di Pietro Cascella, oltre che alla sua personalità e alla sua presenza fisica. "Forte" è il braccio che inventa e tratta la gradina particolare, perché renda alla pietra la visibilità necessaria a richiamare la sua intensa totalità di materia. "Forte" è la ponderabilità dei macigni considerati, che per assemblarli occorrono di forza fisica e meccanica. Non vi è certo da parte di Pietro forza impositiva. Pietro è forse artista "tenero" al pari del suo rendere tenera la pietra, trasformandola pur nella sua durezza, alla condizione comunicativa e partecipe del mondo.

Ringrazio quindi tutti gli amici relatori e quanti altri hanno qui espresso affetto nei confronti di Pietro.

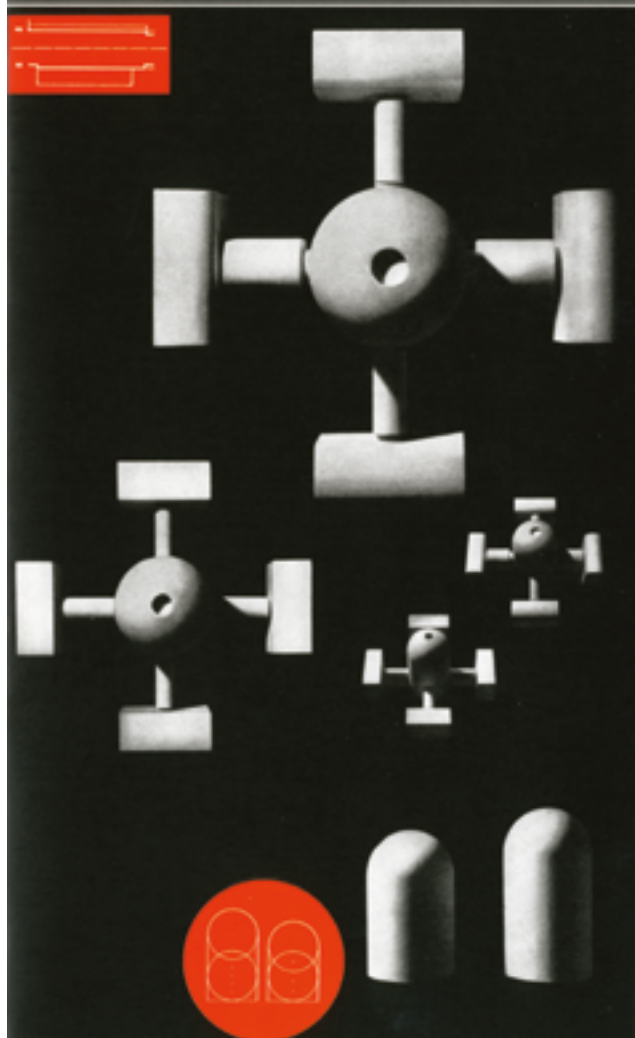
Pietro lascia le sue opere monumentali alla dimensione e alla trasformazione del tempo, ad essere esse stesse tempo e spazio della storia a venire. Siamo lieti e commossi per aver ricevuto con il libro una piccola scheggia dell'anima, a riscontro della grande umanità di Pietro Cascella, che rimane nella storia dell'Accademia di San Luca.

MOSTRE

Accademia Nazionale di San Luca

Moretti

Storia
Arte
Scienza



Luigi Moretti architetto

Storia, Arte, Scienza

La mostra, curata da Bruno Reichlin e Letizia Tedeschi e promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca con l'Accademia di Architettura e l'Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera italiana di Mendrisio, è stata ospitata negli spazi espositivi dell'Accademia dal 31 maggio al 28 novembre 2010, in contemporanea con l'esposizione Luigi Moretti architetto. Dal razionalismo all'informale, allestita al MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma per la cura di Bruno Reichlin e Maristella Casciato.

Il percorso espositivo della mostra accademica, coordinata da Giorgio Ciucci e Letizia Tedeschi con Annalisa Viati Navone, è stato incentrato su tre temi che, nel pensiero di Moretti e nelle sue architetture, sono strettamente interrelati: il rapporto con la Storia (dell'architettura e dell'arte); l'interesse per la Scienza (matematica e logica formale); la passione per l'Arte. Nella prima sezione della mostra è stata presentata la genesi dell'opera teorica e architettonica di Moretti con una ricca documentazione inedita proveniente dall'Archivio Moretti Magnifico e con la ricostruzione di modelli di studio. Nella seconda sono stati raccolti i materiali originali esposti alla Triennale di Milano del 1960, quando l'architettura "parametrica" e l'IRMOU (Istituto per la ricerca matematica e operativa applicata all'urbanistica) furono presentati al pubblico. Nella terza sezione, infine, è stato sviluppato il tema di Moretti editore, gallerista, mecenate e appassionato d'arte, come emerge vivido negli allestimenti della galleria "Spazio" dove Moretti esplicitò pienamente la sua abilità di metteur en scène di tele e sculture disposte in modo da provocare reazioni fra di esse e con lo "spazio". In mostra sono state esposte opere di artisti che hanno intrattenuto un rapporto privilegiato con l'architetto: Capogrossi, Perilli, Dorazio, Accardi, Magnelli, Prampolini, Vedova, Appel e altri, con anche fotografie inedite delle esposizioni tenute da questi artisti nella galleria "Spazio".

Nell'occasione, l'Accademia ha curato e pubblicato una guida breve della mostra e un volume nel quale sono stati raccolti gli interventi e le conferenze tenute da Moretti all'Accademia di San Luca dal 1961 al 1967.

Della mostra è stata realizzata una sezione web consultabile all'indirizzo internet www.accademiasanlucamostre.com/moretti.



Riportiamo il testo integrale della conferenza dal titolo Significato attuale della dizione "architettura" presentata da Luigi Moretti durante la cerimonia di assegnazione del premio "Presidente della Repubblica" per l'architettura, attribuito nell'edizione 1963 a Mario Ridolfi. La premiazione si svolse il 16 aprile 1964 in Accademia alla presenza del Capo dello Stato, Antonio Segni, dei rappresentanti del Senato, della Camera, del Sindaco e del Prefetto di Roma, oltre a Giovanni Gronchi, presidente del Comitato per le onoranze a Michelangelo, e alle alte cariche accademiche.

Il testo, pubblicato sulla rivista "Spazio" nel 1964, è stato riproposto nel volume Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967, realizzato in occasione della mostra (Roma 2010).

Signor Presidente, Onorevoli Signori,

quantunque una attenta osservazione dell'intero mondo che ci è dintorno non sospinga la volontà a precisare il significato di voci, di idee, di qualità di fatti e di azioni, tanto la dialettica generale in uso sembra piuttosto svolgersi tra gli aloni numerosi, mutevoli e incerti di questi significati, piuttosto che tra i noccioli sodi di essi, mi sia concesso, tuttavia, come in un discorso di chiarificazione a me stesso, di ragionare sui contenuti attuali della voce "Architettura". Un'osservazione che al proposito subito colpisce è la resistenza degli invasi, dei contenenti, nei riguardi del contenuto.

Le parole restano nel loro impianto sonoro, immutabili; mentre per entro si versano susseguendosi significati spesso assolutamente estranei a quelli di partenza o addirittura contraddittori. Anche le abitazioni, gli impianti di vita, gli spazi vedono scorrere gli uomini e le loro abitudini diverse, con un distacco di sopportazione e una impassibilità ammirevoli. Tanto più questi mutamenti sono sensibili là ove le voci raccolgono contenuti complessi e vividi, come appunto "architettura" così come "pittura" "scultura" come "morale" "stato" "democrazia" "diritto" "poesia" "famiglia" e via dicendo.

Questi mutamenti avvengono per il procedere naturale della vita, che continuamente arricchisce o depaupera i significati delle voci o vi immette aloni di imprecisione. La spontanea formazione degli aloni di incertezza nei significati è nata in qualità rilevabile, particolarmente nell'età moderna come una necessità per l'estensioni eccessive delle aree, che devono recepire l'informazione dalla voce medesima portata. Attualmente l'area di informazione è diventata talmente vasta che forse è necessario che questi aloni approssimati siano presenti, per permettere una circolazione più diffusa, capace di essere recepita ai vari livelli culturali. I livelli di cultura più preparati, le aree cioè più ristrette, precisano poi questi aloni, interpretandoli nel loro ambito e ai loro livelli: creando quindi dei gerghi, che per essere tali sono di difficile comunicabilità e fomentano così, inavvertitamente, questioni e diatribe. Le voci e le loro significazioni seguono la vita del mondo. Non si può fermarle. Occorre accettarle come espressione in divenire del faustiano fare.

È interessante al proposito osservare come Leibnitz abbia tentato con il suo "calculus" di considerare la possibilità di avere dizioni con significati solidificati, tanto da poterle passare al meccanismo di calcolo della logica formale, ignorando o rifiutando, per comodità di astrazione, il loro divenire. Il più umano Foscolo vide con maggiore chiarezza il valore delle parole scrivendo, nelle sue lezioni di eloquenza, che le dizioni vanno profondamente intese nei loro significati originali, nei significati "conflati" che il tempo vi ha immesso, nei significati afflatti che il suono medesimo delle parole talvolta può indurre. Cioè vide il valore delle parole storicizzandole.

Luigi Moretti, al centro, nel cortile dell'Accademia di San Luca; alla sua destra, Giulio Pediconi, Luigi Piccinato, Domenico Filippone, alla sua sinistra Costantino Vetriani, Vittorio Cafiero, Vincenzo Fasolo.



Questa è la strada che anche noi vorremmo tentare di accennare per l'esame della voce che ci è cara.

Per intendere la dizione "Architettura" nel suo contenuto attuale, dovremmo perciò scorrere il variare dei suoi significati avvenuto nel tempo. Occorre però premettere, a questa rapida indagine, che questa voce copre un complesso di attività operative e di pensiero, sulle quali i suoi significati primari e secondari, generali e contingenti, debbono trovare verifica.

Possiamo enumerarle :

1. le opere e i manufatti di architettura;
2. la volontà del fare architettonico, espressione del mondo spirituale sociale economico e tecnico, nel quale le opere si attuano o comunque si propongono;
3. il fare architettonico che detti manufatti realizza, e cioè l'attività dell'architetto e il razioicinio che lo guida;
4. il pensiero critico che su questi manufatti e su questo fare si esprime, incidendo o meno su di essi;
5. i limiti e l'area in cui questo complesso di attività si esplica e i rapporti di interdipendenza con le altre aree di attività e di pensiero.

È certo illuminante rilevare i contenuti iniziali di questa "Architettura". Individuare cioè i "genii", in senso biologico, che hanno fecondato le prime elementari strutture e che, pertanto, come tali, dovrebbero costituire, il radicale permanente, secreto, del fare architettonico. Essi "genii" sembrano riconoscersi sino da quei primi manufatti tramandatici dalla preistoria: i monumenti megalitici, e quanto rimasto dai tracciati dei primi spazi, tagliati e protetti per il rifugio dell'uomo e aggregati per la sua inalienabile vita comunitaria.

Se osserviamo i dolmen, questi strani monumenti – si pensi a esempio a quello di Prolek – ci sembra di invenire chiari e leggibili, qualunque possa essere stato lo scopo rituale che li abbia poi giustificati, i due "genii" che

hanno promosso e coagulato la loro struttura: uno, la volontà la necessità, dell'uomo di testimoniare a sé stesso la sua esistenza, la sua presenza nel mondo, modificando, incidendo la estranea e immobile natura; l'altro, con-naturato al primo, di testimoniarla con l'atto più impegnativo e faticoso della volontà, vincendo cioè la incombente legge del peso.

In questa travagliante modifica della natura si intravede già la faustiana spinta a fare, a modificare l'inerte mondo, per testimoniarsi vivi e non smarrirsi in esso.

Forse senza architettura gli uomini impazzirebbero.

I primi aggregati di abitazioni a capanne rivelano ancora il terzo dei "genii": la spinta a tagliare dalla natura spazi sui quali essa non possa più incidere: a estrarre cioè dalla natura spazi antinaturali, dominabili e propri alla vita dell'uomo.

Ma un altro "genio" ancora si palesa nelle prime, meno immature, strutture dell'architettura agli inizi del periodo storico e particolarmente nel bacino del Mediterraneo. Il genio che sospinge verso la ricerca del misterioso e affascinante "bello". Nel fare architettonico si legano così insieme i "genii" della volontà di incisione sulla natura e della potenza, con il "genio" del bello; "genio" speculare e vorrei dire opposto agli altri, "genio" che vuol placare la tensione della volontà nell'atto stesso che si esprime, astraendola con l'incantamento; che è poi il processo nel quale il bello si identifica.

Questi "genii" corrispondono ai radicali originari della voce "Architettura". Ad essi si sono apposti quei significati "conflati" che il tempo nel suo correre aggiunge, e che corrispondono a quei parametri, diremmo di secondo grado, che di fatto coagulano e incarnano i radicali nella concretezza delle opere che sulla banda storica si susseguono.

Dall'architettura antica al barocco e al neoclassico, questi parametri coagulanti sono numerosi e bene identificabili: essi operano sui radicali sagomandoli, esaltandoli o deprimentoli secondo lo spirito, la cultura, il livello intellettuale, le passioni, le condizioni sociali dei diversi tempi. Nella grecità i "genii" originali vivono quasi intatti, palesi ed eccitati: il finissimo mondo intellettuale ellenico non li incide, ma in essi vive, in una strana segretezza. Basti immaginare il Partenone con i suoi colori, che nella allucinante dialettica tra la violenza e lo sforzo di esistere e l'incantamento della sua bellezza recepisce tranquillo il più fine messaggio del pensiero greco. Non fu nel Teeteto rilevata l'impossibilità di concepire nel reale i concetti astratti di uguaglianza e di linea retta? Ed ecco allora i diametri delle colonne, gli intercolumni tutti diversi, le linee tutte curve e per un mondo tecnico che pur sapeva tagliare giunti di pietre invisibili.

Nel mondo romano il genio della violenta presenza e della potenza incarnato negli immensi spazi e nelle loro strutture, diventa espressione di Stato, necessità politica. Mi viene in mente Plinio secondo. Per ogni Provincia che visitava stendeva i rapporti al suo imperatore, non informandolo che di soldati e di architetti.

Si consideri infine in Michelangelo e nei barocchi l'esaltazione del "genio" primordiale della violenta presenza fisica della costruzione e della vittoria sul peso: "genio" eccitato sino all'estremo ed espresso in quelle strutture ideali rappresentative di storie di fatiche possenti, durante i lunghi tempi necessari a inalzare gli ordini giganti, poi gli ordini minori, poi le murature di chiusura, poi le finestre e le porte stratificate nelle cornici, da elaborazioni successive senza fine.

Su queste opere dall'antichità sino agli inizi dell'ottocento il pensiero critico sull'architettura è stato, nelle sue grandi linee, di fatto monopolizzato da Vitruvio, e proprio in quanto dall'esame accurato del complesso fenomeno egli aveva saputo, sia pure con approssimazione e in metafore concrete, adombrare i "genii" fondamentali del fare architettonico. La sua definizione della scienza di architettura "ex fabrica et ratiocinatione", la sua triade famosa e incombente, i suoi dettami morali e tecnici furono ripetuti continuamente sino all'ottocento, e, nel correre dei secoli, spesso letteralmente, come si testimonia dal de Beauvais, ai trattatisti del rinascimento, al genio ribelle del Guarini.

Dall'inizio del secondo cinquantennio dell'ottocento a oggi l'architettura entra in una fase di pesante travaglio, incontrando nuovi elementi condizionanti, che sommuovono quei contenuti originali, quei "genii", che per millenni, pure con alterne vicende e dedizioni, avevano mantenuto la loro presenza. Nascono dall'improvvisa rottura di quell'equilibrio, esistente dalla notte dei tempi, tra i territori e le popolazioni rurali, e i territori e le popolazioni urbane. Le città, di fatto, vanno accrescendosi rapidamente, in misura abnorme, per l'afflusso di nuove leve di mano d'opera richieste incessantemente dall'industria, richieste che trovano nella campagna le condizioni migliori per essere soddisfatte: quali i gravi scompensi di reddito fra campagne e città, la disumana inospitabilità dell'habitat rurale, l'evoluzione dei trasporti, i bagliori illusori di vita che si intravedono nelle metropoli.

Le metropoli si ingigantiscono, le campagne si vuotano. Questo ingigantirsi improvviso delle metropoli porta a nuove situazioni di fatto e a nuovi elementi condizionanti i contenuti originali della architettura.

Elementi che si possono così elencare :

1. l'edilizia per quantità ed estensione diventa la schiacciante protagonista della città;
2. la indispensabile regolamentazione di questo improvviso e caotico fenomeno attuata attraverso una serie di provvedimenti, i quali a poco a poco si coordinano in una nuova disciplina, l'urbanistica;
3. i legami di stretta interdipendenza che questi nuovi elementi si trovano ad avere con il mondo sociale, ne aumentano la carica incisiva;
4. il risvegliarsi di un pensiero critico e filosofico su questi elementi medesimi.

Questi fenomeni condizionanti incidono inoltre negativamente su altri aspetti dell'architettura, che sembrano secondari, mentre di fatto toccano le radici antiche di essa. Basti pensare al volume del fare architettonico divenuto tale che non c'è tempo per l'edilizia e neppure per l'architettura rappresentativa, di essere pensate nella effettiva realtà, per poi essere trascritte nei simboli disegnativi, necessari alla fase realizzativa.

Sotto l'assillo della richiesta si prevede e si opera esclusivamente sui simboli e la realtà nasce da loro .

L'architetto per questo sempre più distaccato dalla realtà si forma principalmente una cultura letteraria, più o meno filosofica, verbale. Non si ricorda più della fine osservazione di Vitruvio : "qui autem ratiocinationibus et litteris solis confisi fuerunt, umbram non rem persecuti videntur": "quelli che ebbero fiducia soltanto nei ragionamenti e nelle lettere appaiono aver cercato l'ombra non la cosa". La stessa tecnica non è vissuta nella realtà, ma anche essa conosciuta per simboli, col risultato che l'urgenza del fare

edilizia ha portato a storture concettuali rilevanti, come quelle, a esempio, dell'attuale prefabbricazione, che vuole realizzare le stesse forme nate nel passato per precise tecniche, con nuove tecniche diverse. I nuovi processi industriali chiedono nuove forme, che oltre tutto porteranno a vincere quell'eclettismo che la critica attuale ha ricreato, dopo aver debellato gli stili classici, con il culto delle eminenti personalità attuali dell'architettura, così contraddittorie fra loro.

Per questo basti pensare alle forme di Mies rispetto a quelle, stupende, di Wright, allo strutturalismo di Candela o di Nervi, di fronte alla scenografia dell'ultimo Rudolph, alla controllata plastica di Aalto, rispetto alla violenta di Le Courbisier.

Dall'eclettismo di stili classici all'eclettismo di altri stili.

Tuttavia questi elementi, pure se quasi tutti negativi, hanno portato alla fine nella dizione "architettura" la necessità di un nuovo significato di base, un nuovo contenuto prezioso, un nuovo "genio" che contraddice o almeno attutisce quei significati originali di presenza, di potenza, di incisione, che erano pur sempre espressione, nel fondo, egoistica e di un utilitarismo immanente. Il "genio" di una moralità nuova, di un impegno interiore a operare secondo giustizia, in una economia superiore, per i nostri simili. Il che impone una dedizione, una serietà di ricerche e di approfondimenti, e soprattutto una umiltà di fondo, che è contraddittoria ai "genii" primordiali dell'architettura.

Prima di concludere sia lecito affermare che una voce come "architettura", per essere intesa nel suo significato attuale, debba non soltanto essere rivissuta nell'*excursus* dei significati precedenti, ma ascoltata nei palpiti che ne annunciano le sue possibili significazioni nell'avvenire; sia lecito, cioè, di intravedere il futuro di quelle nuove attività di fatto e di pensiero che la voce "architettura" potrà ancora accogliere.

Nel prossimo futuro è da osservare per primo che l'aumento demografico ancora crescente, la valutazione sempre più avanzata e precisa delle necessità e della personalità dell'uomo, la discriminazione formale tra le attuali classi sempre meno sensibile i campi economici ognora più omogenei e ripartiti, porteranno a insediamenti umani nei quali le strutture per abitazione e per servizi non potranno avere laschi di interpretazione che estremamente ridotti.

La edilizia si confermerà come la sostanza predominante dell'architettura. Per contro sarà definitivamente chiaro che soltanto la numerosità e complessità dei parametri vincolanti determinerà le sfumature e i passaggi tra architettura in senso antico e edilizia, poiché esse costituiscono una unità senza cesure concettuali.

L'architettura vivrà ancora nei monumenti (che rimarranno pur sempre necessari perché gli uomini possano affermare qualche cosa oltre l'utile), così come per le strutture dell'edilizia e per il loro ordinamento spaziale. Ordinamento che dovrà seguire parametri funzionali precisi e completi, ivi compresi quelli spirituali. Parametri questi ultimi che potranno dare una nuova "venustas" agli spazi dell'avvenire, risolti con la materia elementare del verde, della Goethiana campagna aperta, del cielo e della luce. Anche l'edilizia cioè, quando sarà produzione industriale in serie, come oggi le auto, potrà avere una sua nuova bellezza.

La urbanistica dovrà creare nuove strutture per gli insediamenti umani, sostanzialmente diverse da quelle attuali. Poiché le dimensioni del mondo



G. Ciucci (a cura di), Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967, Roma 2010. In copertina, fotografia della mostra monografica allestita in Accademia da Moretti nel gennaio 1957 in occasione del conferimento del Premio Nazionale per l'Architettura, edizione 1956.



Quarta di copertina del volume G. Ciucci (a cura di), Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967, Roma 2010, con lo schizzo di Moretti per l'allestimento della mostra monografica tenutasi in Accademia nel gennaio 1957.

su cui essa sarà chiamata a operare saranno radicalmente mutate e le leggi rigorose e precise dei grandi numeri interverranno definitivamente.

Non si potranno applicare gli attuali schemi in uso per la regolazione delle città e dei territori, che di fatto sono oggi attuate, ingrandendo, grosso modo, le dimensioni degli schemi già affermati.

Nuove dimensioni impongono nuove strutture.

Si ricordi l'osservazione acutissima di Galileo: "sarebbe impossibile far strutture di ossa per uomini, cavalli o altri animali, che potessero sussistere e far proporzionatamente gli uffici loro, mentre tali animali si dovessero agumentare ad altezze immense, se già non si togliesse materia molto più dura e resistente della consueta, e ben si deformassero tali ossi".

L'urbanistica dovrà trovare nuovi metodi e strumentazioni per dominare lo spazio globalmente. Si dovranno inventire matrici significative, topologicamente riferite, per ogni punto dello spazio. Si dovranno determinare nuovi metodi e concetti di partenza per ogni aggregato umano, impostando prima lo *optimum* delle reti topologiche dei vari servizi per un determinato carico di insediamenti e secondo le matrici significative dei luoghi, per poi distribuirvi intorno le residenze: secondo, cioè, un processo di formazione naturale che la biologia ci indica. L'architettura del futuro nella sua unità, cioè l'insieme dell'urbanistica, dell'architettura in senso ristretto e dell'edilizia, dovrà seguire un solo metodo.

Per tutti i problemi, si dovranno elencare con esattezza i parametri che li definiscono, il loro valore quantizzato, la loro interdipendenza, così da poterli sciogliere risolvendo i sistemi che questi parametri pongono. Sarà consentita la libera espressione formale, il canto lirico personale soltanto negli spazi che le funzioni parametriche, per quanto complete, lasceranno liberi con un alone in cui sarà giustificato un grado preciso di libertà decisionale. Un metodo che vorrà dire raggiungimento di una coscienza moralità nell'operare e poggiato sul profondo rispetto per gli altri e sulle responsabilità che i fatti di architettura siano giusti e precisi. Moralità che dovrà condurre a non proporre mai nuove idee illusorie, che non si possano realizzare.

Ad ogni "quid" il suo "quomodo".

In San Luca si trova un passo che può, in senso metafisico, essere oggetto di riflessione. Dice il Maestro: "Chi comincia a costruire una torre si domandi se ha il denaro necessario, in modo che la gente non possa dire: ha cominciato una fabbrica e non arriverà a usarla".

Abbiamo così esaminato la voce "architettura" e cercato di intendere i suoi contenuti, così diversi nel tempo, così distanti nella prospettiva futura, da quelli che si perdono nella storia lontana. Questa voce rimane purtuttavia e rimarrà con un fascino antico e misterioso, con un prestigio magico, che non dovremmo mai scalfire, specialmente nella sua ossatura etica, cioè nella rettitudine e nella decisione del fare e del pensare "ex fabrica et ratiocinatione". Questo obbligo lo abbiamo particolarmente noi, perchè l'architetto rimane sempre un uomo che ha il suo fare fra i più stimolanti e felici e che sembra avere la benignità degli dei, pure se sappiamo quanto Michelangelo avesse ragione dicendo dell'architettura:

"nessuno sa quanto sangue costi".



Luigi Moretti architetto. Storia, Arte, Scienza. *Progetto di allestimento di Bruno Reichlin con Annalisa Viati Navone. Coordinamento organizzativo di Giorgio Ciucci con la collaborazione di Federico Perugini. Fotografie di Giampiero Bucci.*



The photograph shows a modern garden landscape. In the foreground, there are curved, tiered stone steps or seating areas. A light-colored path leads towards a large, blue-painted stone wall that also features a wide staircase. A large group of people is gathered on this wall and the steps, some sitting and some standing. The background is filled with lush green trees and foliage. The overall scene is bright and sunny.

VERSO UNA GEO-ARCHITETTURA

a cura di
PETRA BERNITSA

GANGEMI EDITORE

Verso una Geo-Architettura Mostra dei lavori del laboratorio di progettazione guidato da Paolo Portoghesi

Verso una Geo-Architettura. Mostra dei lavori del laboratorio di progettazione guidato da Paolo Portoghesi, *esposizione curata da Petra Bernitsa, Fabio Da Col, Francesca Gottardo, Fabiomaria Mecenate, Marta Patelli, Donatella Scatena (coordinatrice), si è tenuta dal 10 giugno al 10 luglio 2010 su proposta dell'Accademia Nazionale di San Luca in coordinamento con la Facoltà di Architettura "Valle Giulia", Università Sapienza di Roma, e in adesione alle manifestazioni della Festa dell'Architettura "Index Urbis" promossa dal Comune di Roma con la Casa dell'Architettura di Roma e l'Ordine degli Architetti di Roma e provincia. Lungo le pareti della rampa borrominiana di Palazzo Carpegna sono stati ospitati circa 200 progetti realizzati da studenti e laureandi del laboratorio di progettazione di Geo-Architettura, mentre in una sala della Galleria accademica sono state esposte le tesi di laurea degli assistenti e dei collaboratori che negli anni hanno accompagnato Portoghesi nello svolgimento dei corsi. I progetti presentati sono stati pubblicati nel volume Verso una Geo-Architettura. Mostra dei lavori del laboratorio di progettazione guidato da Paolo Portoghesi, a cura di Petra Bernitsa (Gangemi editore) dalla cui introduzione di Paolo Portoghesi è tratto il brano qui riproposto. L'apertura della mostra è stata accompagnata da una presentazione del Presidente Nicola Carrino e dagli interventi di Livio de Santoli, Preside della Facoltà di Architettura "Valle Giulia" dell'Università Sapienza di Roma, e di Paolo Portoghesi.*

L'Accademia ha inoltre realizzato una sezione web della mostra consultabile all'indirizzo internet www.accademiasanlucamostre.com/portoghesi.

Dunque la geo-architettura; una parola inventata da Le Corbusier nel 1942 nel suo libro *Les trois établissements humains* per indicare i tre modi di abitare la terra, una parola che ha acquistato un senso più pregnante nel mondo globalizzato, quello che abbiamo visto dalle prime fotografie riprese dal satellite, la sfera luminosa multicolore che Lovelock ha ribattezzato con l'antico nome della dea terra: gaia e di cui la società attuale fa di tutto per spegnere la luminosa gaiezza.

Geo-architettura perché ogni opera di architettura altera la cresta terrestre e può nuocerle, perché ogni volume costruito, ogni trasformazione progettata, può avere conseguenze anche in luoghi lontani, alterando equilibri imponderabili, perché l'architettura comporta per chi la progetta responsabilità di cui deve essere cosciente, perché la città in continua inarrestabile crescita sta diventando la macchina dello spreco, la produttrice di masse di rifiuti che non riesce a smaltire, il luogo dove i cittadini, quelli che non godono dei privilegi del potere, passano buona parte della giornata in fila dentro automobili e autobus, annullando una buona parte del tempo loro concesso dal destino.

La geo-architettura (una architettura in scala umana conscia delle sue responsabilità, aderente ai desideri e ai bisogni dei cittadini, capace di affrontare e ridurre gli squilibri che dividono ancora il mondo in una

A sinistra, P. Bernitsa (a cura di), Verso una Geo-Architettura. Mostra dei lavori del laboratorio di progettazione guidato da Paolo Portoghesi, catalogo della mostra, Roma 2010.

maggioranza di sfruttati e una minoranza di sfruttatori, una architettura capace di comunicare ideali condivisi attraverso forme decifrabili utilizzando le convenzioni e i patrimoni simbolici di ciascuna etnia e di ciascuna realtà culturale) non esiste ancora. Ne esistono però frammenti disseminati nel tempo e nello spazio: sono opere di ieri o di oggi che è importante mettere insieme, raccogliere e confrontare fino a ricavarne un indirizzo unitario di ricerca, dal quale nasca non una tendenza ma uno stile nel senso antico della parola, capace di accomunare arte, cultura e vita collettiva. Agli studenti che partecipano alla nostra ricerca indichiamo dei requisiti da soddisfare per accertare la direzione del loro lavoro. Per andare verso la geo-architettura occorre soddisfare almeno sette esigenze diverse.

IMPARARE DALLA NATURA, perchè l'architettura, con i suoi archetipi intramontabili (il muro, il pavimento, la porta, la finestra, la casa, il tempio, la colonna, il giardino, il paesaggio, il sepolcro, la città) nasce dalla osservazione da parte dell'uomo della creazione e delle sue leggi e questo processo non può interrompersi senza perdita.

CONFRONTARSI CON IL LUOGO, perchè solo dall'accordo tra architettura e luogo e il rispetto dei paesaggi già definiti, l'intervento dell'architetto si sottrae al rischio di peggiorare le condizioni ambientali e di consegnare alla storia una immagine del nostro tempo come tempo di barbare distruzioni.

IMPARARE DALLA STORIA, perchè rinunciando all'insegnamento dell'esperienza e alla forza della memoria collettiva, l'architetto rinuncia a una delle fondamentali ricchezze ricevute in eredità, una eredità che non lo obbliga e lo comprime nelle sue energie creative ma, al contrario, ne amplia la libertà.

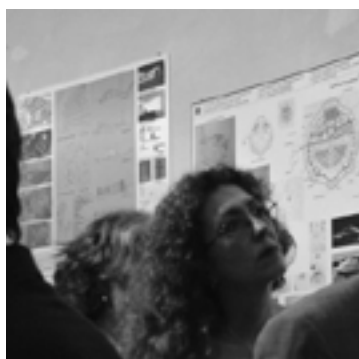
IMPEGNARSI NELLA INNOVAZIONE, perchè senza il motore della innovazione viene meno la possibilità di esprimere lo spirito del tempo nel suo continuo divenire e comunque tra fattori di permanenza e fattori di cambiamento è fondamentale un rapporto di equilibrio che facilita la comunicazione sulla base di convenzioni preesistenti e di nuovi codici da proporre.

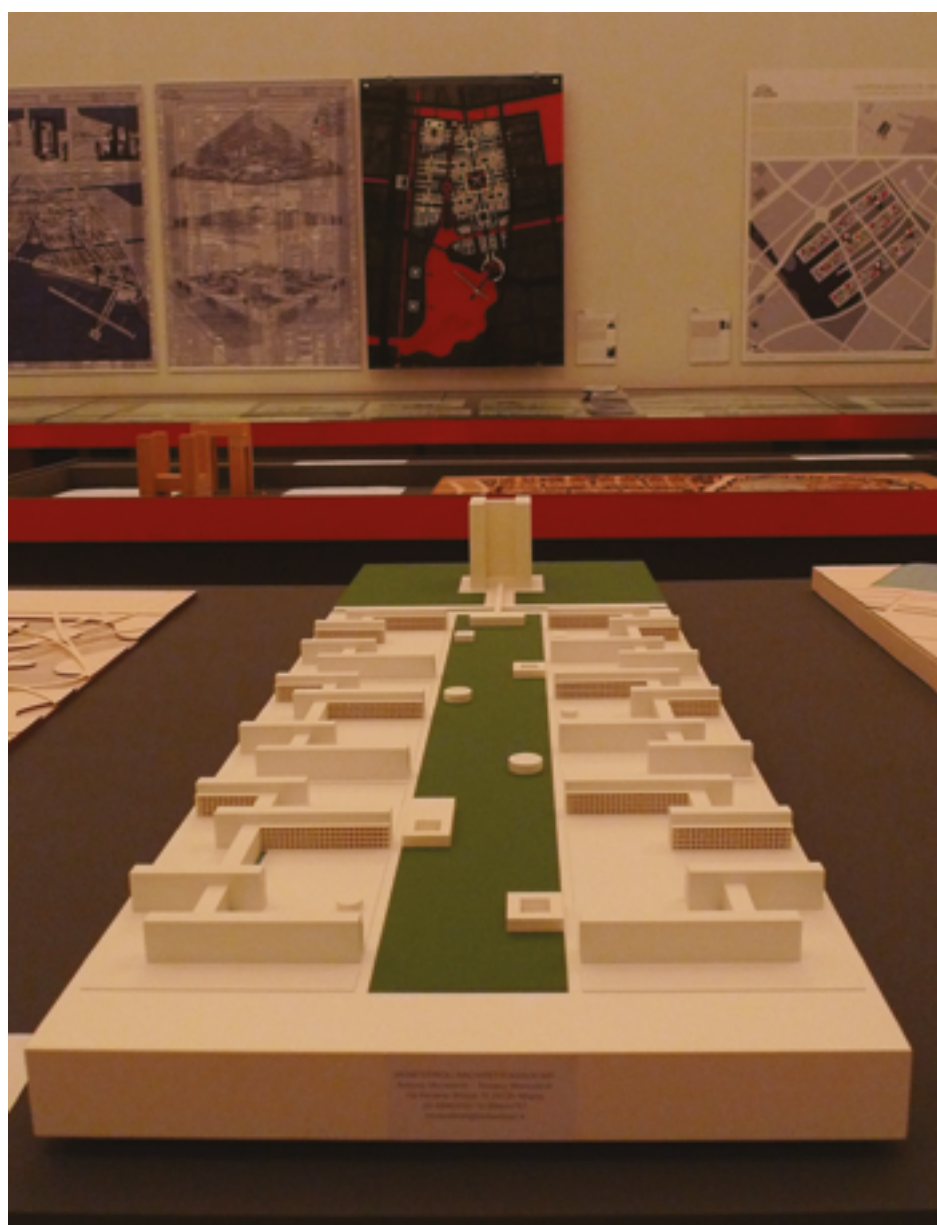
ATINGERE LA CORALITÀ, perchè cantare in coro è stata una delle prime espressioni di una volontà collettiva di comunicazione e l'architettura, nella formazione delle città, ha trovato il modo di comporre in modo vitale l'umiltà ripetitiva delle tipologie abitative e la retorica celebrativa dei monumenti. La tradizione moderna è ricca di esempi che attingono alla tradizione urbana e alla corallità.

TUTELARE GLI EQUILIBRI NATURALI, perchè il conflitto tra società tecnologica ed equilibri naturali è il fenomeno più allarmante che caratterizza l'inizio del terzo millennio e occorre frenare i processi involutivi che minacciano non solo la qualità dell'ambiente, ma la stessa sopravvivenza della civiltà.

CONTRIBUIRE ALLA RIDUZIONE DEI CONSUMI, perchè le caratteristiche costruttive dell'architettura sono alla base dello spreco di energia tipico dei paesi cosiddetti avanzati. Una architettura, ripensata in funzione del risparmio di energia e dello sfruttamento di energie rinnovabili, sarà una componente essenziale della strategia della sostenibilità e perchè questo processo di ripensamento non sia aridamente quantitativo occorre una nuova sensibilità ambientale che la geo-architettura si propone di contribuire a formare con la sua visione olistica. *(Paolo Portoghesi)*

*A destra, immagini della inaugurazione della mostra.
Fotografie di Giampiero Bucci.*





L'architettura italiana per la città cinese Italian architecture for chinese city

La mostra "L'architettura italiana per la città cinese. Italian architecture for chinese city" promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca e curata da Franco Purini e Uberto Siola, con l'alto patrocinio del Ministero degli Affari esteri e la collaborazione dell'Istituto italiano per il Commercio estero e del Commissariato Generale per l'Esposizione Universale di Shanghai 2010 e con il coordinamento organizzativo di Renato Capozzi, Francesco Menegatti, Dina Nencini, Federica Visconti, si è tenuta presso il Padiglione Italia dell'Expo Shanghai 2010 dal 21 al 30 settembre 2010 e quindi nelle sale accademiche dal 6 dicembre 2010 al 29 gennaio 2011. Sono stati esposti i progetti per Ling Gang new city degli architetti accademici Alessandro Anselmi, Enrico Bordogna, Massimo Carmassi, Pietro Derossi, Antonio Monestiroli, Adolfo Natalini, Franco Purini, Luciano Semerani, Laura Thermes, Paolo Zermani, e i progetti degli architetti non accademici invitati Salvatore Bisogni, Gianni Braghieri, Claudio D'Amato, Uberto Siola. Nicola Carrino ha presentato un progetto di sculture all'interno del piano proposto da Uberto Siola.

Alla cerimonia inaugurale, tenutasi nell'aula magna dell'Accademia, sono intervenuti oltre al Presidente Carrino e ai curatori dell'esposizione, il Min. Plen. Maria Assunta Accili, il Segretario Generale, Commissariato Generale del Governo per l'Esposizione Universale di Shanghai 2010, il Min. Plen. Francesco Maria Greco, Direttore Generale per la Promozione e la Cooperazione Culturale del Ministero degli Affari Esteri, il prof. Beniamino Quintieri, Commissario Generale per l'Esposizione Universale di Shanghai 2010, l'Ambasciatore Umberto Vattani, Presidente dell'Istituto nazionale per il Commercio estero.

Nel catalogo della mostra (Gangemi editore) sono stati presentati i progetti esposti e raccolti i testi critici di Nicola Carrino, Beniamino Quintieri, Umberto Vattani, Carlo Ferri, Vittorio Gregotti, Francesco Moschini, Franco Purini (di seguito riportato), Uberto Siola, Renato Capozzi, Federica Visconti, Francesco Menegatti, Dina Nencini.

L'iniziativa promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca, riguardante l'elaborazione di una serie di proposte in merito all'ampliamento di un'importante città cinese, è stata una delle manifestazioni ufficiali ospitate nel Padiglione Italiano dell'Expo 2010 di Shanghai. La presenza in una occasione così importante di una istituzione che rappresenta, in tutte le sue espressioni, la condizione dell'arte in Italia non è stata generica, laterale o di circostanza, né è stata solo la testimonianza esterna di un'attenzione per scenari urbani di estremo interesse come quelli che è possibile osservare a Shanghai, impegnata negli ultimi anni in una crescita che appare talmente veloce e incontrollabile da avere dato vita a una autentica mitologia. L'iniziativa dell'Accademia Nazionale di San Luca ha assunto un carattere e un ruolo precisi, che hanno reso ancora più ricca l'ampia offerta di argomenti culturali che il nostro paese ha suggerito nei sei mesi di apertura della grande rassegna mondiale. Oltre alla mostra delle proposte due convegni, uno all'interno del Padiglione Italiano, l'altro all'Università di Tonji, hanno consentito di approfondire una serie di importanti questioni urbane.

*Immagini della mostra.
Fotografie di Giampiero Bucci.*

Il significato della partecipazione dell'Accademia Nazionale di San Luca agli eventi che si sono succeduti nel Padiglione Italiano, meta di una moltitudine crescente di visitatori, ha avuto diretta connessione con il tema che è stato messo al centro dell'Expo, "Better City, Better Life". Un tema che proponeva ai paesi partecipanti di dare un contributo al miglioramento delle città nel momento in cui il numero di coloro che oggi abitano gli insediamenti urbani ha superato quello delle popolazioni rurali. Le quattordici ipotesi per Ling Gang, una nuova città destinata ad ampliare Tienjin, la terza metropoli cinese, proposte da dieci architetti appartenenti all'Accademia e da altri quattro progettisti esterni coinvolti nell'iniziativa, si sono configurate come altrettanti punti di vista su come pensare oggi le espansioni urbane. Si tratta di una questione la quale, come spiega Vittorio Gregotti su queste stesse pagine, ha assunto in Cina aspetti decisamente critici. C'è da chiarire comunque che queste proposte sono rimaste sul piano dell'ipotesi senza divenire veri e propri progetti. In effetti ci si è limitati a esporre una serie di principi insediativi e di potenziali schemi urbani capaci di indicare una strategia progettuale alternativa, o come minimo correttiva o complementare rispetto a quelle che hanno interessato le città cinesi negli ultimi anni, nell'intenzione di contribuire al dibattito che da qualche tempo gli architetti più consapevoli di quell'immenso paese, oggi divenuto il protagonista della globalizzazione, hanno attivato per orientarsi verso uno sviluppo più sostenibile e equilibrato. Le strategie basate sull'assenza di tracciato, sull'accumulazione casuale di migliaia di edifici diversi, impegnati in una accesa competizione per divenire i landmark mediaticamente più efficaci, sulla confusione delle scale, strategie che sono alla base dell'impetuosa avanzata delle metropoli cinesi, hanno trovato così il modo di confrontarsi con visioni urbane meno approssimate e aggressive.

Nell'architettura italiana del Novecento la tradizione del progetto urbano ha assunto un ruolo indubbiamente centrale. Contrastando un orientamento imposto dalle avanguardie, consistente di fatto nel pensare l'edificio in opposizione radicale alla città, con la conseguenza, approvata per inciso da Bruno Zevi, che esso dovesse porsi in termini dissonanti ed eversivi rispetto al contesto, l'architettura italiana si è impegnata teoricamente e operativamente a ricondurre la costruzione della città a un processo integrato nel quale la logica del tracciato doveva incrociarsi con le modalità formative del tessuto. Il tutto all'interno di una tensione idealmente ispirata alle atmosfere rarefatte delle città utopiche ideate nel Rinascimento. I progetti urbani degli Anni Trenta, più volte ripresi nei decenni successivi, propongono una razionalità di disegno che si unisce alla ricerca di una complessità tematica nella quale confluiscono un carattere teatrale dello spazio urbano, attentamente declinato dal privato al pubblico, e una forte componente visionaria. Il risultato dell'interazione di questa attenzione storica alla città è una incessante e creativa dialettica tra ordine e disordine, tra razionalità e metafisica, tra realismo magico e istanze funzionali. Alla dimensione propriamente morfologico-strutturale del progetto urbano, nella quale si ritrova, sempre in riferimento al sentire italiano, la matrice umanistica della questione estetica e non tecnico-programmatica del progetto urbano, anche quella politica, segno della volontà che il progetto urbano stesso concili gli aspetti interni alla forma con la necessità di produrre un miglioramento della città e della vita che in essa si svolge.

Nonostante la loro diversità, a volte piuttosto pronunciata, le quattordici ipotesi sulla nuova città di Ling Gang hanno in comune, oltre ai caratteri generali di cui si è appena detto, alcuni paradigmi teorici e operativi i quali,

R. Capozzi, F. Menegatti, D. Nencini, F. Visconti (a cura di), L'architettura italiana per la città cinese, catalogo della mostra, Roma 2010.



oltre a rendere più comprensibili le ipotesi stesse, hanno costituito la piattaforma della discussione che si è svolta, con un largo consenso di pubblico, nelle due sedi ricordate all'inizio di questa nota. Il primo paradigma è la concezione della crescita della città per interventi compiuti, ovvero parti urbane organicamente definite, regolate da un sistema di misure semplice, chiaro ed esauriente. Il secondo si riconosce nell'idea che in ciascuna di queste parti una relazione razionale tra il tracciato e il tessuto deve sovrintendere alla disposizione degli elementi edilizi seriali e delle polarità architettoniche. Il terzo paradigma concerne il coordinamento scalare delle varie componenti delle parti urbane, coordinamento che garantisce al disegno della nuova città la necessaria gerarchia ordinatrice. Il quarto si identifica nel grande rilievo assegnato allo spazio pubblico come elemento cardine per l'esistenza nella nuova città di un livello adeguato di socialità. Il quinto paradigma è l'attenzione a quell'insieme di segni territoriali, paesistici e urbani che formano nel loro insieme un palinsesto molteplice e variabile a seconda del punto di vista con il quale lo si osserva.

Un nuovo progetto non si costruisce mai nel vuoto, ma entra negli strati del costruito alla ricerca di inediti assetti dei livelli conoscitivi e degli ambiti semantici che tale palinsesto contiene. Ovviamente questo essenziale piano problematico che coinvolge la memoria, che esige l'ascolto delle preesistenze, che si alimenta della distinzione tra ciò che si limita a permanere e ciò che si reinventa costantemente non poteva per molti motivi intervenire nelle ipotesi che sono state formulate dal momento che la documentazione di cui gli autori delle proposte hanno potuto disporre era ridotta ad alcuni dati programmatici e ad uno scarso elenco di esigenze funzionali alle quali dare una risposta. Nonostante questo limite l'iniziativa ha avuto senza dubbio un esito più che soddisfacente, che apre una strada meritevole di essere percorsa ancora per un lungo tratto. La Cina è oggi il laboratorio urbano più attivo del pianeta. Un laboratorio con il quale la cultura urbana italiana può interagire con risultati senza dubbio di interesse. *(Franco Purini)*



PREMI DI PITTURA, SCULTURA,
ARCHITETTURA



*Nicola Carrino legge la Laudatio per Carol Rama durante la cerimonia di consegna del premio "Presidente della Repubblica" 2009 alla pittrice Carol Rama.
Fotografia Presidenza della Repubblica, Ufficio per la Stampa e la Comunicazione.*

Premio “Presidente della Repubblica” Carol Rama (2009)

Il 14 gennaio 2010 il Presidente della Repubblica, Giorgio Napolitano, nel corso di una solenne cerimonia svoltasi al Quirinale ha conferito il Premio Nazionale “Presidente della Repubblica” dedicato alle personalità della cultura, dell’arte e della scienza designati dalle Accademie di Santa Cecilia, dei Lincei e dall’Accademia Nazionale di San Luca. Per l’edizione 2009 gli Accademici di San Luca hanno segnalato la pittrice Carol Rama, artista all’avanguardia, dalla lunga vita intensa e profondamente intrecciata al suo fare arte, alla quale è andato il prestigioso riconoscimento alla carriera. Assente la scultrice per problemi di età e di salute, il premio è stato ritirato dal professor Corrado Levi.

In tale circostanza il Presidente dell’Accademia Nazionale di San Luca, Nicola Carrino, ha tenuto la Laudatio dell’artista, di seguito riportata.

Signor Presidente,

l’Accademia Nazionale di San Luca, che ho l’onore di rappresentare, La ringrazia per l’alto compito assegnatole e si pregia proporre l’artista italiana Carol Rama al Premio Presidente della Repubblica per la Pittura nel 2009.

Carol Rama, al secolo Olga Carola Rama, nata a Torino nel 1918, ha attraversato il secolo XX proponendosi in modo complesso e autonomo, tale da non poter ricevere i dovuti riconoscimenti di artista precorritrice di modalità operative sopravvenute con le Seconde Avanguardie, nei tempi di riferimento.

Riconoscimenti solo pienamente riscontrati a livello internazionale a partire dall’importante mostra antologica allestita allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 1998 e quindi con il Leone d’Oro conferitole alla Carriera in occasione della 50ª Biennale di Venezia nel 2003. Le cause ovvie di tale comportamento della critica sono da riscontrare nella stessa produttività della Pittrice le cui tematiche figurali, oltranziste e trasgressive, offuscavano la reale valenza pittorica e compositiva delle opere che, pur nei diversi periodi di approccio espressivo, raggiungono un equilibrio di statica classicità.

Certo un percorso duro quello di Carol Rama, nell’affermazione comunicativa di moti sentiti e di problematiche inerenti il corpo e la sfera sessuale dell’individuo che, come persona e come artista, legge e critica la contemporaneità attraverso il suo intimo vissuto.

Come altri artisti del secolo, potendo riferirci per concordi versi alle tematiche baconiane, se non più propriamente, per un vicino sentire, alle femminili espressività di Louise Bourgeois, Carol Rama comunica il suo essere

ed esistere a partire dalle “candide” immagini giovanili delle *Appassionate* e delle *Dorine*, per poi proseguire nelle più meditate composizioni spazio-pittoriche, a suo modo aderenti alle tematiche concretiste del MAC dal 1948, e quindi a quelle rappresentazioni denominate *Bricolage*, così attentamente osservate da Edoardo Sanguinetti, in cui l’oggetto recuperato e assemblato come possibile mezzo, già indagato da Lévi-Strauss, racconta se stesso e al contempo il sensibile mondo occulto e manifesto dell’artista.

Consapevolezza, quella dell’oggetto, che giunge alla sentita occasionalità e disponibilità della materia, e pittorica e oggettuale, attraverso la quale, con le più recenti *Gomme*, fornisce esempi di equilibrate disposizioni spaziali e installative.

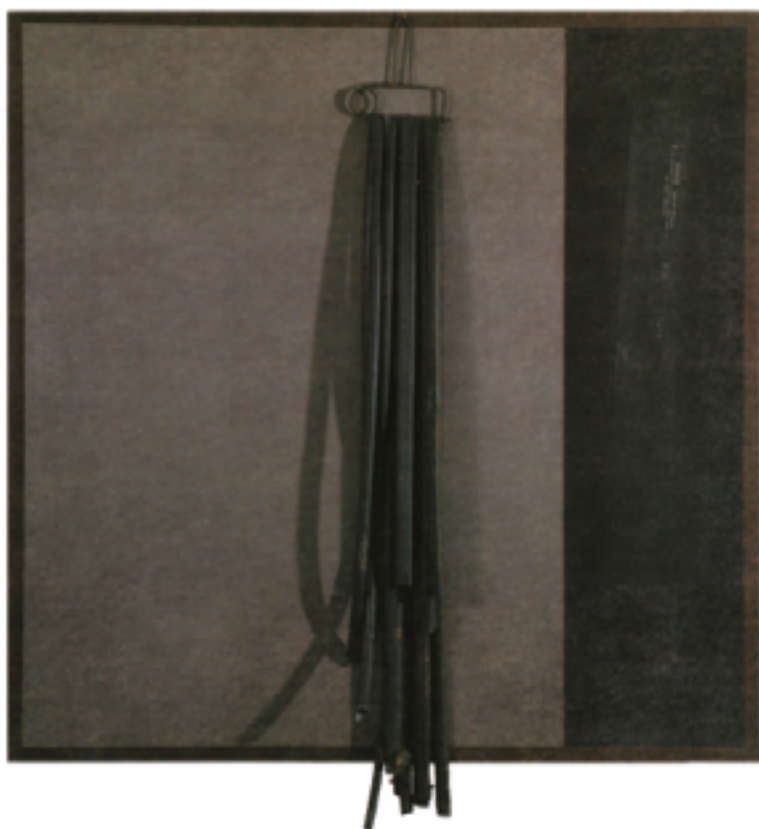
In ultimo assunto, se di un consuntivo e di una ragione al Premio si dovesse dar conto, Carol Rama preannuncia, e direi, con convinta percezione di sé sin dal primo manifestarsi, quelle tematiche del corpo, che si definiranno in seguito *Body Art*, come quelle delle possibilità espressive degli oggetti reperiti, minimi e poveri, caratterizzanti tanta arte internazionale, che proprio nell’ambito della cultura artistica torinese hanno trovato origine.

Onore quindi a Carol Rama e all’alto riconoscimento che le viene oggi attribuito.

Dispiaciuti di non vederla presente tra noi per comprensibili ragioni di età e salute. Ritirerà per lei il Premio il professor Corrado Levi, che qui la rappresenta con pieno mandato.

8 gennaio 2010

NICOLA CARRINO



Carol Rama, Presagi di Birnam, 1977.

Premio “Presidente della Repubblica” Pasquale Santoro (2010)

Per l'edizione 2010 del Premio Nazionale “Presidente della Repubblica”, gli Accademici di San Luca hanno ritenuto di segnalare al Capo dello Stato, Giorgio Napolitano, il nominativo dello scultore Pasquale Santoro con la seguente motivazione: “Pasquale (Nini) Santoro, lucano di Ferrandina (30 settembre 1933) vive e lavora a Roma dove ha frequentato gli studi classici e di medicina. Vicino ad Argan ed Ungaretti, nel 1962 è fondatore con altri artisti residenti a Roma (Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Uncini) del Gruppo Uno di Roma che propone il superamento delle correnti informali con ricerche aperte e sistematiche sulle componenti linguistiche del fare arte. Santoro rivolge sin da allora la sua attenzione ai valori del segno plastico in relazione allo spazio ambientale, con soluzioni in ordine primario e minimale realizzatesi in strutture metalliche, assertive e trasformative al contempo, alla percezione visiva della fruizione. Eccellenti risultano in sintonia operativa, le realizzazioni incisorie che trasfigurano e trasmettono alla contemporaneità le portanti tecniche grafiche della tradizione”.

Il prestigioso riconoscimento alla carriera è stato conferito a Santoro il 15 febbraio 2011, nel corso di una solenne cerimonia tenutasi al Quirinale.



Pasquale Santoro, Ho inchiodato il vento, 1997.



Premio Giovani 2009

SEGNARE / disegnare

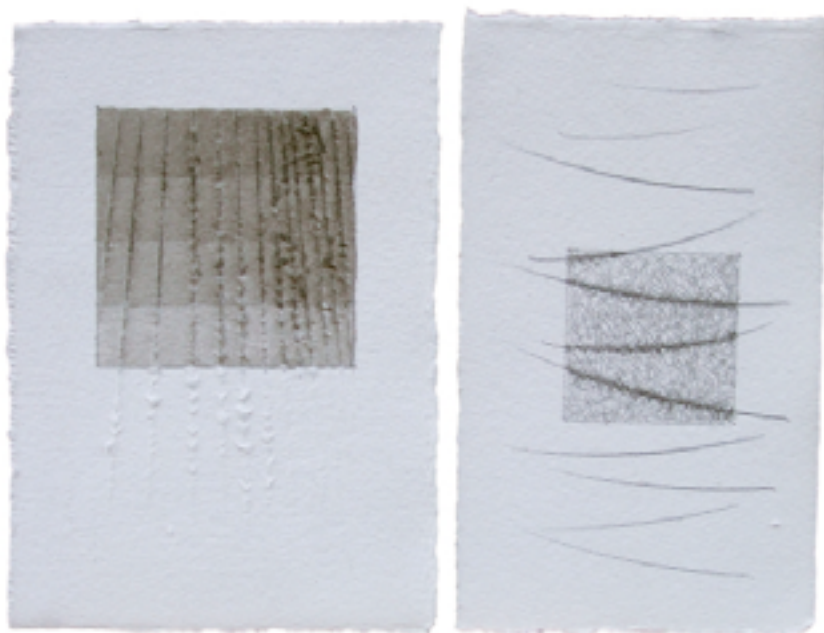
L'edizione 2009 del Premio Giovani, intitolata "SEGNARE/disegnare" e curata da Guido Strazza, è stata dedicata al Disegno, seguendo in senso critico e contemporaneo i dettami dell'Accademia del Disegno, istituzione da cui ebbe origine l'Accademia di San Luca. Il Premio, rivolto ad artisti e architetti italiani e stranieri sotto i quaranta anni invitati su indicazione degli Accademici nazionali delle tre Classi, si è svolto in due mostre consecutive: una prima collettiva, dal 19 ottobre al 6 novembre 2009, di tutti i partecipanti tra i quali sono stati selezionati sei concorrenti, due per Classe, che hanno partecipato a una seconda mostra, tenutasi in Accademia dal 27 novembre 2009 al 15 gennaio 2010. Tra i sei finalisti la giuria, composta da Nicola Carrino, Angela Cipriani, Marisa Dalai Emiliani, Serenita Papaldo, Guido Strazza, ha infine designato i vincitori. Vista la qualità dei lavori proposti, nell'edizione 2009 sono stati assegnati quattro premi (in luogo dei tre previsti dal regolamento) per l'acquisto delle opere presentate da Gianluigi Bellucci (opera Scende lentamente il segno), Vincenzo D'Alba (Progetto per una città di metri 720x720), Donata Lazzarini (Terreni), Alberto Mariani (Immagine-mobile-dell'eternità. Sensorium Dei). Sono inoltre risultati finalisti Giovanni Termini e Antonella Zazzera. Tutti i progetti presentati sono stati pubblicati nel volume SEGNARE/disegnare. Premio Giovani 2009, catalogo unico delle due mostre curato da Guido Strazza con Lorenzo Cantatore. Nelle pagine che seguono sono riportati gli interventi che hanno accompagnato la cerimonia di premiazione.

NICOLA CARRINO

Questa sera siamo felici di avere con noi i giovani artisti proposti dagli Accademici alla mostra del Premio Giovani. L'Accademia di San Luca resta in questo legata alla tradizione che già nel Settecento istituiva concorsi per i giovani avviati alle arti. Nelle mostre allora i maestri esponevano con gli allievi.

Oggi siamo qui per la seconda mostra del Premio che ha per titolo "SEGNARE/disegnare", su indicazione del Maestro Guido Strazza, Vice Presidente dell'Accademia, che ringrazio per l'idea che ha prodotto questa edizione.

Nelle precedenti edizioni il Premio veniva dedicato, di anno in anno, alla Pittura, alla Scultura e alla Architettura, nell'avvicendamento delle tre Arti, sulle quali l'Accademia è tradizionalmente impostata. Infatti gli Accademici nazionali ed internazionali appartengono a queste tre discipline del fare arte, come si ricava dal simbolo che sin dal Settecento contraddistingue l'Accademia. Fu Giuseppe Ghezzi, uno dei nostri Accademici, a mettere in campo l'impresa che definì "del triangolo". Un triangolo equilatero i cui lati sono la stecca per modellare, il pennello per dipingere e alla base il compasso ovviamente riferito all'architettura. Però, se giriamo il triangolo, un altro elemento si pone alla base, e ci accorgiamo della ciclicità, per cui ogni disciplina può essere fondante alle altre due. Tale è stato il concetto al quale ci siamo



*Giovanni Bellucci, Studio 2, 2009
acrilico, china, grafite, graffito su carta,
cm 14,3 x 10 e cm 14,5 x 8,5.*

attenuti nella formulazione e nella preparazione attuale del Premio e della mostra conseguente, prevedendo pittori, scultori e architetti commisti in insieme nell'unità del disegno. Principio, in effetti, riscontrato come produttivo nel momento in cui la Commissione ha operato, potendosi rendere conto che tutti i disegni, pur nelle specificità delle singole discipline, non ponevano differenza alcuna, esprimendosi tutti unitariamente, come primo segno, espressione prima del pensiero che accede al progetto specifico e operativo.

Il procedere delle arti sta in questo. Nel pensiero che si manifesta fissato nel primo segno. Come dice il Maestro Strazza, nel "primo segnare".

GUIDO STRAZZA

L'assunto di questa mostra è semplice: noi, nel nostro vivere quotidiano, facciamo moltissimi segni, cioè parliamo, gestiamo, camminiamo. Ognuno di questi segni, è origine di qualche significato, di qualche costruzione, di qualche definizione, di qualche scoperta, di qualche cosa che poi finisce in un nome o in una forma o in qualcosa che noi chiamiamo "opera finita". L'opera finita, sia per un pittore, che per uno scultore, che per un architetto, è una derivazione di significati che all'origine sono segni primi; sono tutti primi segni, che nascono in parte spontaneamente e che in parte sono frutto di una intuizione, di una tensione sia al significare che al cercare un significato.

Fare una mostra dedicata al Disegno vuol dire mettersi prima che tutto venga definito, in un terreno senza definizioni, in un terreno che già ha condensate in sé tutte le definizioni che poi saranno precisate. Solamente nel primo segnare c'è una particolare libertà che però – come sapete tutti nella vostra esperienza di vita o artistica – è anche un vincolo, e lì sta appunto l'arte. Con il primo segnare, l'artista mette in gioco il senso della sua libertà di vedere, che vuol dire anche capacità di vedere, di capire e di decifrare i segni del mondo.

Cosicché questa mostra, oltre ad essere, secondo me, interessante perché

*Vincenzo D'Alba, Progetto per una Città
di 720 x 720 metri, 2007
tecnica mista su carta,
cm 70 x 70.*



pone l'artista di fronte a questa problematica del significato del suo primo segnare, costruisce nella maniera più libera possibile quello che poi farà, ma mette anche l'accento sul lato autocritico ed autodidattico che il segnare comporta. Questo, per l'Accademia è molto importante perché la vocazione dell'Accademia, al suo inizio, cinquecento anni fa, era didattica. È stata un'accademia didattica per tanto tempo e si è chiamata all'origine anche Accademia del Disegno, intendendo proprio quello che riproponiamo oggi, in una maniera un po' provocatoria, critica ed autocritica.

Ritengo che si debba fare qualche cosa in Accademia che abbia un significato costruttivo, nel senso di indagatore sul nostro lavoro, problematico. Questo è il senso fondamentale della mostra. A giudicare da quello che gli artisti hanno inviato, mi sembra che sia stato molto ben compreso. Spero che sia la prima di altre iniziative del genere.

NICOLA CARRINO

L'attenzione dell'Accademia alla problematica dell'arte dei giovani è vasta e di natura antica. E la risposta si è palesata ancora in queste due mostre del Premio Giovani con chiarezza e innovato senso di freschezza. In più, ha dato possibilità di vedere, nel primo allestimento, la presentazione dei disegni sotto forma di accostamenti, in senso quasi installativo. Infatti, mentre alcuni disegni restavano a sé stanti, altri erano composti tra loro rendendo l'idea complessa dell'installazione, pur attraverso il minimo modo di fare del disegno, inteso come "primo segnare". Questo risultato ha provocato, a mio avviso, la riflessione sulle possibilità di esporre i disegni nelle sei successive



*Donata Lazzarini, Terreni, 2009
pennarello su lucido,
cm 110 x 80.*

personali, in nuovo modo installativo. Cosa che ha indotto la Commissione a fare ponderati distinguo sui risultati propriamente tali.

Ora, prima di “consacrare” i sei artisti prescelti per le personali e i quattro di loro che hanno avuto l’ulteriore riconoscimento con l’acquisto di un’opera che rimarrà a testimonianza futura nelle Collezioni accademiche, ho riservato nella cerimonia una piccola sorpresa.

Già Federico Zuccari, uno dei nostri fondatori al quale si plaude per un primo statuto dell’Accademia, riguardante soprattutto l’aspetto didattico, chiedeva, lui pittore, agli scultori e agli architetti che si esprimessero sulle ragioni per le quali si operava in arte. E su queste discussioni, in occasione di uno dei sunnominati concorsi settecenteschi, Giovan Pietro Bellori, altro nostro accademico, espose una viva trattazione sul bello. In più, per altre occasioni, soprattutto in quel secolo, i poeti dell’Arcadia, in relazione con le arti consorelle, la letteratura e la musica, venivano chiamati, quasi fosse un certame poetico, alla sfida per stabilire chi più e meglio potesse celebrare le arti. Le manifestazioni avvenivano in Campidoglio, perché luogo ove si potesse dare il maggior merito agli artisti.

Ora, tra i partecipanti al Premio Giovani, nella prima mostra, ha esposto con gli altri Jacopo Ricciardi, qui presente, che oltre ad essere bravo pittore è, senza dubbio, bravissimo poeta. Allora mi sono detto: perché non dargli una “committenza onoraria” affinché si celebri anche noi con una poesia questa assegnazione del Premio? Bene, la poesia, frutto di un notturno creativo, è qui pronta. Non l’ho letta, e sarà per me, come per voi, la sorpresa.

Alberto Mariani, Immagine - mobile - dell'eternità. Sensorium Dei, 1976, 2009, 20.. pennarello su carta; trattopen nero e pennarello oro su carta; pennarello oro su carta, cm 33 x 22; cm 29,7 x 21; cm 21 x 22.



JACOPO RICCIARDI

Il progetto della mente

Prima di fissarsi nell'opera il disegno / è il progetto della mente.

[la mente del pittore dice]

I Come in un gioco / quando il mio sorriso invade l'universo / e mi vieni in mente, / il tuo pensiero lontano / è fatto, per me, prima di tutto, / quasi senza motivo, da quei / due pesci rossi nella brocca / che muovendosi riscaldano l'universo / nell'esame / della luce più bella di quel mondo / che tu, questa volta, per primo / sollevi per me, nei miei occhi, / dal fondo della vita.

[la mente dello scultore dice]

II Il sogno trema / mentre scoppiano due versi / ma la tua mente è un mare leggero / nell'ombra più nevosa e bruna / e quindi / la tua immaginazione è chiara / e non concede errore. / In quell'angolo di mondo, sei stato tu / il primo a pensare ai soli dell'universo, / a lavorare lo spazio che ne separa due, / a incendiare l'umanità / oltre quel mondo, / a misurarne la voce, a toccare il desiderio, / la felicità sciolta dietro palpebre serene / nel tempo dei cieli / ancora sussurrati d'azzurro. / Ma ora, la morte di un fiore non ha più terra, / e senza fiore, essa, nello spazio / trasforma la vita nell'originale durezza.

[la mente dell'architetto dice]

III Che sia questo per me o per te, / ho il coraggio, adesso, / di spegnere tutti i soli, / per vedere apparire un solo raggio, / e infinito vederlo passare nella vita / che non scompare, / e innocuo sentirlo tagliare / i confini dei miei occhi. / È ancora così, / sul fianco della montagna / la neve atterra dolorosa. / Anche per me, ora, / l'eternità è quella / contenuta nella tua testa, nella quale / io faccio incontrare l'universo / per scaricarlo tutto su di me / come un dovere, segreto, e umano.

[nella mente l'ispirazione dice]

IV Puoi dirmi cosa io ho appena fatto / bagnando nella cenere / le penne delle mie ali ancora sciocche / mostrando che in questo vento strano di me, / svuotato come una coscienza, / così volubile è l'immersione di stelle / raffreddate in me, / e sembra dirmi, attento, / in questo mare gelido di lava / la tua mano abbocca al fuoco sparso / bloccandola oltre il vetro delle parole, / qui, e guarda, guardo / come questo meccanismo si apre tra le mie dita / e la mia vita è l'esatta scheggia del tempo, / e l'inganno della paura, ora, / sradica il mio cuore, / e il sangue scorre fino a qui.

NICOLA CARRINO

È giunta l'ora. Chiamiamo i sei artisti che sono stati scelti per la mostra personale. A loro darò per primi il catalogo della mostra e quando saranno qui insieme schierati nominerò i quattro artisti per i quali l'Accademia ha predisposto questo acquisto. Ve li presento nell'ordine.

Donata Lazzarini vive a Verona. È artista che ha già partecipato a mostre importanti. Ho avuto occasione di attribuirle un premio per la realizzazione di una scultura all'ingresso della città di Suzzara. È stata mia meraviglia constatare come dalla precedente visione concretista sia oggi giunta, con segno minimale, a costruire percorsi paesaggistici di montagna, rendendo il senso dell'ascesa. Un tessuto costruito esemplarmente, rispondente a reali percorsi che danno l'idea del salire, la fatica e la gioia del procedere.

Vincenzo D'Alba è mio conterraneo. È regione, la Puglia, che sta dando grandi risultati nella letteratura, nel cinema, nello sport e adesso, auguro anche, nell'architettura, perché Vincenzo è consapevolmente incerto, spaziando con facilità dall'architettura alla pittura e, forse, anche alla scultura. I suoi sono segni complessi. Un *iter* che ha bisogno di sedimentazione, che darà risultati di livello.

Gianluigi Bellucci viene dalla Ciociaria, terra bella e forte, e questo lo si nota nel suo lavoro. Predilige il segno, composto in pagine spaziali che definisce *Dialoghi*. L'insieme si struttura dialetticamente su campi ora squadrati ed orizzontali, ora verticali o disposti in cerchio. Segni che prevedo muoversi nello spazio della scultura come ora muovono il piano, nella chiarezza della luce, da esperto artista della grafica d'arte e della stampa calcografica.

Alberto Mariani, marchigiano, vive a Pesaro. Nella prima mostra ha presentato un solo lavoro con tre elementi minimi che riagganciavano due periodi del suo percorso esistenziale. Nella seconda mostra ha presentato invece tre grandi lavori, che insieme prendono tutta una parete e dove, sullo spazio della tela, appaiono distribuiti episodi segnici. Un'opera unitaria di grande interesse innovativo, come fatto di vera e propria pittura.

Giovanni Termini è siciliano. Nel suo lavoro emerge la veemenza del cromatismo, sintetizzato in bianco e nero espressivo. Conosco il suo lavoro di scultore minimalista che accosta piani di ferro a lastre di travertino. Elementi semplici e di grande forza. Qui la forza è invece determinata dallo spaesamento reso dallo spazio. L'idea è di un attraversamento pedonale, una griglia costruita con nastro adesivo che determina sconcerto visivo nella percezione e rende l'idea dinamica dello spazio urbano.

Antonella Zazzera è umbra. Già premiata dall'Accademia in un precedente Premio Giovani per la scultura, parte da un elemento minimo, il filo di rame, per tessere in maniera complessa oggetti che irradiano variazioni all'incidere della luce sulle superfici. Per il Premio in atto, nella sua accezione di disegno, ha realizzato trame più libere formate dalla cellulosa liquida che trattiene in sé, rappresa, i fili di rame. Direi che la costruttività già esperita nelle opere precedenti, propone ora possibilità decostruttive nel recupero del segno espressivo, nei modi quasi dell' *Informale*.

I quattro acquisti assegnati dalla Giuria sono andati a Gianluigi Bellucci con l'opera *Scende lentamente il segno*; a Vincenzo D'Alba, con l'opera *Progetto per una città di metri 720 x 720*; a Donata Lazzarini, con l'opera *Terreni*; ad Alberto Mariani, con l'opera *Immagine mobile dell'eternità Sensorium Dei*, con i quali auspici ci sembra appropriato chiudere la cerimonia.

PRESENTAZIONI DI LIBRI E RIVISTE

In questa sezione sono riproposte solo le presentazioni di volumi di e su Accademici.

ANDREA VICI

Architetto e ingegnere idraulico

Atlante delle opere



scatti & c.

Andrea Vici

Architetto e ingegnere idraulico

ANTONIO PAOLUCCI

Quando Andrea Vici muore il 10 settembre 1817 all'età di 74 anni, al vertice del prestigio, della fama, del successo professionale e dei quattrini, poiché ne aveva guadagnati tanti nel corso del suo lungo mestiere, "Il Diario di Roma", periodico molto diffuso in quegli anni, scrive un necrologio sintetico, però intelligente, che può servire come chiave per entrare nella personalità, nel carattere, nel destino e anche nella professione di Andrea Vici, e che ci può servire come guida per entrare in questo libro curato da Maria Luisa Polichetti. Questo necrologio dice che Andrea Vici è un grande professionista, grande architetto, viene da Arcevia, si è formato a Roma e nell'elogio finale riporta: "è un uomo di edificante spirito di cristiana pietà; è un uomo di probità inalterabile; è soprattutto un uomo dotato delle più gradevoli qualità sociali".

Analizziamo bene queste tre proposizioni. Uomo di specchiata carità cristiana, ci mancherebbe altro che non lo fosse, veniva da una famiglia che aveva servito la Chiesa per generazioni, il suo successo lo ha dovuto ai cardinali, ai legati pontifici, ai rettori di monasteri e di conventi, ai priori di confraternite, ai parroci della Marca di Ancona e di Macerata. Quindi un buon cristiano indubbiamente. Di probità inalterabile, perché Andrea Vici è stato soprattutto uno straordinario tecnico. In uno dei saggi più brillanti che ci sono nel libro, Loretta Mozzoni scrive che Andrea Vici è il tecnico che ogni ministro dei Lavori Pubblici vorrebbe avere, perché preciso, affidabile, conosce benissimo il rapporto tra costi e benefici; è in grado di stilare relazioni impeccabili, scritte in un italiano perfetto, corredate da disegni meravigliosi; soprattutto sa fare le cose in tempi reali. Questo è il grande tecnico. E lui ha servito la Chiesa, i Papi, con probità inalterabile, come dice il necrologio. È importante la tecnicità di Andrea Vici, un uomo che viene dal mestiere, che ha capito tutto del mestiere, che ama il mestiere, che non si risparmia sul lavoro, che è contento quando le cose gli vengono affidate e le realizza in tempi incredibilmente brevi e con risultati sotto ogni aspetto eccellenti. E poi il necrologio ci parla ancora, e per capire quanto sia vero basta guardare il ritratto di Anton von Maron, di un uomo dotato delle più gradevoli qualità sociali, un uomo che ha saputo muoversi con sagacia, con intelligenza, con flessibilità, con opportunismo, parola qui usata nel suo significato giusto, positivo: saper cogliere le opportunità dovunque si presentino, chiunque sia colui che te le presenta.

All'epoca del ritratto, Vici ormai ha conquistato Roma, ha avuto tutto il successo che chi fa il mestiere di architetto, di tecnico, può desiderare. Porta le onorificenze, il costume di accademico. Tuttavia la faccia è quella di un uomo cordiale, di un uomo gentile, amabile, con grandi occhi luminosi e

un'aria serena, felice in qualche modo; sorride e sembra che abbia voglia di parlarvi e sa benissimo che se lui vi parlerà riuscirà a convincervi, anzi ad affascinarvi. Questo è quello che lui era e su cui saputo giocare benissimo; questo è stato il suo mestiere e il suo privilegio, la ragione non ultima del suo successo.

Uomo che amava il mestiere in modo così concreto essendo veramente dentro il mestiere, Andrea Vici pone qui in Accademia, in ambiente paludato, le famose "questioni di architettura". Ne parla, e anch'io le faccio i complimenti per aver toccato questo argomento, Angela Cipriani nel suo saggio. Sono questioni di architettura assolutamente moderne, problemi e indici di edificabilità, problemi di contenziosi condominiali, non è solo l'architetto che progetta chiese e palazzi nobiliari. Quest'uomo di settanta anni, Principe dell'Accademia, capisce che l'architettura è un servizio sociale.

Siamo già nella modernità, sono idee e sensibilità che vengono dalla Rivoluzione Francese, vengono dal tipo di sensibilità che Andrea Vici aveva potuto assorbire a Roma. Quest'uomo che è sempre in mezzo ai cardinali, ai legati pontifici, ai rettori di conventi, di monasteri, ai generali delle varie congregazioni, ad un certo punto il grande professionista si vede in mezzo l'inciampo della Rivoluzione. Arriva la Rivoluzione, arrivano i comunisti, che non si chiamavano comunisti in quel momento, ma si chiamavano giacobini. Il Papa scappa, scomunica la Repubblica atea e Andrea Vici si trova con i nuovi padroni: e cosa fa? Quello che molti avrebbero fatto: fingere di essere giacobino, tanto che il Triumvirato del 1798 gli consegna tutte le responsabilità che aveva prima e anche di più. Dicono che questo accade per la sua affezione alla Repubblica atea, scomunicata, lui clericale al servizio della Chiesa. In fondo Vici si comporta come il suo amico Antonio Canova, il quale ha servito tre Papi, Clemente XIV Ganganelli, Pio VI Braschi, Pio VII Chiaramonti, è stato direttore dei Musei Vaticani, è stato soprintendente delle antichità di Roma e dello Stato, con assoluta coerenza senza nessun dramma, era anche lo scultore cesareo di Napoleone, era il ritrattista dei suoi marescialli e delle sue donne, era lo scultore più amato e collezionato dallo zar Alessandro I di Russia, serviva i principi e gli oligarchi russi, così come serviva la democrazia virtuosa americana (pensate che l'ultimo lavoro al quale si dedicò Antonio Canova era la statua di George Washington). E quando le cose ritornano come prima, perché la politica cambia, come tutti noi sappiamo bene, ecco che Antonio Canova è a Parigi nel 1815 recuperare per conto del Segretario di Stato Consalvi e per il Papa Pio VII Chiaramonti, i capolavori che i commissari di Napoleone avevano portato via. Così si ragionava nei tempi civili quando si dava alla politica l'importanza che oggettivamente ha.

C'è un altro carattere distintivo nella vita e nel destino di Andrea Vici. Parte del sistema, velocissimo nel posizionarsi, pronto ad ascoltare tutti, ma legato alla famiglia. C'è il padre Arcangelo, tutto dedito a preti, monache, conventi, piccoli nobili locali, che lavora per il figlio quando è costretto a lasciare Roma e che da muratore, è proprio il caso di dirlo, alzando mattone su mattone, è diventato architetto, anche bravo. È merito del saggio di Ester Donninelli far conoscere il padre. Andrea Vici lo conoscevamo, ma Arcangelo non lo conosceva quasi nessuno, ed è stato di grande importanza aver recuperato quest'uomo, che progetta a Jesi, a Fano, dei palazzetti veramente belli, aggiornati sugli stili non solo romani ma anche emiliani.

Andrea Vici sta a Roma, ma a Roma, lo sappiamo, le cose possono cambia-



Anton von Maron, Ritratto dell'architetto Andrea Vici, collezione privata.

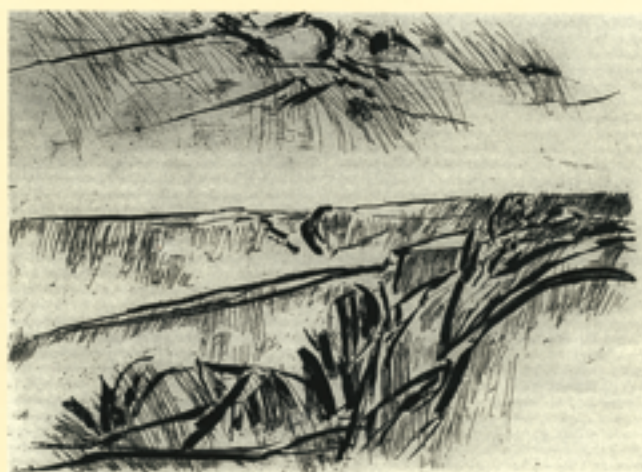
re. Oggi sei sulla cresta dell'onda, domani tutto può finire all'improvviso. In questo libro c'è la storia culturale di quest'uomo, ne parlano Elisabeth Kieven, Jorg Garms, Loretta Mozzoni, che ho ricordato anche prima, e poi gli eredi, Clemente Busiri Vici, Maria Cristina Paoluzzi, Francesco Saverio Folchi Vici, appartenente all'altro ramo dei Vici. Parlano della sua attività di ingegnere pubblico. Nel 1799 Camerino è devastata da un terribile terremoto, e chi mandano per mettere in sicurezza la città, per fare i primi progetti di restauro? Ci va lui, Andrea Vici, e torna con relazioni ammirevoli. Chi mandano quando si tratta di bonificare la Chiana Pontificia in accordo con il Granduca di Toscana che stava bonificando la parte nord da Città della Pieve a Cortona fino ad Arezzo? Mandano Andrea Vici. Così quando si deve raddrizzare il corso del Velino, o quando bisogna intervenire sulla Cascata delle Marmore, mandano sempre lui. Lo ricordava il Presidente del Comitato all'inizio, ne parlano Roberta Tarini per l'ingegneria delle acque e poi Miro Virili sugli argomenti di ingegneria idraulica e poi Rossana Bianchi, Silvi Fuschiotto, Fulvia Boscherini e Valerio Bittarello, sulla bonifica della Val di Chiana. Quindi c'è questa duplicità nel personaggio, il grande tecnico, l'ingegnere idraulico, quello che frequentando il suo maestro Vanvitelli, studiando la reggia di Caserta, ha capito il meraviglioso, affascinante sistema dell'ingegneria idraulica. L'acqua che può essere manovrata meravigliosamente. E questo è uno degli aspetti più affascinanti della sua specializzazione.

Ma quello che più mi interessa, soprattutto da storico dell'arte, è il personaggio, questo marchigiano sagace e furbo, con i piedi saldamente per terra, capace di muoversi con uguale sapienza con i giacobini come con i cardinali. Mi affascina il personaggio che riesce ad attraversare Roma, l'Italia e l'Europa, fra l'Antico Regime, la Rivoluzione, l'Impero, la Restaurazione.

Il 7 ottobre 2009 è stato presentato il volume Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere (SilvanaEditoriale) a cura di Maria Luisa Polichetti con la collaborazione di Angela Montironi e saggi di Elisabeth Kieven, Jorg Garms, Angela Cipriani, Clemente Busiri Vici e Maria Cristina Paoluzzi, Ester Donninelli, Angela Montironi, Loretta Mozzoni, Francesco Saverio Folchi Vici, George Frazzica, Roberta Tarini, Miro Virili, Rossana Bianchi, Fulvia Boscherini, Silvi Fuschiotto, Valerio Bittarello.

All'incontro, introdotto dal Presidente Nicola Carrino e dal Direttore dei Musei Vaticani, Antonio Paolucci (di cui è qui riportata parte della sua presentazione), hanno partecipato la curatrice del volume, Maria Luisa Polichetti, Valeriano Solazzi e Alfiero Verdini.

Ciarrocchi



ARNOLDO CIARROCCHI

CATALOGO GENERALE DELL'OPERA INCISA 1932 - 2002

DE LUCA EDITORI D'ARTE

Arnoldo Ciarrocchi

Catalogo generale dell'opera incisa 1932-2002

ENRICO DELLA TORRE

Ringrazio Rinalda Ciarrocchi e Giuseppe Appella che mi hanno voluto qui presente, accanto al collega Guido Strazza, per la presentazione di questo notevolissimo volume *Arnoldo Ciarrocchi. Catalogo generale dell'opera incisa 1932-2002*, De Luca Editori, curato amorosamente e con il massimo scrupolo da Peppino Appella frequentatore degli artisti, grande conoscitore del mondo dell'arte soprattutto del '900 e di questi ultimi anni. Collaboratrice di questa pubblicazione è la signora Bruna Fontana.

Il lavoro di questa veramente immane ricostruzione non deve essere stato facile. Il pensiero di un catalogo generale circa il lavoro di un artista suscita in me sempre un pò di sgomento. L'artista viene necessariamente denudato: vi si possono incontrare i momenti anche meno felici del suo operare. Ma in questo caso ho dovuto ricredermi, pur se Appella ha messo nel catalogo tutto quello che ha trovato, anche le piccole incisioni, eseguite per immagini di auguri o di *ex-libris*. E guai se non l'avesse fatto. Queste minime incisioni le trovo libere e spiritose, e aggiungono preziosità all'importanza delle altre. E cito la n. 329 e la 330, con la tartaruga rovesciata, e la 773 "Settanta la gallina canta" che mi piace assai.

Perciò un catalogo generale deve essere così. Non solo è utile per ritrovare tutte le opere di un artista, ma, come ha fatto mirabilmente Appella, per indagare, con tutte le minuziose notizie fomite negli apparati, il clima in cui l'artista ha vissuto e operato. In questo caso uno spaccato di vita artistica tra Marche e Roma, fra gli anni Trenta e la fine del '900.

Nel testo introduttivo al catalogo Appella, dopo aver citato Maccari, arguto e intelligente scopritore di talenti, sintetizza il pensiero attribuibili allo stesso Maccari, a proposito di Ciarrocchi incisore: "Segno sicuro e libero, cultura (e quindi capacità critica), eleganza nel fondere gli elementi tratti dalla realtà e le invenzioni della fantasia, umor vario, mestiere". Appella termina citando i due ultimi paesaggi del 2002 (n. 1309 e 1310) "dove l'estrema consunzione del segno – così scrive – attesta la felicità di un'arte sicura di sé, fuori ormai da ogni fase di esitazione e di mera ricerca, di ogni inutile pudore".

CIARROCCHI PITTORE E INCISORE. Sfogliando il catalogo comincio a considerare il Ciarrocchi incisore. È impressionante come il suo lavoro abbracci settanta lunghi anni. Nelle prime prove come nella "natura morta" del '32 (n. 3 di cat.) Ciarrocchi sedicenne dimostra già un mestiere considerevole, canto nella tecnica dell'acquaforte che della xilografia. A 18 anni esegue i primi lavori per un testo di Marino Moretti, poi illustra Anatole France e Dante Alighieri. Nel '38, a 22 anni, affronta il paesaggio marchigiano dove

è nato, scopre la luce e lì si fa strada il suo mondo poetico. Di questo anno è bellissimo "Il mazzetto di fiori per la Maria Teresa" (n. 60). Qui ha capito la lezione di Morandi: i tratti sono leggeri a la visione trasparente. Nel '39, quando incomincia a lavorare a Roma alla Calcografia, inserisce le figure nel paesaggio. Un suo capolavoro è "Il cavallino nero" del '40 (n. 80) che ho l'onore di aver ricevuto da lui in dono: la prova, dedicata e datata, segnalata da Appella. In quest'opera fermentano, mi sembra, ricordi di Scipione e anche di Renoir: i segni sono come mossi dal vento.

Il periodo bellico sembra non avere turbato il lavoro di Ciarrocchi, la sua passione. Il paesaggio del '45 (n. 137) è evidentemente un omaggio a Rembrandt.

Dopo la guerra il segno si fa filante, i fogli risultano più bianchi, intrisi di luce. Vi si notano scenette alla Daumier. Ne "La stamperia" (n. 203) il tratto è bartoliniano. Nei paesaggi inseriti nella cartella "Aria di Roma" del 1950 si sente la sua appartenenza alla seconda Scuola Romana. Ne "La casa dietro gli alberi" pure dello stesso anno (n. 242) i tratti si fanno disinvolti, intrecciati e un subisso di segni crea una vaporosa luminosità. Qui Ciarrocchi dipana il suo mondo. Che è soltanto suo. Un capolavoro è "La stradina degli amanti" del '54 (n. 338).

Bella serie anche quella dei paesaggi del '55. L'artista è nel pieno della maturità e si prepara a raccogliere il meritato successo. La "Lastra per Castellani" del '57 (n. 412) è notevole e, più che Morandi, ricorda Cézanne. Commovente è "Delia con la frangetta" del '58 (n. 431) che sembra tratta da un affresco del Trecento.

Dal linoleum "Fiori", del 1960 (n. 479) in avanti, il segno delle acqueforti si fa ribelle, potentemente espressivo, risentito, libero. Incisive soprattutto le figure in posa, prese con ironia e distacco. Importante per l'artista è la costruzione dei segni che si muovono in libertà. Nel '64 si esprime spesso ed efficacemente con il linoleum e, sempre, anche con lo zinco. Crea una serie infinità di figure, di ritratti. Trova piacere a ritrarre la figura femminile – soprattutto nei visi – e per anni disegna tante "Rinalde" che, nella loro bellezza, lo stimolano a continuare a usare la punta d'acciaio.

Nel 1979 i grandi paesaggi dell'Asola si fanno scarni (il n. 971 Appella l'ha messo in copertina). Il segno è duro e forte, quasi automatico. Ciarrocchi sente il suo paesaggio profondamente e lo domina come vuole. Notevoli, "virgiliane", le incisioni con segno tremante del 1982: "Paesaggi per le poesie di Sargentini". Dello stesso anno sono gli "Autoritratti con Rinalda abbracciati". Sembrano sculture e vi si avverte anche quanto affetto e amore l'artista avesse per l'ispiratrice. Ancora paesaggi marchigiani, nel 1986, risolti in un istante felice, "mentali" e sciolti. Qui Ciarrocchi, la sua anima, la lastra e la luce diventano una cosa sola. Bellissimo il "Paesaggio dell'Asola" del 1994 (n. 1241), astratto nella sua estrema sintesi.

Alle pagine 288 e 289 troviamo le ultime potenti xilografie incise in modo febbrile, allucinato. Per le ultimissime (n. 1309 e 1310), spettrali, già ho nominato Appella che ne ha scritto mirabilmente alla fine della sua introduzione. Queste ultime acqueforti sembrano un addio consapevole: quelle bande bianche a sinistra hanno in sé una luce nuova che scende e che sale, una luce dove tutto sembra svanire.

CIARROCCHI UOMO E PITTORE. Trascrivo dalle innumerevoli notizie, importanti e curiose, date da Appella in questo volume: Arnoldo Ciarrocchi



Senza titolo, 2002, *acquaforte*,
mm 317 x 201 (133 x 96).



Il mazzetto di fiori per la Maria Teresa,
1938, *acquaforte e puntasecca con
fondino, I stato*, mm 326 x 249 (239 x
170).

nasce a Civitanova nel 1916. Studia a Urbino. È a Roma dal 1939, torcoliere alla Calcografia dove rimane vent'anni. Stampa le incisioni di Bartolini, di Morandi, di Piranesi e di molti altri. Dopo la guerra, Ciarrocchi, Sadun, Scialoja e Stradone sono considerati "espressionisti". In realtà guardare a Scipione e al tonalismo di Morandi e Mafai dev'essere stato un ammirevole esempio per loro. Si possono definire piuttosto degli scapigliati. Da annotare le considerazioni di Scialoja che scrive nel 1948 su la "Rivista Bianca": "Il nostro spirito è laico e tende ad uno sforzo d'autocoscienza, uno sforzo individuale che conduca alla coscienza morale".

Ciarrocchi durante la sua esistenza romana lavora molto, partecipa a numerose mostre, ottiene premi, ma si mantiene sempre schivo. Sa scrivere e anche molto bene. Dal '59, per vent'anni insegna incisione all'Accademia di Napoli. Nello stesso '59 scrive a un amico: "Per lavorare bisogna arrivare ad un punto in cui tutto quello che si è fatto fino ad ora sembra merda. Ed io ci sono".

E veramente, nel '60, sembra ripartire da zero. Inizia un ciclo nuovo. Incisioni e dipinti si fanno meno dolci, diventano più aspri e strutturati. Come tutti gli artisti continua nel riprovare a fare, perché vuole convincersi, rinnovandosi, d'essere ancora capace di esprimersi.

Di Ciarrocchi, nel '61, così scrive il pittore Dario Cecchi: "Carico d'un ritegno poetico, d'una vigile aristocrazia di modi, fra paesana e signorile da dare subito nell'occhio ai pochi che se ne intendono di umana autenticità". Tra i tanti che han delineato il personaggio Ciarrocchi penso che il più acuto sia stato lo scrittore, anch'egli marchigiano, Paolo Volponi che, in un catalogo per la mostra dell'artista al Centro Culturale Olivetti di Ivrea, avvenuta nel 1965, scrive tra l'altro: "ha tutti i misteri e gli slanci di una natura orgogliosa e sensuale, timida e prepotente, sostenuta da una cultura complessa, nutrita dalla prosa letteraria del '500, da Rabelais a Don Chisciotte, sviluppata attraverso l'ampiezza dei cieli della pittura seicentesca e la lezione razionale del '700, affondata nel gusto narcisistico della memoria come nella coscienza dell'estenuazione della vita [...]. C'è intorno a lui la gente di Roma, quella minuta dei campi intorno al fiume, dei ponti e dei mercati che rasenta il picaresco e la straccioneria, sostenuta dalla vecchia ironia e dalla nuova fiducia nel Totocalcio. Ciarrocchi è mosso alla partecipazione sociale, ma in modo colto, ironico, alla Daumier [...] con il suo umore accigliato con i suoi toni tutti interiori, sommessi e brontoloni da strumento a fiato, non poteva avere l'irruenza dell'espressionista o la tracotanza del realista: egli poteva contribuire più con l'apporto di un Corot o di un Daumier che con le illustrazioni di un David [...]. Queste acqueforti e questi acquarelli vanno guardati affidandosi al segno, cioè proprio alla scrittura dell'incisione o alla massa umida del colore, capendo della figura o del paesaggio il modo in cui viene costruito più che la sua rappresentazione, cioè la sua struttura portante, il valore della ripetizione ordinata quanto ispirata della visione, nel variare della luce, nello scomporsi o interrompersi di una linea".

Tornando all'anno 1945, mi ha commosso leggere quello che ha annotato l'attrice Isa Miranda nel suo Diario: "Mattina silenziosa. Sono contenta. Incomincio ad amare i pittori ... Anche oggi rammendavo delle calze e pensavo ai pittori e a Guarini che per colazione mangerà nel suo ufficio un panino con tre acciughe ... Stamane ho potuto preparargli una frittata. Sono contenta. Gli stivaletti di Ciarrocchi sono allacciati con la corda e merita in parecchi punti del lucido per le scarpe. Ciarrocchi, scontento del suo

secondo tentativo, ne inizierà domani un altro, il terzo. In questo secondo ha unito alla sua la mia malinconia e ha creato dei bellissimi colori, scuri, bassi, tristi”.

IL RICORDO CHE HO DI CIARROCCHI. Nel 1956 mi avevano incantato alla Biennale di Venezia le sue ariose incisioni, “di una castità trepidante e indifesa – lievi piogge oblique di fili radi e consunti, puntigliosi infittimenti ed incroci lenticolari di graffi d’ago tra pause di bianchi assoluti”, scriveva Enzo Carli in quella occasione. Ciarrocchi mi ha fatto capire come ci si poteva liberare dall’influenza di Morandi, dalle sue assolutezze, a cui gli incisori guardavano ammirati, ma che non avrebbero potuto seguire se volevano trovare i loro personali segni. Molto più avanti nel tempo incontrai personalmente Ciarrocchi a Civitanova Marche Alta in occasione di mostre alla Galleria Centofiorini susseguitesì sino al 1999. Una rassegna di quella Galleria, tenuta nel 1994, era costituita da incisioni all’acquaforte firmate Ciarrocchi, Della Torre, Strazza.

Ho potuto visitare la sua casa in quella campagna dell’Asola dove passava felicemente le estati. Ci salutavamo per telefono a Natale. Ho un bel ricordo di lui: un uomo vero, un raro esempio di artista. Un poeta che amava raccontare i suoi amori: la campagna marchigiana e l’immagine femminile. Il suo era un paesaggio da “infinito” leopardiano che permeava anche il mondo delle figure muliebri, sempre ammantate di dignità. Al cui carattere alludeva forse in una lettera l’amico Volponi affermando: “ho sempre seguito il tuo lavoro e il tuo dolcissimo pudore ...”.



La casa dietro gli alberi, 1950, *acquaforte con fondino*, mm 375 x 270 (269 x 189).

GUIDO STRAZZA

Se segnare vuol dire, prima di tutto, prender partito sulle forme del mondo, immediatamente dobbiamo anche ricordare che questo comporta una volontà di intervento sulla materia di un mondo che, da quel momento, non può più essere pensato come un dato, ma come un farsi da decifrare.

Possiamo dire così? Che, facendo segni, fissiamo istanti del nostro farci nel mondo?

Il farsi di un segno presuppone tempi e spazi e materie che, facendosi segno in infinite combinazioni, raccontano, non tanto un generico farsi nel mondo, quanto uno specifico, particolare, irripetibile modo di farsi significato di un segno. Un significato tanto certo e credibile quanto ambiguo e senza nome, a una condizione: che il segno sia fatto nel “modo giusto”. E il “modo giusto”, di nuovo, non è un dato univocamente valutabile, ma un’apparizione, una certa istantanea, l’illuminazione che tutti gli artisti conoscono molto bene.

Gli storici dell’arte molto hanno detto e molto ancora diranno sul lavoro di Ciarrocchi: sui maestri che ha avuto o ai quali si è ispirato, sullo sviluppo formale e poetico del suo linguaggio ecc. ecc. ma, da quanto ho appena accennato, si può già aver capito che, ai miei occhi di incisore, ciò che essenzialmente conta è il saper fare dell’arbitrio naturalezza ed è di questo “saper fare” di Ciarrocchi che il catalogo rivela e documenta percorsi e risultati.



Fiori, 1960, linoleum, mm 298 x 214
(215 x 182).

In queste pagine si vede come fin dall'inizio Ciarrocchi abbia ben saputo di dover imparare a "saper fare", e come, fin dai primi tentativi, abbia sempre cercato e ricercato una sua verità del segnare, fino alla piena maturità artistica, quando il suo ben fare diventa il fare veloce, sicuro e ironico che caratterizza la sua arte. E dico ironico in tutta serietà, perché le immagini che di volta in volta raccontano e svelano ciò che poi l'artista ha anche chiamato paesaggio o ritratto o quant'altro, ci dicono, nella forma e nella qualità dei loro segni, che Ciarrocchi le ha composte sapendo, contando sul fatto che anche noi avremmo saputo, che quei nomi sono come uno schermo, un vestitino che con leggerezza un po' ammiccante nasconde e protegge ciò che non può e non deve esser detto, pena la falsità, se non facendolo apparizione.

Questo *Catalogo Generale* ordina con rigore immagini e dati, ma rende anche conto, nell'accurato impianto bibliografico, dell'infinito intreccio di relazioni e incontri e contrasti e alleanze intellettuali che costituiscono insieme l'anima e il corpo dell'ininterrotta ricerca artistica che il catalogo documenta: ma direi meglio, fa apparire, sembrandomi più svelata, in questa accezione, la sua segreta poeticità.

Credo che il vero, segreto titolo di questo *Catalogo Generale* Appella lo abbia nascosto tra le sue pagine. Direi che è questo: *Apparizione Illuminazione*.

Da parte mia, credo, anzi sono certo, di poter ricordare e onorare con queste parole, con grande affetto e ammirazione, il vecchio collega e amico.

Il 9 novembre 2009 nelle sale dell'Accademia Nazionale di San Luca è stato presentato il volume Arnoldo Ciarrocchi. Catalogo generale dell'opera incisa. 1932-2002 (De Luca Editori d'Arte), attenta ricognizione condotta da Giuseppe Appella sull'intera opera incisa elaborata in settanta anni di lavoro dal Maestro Arnoldo Ciarrocchi, Accademico di San Luca dal 1993.

Enrico Della Torre e Guido Strazza sono intervenuti alla presentazione del volume.

Costantino Dardi
Architetture
in forma di parole

Quodlibet Studio



Costantino Dardi

Architetture in forma di parole

L'ARTE DELLO SPAZIO E LO SPAZIO DELL'ARTE

Dalle grotte di Lascaux fino alle soglie del Moderno, l'intero arco storico e preistorico della produzione d'arte è caratterizzato da cicli figurali, apparati narrativi ed impianti retorici il cui principio d'esistenza si fonda sulla profonda ed organica correlazione tra opera e luogo, tra arte e spazio.

Tra architettura e scultura questo rapporto è operante, sia nel tempio greco, che in quello etrusco, nella cattedrale gotica come nel palazzo barocco, attraverso collimazioni di strutture e decorazioni, spazi e fregi, membrature ed elementi plastici, aperture, attraversamenti e rilievi, e con il contributo ulteriore di cromie e materiali e tessiture variamente intrecciate.

Tra architettura e pittura ed arti applicate altrettanto evidente è il nesso che lega l'impaginato degli affreschi, dei mosaici e delle decorazioni alla configurazione degli spazi nell'architettura romana o bizantina, rinascimentale o manierista.

Tale profonda unità ed intima correlazione tra testo e contesto, in una materia esplorata tramite esercizio dell'occhio e pratiche della vista e disciplinata dalle leggi della visione, è riconducibile all'esistenza, tra i due campi di rapporti di misura e di figura: misura e figura dell'impianto preesistente o della struttura di base cui il successivo intervento sovrappone o aderisce, con autonoma proposta di misura e figura, instaurando con l'antica relazioni di affinità e differenza. Affinità che può dissolvere le immagini di un testo nell'altro o fondere le parole di entrambi in un testo nuovo: ed avremo la sintesi di spazio ed immagine nell'incantata astrazione del paesaggio dal tempo sospeso, ai confini della villa di Livia. Differenza che può sottilmente contestare l'impianto ritrovato, sotterraneamente incrinandone l'orditura, ma può anche porsi come esplicita opposizione fino a ribaltare l'originario rapporto tra struttura e sovrastruttura: e compariranno le decorazioni a tralci e foglie, miracolosamente fiorite dalle dita del Cristo, che riaprono il serrato ritmo delle travature lignee ed una libera disposizione e trasparente figura, negli affreschi di Lorenzo Lotto all'Oratorio di Trescore.

Dissolto tale organico rapporto dal concomitante apporto della pittura da cavalletto e del moderno collezionismo, che spingono per una soluzione di continuità tra opere e luoghi, e legittimano la nascita di un'arte errante, erratica ed errabonda, destinata a viaggiare ed esporsi sotto i più svariati cieli, ed alla luce delle più diverse case, il rapporto tra arte e spazio non verrà più riproposto come attenzione ai rapporti tra figure, ma come disegno ideologico drammaticamente teso a riconquistare unità e sintesi, a ricostruire perduti equilibri e dissolti paesaggi: è la strategia sottesa al progetto ottocentesco dell'opera d'arte totale o attivata dalle avanguardie storiche del

Novecento, perseguendo l'unificazione stilistica intorno al tema della *chromoplastica architettonica* o della *synthèse des arts majeurs*.

Può apparire paradossale, ma la proposta più intensa ed attenta, su questo terreno, è stata elaborata dalle neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta, da movimenti come il concettualismo, l'arte povera o l'arte di comportamento, i più lontani dalla dimensione ideologica organica alla ricerca d'unità linguistica delle avanguardie storiche, meno impegnati sul fronte del rinnovamento delle figure perché più coinvolti sul piano del metodo, dello statuto dell'arte, della dimensione antropologica e psicanalitica del linguaggio, dei riscontri mondani e sociali della comunicazione artistica.

Distribuendo i loro segni nel paesaggio, collocando i loro oggetti nelle sale dei musei o impaginando le loro opere sulle pareti delle gallerie, Mario Merz e Joseph Beuys, Daniel Buren e Richard Long, Giulio Paolini e Vettor Pisani, Janis Kounellis e Joseph Kosuth, pur nell'apparente disinteresse al controllo disciplinare dello spazio, hanno di fatto elaborato ogni volta un prodotto nuovo ed originale, un'analisi del luogo, ad un tempo, critica e creativa, una sintesi poetica ed irripetibile di oggetto e contesto: quella che tecnicamente viene definita un'installazione, ma forse è mirabile esercizio di una nuova arte della configurazione, di una nuova stagione della scenografia, silenziosamente eloquente e sottilmente retorica.

Non a caso concettualismo e land-art sono coevi e si muovono su comuni terreni di riflessione: entrambi praticano l'installazione, riomologando interno ed esterno, lo spazio muto della galleria e l'universo silenzioso della natura. Installazione: operazione estetica ed esito artistico non perseguiti come messa in forma del mondo, suo ridisegno o progettazione stilistica, ma come definizione delle relazioni tra la cosa ed il mondo. Relazioni che sono sempre diverse ed irripetibili, come diversi ed irripetibili sono il tempo e lo spazio dell'installazione, operazione, ad un tempo, estetica e comportamentale.

La galleria, luogo neutrale di comunicazione artistica, si trasforma in laboratorio e campo privilegiato di ricerca e confronto di contrapposte icone e ideologie: chiusa alle viste ed impenetrabile agli sguardi, bianca ed asettica, spazio primario ed assorto acquario, immerso nell'immobile irrealtà della luce artificiale, essa diventa la sede dove si può celebrare la legittimazione estetica di un oggetto sottratto al flusso omologante della strada e della vita, o si può assegnare ad un evento effimero e privato la dimensione unica ed irreversibile della storia.

Ed è proprio il sentimento della luce, sempre culturalmente motivato, a fissare il tempo storico ed a restituire la temperie culturale della concezione e dell'esperienza dell'intervento nello spazio, a sottrarre questo all'immobilità metafisica delle strutture ed a restituirlo alla sua individua identità differente.

Una doppia e contraddittoria opzione caratterizza le ricerche di questi anni, su questo terreno: da un lato una più precisa definizione e circostanziata esperienza dello spazio, dei suoi valori e della sua storia differente; dall'altro un'attenzione dilatata ad una dimensione più ampia e generalizzata, una sorta di geografia indifferente.

La prima linea di ricerca tende alla riduzione dello spazio alle specificità e differenze della sua abitabilità, ad esplorare caratteri ed identità, a riconoscere ruoli e significati, ad individuare le connotazioni culturali che condu-

cono alla rivelazione di un luogo, storicamente e geograficamente definito, all'assegnazione di un *logos* al *topos*. E la pratica ossessiva e maniacale della figura geometrica, il rifugio esasperato e disperato nella norma geometrica, l'affidamento ordinario e straordinario all'*esprit de géométrie* concorre ulteriormente alla definizione più puntuale e circoscritta dello spazio, nella emozionale e poetica proposta che emerge da queste ricerche.

La seconda linea di tendenza si propone una concezione dello spazio come sistema di relazioni, lo spazio non come il liquido impalpabile nel quale sono immerse le cose, ma come il luogo delle loro interconnessioni, indagato da una scienza programmaticamente astrattiva come la topologia, che introduce un paradigma relazionale e si propone di instaurare un *logos* sul *topos*: qualcosa di riferibile a quella pienezza del vuoto, di matrice zen, a quel giapponese concetto di "ma" che raccoglie a fattore comune l'idea di posto e di vuoto, di forma e non-forma, di oggetto e di spazio.

Così, come lo spazio dell'arte, in termini di esperienza e rappresentazione pratica ed ideazione, ha subito modificazioni, anche lo spazio dell'arte, in termini di casa e paesaggio, contesto e luogo, è al centro di un processo che è, ad un tempo, di riduzione ed amplificazione: e se lo spazio della galleria ha sempre più ricercato la figura del cubo bianco, vuoto ed asettico, immobile nella luce e silenzioso rispetto al mondo, sì che la galleria, attraverso una singolare sineddoche, è divenuta essa stessa figura archetipica della nostra contemporaneità, lo spazio del museo ha conquistato, in seguito all'esplosione dei consumi culturali di massa, sempre nuove dimensioni mondane e funzioni urbane: ampliandosi da luogo dell'esposizione a laboratorio della ricerca, area della vendita e territorio del tempo libero, e ponendosi di fatto come l'organismo architettonico che nella presente rilettura della città e dei suoi ruoli più fedelmente interpreta e riassume lo spirito del tempo e le sue attese. (1990)

Il volume Costantino Dardi. Architetture in forma di parole (*Quodlibet Studio, Macerata 2009*), raccolta a cura di Michele Costanzo di ventinove saggi scritti da Costantino Dardi (1936-1991) negli ultimi suoi quindici anni di vita, dopo il suo definitivo trasferimento a Roma, è stato presentato all'Accademia Nazionale di San Luca il 25 novembre 2009.

Hanno partecipato all'incontro Gabriele De Giorgi, Francesco Moschini, Renato Nicolini, Franco Purini.

Il brano qui riproposto è uno degli ultimi scritti da Dardi prima della sua scomparsa.



Patrizia Tosini

GIROLAMO
MUZZIANO
1532-1592

dalla Maniera alla Natura

Ugo Borsari Editore s.r.l. - ROMA
Edizioni per la Storia dell'Arte

Girolamo Muziano 1532-1592 Dalla Maniera alla Natura

PATRIZIA TOSINI

Può sembrare paradossale, ma le parole di Fiocco che nel 1931 definiva la figura di Girolamo Muziano “un argomento finora piuttosto sfiorato che studiato” suonano ancora oggi largamente attuali. Dagli albori della storiografia sulla Maniera, difatti, questo artista ha subito il curioso destino di essere stato sempre considerato cruciale per la pittura del secondo Cinquecento romano senza mai divenire oggetto di studio sistematico e analisi approfondita.

Le eccezioni a questo disinteresse, fino a dieci anni fa, sono state veramente poche: nel 1930 quella del senatore bresciano Ugo da Como che, mosso dal desiderio di celebrare un artista suo conterraneo, pubblicava una meritoria monografia, rivelatasi però nel tempo insidiosa. Silloge da erudito non addetto ai lavori, a carattere apologetico più che scientifico, il libro di Da Como raccoglieva per la prima volta molte importanti e utili notizie, confuse a numerose altre del tutto inattendibili: peccato veniale, scusato da Fiocco nella recensione al volume come “quell’ingenuo, caro soverchio, proprio di tutti gli innamorati e di tutti coloro che non fanno della storia dell’arte una disciplina, ma un ozio nobile e geniale”.

Allo studio di Da Como faceva seguito il contributo fondamentale di Ugo Procacci, che riportava alla luce una biografia manoscritta (*Una “vita” inedita del Muziano*, in “Arte Veneta”, 1954), compilata da un anonimo N., penitenziere domenicano di Santa Maria Maggiore e confessore del pittore quando questi era ancora in piena attività. Il testo – che, ricorrendo in questo volume innumerevoli volte, sarà per brevità menzionato soltanto come *Vita* – rimane ad oggi il supporto documentario in assoluto più utile per la ricostruzione del *corpus* pittorico di Muziano, quale fonte di informazioni di primissima mano, quasi sempre veritiere e affidabili. Il fatto che la *Vita* sia stata dettata con ogni probabilità dall’artista in persona subito dopo il suo primo testamento del 1583 e che da alcuni elementi interni si ricavi una puntualissima datazione entro i primi sei mesi del 1584, la rende ovviamente imprescindibile per la messa a punto della sequenza cronologica del catalogo.

A parte i due citati contributi della prima metà del secolo scorso, anche gli studi dedicati all’argomento nel secondo cinquantennio del Novecento sono stati tutto sommato sporadici (con le rare e significative eccezioni della fugace ma folgorante lettura di Federico Zeri in *Pittura e Controriforma*, del precoce interesse di Richard Turner per Muziano paesaggista e dei pionieristici saggi di Claudio Strinati), soprattutto se messi a confronto del gran numero di lavori eseguiti nell’arco di una lunga e articolata carriera di pittore, disegnatore, decoratore, stuccatore, forse anche scultore: l’ope-

razione di ricomporre, per quanto possibile nella sua integrità, il mosaico delle opere esistenti e perdute, cercando di far coincidere gli addentellati tra quadri, documenti e fonti, si presentava dunque come una sfida non priva di difficoltà. A quest'impresa ho dedicato moltissimi anni di lavoro – già prima della mia ormai lontana tesi di dottorato incentrata su questo argomento, completata all'Università "La Sapienza" di Roma nel triennio 1995-1998 e discussa nel 1999 –, sin dai tempi della mia partecipazione alla mostra *Roma di Sisto V*, curata da Maria Luisa Madonna nel 1993. Proprio quest'ultimo evento, racchiuso in un volume miliare per gli studi sull'arte della Maniera a Roma, ha aperto una breccia nel disinteresse del secondo Novecento verso la figura di Muziano, dando il via ad alcuni importanti filoni di ricerca sulla produzione di questo maestro e le sue interazioni con il mondo artistico romano.

Un primo segnale di attenzione è venuto da Bert Meijer che, a partire dalla mostra *Fiamminghi a Roma 1508-1608* (Roma-Bruxelles, 1995) ha dedicato diversi approfondimenti, se non direttamente a Muziano, ad una serie di artisti nordici presenti in Italia e legati al pittore di Brescia, da Lambert Sustris a Cornelis Cort, da Pieter Vlerick a Hieronymus Cock. Sono poi arrivati gli studi di ampio respiro di Michel Hochmann (in particolare *Venise et Rome 1500-1600. Deux écoles de peinture et leurs échanges*, Geneve 2004), il quale ha riservato alcune belle pagine a Muziano paesaggista e al suo rapporto con l'ambiente veneto, giungendo ad interessanti conclusioni, largamente accolte in questo lavoro.

Nel 2004 si è resa disponibile la tesi di dottorato di J. J. Marciari (*Girolamo Muziano and Art in Rome, circa 1550-1600*, Ph. D. Diss., Yale University 2000, Ann Arbor, 2004) che, prescindendo dalla ricostruzione del catalogo completo dell'artista per esplicita ammissione dell'autore ("...a redefinition of the artist's oeuvre is essential, even if it is not the purpose of this dissertation to account for every extant drawing and painting or for every reference to them in the scholarly literature"), si è posta invece come obiettivo l'inquadramento della personalità di Muziano nell'orizzonte artistico romano. Il lavoro di Marciari offre un'ampia panoramica delle possibili relazioni di Girolamo con gli artisti del suo tempo, corredata da un elenco delle opere pittoriche (parziale, visto l'assunto di partenza) e dei disegni: a quest'ultimo censimento, molto utile e condotto in maniera capillare, si rimanda, al momento, per una prima ricognizione della grafica dell'artista.

Questo libro ha viceversa preso l'avvio dalla tessitura di un catalogo attendibile dei dipinti, nel tentativo di rintracciare i dispersi e di restituire ai noti il profilo cronologico e stilistico più pertinente. È stato dunque, innanzitutto, un esercizio di *connoisseurship* e, contestualmente, di spoglio di una gran mole di materiale d'archivio a Roma e fuori, riguardante chiese, collezioni e famiglie, per poter ridefinire i contorni delle opere anche attraverso una cornice storica di dati oggettivi.

Il ricchissimo e straordinario *corpus* grafico del pittore non è stato invece volutamente affrontato nella sua interezza, costituendo un settore per molti versi autonomo e meritevole di un sistematico approfondimento, che andrà pertanto ricostruito a parte, anche sulla scia dei contributi già offerti negli ultimi tempi da Taco Dibbits e Rhoda Eitel-Porter.

L'insieme dei disegni noti è stato comunque indagato, per dare conto di tutti gli studi preparatori direttamente connessi alle opere; in numerosi casi



Giuseppe Ghezzi, Ritratto di Girolamo Muziano, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

si sono inoltre discussi anche fogli indipendenti dai dipinti, per una migliore messa a fuoco cronologica e filologica del catalogo pittorico. Lo stesso discorso vale per le incisioni e il rapporto di Muziano con gli intagliatori, questione complessa, che merita senz'altro un'analisi più circostanziata, qui trattata soltanto *en passant*, a supporto dell'opera pittorica.

Il catalogo dei dipinti si articola in quattro sezioni: le schede A (opere autografe), in sequenza cronologica, documentano i lavori pienamente autografi e pochissimi casi di opere condotte in collaborazione con la bottega sotto la supervisione del maestro. Le schede D (opere disperse o distrutte), ordinate con criterio topografico, riguardano le opere perite o scomparse: tra queste ultime sono incluse quelle ricordate dalle fonti tra Cinque e Settecento e quelle menzionate da inventari di collezioni sufficientemente antichi e contestualizzati, da potersi ritenere in larga misura attendibili. Le schede P (opere problematiche) indicano dipinti mal giudicabili a vario titolo, di cui non ho ritenuto possibile convalidare a pieno l'autografia. Le schede E (opere erroneamente attribuite), sempre elencate per località, censiscono brevemente i dipinti già attribuiti a Muziano, che sono invece da escludere dal catalogo dell'artista.

Segue un'appendice delle opere registrate negli inventari di collezioni romane, di cui quelle ancora oggi identificabili sono discusse nelle schede dei lavori autografi: il gruppo di questi dipinti si è tenuto distinto, al fine di sottolinearne il valore di oggetti da collezione nelle grandi raccolte della città pontificia, dove l'artista aveva lavorato e abitato quasi tutta la vita.

Conclude il volume un regesto documentario con materiale d'archivio in gran parte inedito, dove non altrimenti specificato, ordinato per istituti di conservazione e, al suo interno, cronologicamente. La prima parte è una raccolta sistematica, anche se mirata e necessariamente parziale, di atti notarili, che offrono diversi squarci sulla vita privata, le proprietà, le frequentazioni e la bottega dell'artista; una seconda sezione è costituita dall'indagine compiuta sull'intero fondo del *Camerale I* dell'Archivio di Stato di Roma per gli anni del pontificato di Gregorio XIII (1572-1585), affiancata da una serie di documenti della Fabbrica di San Pietro riguardanti la cappella Gregoriana, a puntuale registrazione di tutte le attività svolte dal pittore per questo papa e dei suoi rapporti economici con la committenza vaticana. Il nucleo documentario di maggior interesse è però rappresentato dal carteggio tra Muziano, Cesare Nebbia, Ferrando Fancelli e i soprastanti ed emissari della Fabbrica del duomo di Orvieto, riguardo l'annosa vicenda delle pale per la cattedrale umbra: di questo epistolario (esaminato, all'epoca in cui lo trascrissi, anche da Marietta Cambareri, per la sua dissertazione su Ippolito Scalza, purtroppo a tutt'oggi non disponibile in Italia), vista l'ampiezza, sono state trascritte integralmente soltanto le lettere autografe di Muziano, mentre si sono scelti ampi stralci di quelle degli altri protagonisti, concernenti direttamente l'attività del maestro bresciano. Anche così, le novità emerse dalla corrispondenza sono moltissime e di grande rilievo per la ricostruzione dell'operato di questi artisti nell'ambito del cantiere orvietano.

Il catalogo e le appendici sono poi introdotti da una rilettura della vicenda di Muziano nel suo complesso, attraverso il dipanarsi delle varie fasi della sua carriera, nell'intento di illuminarne, di volta in volta, le osmosi artistiche con gli ambienti circostanti, le relazioni con la committenza e gli scenari di riferimento nella città papale. Da questo quadro d'insieme emerge indubbiamente un personaggio decisivo per gli esiti figurativi dell'Italia

centrale, sicuro precursore e iniziatore di generi e al tempo stesso artefice di un rinnovato sentimento estetico e spirituale della pittura, che è stato sin qui, se non del tutto trascurato, quanto meno sottostimato.

Da un lato, si delinea infatti, con lampante e incontrovertibile nitidezza, tutta l'influenza di Muziano pittore di paesaggi, vero e proprio importatore del genere nell'accezione veneto-padana, con una forza di penetrazione pari soltanto alla seduzione esercitata a Roma dal rovinismo di Polidoro negli anni Venti e di Heemskerck e Sustriis negli anni Trenta del Cinquecento. Gli affreschi di paesaggio del bresciano, già prima dell'apporto fiammingo degli anni Settanta e Ottanta, segneranno a Roma l'avvento di una concezione della pittura di vedute "splendida e possente" — per usare le parole di Van Mander — che tratterà inesorabilmente le sorti di questo genere artistico nella città pontificia e nelle ricche residenze extra urbane della nobiltà di curia.

D'altro canto, con Muziano si introduce a Roma anche un nuovo modo di declinare e interpretare la pittura sacra, che giocherà una parte indiscutibilmente primaria nel rinnovamento dell'arte alla fine del secolo sedicesimo. Non credo sia esagerato — fatte le dovute proporzioni di calibro qualitativo e durata del fenomeno — affermare che quest'artista abbia svolto un ruolo nell'evoluzione della pala d'altare a Roma e in Italia centrale, pari a quello sostenuto da Ludovico Carracci a Bologna e, più in generale, nell'arte emiliana tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Lo svecchiamento dei lammiccati stereotipi stancamente ripercorsi dalla pittura romana della seconda metà del Cinquecento passa — che lo si voglia o no — attraverso i modelli creati da Muziano, il quale non abbandonò mai un saldo aggancio con la realtà circostante, nell'intento di animare di verità il fatto sacro.

L'attività di 'capocciante' portata alla luce per la prima volta a partire da questo studio, attraverso l'inaspettato recupero di alcune di quelle 'teste dal naturale' evocate a più riprese da fonti e documenti (e molte altre ne dovranno essere, su questa scia, in futuro rintracciate), suona poi inevitabilmente vicina a quella dell'altro rampollo di Lombardia, il giovane Caravaggio, approdato a Roma proprio nell'anno della scomparsa del conterraneo bresciano a far teste "per un grosso Puna", sotto la protezione dei Borromeo e dei Colonna. Questi due clan familiari, non incidentalmente patrocinatori dello stesso Muziano, scandiranno poi con puntuale coincidenza la carriera romana del Merisi, insieme ad altri committenti che pochi anni prima avevano segnato anche il destino artistico di Girolamo: Matteo Contarelli, i Mattei, i Filippini dell'Oratorio romano, Federico Borromeo. Così anche quella pratica di eseguire "copie di devozione" che Mancini attribuisce a Caravaggio sembra doversi leggere in una chiave non dissimile dalle numerose repliche — che la biografia definisce in più luoghi "devotissime" — di soggetti sacri (in particolare santi penitenti, ma non solo), realizzate da Muziano ripercorrendo il proprio repertorio e talora anche quello altrui.

Il *fil rouge* delle committenze e della prassi artistica, al di là di una generica rispondenza culturale e geografica, sembra dunque descrivere una vera e propria linea di continuità tra Muziano e la pittura di ceppo lombardo importata a Roma dal Merisi, ad onta della pura e semplice contrapposizione tra tarda Maniera e naturalismo seicentesco. Del resto anche l'anonimo estensore della *Vita* tiene a precisare, nel concludere la biografia di



Girolamo Muziano, *Annunciazione*,
Cabinet des Dessins, Parigi.



Girolamo Muziano, Studio per l'Assunzione della Vergine, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.

Muziano, che “le sue pitture oltre allo artificio che in se contengono sono aliene da ogni lascivia et vanità mondana, adorne di ogni modestia et gravità”, e altrove che “mai in tutto il tempo di vita sua ha solo per guadagnare esercitata questa professione pensando di farli torto ma prima per far l’opra come l’arte richiede, vera imitatrice della natura, et poi per riportarne honore et gloria perche sapea benissimo, et spesso dir lo suole, che l’opera ben fatta e un fidele amico, che sempre sta in difesa del suo fattore, anzi che senza voce non cessa di lodarlo, et l’opera mal fatta e sempre un inimico capitale parato a giudicarlo”, avvalorando, oltre ad una concezione artistica solidamente radicata nel dato di natura, una corrispondenza tra fare pittorico e vita spirituale che avvicina Muziano a molti grandi protagonisti di inizio Seicento.

Infine, solo pochi accenni in questo libro sono dedicati agli artisti che a vario titolo, sia come diretti allievi, collaboratori occasionali o semplicemente suoi contemporanei si sono interessati al pittore di Brescia e sono stati attratti nella sua orbita: i nomi sono moltissimi, alcuni più noti, altri meno, altri ancora ricostruiti qui per la prima volta, ma è certo che un simile lavoro di ricognizione, in questa sede soltanto abbozzato, andrà sviluppato altrove, con una panoramica più ampia e capillare della pittura di secondo Cinquecento romano, che attende da anni un suo sistematico repertorio.

Il 14 gennaio 2010, nelle sale dell'Accademia Nazionale di San Luca è stato presentato il volume di Patrizia Tosini Girolamo Muziano 1532-1592. Dalla Maniera alla Natura (Ugo Bozzi Editore, Edizioni per la storia dell'Arte, Roma 2008).

All'incontro, introdotto dal Presidente Nicola Carrino, hanno partecipato l'autrice del volume (di cui si riporta parte dell'Introduzione), Antonio d'Amelio, Caterina Furlan, Anna Lo Bianco, Francesco Federico Mancini.

PALMA
BUCARELLI

Cronache
indipendenti

a cura di Lorenzo Cantatore

DE LUCA EDITORE D'ARTE

Palma Bucarelli Cronache indipendenti

LORENZO CANTATORE

Mentre dava alle stampe il suo diario del 1944 (P. Bucarelli, *1944. cronaca di sei mesi*, a cura di L. Cantatore, Roma 1997), Palma Bucarelli già ne ipotizzava un seguito progettando di ripubblicare i suoi scritti usciti fra il 1945 e il 1946 sul giornale romano “L’Indipendente”, dove aveva curato la rubrica *Mostre d’arte*. Era convinta che non vi fosse soluzione di continuità fra quelle pagine private dense di faccende umane e di eccitazione per la liberazione di Roma e le cronache d’arte stilate fra il 25 aprile e la nascita della Repubblica. Aveva anche trovato il titolo, *Cronache indipendenti*, suggeritole dal suo compagno, lo scrittore e giornalista Paolo Monelli, in una lettera piena di complimenti per quell’esordio giornalistico: “questi tuoi articoli sono quelli che ti vengono meglio, il che mi dà il sospetto che tu abbia in te certe doti di osservazione e di ironico commento dei fatti della vita che potresti esercitare benissimo anche fuori della critica d’arte. [...] Brava, dunque. [...] in questo tempo che non mi ritrovo più a scrivere [...] e mi sento arrugginito e svogliato ti vedo astro nascente con struggimento e ammirazione” (lettera di P. Monelli a P. Bucarelli, 1 luglio 1945).

In effetti, in quei 53 ritagli di giornale che lei stessa aveva raccolto ed incollato in un grande album blu (parte del corredo di pubblicazioni e titoli presentati a un concorso) c’erano non solo i sintomi di un’improbabile giornalista in erba, ma soprattutto i suoi prior esercizi critici sull’arte contemporanea.

Certo nel 1945 Palma Bucarelli, sia come ispettore alle Antichità e Belle Arti sia come studiosa, era già sulla breccia da oltre un decennio; tuttavia, entrata alla Galleria nazionale d’arte moderna alla fine del 1939 e, di fatto, soprintendente dal 1940, non aveva ancora dato grandi prove scritte del suo amore per il contemporaneo. Travolta dalla guerra, dalle frenetiche operazioni di salvataggio del patrimonio artistico minacciato dai bombardamenti e dalle razzie naziste, evidentemente si era dedicata più agli affari d’ufficio che alla critica. Un primo approccio c’era stato subito dopo il 25 luglio quando, su un giornale di Zagabria, uscì una sua recensione della quarta Quadriennale di Roma. Proprio con quel documento ho voluto aprire questa piccola antologia, perché mi sembra che qui l’autrice abbia saputo tracciare il quadro fedele di una rinascita latente (e “Rinascita” era il nome del settimanale bilingue, diretto da Luigi Fiocca) che sarebbe esplosa di lì a pochi anni. Ma la guerra non era ancora finita, gli alleati avanzavano dal sud e i tedeschi, ora resistenti ora in fuga, seminavano distruzione ovunque passassero. Su questo scenario in bilico fra il bene e il male, fra la vita e la morte, fra il 1943 e il 1944, la Bucarelli — con pochi altri funzionari di stato, tra cui Giulio Carlo Argan, Emilio Lavagnino e Pasquale Rotondi, rifiuta-

tisi di seguire il governo Mussolini al nord – rischiò la vita per salvare il nostro patrimonio artistico (A questo proposito mi è caro suggerire la lettura del libro di Alessandra Lavagnino, *Un inverno: 1943-1944*, Palermo 2006, dov'è ricostruita nel dettaglio e con abbondanza di fonti l'eroica impresa di salvataggio del patrimonio artistico italiano in tempo di guerra). Anche qui Palma si rivela un "astro nascente", per la fermezza e il coraggio (tipicamente femminili, in circostanze così tese ed estreme) con cui svolge la sua missione di conservatrice dei beni pubblici e per la passione con cui riesce a raccontarla in un celebre pezzo uscito a fine '44 sulla rivista "Mercurio" di Alba de Cespedes. Ecco perché anche *Opere d'arte alla macchia* non poteva mancare in questa raccolta: e così fedele e commovente, ha la forza evocativa di un film di repertorio per nulla alterato dal tempo, e una memoria "a caldo" che, per la vivezza dei tratti e delle emozioni, produce lo stesso effetto improvviso e sbalorditivo di una cronaca: "Guardavamo quelle opere, finalmente al sicuro dopo tanto trepidare, come fossero ancor nostre, la parte più viva di noi. Arrivò in quel momento un fonogramma dal Ministero di Padova, irritatissimo: deplorava che funzionari 'non in attività di servizio' avessero trasportato 'arbitrariamente' a Roma opere d'arte e li richiamava alla grave responsabilità da essi assunta. Ci guardammo sorridendo: era la più bella medaglia che si potesse appuntare al petto dei salvatori" (*Opere d'arte alla macchia*, p. 31).

Ma Palma già guardava avanti e, nello stesso dicembre '44, mentre in "Mercurio" archiviava definitivamente fascismo e guerra, su "Domenica", un altro dei tanti giornali nuovi di quei mesi, carta povera e inchiostro sbiadito, annunciava la riapertura della "sua" Galleria già disegnando per il lettore il quadro sintetico di un gusto, di un luogo e di un programma culturale attorno ai quali la stessa autrice avrebbe costruito tutta la sua esistenza.

Ho immaginato questi tre pezzi d'apertura come un prologo necessario alle *Cronache indipendenti* che vengono fuori proprio da quelle immediate premesse storiche, culturali e umane. Il contesto artistico romano, il disordine degli eventi bellici, il microcosmo della Galleria d'arte moderna che risorge dalle macerie, Palma Bucarelli che mette da parte la scrittura privata (l'ultima pagina del suo diario è infatti datata 8 luglio 1945) per confrontarsi col mondo dei lettori quotidiani, tuffandosi nel vortice degli artisti e delle gallerie: si guarda attorno, osserva, confronta, valuta, stringe relazioni, apprezza e stigmatizza, seduce e si fa sedurre, prende appunti, infine scrive per "L'Indipendente", un foglio di due pagine, di orientamento moderato, liberal-progressista e riformista, legato al Partito democratico del lavoro di Ivanoe Bonomi. La prima uscita è datata 7 marzo 1945. Solo una settimana prima — con una lettera finora inedita datata 1 marzo — la Bucarelli aveva avviato un altro rapporto fondamentale per la sua formazione e per la conduzione della Galleria, quello con Lionello Venturi appena rientrato dall'esilio statunitense:

Illustre prof. Venturi,

mi permetta prima di tutto di darLe il ben tornato, benché non abbia mai avuto il piacere di conoscerLa personalmente, come l'illustre e venerato Maestro che finalmente torna fra noi, anche se la Sua scuola e il Suo esempio ci sono stati sempre presenti negli anni trascorsi. Poi mi permetta anche di rivolgerLe una preghiera che è l'espressione di un mio vivo desiderio da quando so che Ella è a Roma: una sua visita alla Galleria. Io reggo la Soprintendenza della Galleria da cinque anni, ho fatto, al principio della guerra, come tutti i colleghi, lo sgombero



Leonetta Cecchi Pieraccini, Ritratto di Palma Bucarelli.

delle opere d'arte che portai nel palazzo Farnese a Caprarola e poi, durante il periodo nazi-fascista, riportai per sottrarle a certo pericolo, in Castel S. Angelo. Nel frattempo, dal '42 in poi venivo esponendo in alcune sale gli acquisti di contemporanei che man mano si venivan facendo. Chiusi la Galleria dopo l'8 settembre 1943 per protesta contro i tedeschi che pretendevano di "normalizzare" la vita della città, come dicevano, e la tenni chiusa fino alla liberazione. Poi, non potendo subito rimettere tutte le sale in ordine per varie ragioni contingenti, che ora non Le dico per non dilungarmi troppo, ho riaperto la Galleria con undici sale dove ho esposto opere d'arte contemporanea, quelle che han fatto la storia di questi quarant'anni del secolo. La mostra ha suscitato infinite discussioni, nella stampa e negli ambienti artistici.

Io credo d'aver fatto qualcosa di utile per chiarire una situazione dell'arte che oggi è confusa, come tutto, del recto, o meglio si cerca di confonderla mescolandovi questioni politiche e interessi personali.

La Sua visita e il Suo giudizio mi sarebbero tanto più graditi, oltre che a Lei può interessare di vedere, dopo la lunga assenza, quello che la Galleria nazionale può offrire ad una conoscenza dell'arte del nostro tempo.

Mi permetta intanto di inviarLe in omaggio il cataloghino e un articolo che scrissi prima della mostra per render conto della situazione e dei criteri.

Spero che Ella possa trovare un po' di tempo per accogliere il mio invito e in questa attesa La saluto e La ossequio.

In fondo è vero che il modo migliore per leggere queste *Cronache indipendenti* è considerarle una prosecuzione del diario di Palma, una sorta di "diario in pubblico" nel quale l'attenzione dell'autrice si focalizza su un unico oggetto, l'arte contemporanea a Roma fra il 1945 e il 1946, scandagliata in un serrato giorno per giorno che rallegra e sorprende se si pensa a quei mesi duri della nostra storia. La Margherita, la Galleria del Secolo, Présence, l'Art Club, Il Ritrovo, Lo Zodiaco, e ancora la Galleria San Marco, la Galleria Po e la San Bernardo, la Galleria di Roma e lo Studio Palma, La Prora e La Finestra: chi l'avrebbe detto che in tanti luoghi si continuasse o si iniziasse a fare arte e cultura nonostante il gorgo degli avvenimenti storici, ancora prima della liberazione. E, sullo sfondo, Roma: ora quella colorata di Mafai, ora quella disperatamente monotona di Vespignani, ora quella primaverile di Monachesi. Queste pagine stanno a testimoniare la vivacità della capitale, di istituzioni e persone, fatti e circostanze di cui solo una donna colta, conviviale, elegante, bella, sportiva, ambiziosa, ottimista e libera come Palma Bucarelli poteva lasciar traccia. Da qui l'idea di ripubblicare questi appunti lievi e sottili, graffianti e affettuosi, talvolta seriamente ingenui ma già maturi nell'individuare, all'interno di uno scenario artistico in gran parte informe, fra capolavori e croste, i segnali ancora acerbi delle novità che di lì a poco avrebbero segnato con nettezza di posizioni la grande stagione dell'astrattismo italiano e delle polemiche con il realismo.

Il volume Cronache indipendenti di Palma Bucarelli, riproposto per la cura di Lorenzo Cantatore (De Luca Editori d'Arte, Roma 2010) nelle centenario della nascita dell'autrice, è stato presentato il 21 aprile 2010 nelle sale dell'Accademia Nazionale di San Luca.

All'incontro, introdotto dal Presidente Nicola Carrino, hanno partecipato il curatore del volume (di cui si riporta parte dell'Introduzione), Maria Vittoria Marini Clarelli e Lorenza Trucchi. Di Achille Perilli è stato letto breve scritto.

Guido Canella

**ARCHITETTI
ITALIANI NEL
NOVECENTO**



**CHRISTIAN
MARNOTTI
EDIZIONI**

Guido Canella

Architetti Italiani del Novecento

ENRICO BORDOGNA

Più volte è stato detto come Canella appartenga a quel gruppo di maestri dell'architettura italiana che nella propria biografia artistica ha intrecciato indissolubilmente insegnamento universitario, attività progettuale, produzione teorica e pubblicistica. Architetti che hanno sempre alternato la penna alla matita, e sul cui tavolo da disegno libri e ricerca hanno sempre trovato spazio privilegiato. Nel caso di Canella, poi, a questa caratteristica, che lo accomuna ai suoi maestri Rogers e Samonà e ad alcuni, pochi, suoi coetanei — Aymonino, Rossi, Gabetti e, ancora, Polesello, Semerani e qualche altro —, si deve aggiungere una particolare passione editoriale e di organizzazione culturale, che dalla metà degli anni Settanta per circa un quarto di secolo lo ha visto promuovere e dirigere, con vocazione tutta soggettiva e militante, riviste di architettura come "Hinterland" e "Zodiac".

E tuttavia corre subito l'obbligo di un chiarimento. Scorrendo il sommario si potrebbe avere l'impressione che gli scritti raccolti in questo volume, magari anche senza dichiararlo, mirino a comporre un pur selettivo affresco storico dell'architettura italiana del secolo scorso, dagli antecedenti ottocenteschi, alle vicende dell'architettura moderna tra le due guerre, fino al dopoguerra e alla contemporaneità.

E invece niente di più errato e fuorviante. Questi di Canella, infatti, non sono, né tantomeno pretendono essere, scritti di uno storico, ma sono sempre scritti di un architetto operante, interamente svolti dall'interno del "laboratorio progettuale", con sensibilità, attenzioni, intuizioni di un maestro che insegna a comporre architettura e scrive, riflette, ricerca a partire dai problemi del progetto e sempre in funzione del progetto. Come se questi scritti fossero sempre destinati a un ideale corso di Composizione architettonica, con un orizzonte concettuale e pratico che è quello della teoria e della tecnica della progettazione architettonica. E dunque non solo non hanno, ma neppure pretendono di avere l'oggettività e la sistematicità dello sguardo storico, dove per altro spesso sistematicità e scrupolo filologico, quando ci sono, fanno premio sulla perspicacia interpretativa.

"Occhi che non vedono" era lo sferzante rimprovero che li giovane progettista Le Corbusier di *Vers une Architecture* (1923) indirizzava all'accademia sua contemporanea, incapace di cogliere lo spirito nuovo dell'era "macchinistica". Al pari di quell'aforisma corbuseriano, anche questi scritti di Canella sono da intendere come laboratorio di una costruzione poetica, alla quale l'autore, attraverso perlustrazioni non convenzionali di opere e protagonisti del passato, vuole fornire fondamenti di conoscenza, sottraendo le scelte espressive, anche quelle più legittimamente soggettive e autobiografi-

che, alla sfera del gusto per ripontarle a più complesse ragioni conoscitive.

D'altra parte fin dal 1961 Canella aveva parlato di "architettura della conoscenza" ("Casabella-Continuità", n. 251, maggio 1961), concetto precisato solo due anni dopo alla mostra del Castello Cinquecentesco dell'Aquila come "vocazione cosciente alla città" (*Aspetti dell'arte contemporanea*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963).

La lettura di questi scritti conferma la vocazione di allora. Sono saggi — con respiro insieme teorico, critico e storico — che mostrano capacità di analisi e di giudizio resa penetrante della consuetudine progettuale: saggi svolti con immedesimazione profonda all'oggetto di studio, quasi una "riscrittura dall'interno della partitura", per riprendere una formula longhiana, che solo l'occhio lungamente esercitato al comporre può consentire; e nei quali la città è sempre sullo sfondo, a costituire il quadro che solo può render conto di certi caratteri dell'architettura.

Così questi scritti crepitano di intuizioni critiche di folgorante lucidità, dedicate agli autori più amati (come Persico, Terragni, Muzio, de Finetti, Gardella, Ridolfi, D'Olivo, Rogers, Samonà), ma anche ad altri probabilmente sentiti meno vicini, e tuttavia indagati con altrettanta partecipazione e originalità interpretativa. Analisi e interpretazioni che sembrano riemergere, quasi per inconscia levitazione, nella sua opera architettonica, le cui forme a loro volta, come in un gioco di specchi, illuminano retroattivamente quelle stesse formulazioni critiche, rivelandone come in filigrana motivazioni e finalità; quasi che Canella, scrivendo dei protagonisti dell'architettura italiana del Novecento, parli anche di sé.

La funzione critica diviene dunque terreno privilegiato di un reiterato impegno conoscitivo, in certo modo inevitabilmente anche "politico" (nel senso di politico-culturale, naturalmente), in cui passione e ideologia, secondo la dizione pasoliniana, convivono a fare di questi testi, ben al di là di asettiche descrizioni analitiche, dei saggi palpitanti di critica operativa. Simili, in questo, a quel tipo di critica definita qualche anno addietro da Pier Vincenzo Mengaldo "critica filosofica" (*Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998), l'unica in grado, dice Mengaldo, di riportare l'analisi di un testo alla temperie teorica di una stagione culturale, di un movimento poetico o artistico, secondo un rapporto ancora fecondo tra ideologia e linguaggio, tale da escludere ogni possibile deviazione formalistica nella stessa analisi stilistica degli autori volta a volta oggetto di studio.

Un'ultima considerazione deve essere fatta a questo proposito.

Proprio per la loro finalità operativa, già lo si è accennato in precedenza, questi scritti sono percorsi da una intrinseca tensione pedagogica, come se l'autore scrivesse (anche quando non si tratta di vere e proprie lezioni universitarie) per un ideale uditorio studentesco da instradare ai segreti del laboratorio compositivo, dove formazione e talento degli allievi sono sollecitati a coltivarsi con lo studio e la conoscenza, e dove "ferri del mestiere", scelte espressive, tecniche compositive, sono svelati sul corpo vivo delle opere e degli autori. Le cui poetiche sono indagate oltre il dato percettivo della forma sensibile, riportate a un livello più profondo di comprensione — ideale, culturale, ideologico —, in cui la vita delle forme attinge a un significato autentico di espressione della personalità intellettuale di un artista, di una più larga prospettiva storica, di un'intera società.

Basti pensare a pochi esempi: all'ostensione del "segreto religioso" di

Persico nella bianca sospensione formate, purista e spiritualista, del Salone d'Onore della Sesta Triennale del 1936; al "titanismo primordiale e archeologico" del Terragni dei grandi concorsi romani e del Danteum, quel Terragni altrove definito fulmineamente come "questa sorta di Majakovskij comasco"; alla "intrinseca razionalità", morale e formate, del classicismo definettiano; al "luminismo in controluce" di Gardella; eccetera.

D'altronde era stato Canella, in uno scritto lontano qui non raccolto ("La prova del nove", in *Nuovi disegni per il mobile italiano*, *L'Osservatore delle arti industriali*, Milano 1960), a reclamare — primo e in tempi non sospetti, ancora assai distanti dalla voga rivalutativa di molta anodina critica successiva —, l'imperativo di "prescindere da quel taglio verticale netto che impedisce un confronto diretto tra un Terragni ed un Muzio, tra un Pagano e un de Finetti, tra un Gardella e un Fiocchi". Con un'attitudine, tutta da architetto, di vedere prima, e spesso più a fondo, della convenzione critica corrente. E del resto non è forse un dato ormai acquisito che il distacco dal formulario ormai consunto del Movimento moderno, che ha costituito il punto di maggiore revisione e originalità dell'architettura italiana del dopoguerra nel panorama internazionale, sia stato sollecitato soprattutto dagli architetti, dalla critica e dalla storia fatte dagli architetti operanti, piuttosto che dagli storici e dai critici di professione (con forse l'unica eccezione di Bruno Zevi)?

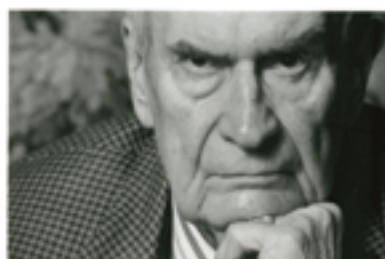
Il 10 maggio 2010, nelle sale dell'Accademia Nazionale di San Luca è stato presentato il volume Guido Canella. Architetti Italiani del Novecento (Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010) a cura di Enrico Bordogna.

All'incontro, introdotto dal Presidente Nicola Carrino, oltre al curatore del volume (di cui si riporta uno stralcio della Prefazione) sono intervenuti Francesco Moschini, Paolo Portoghesi, Franco Purini, con i contributi di Carlo Aymonino, Giorgio Ciucci, Gianni Contessi, Antonio Monestiroli, Luciano Semerani e Paolo Zermani.

Federico Zeri

**Lettere
alla casa editrice**

A cura di Anna Ottani Cavina



EINAUDI

Federico Zeri

Lettere alla casa editrice

ANNA OTTANI CAVINA

Scrivere lettere. Negli ultimi anni per Zeri era diventato un lavoro dannato. Giulio, l'autista-giardiniere-custode, si presentava al mattino alle Poste di Monterotondo, caricava le lettere e i pacchi, li riversava a Mentana sul piano di porfido che era la scrivania di Zeri. Ingombranti e imperiose, montagne di lettere e foto reclamavano una risposta. Quesiti incombenti, non eludibili, sui quali il professore affaticava il cervello e il suo occhio. Non era sempre stato così. Le lettere spesso avevano segnato il tracciato di un incontro intellettuale o scandito ricerche che allo studioso stavano a cuore. Mina Gregori ha raccontato la vocazione del giovane Zeri nelle lettere trionfali e spavalde spedite a Firenze a Roberto Longhi, per più di vent'anni (1944-65).

Tra il 23 luglio 1955 e il 1 luglio 1980, 234 documenti (lettere per lo più, qualche telegramma e qualche cartolina illustrata) si scalano a comporre il carteggio tra Federico Zeri e la sua Casa editrice nelle persone di Giulio Einaudi, Giulio Bollati, Paolo Fossati. Con l'eccezione di due – brevissime, scritte a mano –, le lettere di Zeri sono battute a macchina sulla vecchia Olivetti lettera 22, il nastro un po' logoro, i caratteri gravi e troppo inchiostrati. Nessuna riserva, da parte di Zeri, sull'adozione di un mezzo meccanico che l'élite culturale faticava a introdurre nella corrispondenza privata, immaginando arcane simmetrie fra soggettività e scrittura manuale.

Zeri al contrario predilige la tastiera, le sue sequenze spaziate, leggibili, che avvicinano la scrittura al parlato. La macchina permette di produrre all'istante una copia del testo battuto, ed è anche questa ragione pragmatica a orientare la scelta di Zeri. Il quale poi, eccessivo e acrobatico, batte a macchina a volte su rigidissime cartoline illustrate, non malleabili al passaggio del rullo.

La scrittura è funzionale, moderna. Ruvida quasi, lontana dal protagonismo longhiano e da quella coscienza della recitazione che pure è parte del vissuto di Zeri. Una scrittura diretta, senza filtri, incisiva.

Scrivendo a Giulio Bollati (18 marzo 1976), che gli ha fatto avere una copia fresca di stampa del *Come si comprende la pittura* di Lionello Venturi, la prosa di Zeri ha i ritmi serrati di un dispaccio di guerra:

La sto leggendo con un senso di sbigottimento e di autentica apprensione, alleviata da folli risate. Mi domando a chi mai sia venuto in mente di rinfrescare roba del genere, che andrebbe pudicamente velata, anche e soprattutto per la buona memoria dell'estinto, e per il buon nome della cultura italiana.

Tanto per citare alcuni passi:

a pag. 33: Giotto sarebbe ingenuo e umile.

pag. 39: la creatività del Pollaiuolo risulta puntuale.

pag. 41: nella Primavera del Botticelli Zefiro lascivo vola per acchiappare Flora, in altri termini per prenderla per le chiappe.

pag. 42: i motivi (della Primavera) possono essere poetici anche se espressi in modo diverso da quello del Botticelli.

pag. 58: una pittura dipinta a fresco sopra una parete non ha alcun diritto ad essere giudicata in modo differente da una pittura dipinta ad olio su una tela.

pag. 76: la luce... è adatta alla rivelazione delle pieghe più sottili dell'animo.

E, per finire; alla pag. 87: lo stile luministico produce i suoi migliori effetti quando il modello è fisicamente brutto.

Potrei aggiungere altre perle a questa collana, degna del più cattivo Flaubert; ma soltanto mi chiedo chi mai sia il sadico che si vendica del Venturi minor infangando la sua memoria col riesumare stupidità così enormi? Chi è? Puoi dirmelo?

Una lettera minimalista nell'assenza programmatica di ogni commento, ma folgorante e d'effetto nella chiarezza e nella struttura laconica.

Negli anni del dialogo con la sua casa editrice Zeri si spende su fronti diversi anche se, subito, la prima lettera introduce il tema sul quale il rapporto si fonda (e poi si consuma). Zeri entra in scena come autore Einaudi nella fase di ingaggio per il libro *Pittura e Controriforma*. È il 23 luglio 1955 ed è quel libro (uscito nel 1957) e poi *Due dipinti, la filologia e un nome* (1961) e *Diari di lavoro II* (1976) e la lunga gestazione della *Storia dell'arte italiana* (l'ultimo dei nove volumi curati da Zeri uscirà nel 1983) a costituire l'asse portante della corrispondenza, che apre su stanze laterali e private.

C'è per esempio il Leitmotiv delle richieste imbarazzate di Zeri per conquistare, a distanza di mesi e di anni, i pagamenti dovuti:

Posso chiedere se sono in vista dei rendiconti per il Pulzone?

[...] sono oramai molti anni che non ricevo un centesimo di diritti sui due libri che ho pubblicato presso Einaudi.

Mi raccomando la faccenda dei diritti d'autore; ogni "apporto" mi farebbe comodo in questo momento.

Certo "non è facile arrivare alle questioni di denaro con la gente dell'editoria, che ha sempre l'aria di stupirsi quando un autore batte cassa invece che parlare per esempio di Proust" scriveva Stefano Bartezzaghi presentando il carteggio di Gianni Rodari con lo stesso editore. Per fortuna, le postille più volte vergate a mano da Giulio Bollati ("per favore, vedere la situazione di Zeri") rilanciano le suppliche dei comuni mortali ai vertici aristocratici, e sempre distratti, degli amministratori torinesi. Verso di loro Zeri ha un distacco e un'intransigenza calvinista. Paga regolarmente i libri che chiede in lettura e non accetta la restituzione dell'assegno di £ 16.114, che per errore la casa editrice aveva preteso nel recapitargli quattro copie di un suo volume.

L'impressione che si fa strada, lettera dopo lettera, è di una solitudine intellettuale, di una condizione amara di isolamento, al di là di viaggi, incontri, impegni professionali di grande prestigio.

Zeri fatica a trovare un interlocutore.

Non è Giulio Einaudi, destinatario delle prime lettere, distante, formale, troppo somigliante all'*Ipsissimus* su cui scherzava Gianfranco Contini. E non sarà Paolo Fossati, che subentra alla fine, instaurando un rapporto costruttivo e efficace – va in porto con lui la *Storia dell'arte italiana* –, ma timido e reticente sul piano delle idee. Quelle idee che, nel ricordo divertito di Natalia Ginzburg, già Cesare Pavese, nell'ufficio Einaudi, sembrava fuggire come la peste: "Qui non c'è bisogno di idee! Ne abbiamo anche troppe di idee! [...] Che bisogno c'è di proposte? Siamo pieni di proposte fino al collo!". Il solo interlocutore sarà Giulio Bollati.

È Zeri, nell'arco di tutto quel tempo, ad avere una funzione di traino: mette in campo ricerche e progetti (sono gli anni della Storia dell'arte italiana e dei suoi furori ariosteschi, sferzanti e criptati, nei confronti di Giovanni Previtali), denuncia fallimenti e sconfitte (i suoi libri mancanti: Il Trecento riminese; il volume su Carlo Crivelli, anzi su "Carlo Vittore, Pietro Alemanno e il fenomenale Nicola di Ancona"), segnala instancabilmente dei testi, che l'Einaudi avrebbe potuto tradurre rompendo steccati disciplinari e ideologici.

Mi ha commosso il suo battersi (due righe fulminee di Zeri, silenzio dell'editore) per "il libro, eccezionalmente bello e interessante" di Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, Friedrich to Rothko*. Un libro coraggioso, che scardina l'ordine consacrato per ridisegnare le mappe della conoscenza degli ultimi due secoli. È un autore, Rosenblum appunto, tra i grandi del Novecento, penalizzato in Italia dall'essere stato solo in parte e molto tardi tradotto e dal non essere entrato in quel catalogo Einaudi, che per anni ha fissato il canone della disciplina. Con Frederick Antal, le cose vanno subito meglio. Zeri lo aveva incontrato nell'esilio di Londra e si era interessato ai suoi studi quando ancora non erano frequentati in Italia. Il legame fra loro è profondo. Dopo la morte di Antal, una lettera della moglie Evelyn, conservata nell'archivio della Fondazione Zeri a Bologna e datata 20 marzo 1988, propone di destinare alla fototeca di Zeri ("dear Federico") il fondo fotografico dello studioso: "I think it would be a good idea if the Antal photos were eventually to join yours". Per l'opera di Antal c'è ovviamente una vera attenzione anche da parte della casa editrice, inchiodata però a traduttori e contratti che non soddisfano la prospettiva di Zeri inflessibile, nell'edizione italiana, su aggiornamenti e corredo di foto che non siano "orride" e così poche "da fare pietà". Delusioni, contrasti, alla fine prevale l'inclinazione generosa di Zeri, *advisor* per scelta, il quale poi segue le fortune di Antal anche per gli Editori Riuniti. Sul volume della sua biblioteca (F. Antal, *La pittura italiana tra classicismo e manierismo*, Roma 1977) una riga a matita ricorda: "letto in bozze nell'estate 1977".

Le lettere, secche e stringate come del resto erano le telefonate mattutine del professore che detestava il pensiero "lululento", hanno sbalzi e stoccate improvvise. Dai cannoni di Mentana – a guardia della villa di Federico Zeri – palle di fuoco vengono lanciate contro Calvino, Roberto Longhi ("L'Iniquo"), André Chastel ("il librone [...] sulla Firenze di Lorenzo il Magnifico [...] un vero mattone erudito [...] Per carità, non lo stampate!") Giovanni Previtali, Eugenio Battisti, Umberto Eco ("sto combattendo con U. Eco, molto interessante ma scritto alla maniera delle Sibille"). È una scrittura poco letteraria, che procede a scoppi e che tiene svegli. Anche se sempre si deve ricordare che alto è il tasso di spettacolarizzazione nella voce recitante di Federico Zeri. Il carteggio dunque non è levigato. Scabro e aritmico, conosce impennate d'intelligenza e anche di sentimenti, filtrati da forte pudore. Succede con l'arrivo di Giulio Bollati – 13 luglio 1956 – che imprime allo scambio di lettere un'accelerazione culturale e affettiva:

Einaudi [...] è d'accordo per fare la Storia della pittura italiana [...] Unisco la mia più calda raccomandazione personale a non cedere ad altri il lavoro: ne ho parlato tanto coi colleghi e con Einaudi (forse in modo immaginario, ma convincente) che mi ci sono affezionato.

Zeri accusa immediatamente l'affondo e avverte la solidarietà di Bollati. A lui si confessa in una lettera cruda e programmatica (1 settembre 1956), che

dice molto del suo modo di fare ricerca, della sua attitudine sperimentale, non accademica, filologica e quasi artigianale: “davanti al diluvio di vacua letteratura mascherato di pretese storico-artistiche, una semplice attribuzione, anche se modesta, quando è basata su un reale fondamento conoscitivo, rappresenta un risultato solido, assente dalla stragrande maggioranza delle chiacchiere che ci mitragliano quotidianamente”.

E dice molto anche dell'onestà intellettuale di Zeri che, pur volendo ridisegnare il quadro della storia dell'arte italiana, non cede alle schematizzazioni e difende un montaggio per argomenti rigorosamente fondati su *connoisseurship* e ricerca (“la Scuola Riminese del Trecento; Antoniazio Romano; Carlo Crivelli; i Veneziani del primo Quattrocento; i Muranesi [...]”) e su materiali nuovissimi personalmente cercati: “la fortissima spesa della raccolta del materiale illustrativo, dei viaggi, ecc. sarebbe tutta a mio carico”.

[...] in Italia la Storia dell'Arte è, salvo casi singolarissimi, precipitata in mano a venditori di fumo: una delle eredità dell'idealismo crociano (pianta, è bene ricordarlo, nata nello stesso terreno in cui allignò il fascismo) è l'aver dato l'avvio alla “valutazione estetica” in senso astratto, alla “critica per la critica”, ecc. ecc., un andazzo questo che consente di scrivere volumi di impressionante concettosità anche a chi non sa poi distinguere fra un ferro di cavallo e un bronzo di Donatello [...] È perciò palmare che un lavoro come quello che io vorrei iniziare non può che essere aborrito e vilipeso dalla stragrande maggioranza dei nostrani Storici dell'Arte, che da un'opera basata su fatti e non concetti o concettini trarrebbero la misura della propria ignoranza. Che il mio progetto, mirante ad un riesame di tutti i lineamenti raggiunti sinora sui primi secoli della pittura italiana, non sia poi così assurdo, lo dimostrano se non altro i risultati che ho raggiunto in questi giorni continuando la ricerca sui Riminesi del Trecento, risultati che hanno portato a due importantissime scoperte [...] su Giotto [...]

Il rapporto fra i due corrispondenti si stringe: progetti, curiosità e un'informale franchezza. Nel 1960 (17 febbraio), senza attendere il parere del consulente editoriale Enrico Castelnovo, che da specialista stava vagliando la prima stesura di *Due dipinti, la filologia e un nome*, Bollati si espone in prima persona:

A me il libro è piaciuto molto. È un virtuosismo sulla quarta corda della filologia, il rigore filologico fila in perfetto accordo con l' “invenzione”, facoltà di cui dice il mio amico Alessandro Verri che forse non ve n'ha un'altra più grande e meravigliosa quaggiù per noi.

Il timbro è colto, soggettivo, in cerca di una complicità con l'autore. Fatalmente, fra Zeri e Bollati, sarà vera amicizia. Un'amicizia siglata, nell'autunno del 1970, dal passaggio confidenziale al tu, così esotico a Zeri:

[...] ti sono enormemente grato per la faccenda del mio libro [Diari di lavoro 11]. Sei stato un vero amico, e non lo dimenticherò.

E nel rapporto con Giulio Bollati che si fanno strada, con molto ritegno, i rari squarci sul privato di Zeri:

[...] sono tornato da pochi giorni dalla Germania, da un viaggio che ho dovuto interrompere per gravissimi motivi familiari [...]

[...] passo un momento di isolamento [...] sto facendo del tutto per trovar casa in campagna, ed andare via da Roma definitivamente [...]

[...] la mia incapacità a scrivere.

Non posso continuare questa vita da girovaghi, e sono così stanco che passo intere giornate al buio, pensando a come sarebbe bello fare solo quello che si vorrebbe – nel caso mio i libri in questione.

Indizi, piccole tracce di una solitudine anche intellettuale che mi colpì in una lettera del 1990. Segnalavo a Zeri l'articolo del "Burlington Magazine" sul kouros famoso comprato dal Getty Museum nel 1983 per sette milioni di dollari e smascherato come falso a distanza di anni:

Grazie per il "Burlington Magazine": l'ho letto con vero piacere.

Peccato che io non sia citato, anche se fui il primo a denunciare il falso, quando era ancora nella cassa di imballaggio.

A Zeri che era allora l'unico europeo fra i *trustees* del Getty Museum e per di più storico dell'arte, non archeologo – non era stato perdonato di avere espresso troppo presto un giudizio fulminante, in spregio ai confini delle competenze. Venne cacciato.

Grandezza di Federico Zeri (e del suo infallibile occhio), che nell'ironia stemperava l'amarezza della sua condizione solitaria di outsider.

Il volume Federico Zeri. Lettere alla casa editrice (Einaudi editore, Torino 2010) a cura di Anna Ottani Cavina è stato presentato nelle sale dell'Accademia Nazionale di San Luca il 17 maggio 2010.

All'incontro, introdotto dal Segretario Generale Giorgio Ciucci e coordinato da Nino Criscenti, oltre alla curatrice del volume (di cui è riportata la Prefazione) sono intervenuti Antonio Paolucci e Marco Vallora.

CLAUDIO
VERNA

catalogo ragionato

VAR
FONDAZIONE

SilvanaEditoriale

Claudio Verna

Catalogo ragionato

VOLKER W. FEIERABEND

È ancora molto chiaro nel mio ricordo il momento in cui sono entrato per la prima volta in contatto con il nome e con le opere di Claudio Verna. Ne è seguita una frequentazione intensa della produzione di questo artista, frequentazione che ha rappresentato per me quella che si può definire un'esperienza chiave. In questo caso, come in molti altri in passato, mi ha fatto da cicerone un amico gallerista di Bergamo, Stefano Fumagalli, il quale nel 2007, dopo una lunga e seria malattia, ci ha purtroppo lasciati.

Stefano Fumagalli non era soltanto un mercante attivo e capace, ma anche un eccellente conoscitore d'arte, dotato di una sensibilità infallibile per ciò che, dal punto di vista creativo e qualitativo, è fuori dell'ordinario. Mi chiamò nei giorni immediatamente successivi al natale del 2002 e anziché farmi gli auguri, seppure in ritardo, mi disse che doveva assolutamente, e al più presto, mostrarmi delle opere di un pittore romano, poiché in esse vedeva, considerata la loro originalità, degli esempi notevoli di pittura autonoma. A metà gennaio del 2003 mi recai quindi a Bergamo, nella galleria di Stefano, il quale mi mostrò otto dipinti di Claudio Verna. In virtù del loro linguaggio concentrato su elementi espressivi essenziali e del fatto che erano eseguiti con una forza pittorica del tutto personale e con una sensibilità ricca di sfumature, quei lavori mi convinsero immediatamente. Scelsi subito cinque opere destinate alla collezione della Fondazione VAF da me istituita. E così la categoria "pittura analitica", in sostanza già presente nella collezione con opere di altri artisti, si arricchì considerevolmente.

Questo è stato solo l'inizio di una stretta frequentazione dell'opera di Claudio Verna. Ancora una volta fu Stefano Fumagalli a propormi, visto il mio spontaneo entusiasmo per l'opera dell'artista, un incontro con lui. Un'occasione per conoscerlo personalmente e per ottenere uno sguardo più approfondito sulla sua opera complessiva. Nell'autunno del 2003 arrivò il gran momento. Stefano aveva organizzato una visita a Claudio Verna a Spoleto. L'artista possiede infatti una casa estiva a Rapicciano, una frazione di Spoleto, e lì, in un magazzino, era custodita una parte delle sue opere che andavano dagli esordi fino ai giorni nostri. Le condizioni ideali, dunque, per un *tour d'horizon* attraverso tutte le fasi della sua evoluzione artistica.

Nella comoda BMW di Stefano Fumagalli ci recammo – io, la dottoressa Evelyn Weiss, membro del Consiglio di amministrazione della Fondazione VAF, e il dottor Klaus Wolbert, presidente della Fondazione stessa – in Umbria dove sorge l'antica pregevole cittadina di Spoleto. Lì, il mattino successivo al nostro arrivo, incontrammo Claudio Verna, il quale, affiancato dalla sua consorte, l'architetto Annamaria Tatò, ci accolse con grande

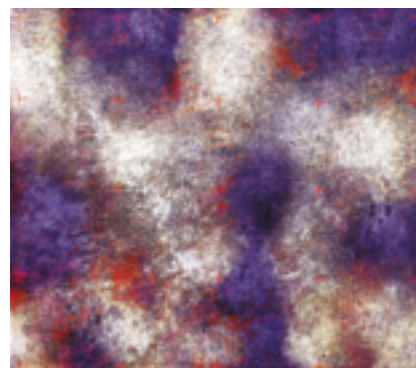
cordialità. All'accoglienza partecipò, con un certo entusiasmo, anche un cagnone di non piccola taglia. Dalla prima impressione che l'artista, allora sessantaseienne, produceva sull'osservatore, trapelava la personalità di un uomo che all'apparenza si sarebbe detto uno scienziato. Dalla sua persona emanava infatti un'autorevolezza professorale, ed egli colpiva per il suo modo di pensare e il suo fare mite, accorto e riservato. Tutto questo rientrava in un complesso di caratteristiche che si possono considerare tipiche degli intellettuali introversi e che risultavano già osservabili nei suoi dipinti, caratteristiche che si concretizzavano in un procedere assai ponderato, ora confermato anche dall'uomo in carne e ossa.

Seguì una lunga e coinvolgente presentazione, dopodiché noi ospiti prendemmo posto su una fila di sedie, mentre l'artista, instancabile, sistemava davanti a noi i suoi quadri. Potemmo così discutere di ogni singola opera e farcene un'idea precisa. Effettuiamo una prima selezione e poi, in una seconda tornata, ci accordammo su un assortimento definitivo di opere, che alla fine vennero acquisite alla collezione della Fondazione VAF. Dato il numero di dipinti di alto valore che l'artista ci presentava, relativi alle varie fasi della sua attività, ci risultò difficile limitare la scelta. Ce n'erano troppi che avrebbero ugualmente meritato di essere acquisiti alla collezione e che riusciva dunque arduo respingere. Risultarono determinanti, nella cernita, aspetti e criteri derivanti dalla volontà di offrire un panorama quanto più possibile rappresentativo di tutte le fasi dell'opera di Claudio Verna e dallo sforzo di documentare, attraverso testimonianze artisticamente rilevanti ed esteticamente esemplari, tutte le innovazioni stilistiche da lui apportate. Dal momento che la sua era all'epoca una produzione di oltre quarantacinque anni di ininterrotto lavoro artistico, è comprensibile che da tutto questo procedimento derivasse alla fine un insieme di opere così consistente che Claudio Verna divenne di colpo il protagonista della pittura analitica più rappresentato nella nostra collezione.

Questo non fu l'ultimo incontro personale con Claudio Verna, né l'ultima occasione in cui vennero acquistate delle sue opere. Seguirono altri incontri con l'artista negli anni 2005 e 2006 a Roma, dove egli ha preso in affitto uno studio in una zona tranquilla di periferia. Lo studio si trova in un lungo edificio che ospita una serie di *atelier*. I vicini di Claudio Verna sono quasi esclusivamente giovani artisti, come per esempio il pittore Federico Pietrella che è stato uno dei partecipanti alla mostra-concorso della terza edizione del Premio Agenore Fabbri istituito dalla Fondazione VAF.

Data la sua grande importanza per lo sviluppo della cosiddetta pittura/pittura – o pittura pura, nuova pittura, pittura analitica – Claudio Verna ha occupato un posto di rilievo nella mostra "Pittura analitica", inaugurata il 29 novembre 2007 presso la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano. La mostra è stata ideata dalla Fondazione VAF e allestita da Marco Meneguzzo. Nel catalogo che l'ha accompagnata, curato da me e da Marco Meneguzzo e poi divenuto il volume 6 della collana della Fondazione VAF pubblicato dalla Silvana Editoriale, Claudio Verna viene celebrato, a parole e immagini, come uno dei rappresentanti più autorevoli della pittura analitica.

La decisione d'includere, dopo il volume dedicato a Giuseppe Uncini, anche l'opera completa di Claudio Verna nella collana "Cataloghi ragionati" della Fondazione VAF, collana di cui l'opera costituirà dunque il secondo volume, è nata dalla convinzione che il fare artistico di Claudio Verna rap-



Sotto mentite spoglie, 2007,
acrilico su tela, cm 70x80.
Collezione privata.

presenti un contributo singolare alla storia della pittura contemporanea. Come pochi altri, egli ha saputo indagare, in un lavoro ininterrotto durato decenni, tutte le gamme espressive dall'astratto in pittura, di cui ha prodotto innumerevoli e originali varianti, e ha saputo temalizzarle sul piano artistico, senza mai dimenticare che la pittura deve sempre essere anche un fenomeno visivo capace di esercitare fascino sul piano sensoriale ed estetico.

La realizzazione di questo "catalogo ragionato" è il risultato di un lavoro coscienzioso, fondato su solide basi scientifiche, attraverso il quale si è cercato di illustrare, rappresentandola ampiamente anche con l'aiuto di immagini appropriate, la continuità dell'opera creativa Claudio Verna e la varietà dei nuovi approcci che gli hanno consentito di indagare i diversi linguaggi della pittura. Un grazie esplicito va dunque non solo all'artista stesso, il quale ha avuto un ruolo determinante in tutte le fasi preparatorie del volume, ma anche e soprattutto alla sua consorte, Annamaria Tabò, che grazie al suo costante, pluriennale impegno al servizio dell'arte di Claudio Verna e alla cura con cui si è occupata dell'archiviazione e registrazione delle sue opere e della raccolta di tutti i dati e documenti, ha posto le basi per questa pubblicazione.

Il 26 ottobre 2010, nelle sale dell'Accademia Nazionale di San Luca è stato presentato il volume Claudio Verna. Catalogo ragionato (Fondazione Vaf, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2010) a cura di Volker W. Feierabend (di cui si riporta la Presentazione) e Marco Meneguzzo.

All'incontro, introdotto dal Presidente Nicola Carrino, sono intervenuti Giovanni M. Accame, Enzo Bilardello, Daniela Fonti, Marco Meneguzzo, Claudio Verna.



RENATO BARILLI
Autoritratto a stampa

Renato Barilli

Autoritratto a stampa

RENATO BARILLI

Avvicinandosi l'ora del mio pensionamento, si è posto anche a me, come già a tanti miei colleghi, il classico problema di come festeggiarlo, magari con ricorso all'altrettanto classico *festschrift*, cioè a una raccolta di scritti stesi da amici, sodali, allievi, nel rispetto dell'ipocrita finzione che il festeggiato non ne sappia nulla, così da fargli una bella sorpresa al momento giusto, mentre in realtà chi si incarica di una simile operazione consulta attentamente il destinatario del rito per controllare con lui o con lei che tra i collaboratori ci siano tutti i nomi giusti. Per carità, nulla di male, in un omaggio del genere, cui io stesso ho partecipato ben volentieri quando ne sia stato richiesto. Ma nel caso mio, mi faceva addirittura ribrezzo pensare che nel mio nome si fabbricasse qualche ulteriore risma di carta stampata, oltre il quantitativo abbondante e forse addirittura abnorme che io stesso, nei quasi sessant'anni di carriera, avevo fatto nascere, come pesante scia lasciata dietro il mio passaggio. Restava semmai da fare un'operazione utile, almeno allo scrivente, quella di raccogliere una volta tanto, e in extremis, le mille spoglie di questo passaggio, abbandonate qua e là, molte già condannate al dimenticatoio, anche perché sarebbe arduo, perfino da parte di un difensore di se stesso come è autorizzato a essere l'estensore di queste note, pretendere che ciascuno di quel migliaio di interventi abbia una giustificazione, una ragione per essere salvato e fissato in una qualche memoria.

Eppure, questo almeno me lo dovevo, quasi come atto di pietà corporale, arrivare a stendere un elenco il più possibile completo di tutte quelle mie molteplici apparizioni sulla scena del dibattito culturale nei lunghi decenni della mia presenza. È vero, molti di quegli articoli o recensioni risulterebbero pletorici, intenti a insistere su note già largamente battute, e oltretutto ripresi in forme più robuste e sintetiche all'interno di volumi organici, eppure ci può essere una qualche validità nel fatto che una testimonianza sia stata resa in un certo anno, la cosa permetterebbe di affermare i miei diritti di priorità nell'introdurre taluni argomenti centrali, e comunque ciascuno di quei minuti apporti funziona anche come dato di cronaca, come pennellata seppur minima per ricostruire profili, percorsi, situazioni. Insomma, forse molti di loro non affondano nell'inutilità, nella ripetizione fiacca e stereotipata.

Ben venga dunque questo elenco minuzioso, e devo essere assai grato a un mio allievo dell'ultima ondata, Giuseppe Virelli, per essersi apprestato a digitarlo con pazienza, trasferendo su computer i mille titoli e date, e così permettendo che a questo volume si annetta una mia bibliografia quasi completa al cento per cento, anche se certo dalle maglie fitte qualche pesciolino è guizzato via, ma lasciamolo andare libero nel mare dell'oblio.

Come chiamare un'impresa del genere? Il termine di autobiografia sarebbe troppo personalizzante, e dunque decisamente improprio. Ci sono alcune espressioni solenni, come "contributo alla critica di me stesso", ma appunto buoni per autori di alto profilo, esagerati ed enfatici se applicati al mio caso. Mi è sembrato confacente il termine di autoritratto, rubato all'ambito delle arti visive, il che ci conduce diritto a una delle mie ambiguità sostanziali, infatti per tutta la vita sono stato perseguitato dal dilemma se darmi alla pratica del settore arti visive, con l'aggiunta che a lungo ho pensato di coltivarlo netta forma più diretta, cioè facendo davvero l'artista, producendo disegni e dipinti, ma poi ho preferito fare un passo indietro e arretrare nella parte dell'osservatore, del commentatore, o magari anche del complice, tanto per insistere a indicare il modo assai stretto con cui ho collegato il fare e il criticare. O invece, altra tentazione, coltivare le lettere, e per giunta in un settore che a prima vista si presenta come il più lontano dalle possibilità dell'arte, quello dove si incontrano i galeoni maestosi, di grande stazza e imponenza, quali sono le opere narrative? E come terzo tavolo di lavoro ho sempre praticato pure il settore della teoria dell'arte, o dell'estetica, forse proprio nel tentativo di rimarginare i due lembi della ferita primaria da cui era scisso il mio corpo, fisico e spirituale.

Da qui la necessità di apportare subito una piccola correzione di tiro, per cui l'autoritratto tanto caro alla tradizione dell'arte è stato poi connotato con la precisazione di riferirsi a manifestazioni divenute pubbliche attraverso il canale tipicamente riservato alle lettere, cioè la stampa, anche se questa al giorno d'oggi è sempre più tallonata dal filtro dell'elettronica, per esempio in questo momento sto proprio pigiando i tasti del mio computer, per inviare l'elaborato via e-mail all'editore, e dunque la stampa nei vecchi caratteri gutenberghiani sarà appena un atto finale, di comodo, col rischio che solo uno scarso pubblico si accoli l'onere di acquistare un prodotto cartaceo, rilegato, fascicolato. E tuttavia, il correttivo funziona, apre a una giusta ibridazione tra il visivo e il letterario.

Con un'altra valida funzione, infatti la stampa, o comunque un qualsiasi atto di pubblicazione, toglie all'autoritratto, peggio ancora se in sua vece si parlasse di autobiografia, un senso di morbosa complicità col privato, che è una dimensione che non intendo affatto affrontare. Per cui, in definitiva, posso iscrivere queste mie pagine sotto un'etichetta estremamente utile, già fomita da un personaggio che ho sempre ammirato, anche se talvolta non si è trovato a percorrere esattamente i sentieri da me più amati, mi riferisco a Elio Vittorini e alla sua fortunata, efficace, provvidenziale formula del diario in pubblico, dove appunto il carattere privatistico, intimista della parola "diario" subisce un utile correttivo col dichiararlo effettuato *coram populo*, affidandogli cose da potersi confessare, non lesive dei sacri territori del proprio vissuto. Insomma, questo mio autoritratto viene condotto nella misura che si attenga a dati esterni, facilmente riscontrabili, senza superare la sacra soglia delle mie ragioni più intime e segrete. Nella mia carriera, come si vedrà da quanto segue, ho dovuto più volte rasentare il territorio della psicoanalisi, e dunque sarei ampiamente in grado di condurre un'analisi introspettiva di me stesso, ma è quanto qui non intendo compiere, se non nella misura che serva per intendere meglio le ragioni di certe mie titubanze o esitazioni, o invece impulsi ad avanzare, ad andare all'attacco. Il tutto, però, sempre a patto che ci sia stato di volta in volta un riscontro esteriore, affidato proprio, diciamo pure la parola, alla stampa di un documento apparso fuori di me, attraverso volumi o articoli.

In sostanza, e più semplicemente, quelle che seguono sono le note che spiegano come io sia giunto ai vari appuntamenti, come si giustifichi anche il mio apparente zigzagare da un tema all'altro. Nel rispetto del documento oggettivo, mi è stato pure possibile mostrare come e quando ho proceduto sotto traccia, quasi come un fiume carsico che lavora in profondità, per poi emergere all'improvviso, o invece per rientrare sotto traccia e nell'ombra, in attesa di una successiva ricomparsa sopra il pelo dell'acqua.

Le similitudini che si presentano spontaneamente per chiarire meglio un simile modo di procedere sono date dalla sinfonia, che annuncia i suoi *leit-motive* con accenti sommessi, quasi impercettibili, ma poi li amplifica, li porta a un acuto finale, quindi magari segue un ritmo inverso di calando, di decelerazione. Visto che a un certo punto mi sono dato anche allo studio dei poemi ariosteschi, *si parva licet componere magnis* è anche come se fossi stato costretto a seguire molti fili, molte storie, ma fermandole di tanto in tanto per andare a recuperare altri fili. Il tutto, se si vuole, come un tentativo di conciliare diacronia e sincronia, condurre la cronaca per il lungo dei miei interventi sui vari fronti, con l'obbligo di accompagnarli fino a piazzole di sosta, per poi tornare indietro ad altri spunti e motivi.

Comunque, questo è il tentativo di fornire opportune chiavi di lettura per capire come mai nel mio carriera sono entrati generi di selvaggina così variata e differente, che cosa mi ha fatto trovare in certi luoghi impensati. salvo poi ad abbandonarli. A questo modo, spero, il muro irto e gremito della mia bibliografia viene illuminato da un reticolo di sentieri. In fondo, e ricorrendo a un'ulteriore similitudine pescata da un ambito a me familiare, quello del turismo di montagna, è come quando le guide alpinistiche mostrano in una cartina il profilo di una catena montagnosa, indicando pure in punteggiato i percorsi seguiti dai vari scalatori nell'aggredirla. Nel mio caso, c'è solo la differenza che quelle numerose tracce, divaricate, divergenti, o invece ricche di tante interferenze, sono relative alle ascese, alle percorrenze di un'unica persona, intenta qui a dirne ragioni, occasioni, esiti più o meno felici.

Alla presentazione del volume Renato Barilli. Autoritratto a stampa (Fausto Lupetti editore, Bologna 2010) avvenuta il 9 novembre 2010, Renato Barilli ha tenuto una conversazione con Nicola Carrino, Presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca.

In queste pagine è riproposta l'introduzione di Barilli al volume.

LA GALLERIA ACCADEMICA



La Sala dei Concorsi Accademici. In primo piano, la terracotta di Pietro Bracci, "Tosa Re di Giuda, che consegna il denaro raccolto ad Amasia Governatore della Città ... per far la spesa di ridurre il Tempio al suo perfetto Termine, e compimento...", Concorso Clementino 1725.

La riapertura della Galleria Le nuove sale e le opere esposte

ANGELA CIPRIANI E MARISA DALAI EMILIANI

La Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, recentemente riaperta al pubblico dopo alcuni anni di chiusura per adeguamenti funzionali, è stata riordinata secondo criteri profondamente rinnovati e riallestita al terzo piano di Palazzo Carpegna, negli ambienti luminosi che si snodano tra lo scalone principale e la rampa borrominiana, restaurati agli inizi degli anni Trenta del Novecento da Gustavo Giovannoni. Fu allora che l'istituzione accademica romana, tra le più antiche d'Europa (1593), vi si trasferì dopo la demolizione dell'antica sede in via di Bonella ai Fori, accanto alla cortonesca chiesa dei Santi Luca e Martina. Le ricchissime raccolte che vi si conservano riflettono oltre quattro secoli di storia artistica e documentano la missione fondamentale dell'Accademia: la formazione nel tempo di pittori, scultori e architetti. Non a caso quindi il tema al centro del nuovo ordinamento (nel progetto espositivo curato dalle soprintendenti Angela Cipriani e Marisa Dalai Emiliani) è il rapporto tra maestri e allievi, testimoniato da opere nel linguaggio delle tre arti.

Allestita secondo il progetto dell'architetto accademico Francesco Cellini, la Galleria si articola in un percorso che inizia dalla rampa di Borromini, dalla quale si accede alla **Sala dei Concorsi Accademici**. Il vasto ambiente raccoglie una scelta significativa delle prove che, dall'istituzione dei Concorsi Clementini nel 1702 fino ai Concorsi Canova nel primo Ottocento, furono premiate con pubblica cerimonia in Campidoglio. Delle tre edizioni dei Concorsi Clementini illustrate, quella del 1725 dimostra l'importanza per la formazione dei futuri architetti del disegno di rilievo, applicato con varianti personali alla chiesa accademica dei Santi Luca e Martina da tre diversi concorrenti, che furono, nell'ordine di premiazione, Vincenzo Silva-Isacchi, Tommaso Asprucci e Giuseppe Doria. I rilievi in terracotta del fiorentino Filippo Della Valle e di Pietro Bracci, ispirati allo stesso tema biblico, *Iosia Re di Giuda, che consegna il denaro raccolto ad Amasia Governatore della Città ... per far la spesa in ridurre il Tempio al suo perfetto Termine e compimento...*, e vincitori *ex aequo* del primo premio di Scultura, propongono viceversa un altro aspetto cruciale dell'apprendistato artistico, quello dell'emulazione, sottesa anche al confronto tra i tre bassorilievi con lo stesso soggetto che ottennero rispettivamente il primo, il secondo e il terzo premio della prima classe di Scultura al concorso del 1766 – nell'ordine Filippo Tagliolini, Giovanni Battista Bernero e Vincenzo Pacetti, impegnati per quella edizione del Concorso a rendere in bassorilievi di terracotta il tema: *Il Re Faraone assiso sul Trono riceve Giacobbe, condotto da Giuseppe suo Figlio*. Sia nel 1725 che nel 1766, vincitori del primo premio di Pittura (in realtà con un disegno preparatorio) furono due concorrenti stranieri, Charles Natoire – con il cartone *Mosè che nel ritorno dal Monte Sinai si mostra al Popolo con faccia risplendente* – e il polacco



Giuseppe Doria, "La facciata della Chiesa di San Luca sopra S. Martina, Opera di Pietro da Cortona Celebre Pittore, et Architetto...", Concorso Clementino 1725.

Francesco Smuglewicz – sviluppando quest’ultimo il tema *Abramo che offerisce sacrificio alla presenza di Melchisedec dopo la vittoria dei cinque Rè* –, a dimostrazione dell’apertura e della fama internazionale dei corsi dell’Accademia di San Luca. Nelle prove del Concorso Clementino del 1805 notevole infine è l’orientamento, riconoscibile sia nel linguaggio pittorico che plastico, verso un nuovo classicismo: ne sono certamente prova la terracotta presentata da Claudio Monti – *Il Re Assuero assiso in trono co’ i grandi del regno, al quale si presenta la Regina Ester sua sposa a implorare la liberazione del suo diletto Popolo Ebreo* – o i disegni preparatori a matita nera e gessetto di Antonio Caliani e di Bartolomeo Pinelli per lo stesso soggetto, *Gesù Cristo che scrivendo in terra assolve l’Adultera*.

Anche il Concorso Balestra, istituito nel 1768 e destinato a prove di architettura, pittura e scultura ma con soggetto storico o mitologico, permette di seguire le trasformazioni del gusto e della cultura figurativa attraverso gli esempi a confronto di due delle sue edizioni: quella organizzata nel 1786 e qui testimoniata dalle opere di Francesco Manno (un olio su tela raffigurante *La fuga della Vergine Clelia con le altre donzelle sue compagne dal campo di Porsenna a quello de’ Romani*) e Mario Asprucci (il progetto per una *Biblioteca*), e l’edizione del 1801, evocata attraverso le prove per le tre Classi svolte da Arcangelo Michele Migliarini (*Atamante Re di Tebe infuriato per opera di Tisifone...*, olio su tela), da Pietro Finelli (terracotta raffigurante *Alcide dopo aver ferito a morte il centauro Nesso*) e da Basilio Mazzoli (progetto di una *Scuola militare per l’istruzione della Compagnia del Genio*). Ma una vera e propria rivoluzione stilistica si afferma con le opere dei vincitori dei concorsi voluti, e sostenuti generosamente sul piano economico, da Antonio Canova, il cui ritratto in marmo è esposto in questa sala, nel suo ruolo di Principe dell’istituzione accademica in età napoleonica e nei primi anni della restaurazione. È il celebre scultore il “mecenate anonimo” a cui è intitolato il premio che viene assegnato nel 1813 al grande nudo eroico di Francesco Hayez, come nel 1819 al *Sansone* del giovane Domenico Pellegrini. E dei nuovi ideali civili dell’architettura testimoniano i progetti premiati in quella stessa temperie culturale, tra cui quello elaborato nell’edizione del 1817 da Niccolò Muccioli per *Un edificio che contenga tutti li comodi necessari per uso di una accademia di Belle Arti a vantaggio della pubblica istruzione*.

Nella stessa sala, le prove dei Concorsi sono state affiancate da un gruppo di dipinti appartenenti alla raccolta dei **Ritratti degli Accademici**, una delle più importanti eredità artistiche conservate presso l’Accademia di San Luca e, nel suo genere, tra le maggiori in Italia con quella degli Uffizi. Fu avviata a partire dagli anni iniziali del Seicento dallo stesso Federico Zuccari, primo Principe di San Luca, e probabile iniziatore della raccolta proprio con il dono del suo autoritratto. L’intenzione, secondo il medesimo programma dell’Accademia dell’Arte del Disegno di Firenze, era di dotare l’istituzione romana delle effigi degli importanti artefici del passato, attualizzando tuttavia quella particolare forma di galleria dinastica con i ritratti di coloro che, nel tempo, sarebbero divenuti accademici e principi dell’istituzione.

Nel nuovo allestimento è ora presentata una selezione di ventisette dipinti (degli oltre cinquecento che costituiscono l’intera raccolta), datati tra l’inizio del Seicento e i primi anni dell’Ottocento. La sequenza si apre con l’autoritratto del pittore Orazio Borgianni e termina con l’autoritratto dello scultore Antonio d’Este che ritrae probabilmente Canova, accanto al solo esempio di ritratto femminile, quello della miniaturista Sofia Clerk, accademica di San Luca dal 1801, dipinto da Gian Domenico Cherubini.

La presenza dell’effigie della pittrice – non l’unica di una donna nella col-



Ritratti di Accademici esposti nella Sala dei Concorsi Accademici. Dall'alto: Giuseppe Ghezzi, Ritratto di Gian Lorenzo Bernini, scultore, pittore, architetto; Ignoto del XVII secolo, Ritratto di Giovanni Battista Gaulli detto Baciccio, pittore; Agostino Masucci, Ritratto di Filippo Juvarra, architetto; Anton von Maron, Autoritratto, pittore; Anton von Maron, Ritratto di Antonio Asprucci, architetto; Luigi Vanvitelli, Ritratto di Gaspare Vanvitelli, pittore; Stefano Tofanelli (?), Ritratto di Carlo Albacini, scultore; Anton von Maron, Ritratto di Bartolomeo Cavaceppi, scultore; Gian Domenico Cherubini, Ritratto di Sofia Cleric, pittrice.

lezione – è il sintomo di un cambiamento del clima culturale nel primo Ottocento in sintonia con la grande trasformazione canoviana dell'Accademia di San Luca.

I criteri della scelta, a cura dello studioso Tommaso Casini, sono stati guidati principalmente dalla qualità dei dipinti, dalla originalità della presentazione, dall'importanza storica dell'autore o dell'effigiato, anche in rapporto al ruolo svolto nell'istituzione, senza trascurare la provenienza geografica dei personaggi e, non ultimo, lo stato di conservazione delle opere. Si è cercato inoltre di rispettare un certo equilibrio tra le varie professionalità rappresentate: pittori, scultori, architetti, individuati in diversi casi dalle modalità di auto-rappresentazione. Una parte di rilievo occupa il *corpus* di sette ritratti realizzati, tra numerosi altri di sua mano, da Anton von Maron nel secondo Settecento. Oltre all'autoritratto del fine ritrattista austriaco, sono presenti le effigi di Francisco Preciado, Antonio Asprucci, Vincenzo Pacetti, Thomas Jenkins, Cristoph Unterberger, Bartolomeo Cavaceppi, qualitativamente tra le opere più elevate dell'intera collezione.

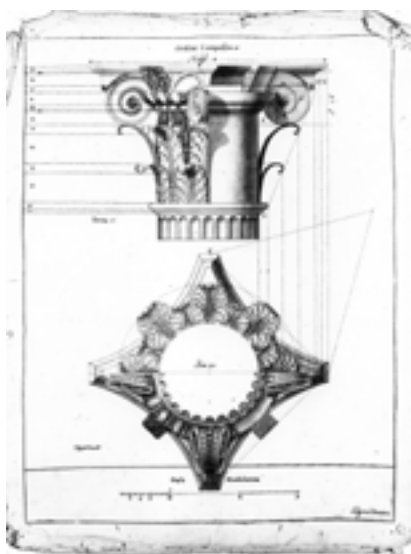
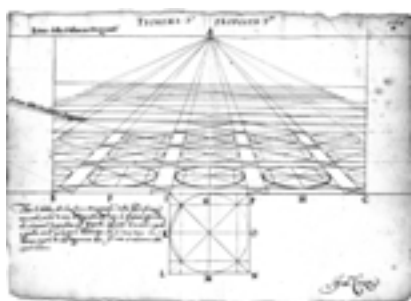
Nel loro insieme i volti degli accademici, divenuti numi tutelari delle generazioni di allievi che si sarebbero avvicendate negli anni, testimoniano la missione culturale dell'Accademia di San Luca, divenuta sempre più complessa nel corso del tempo. Le loro effigi sono quelle di soggetti della storia, evocatrici non di valori privati, ma di un ruolo civile e culturale di largo respiro.

Dalla prima sala si accede alla **Gipsoteca**, cuore del nuovo allestimento e aperta al pubblico fin dal 2008 (vedi *Atti 2007-2008*, pp. 46-54), dove è possibile ammirare *exempla* di una delle collezioni più rappresentative della storia dell'Accademia: la raccolta di gessi originali, non *d'après*, ma per lo più prove d'artista, con sculture, tra gli altri, di Canova, Thorvaldsen, Kessels, Wolff, Tenerani e Zagari. Fra queste, di particolare interesse sono i *doni di ingresso* nella prestigiosa istituzione romana di artisti italiani e stranieri al momento della nomina come accademici, secondo le prescrizioni statutarie. Si segnala, in particolare, il bassorilievo *Socrate salva Alcibiade nella battaglia di Potidea* di Antonio Canova, accademico di merito dal 5 gennaio 1800. Suo è anche il grande modello della testa di *Clemente XIII*, il pontefice veneziano Carlo Rezzonico, per il monumento funebre che sarebbe stato eretto in marmo nella basilica di San Pietro nel 1787; e il busto che rappresenta *La Religione cattolica*, parte superstite del modello in gesso per la statua colossale che l'artista avrebbe voluto erigere in San Pietro, a sue spese, per il definitivo ritorno a Roma di Pio VII, nel 1814. Lascito degli eredi dello scultore danese Bertel Thorvaldsen, dopo la sua morte nel 1844, sono invece due grandi bassorilievi in gesso, rispettivamente del 1812 e 1815 e il gruppo *Le tre Grazie* (1832), variante tarda di un soggetto più volte riproposto, mentre dono dell'artista è il gruppo di *Ganimede e l'aquila* (1817), dall'originale elegante iconografia. È entrato poi a far parte del nuovo allestimento della Gipsoteca anche il gesso mutilo, identificato per gli attributi, l'attitudine e le vesti in Ebe, la mitica coppia degli Dei, anch'esso opera di Thorvaldsen e dono dei suoi eredi. Così come sono stati recentemente disposti a concludere il percorso della luminosa galleria i due studi per bassorilievi eseguiti dallo scultore e architetto Saro Zagari (*Ercole al bivio* e *Sposalizio di Ercole con Ebe nell'Olimpo*, realizzati nel 1874 per la facciata del teatro di Santa Elisabetta a Messina); e ancora la *Flora*, modellata da Pietro Tenerani intorno al 1835.

Dalla Gipsoteca si accede al **Gabinetto dei Disegni**, che accoglie su una parete esempi delle tavole predisposte per le lezioni di Anatomia, Prospettiva e Ordini architettonici, le discipline fondamentali dell'insegnamento accademico nel XVII secolo. I materiali grafici esposti documentano questi



La Gipsoteca.
Dall'alto, Bertel Thorvaldsen, Ebe, 1819-1823 ca.
Pietro Tenerani, Flora, 1835.



Il Gabinetto dei Disegni.

Dall'alto, Giovanni Battista Passeri, *Lezioni di Anatomia*, 1674.

Francesco Cozza, *Lezioni di Prospettiva*, 1664 ca.

Gregorio Tomassini, *Lezioni sugli Ordini architettonici*, ultimo quarto del XVII secolo.

aspetti fondamentali della formazione degli artisti attraverso la scelta di tre serie di fogli, risalenti tutti alla seconda metà del Seicento. Si impongono per la qualità del segno le sei *Lezioni* di Giovanni Battista Passeri dedicate all'anatomia degli arti superiori e inferiori, dei quali sono rappresentate sia la struttura ossea che quella muscolare, nella stasi e in movimento. Francesco Cozza costruisce invece spazi geometrici applicando diversi procedimenti proiettivi, mentre Gregorio Tomassini, che fu maestro di Architettura per diversi anni, compone e scompone con sapiente efficacia, sui fogli a corredo delle sue *Lezioni*, gli elementi costitutivi e il sistema di rapporti proporzionali che caratterizzano l'ordine dorico, jonico, corinzio e composito.

Sulla parete di fronte, un altro gruppo di disegni di architettura, spettacolari sotto il profilo progettuale ma anche delle tecniche di rappresentazione grafica, documenta la prassi del *dono d'ingresso* all'istituzione, a norma di statuto, da parte dei neo-eletti accademici: è il caso di Filippo Juvarra e dell'allievo Bernardo Antonio Vittone, che ne riprende il modello di edificio sacro tardo-barocco nel segno della continuità, ed è anche il caso del progetto di ristrutturazione del convento di Santa Croce in Gerusalemme a Roma offerto da Melchiorre Passalacqua, mentre il *Monumento alla Pace d'Europa* di Clemente Folchi, dono del 1814, evoca uno snodo storico e culturale irreversibile.

Nella successiva **Sala del "Gabinetto Riservato"**, a cura di Sergio Guarino, sono state esposte tele prestigiose di Guido Reni, Guercino, Palma il Giovane, Benedetto Luti e del Cavalier D'Arpino provenienti dalla Pinacoteca Capitolina. Singolare la loro storia: alla metà del Settecento papa Benedetto XIV, con il cardinale Silvio Valenti Gonzaga, segretario di Stato e ricco collezionista, aveva istituito la "Galleria de' quadri in Campidoglio", l'attuale Pinacoteca Capitolina. L'Accademia di San Luca venne fin dall'inizio coinvolta con le vicende di questa nuova raccolta pubblica, non solo perché gli accademici furono di fatto, per tutto il XVIII secolo, i direttori della galleria, ma soprattutto perché era l'Accademia a gestire direttamente la Scuola del Nudo, riservata agli allievi dell'Accademia, ospitata in un nuovo ambiente progettato da Giovanni Paolo Pannini e realizzato sul Campidoglio proprio al di sotto della Sala I della Pinacoteca (l'odierna Sala di Santa Petronilla).

Era ovviamente inconcepibile all'epoca che nella Scuola del Nudo potessero esservi anche modelle, per cui i giovani pittori, per esercitarsi sul nudo femminile, salivano nei due ambienti in cui allora era ospitata la Pinacoteca per copiare i quadri i cui soggetti richiedevano la presenza di donne svestite, come ad esempio *Susanna e i vecchioni*, *Davide e Betsabea* o *Bacco e Arianna*.

Antonio Canova nei primi dell'Ottocento decise di trasferire altrove la Scuola del Nudo e poco dopo si verificò un episodio che si potrebbe definire oggi di intolleranza e censura moralistica, peraltro in linea con la mentalità dell'epoca della Restaurazione post-napoleonica. I quadri con i nudi femminili che a lungo erano rimasti esposti nelle sale capitoline, avendo perso la loro precisa e riconosciuta finalità didattica, improvvisamente vennero percepiti come osceni o meglio, per citare esattamente quel che si diceva all'epoca, "poco decenti di vedersi pubblicamente". Per questo, all'indomani dell'elezione al soglio pontificio di papa Leone XII (1823), vennero tolti dalle sale – con l'eccezione del grande *Bacco e Arianna* di scuola di Guido Reni, che rimase esposto fino al 1841 – e sistemati temporaneamente in un "gabinetto riservato" ospitato in una sala terrena del Palazzo dei Conservatori sul Campidoglio (e visibili per

alcuni informati visitatori, in cambio di un'adeguata mancia al custode, come riportano le fonti del tempo).

Nel 1836 vennero trasferiti all'Accademia di San Luca la *Fortuna* di Guido Reni e bottega e l'affresco staccato di Guercino (che, conservato nei depositi in Campidoglio, non aveva mai fatto realmente parte della raccolta capitolina). Nel marzo 1845 infine tutte le opere del "gabinetto riservato" venivano definitivamente donate all'Accademia.

Il gruppo era formato da dodici dipinti: undici sono tuttora esposti (*Bacco e Arianna* della scuola di Guido Reni è collocato lungo lo scalone principale della sede accademica), mentre di uno – *Lot e le figlie*, assegnato all'epoca a Palma il vecchio – si persero le tracce già negli anni seguenti. Con l'eccezione dell'*Amore e Psiche* di Benedetto Luti, acquistato nel 1771, i quadri appartengono al nucleo originario della Pinacoteca Capitolina e provengono dalla collezione Sacchetti, di cui vennero acquisiti per il Campidoglio i quadri migliori nel 1748.

Il 12 marzo 1845 il Presidente dell'Accademia, Giovanni Silvagni, informava il Camerlengo dell'arrivo delle opere, garantendo che i quadri "verranno rigorosamente coperti al pubblico, come ingiunge Vostra Eminenza, affinché la modestia non debba offendersi delle nudità di alcune figure". Malgrado le assicurazioni di Silvagni, dalla *Guida della Galleria della insigne e pontificia Accademia di San Luca in Roma* del 1864 risulta che diversi dipinti erano già esposti*.

Sono ancora in corso di allestimento le ultime due sale della Galleria, che si intendono dedicare a rotazione a opere di arte moderna dal XVI al XIX secolo, iniziando rispettivamente con una rassegna di vedute e paesaggi romani e, nell'ultima sala, di dipinti e sculture del Novecento provenienti dalle raccolte storiche dell'Accademia. In questo ambiente è ora temporaneamente ospitata parte della Collezione di opere dei Maestri accademici contemporanei.



La Sala del "Gabinetto Riservato"
Cavalier d'Arpino, Perseo e Andromeda.

* Il testo relativo al "Gabinetto Riservato" è debitore in larga misura alla scheda predisposta da Sergio Guarino, come al lavoro di ricerca di Tommaso Casini si deve quello riguardante i Ritratti degli Accademici.

LE COLLEZIONI

LA COLLEZIONE DELLE OPERE
DEI MAESTRI ACCADEMICI
CONTEMPORANEI

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

La Collezione delle Opere dei Maestri Accademici Contemporanei donazioni 2009-2010

La Collezione delle Opere dei Maestri Accademici Contemporanei raccolte a cura di Nicola Carrino nel biennio di Presidenza 2009-2010, è costituita dalle donazioni pervenute dagli Accademici nazionali, pittori, scultori, architetti, dagli eredi, dagli archivi e dalle fondazioni degli Accademici scomparsi, e dalle liberali donazioni di Accademici cultori e benemeriti. Si pone in continuità con le collezioni storiche accademiche e con la Collezione del disegno contemporaneo intrapresa nel biennio 2007-2008 con il Presidente Guido Canella e la cura di Francesco Moschini.

Iniziata nel luglio 2009 ed esposta in preview per la Notte dei Musei Europei il 15 maggio 2010 con 32 opere di 30 autori e il 18 ottobre 2010, in occasione della inaugurazione dell'anno accademico, con 50 opere di 45 autori, la Collezione delle Opere dei Maestri Accademici Contemporanei si compone di 57 opere (per 70 items) realizzate da 51 autori, collocate nelle sale al primo piano della sede accademica in Palazzo Carpegna.

Comprende le opere donate da Getullio Alviani (Testura grafica "tensione" verticale e orizzontale, 1964-1966, serigrafia), Ariel Auslender (Kuss, 2000, vetro), Marcello Avenali (La bestia, 1964, tempera su carta), Kengiro Azuma (Mu 109, 1974, bronzo), Vasco Bendini (Necessità di un respiro, 2002, tempera acrilica su tela), Agostino Bonalumi (Rosso, 2010, tela estroflessa e acrilico), Eugenio Carmi (Nessun cerchio è mai lo stesso, 2008, acrilico su juta), Nicola Carrino (Decostruttivo V/2, 2008, anticorodal anodizzato argento e oro; Progetto per scultura urbana, 2009, acciaio inox molato), Pietro Cascella (Luogo di energia, 1979, travertino), Tommaso Cascella (La terra dolcemente geme, 2005, rame), Mario Ceroli (L'avaro, 1990, tecnica mista su cartone pressato), Enrico Della Torre (Volatile, 2006, olio su tela), Gianni Dessì (Faccia a faccia, 2003, tempera e olio su gesso), Pablo Echaurren (Lux interior, 2006, acrilico su tela), Vincenzo Gaetaniello (La profondità della storia, 2010, rilievo su legno), Glauco Gresleri (Buton, bozze di studio e proposte di progetto, 1991; Casa Gregori al Golf di Bologna, 1997, china su lucido), Giorgio Griffa (Orizzontale, 1970, tempera acrilico su tela; Mosso, 2008, tempera acrilica su tela), Renato Guttuso (Nudo, anni '50, china su carta), Paolo Icaro (Aerial rights, 2008, marmo e filo di acciaio ossidato), Iginio Legnaghi (Pendevoles sx, 2010, anticorodal anodizzato nero), Carlo Lorenzetti (Occhi del cielo, 2004, due elementi, alluminio), Teodosio Magnoni (Evidenza del quadrato, 1970, pennarello su carta; Evidenza del cerchio, 1970, pennarello su carta; Corpo Luogo, 2007, acciaio inox), Luigi Mainolfi (Terra del sole, 2008, terracotta), Gino Marotta (Quercia artificiale con frutto, 1969, metacrilato), Leslie Meyer (Volo d'aquila, 2009, tecnica mista e collage), Franco Mulas (Notturmo sul Treja, 2007, olio su tavola), Giulia Napoleone (Curve lontane, 1986, acquarello), Claudio Olivieri (Apparenza, 2004, olio su tela), Aimaro Oreglia d'Isola (Marina n.2, 2007, plexiglass), Gianfranco Pardi (Controcampo X 1, 2008, acrilico e pastello su tela), Lucio Passarelli (Ricordando una serie di progetti, 2010, inchiostro su carta), Achille Perilli (Il giallo radente, 2009, tecnica mista su tela), Giuseppe Pirozzi (Dialogo prefigurato, 1986, bronzo), Concetto Pozzati (Ciao Roberta, 2007, olio, acrilico, smalto su tela), Franco Purini (Edificio "Kubo" a Ravenna, 1997, legno, con Anne Sophie Nottebaert; Lo spazio della luce, 2010, china su cartoncino), Mario Raciti (Why, 2006, tecnica mista su carta intelata), Giorgio Raineri (Cinque progetti, inchiostro e matite su lucido), Ruggero Savinio (Porta, 2000, olio su tela), Toti Scialoja (Senza titolo, 1990, acrilico su

carta), Giuseppe Spagnulo (Libro, 2009, 2 elementi, ferro forgiato), Mauro Staccioli (Ellisse, 2010, acciaio corten), Guido Strazza (Diagonale, 1998-1999, tempera e graffito su tela), Alberto Sughi (La cattedrale, 1965, olio su tela), Laura Thermes (Ristrutturazione del quartiere San Lorenzo, 1971, china su lucido), Antonio Trotta (Nodo, 2007, bronzo), Giuseppe Uncini (Dimore n. 32B, 1983, cemento e laminato legno), Grazia Varisco (Extra Pagina con risvolto rosa, 1983, alluminio in foglio preverniciato), Francesco Venezia (Centro delle esposizioni a Pompei, 2001-02, modello), Claudio Verna (Progetto e abbandono, 2001, acrilico su tela), Cordelia von den Steinen (Andiamo, 2005, terracotta), Paolo Zermani (Cappella sul mare a Malta, 1989, pastelli a olio su lucido).

Le singole opere donate sono state catalogate con la sigla ANSL CMC in ordine numerico corrispondente all'elenco alfabetico degli autori, lasciando alla catalogazione delle opere successivamente raccolte il numero progressivo di provenienza nel tempo. La documentazione, relativa al carteggio intercorso con i donatori e ai cataloghi di riferimento riproducenti le opere in elenco, è stata depositata presso l'Archivio Storico accademico.

Nel dicembre 2010 l'Accademia Nazionale di San Luca ha dato alle stampe il catalogo de La Collezione delle Opere dei Maestri Accademici Contemporanei - donazioni 2009-2010 curato da Nicola Carrino con un testo critico di Enrico Crispolti qui di seguito riportato preceduto dalla Presentazione di Nicola Carrino.



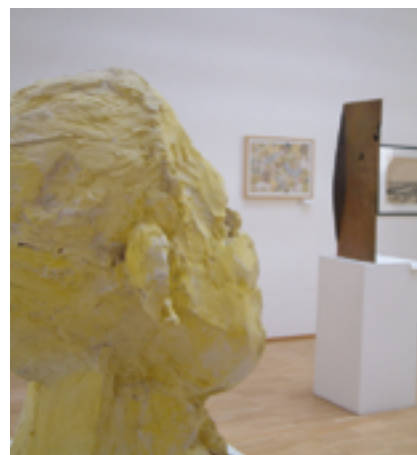
NICOLA CARRINO

Questo primo nucleo di opere che il catalogo presenta, introduce alla nuova Collezione delle Opere dei Maestri Accademici Contemporanei con le donazioni effettuate nel biennio 2009-2010. Di recente riesposta e ufficialmente inaugurata in occasione della riapertura di alcune sale della Galleria accademica, la Collezione si pone in continuità con il glorioso patrimonio accademico, per divenire testimonianza di un presente che si fa storia.

Come nel passato, il *dono di ingresso* può con essa rinnovarsi nella forma della donazione sentita e partecipata, dell'intendimento collettivo dell'arte e dell'orgoglio accademico. Così pittura, scultura, architettura, fondate nel tempo sull'*Aequa Potestas* del disegno, si esprimono e si confrontano oggi in insieme, stabili sulle pareti rinnovate delle sale consigliari e della presidenza, nella coscienza unificante del progetto.

Nel tempo delle grandi scoperte della scienza e della tecnologia avanzata, mi è sembrato necessario, durante il mio mandato di Presidenza per il biennio 2009-2010, iniziare a dotare l'Accademia di opere consequenziali alle raccolte del Disegno già attuate, come fattualità concreta che ne prospetti il futuro. Oggi, che ancora più di ieri, l'arte si esprime come pensiero, fondamento di ogni operare progettuale, è necessario testimoniare e ancor più verificare la possibilità dell'opera come tale, che non tradisce o rivoluziona le categorie di tradizione, ma le rinnova, al procedere del tempo.

Tutto quanto decostruito negli ultimi decenni ha bisogno di essere riesaminato e reinterpretato con oculato discernimento, rileggendo attentamente le componenti linguistiche del fare arte. Lettura in partitura che per giungere a nuova incidente complessità progettuale e operativa, non può che ripartire da principi fondanti, ponendosi i problemi dell'arte e dell'immagine, concreti e virtuali, come possibilità della forma. Tutto è forma, come principio formatore della realtà cosmica e universale. Ad essa, al suo modo di esprimersi nella realtà di un consesso accademico, storico e contemporaneo al contempo, questa nuova Collezione, o principio di essa, vuole improntarsi, perché ne



sia occasione di discutere, nel rispetto delle parzialità individuali che formano la dialettica del collettivo e del politico esistenziale.

Nel lasciare alla prosecuzione presidenziale il servizio dedicato all'Accademia di San Luca, cui siamo fieri di appartenere, sono certo che la Collezione del Contemporaneo iniziata avrà adeguato sviluppo, introducendo, auguro, per Statuto, la norma del dono di ingresso, che sia sentita più che rispondente ad un obbligo. Affidando quindi quanto oggi raccolto in 57 opere di 51 autori alle cure dei Soprintendenti alle Gallerie in carica e a quelli che verranno in futuro.

Consentendomi, per ultimo, ma con vivo affetto prioritario, di ringraziare gli Accademici, *comites* di percorso, come gli eredi, le fondazioni e il personale sentire di Lorenza Trucchi, Accademico cultore, che con vivo slancio liberale hanno risposto all'invito per la donazione, scegliendo le opere più rappresentative per la Collezione. Dalla prima ricevuta, *Necessità di un respiro* di Vasco Bendini, che con titolo augurale ha aperto le porte alla schiera seguente.

Citarle tutte, nel mio sentito afflato quotidiano di lettura, per quanto esse da vicino mi hanno circondato nel lavoro accademico, mi resta quasi impossibile, per quanto dovuto, prevedendone il distacco.

Lascio quindi la parola ad Enrico Crispolti, Accademico cultore, critico storico delle vicende percorse dalle nostre generazioni nella contemporaneità, ringraziandolo vivamente per tutti del prezioso contributo.

ENRICO CRISPOLTI

UN'OCCASIONE APERTA DI CONFRONTO

In una condizione di sottrazione sempre più estesamente invasiva degli spazi di confronto (in una sorta di implicita censura verso la diversità possibile dal conclamato, di gestione lobbistica o di ricaduta supinamente accettata), come quella che con disagio vivono attualmente gli esponenti avvertiti della ricerca artistica, una raccolta di opere d'arte contemporanea (a cominciare da quelle realizzate dagli stessi accademici di San Luca) quale quella, per iniziativa del suo Presidente, l'amico Nicola Carrino, in questi ultimi anni opportunamente promossa dall'Accademia Nazionale di San Luca, in qualche misura certamente rappresenta un'apertura a possibilità di confronto, anche inaspettate, quantomeno inusuali. Confronto che è naturalmente fra posizioni diverse di ricerca, anche alternative, ma è anche di rappresentatività transgenerazionale del contemporaneo, che nella sua consistenza storica ha ormai ad evidenza uno spessore di più di un secolo.

Il confronto infatti è interno alla caratterizzazione temporale della raccolta, che, pur muovendo in qualche caso dagli anni Cinquanta, si concentra in realtà (e di qui il margine della sua attualità dialettica) nei decenni a cavallo dei due secoli, fra anni Ottanta/Novanta del trascorso e primo decennio del nuovo. Ma come tale, a sua volta (e ne è certamente stata la molla progettuale), la raccolta si pone in un possibile lato confronto con opere sia della prima metà e oltre del XX secolo, sia del passato più fervido, postrinascimentale, entrando dunque, direi di diritto – ma con un patrimonio di cultura plastico-visiva del tutto proprio – in una consistenza patrimoniale molto significativa quale quella di cui l'Accademia Nazionale di San Luca è tradizionalmente proprietaria storica.

Che cosa vuol dire confronto? In questo caso, certamente, una rivendicazione della dignità del presente rispetto a quella, scontata, di un glorioso passato. Ma anche, a più breve riscontro, vuol dire complessivamente confronto a verifica di una diversa identità di gamma problematica dell'operatività artistica degli ultimi decenni rispetto a quella certo della prima metà ma anche a quella della seconda metà del XX secolo. Una possibilità di confronto prospettico, dunque, che è quanto, direi, motiva la ricchezza d'attualità di questa raccolta appunto sostanzialmente attinente il presente. Ma anche e soprattutto, entro questa, una possibilità di confronto appunto fra posizioni diverse di ricerca, che proprio nella sede accademica possono essere invocate a dibattito di varietà propositive d'identità immaginativa. Ed è forse l'aspetto di maggiore rilevanza che motiva il raggiunto assai positivo risultato di aver costituito per l'Accademia anche un avvio di raccolta appunto dell'attualità, del presente della ricerca artistica.

In questi termini infatti, se il confronto comporta sempre comunque un chiarimento, un arricchimento, una possibile crescita, più che mai lo comporta nella fattispecie d'un confronto ravvicinato, entro un ambito culturale specifico (nazionale), quanto entro ambiti di tendenza condivisi, quanto entro concomitanze generazionali di interessi. Dal confronto fra diversità può scattare una scintilla d'innovazione. Viviamo in un tempo che è tipicamente quello della globalizzazione, fenomeno planetario sicuramente inevitabile e irresistibile ma che certamente, affinché non riesca letale per ogni individuo e diversa singola creatività operativa, occorre sia governato, diretto. La globalizzazione infatti risulta del tutto proficua proprio soltanto se permette non un riscontro fra ormai devitalizzati omogeneizzati ma offre la possibilità di un confronto fra diversi, non soltanto come personalità, ma come posizioni, come culture, come radici dialetticamente stimolanti. Il taglio di questa avviata raccolta del contemporaneo come tale in qualche misura concorre ad aprire a una prospettiva di questo genere e dunque va incoraggiato anche ulteriormente ai risultati d'impostazione già ottenuti. Va insomma incrementato. È un importante traguardo non finale ma "volante", un passaggio in corso, in divenire verso l'avvenire. Segna intanto comunque in certo modo una svolta: quella che immette appunto nel presente. Ma offerto dunque non univocamente quanto come ventaglio di proposizioni diverse.

Esperienza possibile estremamente utile, perché il confronto risulta sempre in qualche modo essere possibilità ulteriore di conoscenza, di crescita reciproca, offrendo occasioni ulteriori di formazione, di arricchimento d'esperienza.



L'ARCHIVIO STORICO
STUDI E RICERCHE



La collezione dei ritratti accademici Origine, incrementi e definizione dei modelli iconografici nei secoli XVI e XVII

MARICA MARZINOTTO

Della collezione dei ritratti conservati presso l'Accademia Nazionale di San Luca si intende proporre una rilettura dei dati noti alla luce di documenti emersi nel corso di una più ampia ricerca inerente la storia dell'Accademia di San Luca nel XVII secolo. Per tale ragione ci si limiterà ad abbozzare le vicende seicentesche della collezione, affrontando solo in parte le questioni sollevate dai singoli dipinti, per la maggior parte da restaurare, al fine di consentire l'attribuzione di quelli ancora anonimi e un confronto puntuale con le altre raccolte di effigi.

La serie dei ritratti, dal XVII secolo fino a tutto l'Ottocento¹, visse una crescita costante nel tempo, conoscendo pochi e brevi periodi di stasi, alternati a importanti incrementi, a differenza delle altre collezioni accademiche contraddistinte da alterne vicende. Dagli inventari risulta, al di là della conservazione e dell'incremento dei disegni, dei gessi e delle stampe, che il numero dei quadri era veramente esiguo², nonostante le intenzioni del primo principe Federico Zuccari e le prescrizioni statutarie che ripetutamente ricordavano l'obbligo, da parte dei nuovi membri, di donare un'opera della loro arte³. Ma gli statuti non costituiscono prova materiale della loro effettiva messa in atto e dalla lettura delle altre evidenze documentarie conservate presso l'Archivio Storico dell'Accademia emerge una non perfetta coincidenza tra propositi espressi e loro attuazione. D'altra parte l'istituzione era da sempre stata gravata da problematiche di ordine logistico ed economico, e non era raro che si dovesse ricorrere alla vendita o alla donazione di beni mobili per far fronte a pagamenti o per offrire omaggi a coloro che, in diversa veste, avevano fornito protezioni o prestazioni all'Accademia stessa⁴.

Viceversa, dalla ricognizione dell'Archivio Storico dell'Accademia non emergono evidenze documentarie relative a vendite o cessioni delle effigi, a meno che non si debba tener conto di due tarde testimonianze del 1881. Nella prima, una lettera del presidente dell'Accademia Francesco Azzurri datata primo luglio, inviata alla principessa Matilde Napoleone, è scritto: «Lo Statuto accademico impone agli Accademici residenti l'obbligo di donare all'Accademia il proprio ritratto. Per tal modo formare quell'interessante collezione che per varie vicende passò poi dall'Accademia nostra alla Galleria di Firenze, al tempo di Pietro da Cortona»⁵. La seconda, un articolo del 18 novembre dello stesso anno pubblicato su «La Libertà Gazzetta del Popolo», che ricorda la donazione dell'autoritratto di Federico Faruffini da parte del Ministro della Pubblica Istruzione, informa anche del fatto che:

«Niuno poi mette in dubbio che la Galleria degli Uffizi a Firenze possiede la più preziosa raccolta dei ritratti dei pittori dipinti da loro stessi e molto meno poi lo mette in dubbio l'Accademia di San Luca giacché questi medesimi ritratti dei suoi illustri soci erano già l'ornamento più bello delle sue sale ma disgraziatamente sotto la presidenza di Pietro da Cortona, questi credette

Ottavio Leoni (attribuito), *Ritratto di Michelangelo Merisi da Caravaggio*
olio su tela, 59 x 46,5 cm
Accademia Nazionale di San Luca, inv. 559.

bene per proseguire la fabbrica iniziata di venderli tacitamente al cardinal de' Medici lasciando all'Accademia le copie che oggi ancora si ammirano nella sua residenza»⁶.

Danno credibilità alle convinzioni ottocentesche alcune lettere risalenti al 1681 vergate da Paolo Falconieri, agente di Cosimo III a Roma, e indirizzate al segretario granducale Apollonio Bassetti⁷. Cosimo III, intenzionato a incrementare la raccolta di autoritratti di artisti del cardinale Leopoldo de' Medici, suo zio, incaricò il Falconieri di procurare alcune effigi. L'agente, attraverso la mediazione di Ciro Ferri, si rivolse all'istituzione che, in quei tempi a Roma, avrebbe potuto offrire un vasto repertorio di immagini di artisti. Ma le trattative sembra non ebbero esito positivo, anche perché, come scrive lo stesso Falconieri «i buoni [ritratti], cred'egli [Ciro Ferri], che abbiano messo l'ali che questi non sa che fossero delle mani proprie, ma d'altri»⁸. Data l'assenza di riscontri documentari, non è possibile stabilire se effettivamente la notizia fornita dal Falconieri sia attendibile, considerando che l'agente granducale, al fine di giustificarsi, avrebbe potuto con tale affermazione facilmente motivare il mancato acquisto. Il presunto acquirente sarebbe stato il cardinale Leopoldo de' Medici (1617-1675) che, come è noto, dal 1664 al 1675 stava intensamente lavorando alla costituzione della sua raccolta di autoritratti di artisti⁹. Anche se il porporato soggiornò un anno intero a Roma in occasione del Conclave del 1669, è difficile confermare l'acquisto di effigi di proprietà dell'Accademia di San Luca. Infatti, lo studioso Wolfram Prinz, che ha ricostruito la storia della collezione medicea, afferma che non esistono, né a Roma né a Firenze, documenti in tal senso. Inoltre i dipinti appartenuti al cardinale, per i quali non è stato possibile accertare la provenienza, è improbabile che fossero stati acquistati nella città papale, risiedendo gli autori in altre località¹⁰. Infine, forse a partire dal 1660 circa, Pietro da Cortona si allontanò sempre più dall'Accademia, non avendo in tal caso alcuna responsabilità nella vendita, che se fosse avvenuta durante il principato del Berrettini sarebbe, d'altra parte, da collocarsi troppo presto, tra il 1634 e il 1636. Quindi, almeno allo stato attuale degli studi, sembra confermata l'importanza accordata dall'Accademia romana di San Luca alla collezione dei ritratti, l'unica sentita, sin dai primi anni, come entità omogenea e distinta da tutte le altre raccolte dell'istituzione¹¹.

Oltre alle testimonianze antiche – si veda in particolare la *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio – e anche se già nel Medioevo alcuni pittori effigiarono se stessi tra i personaggi delle loro opere, è solo con il Rinascimento che nasce il vero e proprio ritratto d'artista, come conseguenza di quel noto processo che elevò lo *status* sociale di chi operava nel campo dell'arte¹². Non è un caso che proprio un artista e teorico, Leon Battista Alberti, iniziasse allora la pratica, poi usuale, dell'autoritratto¹³, in grado di rendere presenti gli assenti e di far «sopravvivere» alla morte¹⁴. Si sente ormai l'esigenza di documentare il ruolo degli artisti attraverso resoconti scritti e testimonianze figurate¹⁵, equiparando la loro posizione a quella degli uomini illustri. Per i grandi personaggi del passato – tra gli altri anche degli artisti – è normativa la raccolta di ritratti dell'umanista e storico Paolo Giovio (1483-1552) che, come ricorda Cristina De Benedictis, nella sua galleria «universale [...] composta di originali e di copie per le quali [...] aveva redatto appositamente dei brevi “elogia” o didascalie esplicative dei personaggi raffigurati, nel suo doppio significato metaforico-didattico e iconografico-illustrativo, conobbe grande fortuna ed enorme risonanza in tutta Europa»¹⁶. Anche se le collezioni gioviane furono conservate nella villa sul lago di Como, l'iniziale ricerca di opere per la Galleria dei personaggi eccellenti ebbe luogo a Firenze nel primo ventennio del Cinquecento¹⁷. Sempre a Firenze, Cosimo I dal 1552,

anno della morte del Giovio, iniziò a collezionare le copie dei ritratti della Galleria sul lago di Como, eseguite appositamente da Cristofano dell'Altissimo¹⁸. Ma nell'ambiente fiorentino la figura chiave e catalizzatrice, soprattutto in relazione ai ritratti degli artisti, fu Giorgio Vasari (1511-1574), anche se già prima, come ha sottolineato Pommier, gli artisti erano stati chiamati a testimoniare e a garantire dell'identità collettiva fiorentina¹⁹. Nei grandi cicli medicei di Palazzo Vecchio degli anni '50 del Cinquecento, lo storiografo inserì i ritratti dei poeti, degli scienziati e degli artisti che avevano gravitato intorno al circolo della potente famiglia, iniziando così quell'opera di ricerca iconografica che sarà stimolo e sostegno all'inserimento delle incisioni nella seconda edizione delle *Vite*²⁰. Ma già nel 1563 il suo interesse è palesato dai *Capitoli et Ordini* dell'Accademia dell'Arte del Disegno di Firenze, in cui è espressa l'intenzione di realizzare un fregio con i ritratti, in pittura o in scultura, di «tutti coloro che sono stati eccellenti da Cimabue in qua»²¹. E ancora, nel 1565, in occasione dell'ingresso in città di Giovanna D'Austria, il Vasari, affiancato da Vincenzo Borghini, realizzò una decorazione temporanea sulla Porta al Prato, con una serie di ritratti dipinti di artisti fiorentini da lui stesso scelti²². Inoltre, da una lettera inviata dal Borghini, luogotenente dell'Accademia fiorentina, ad Alessandro Allori, si viene a conoscenza del fatto che nella sala accademica, ornata con statue e pitture, vi sarebbero dovute essere: «le figure grandi de' pittori e scultori disposte [...] che facciano tre, o quattro cerchi, o ragunate [...], assortiti a questo modo. Innanzi nel primo e principal luogo disegnano Michelagnolo con Lionardo da Vinci, Andrea del Sarto, il Rosso, Francesco Salviati, il Bandinello, il Sansovino (se è morto), Antonio da Sangallo, il Rustico e Perino del Vaga»²³. Per tornare all'impegno storiografico del pittore aretino, occorre ricordare l'importante legame con il Giovio, che gli suggerì prima l'idea stessa di stendere biografie di artisti e poi, probabilmente, di completare il racconto con dei ritratti²⁴.

Negli ambienti culturalmente all'avanguardia e più rappresentativi della Firenze cinquecentesca era viva, quindi, l'attenzione verso la ricerca, il collezionismo e l'ostentazione dei ritratti, tanto degli uomini illustri, quanto degli artisti. Ad un secolo di distanza, non è un caso che nella stessa città e per opera di un altro personaggio della famiglia de' Medici, il cardinale Leopoldo, venisse avviata la raccolta e la conservazione degli autoritratti degli artisti, nucleo originario di quella che sarà la collezione più importante nel suo genere. Secondo Silvia Meloni Trkulja, la raccolta iconografica stimolerà, in ambito fiorentino, diverse iniziative private, tra cui la serie dei 95 autoritratti del medico granducale Tommaso Puccini e quella di 70 effigi di Francesco Maria Niccolò Gaburri. Anche a Roma l'esempio toscano non rimase sterile, stimolando indirettamente la raccolta di autoritratti in disegno messa insieme da Nicola Pio per illustrare le sue *Vite*²⁵.

Per le serie gioviane non occorre spostarsi così avanti negli anni per trovare a Roma un'analogha propensione alla raccolta iconografica di illustri personalità. Anche in questo caso è possibile rintracciare e riannodare i fili che compongono quella trama serrata di relazioni e quelle convergenze di intenti che, principiando sempre a Firenze, trovarono, tra il XVI e il XVII secolo, terreno fertile nella città papale. Personaggio chiave fu Ferdinando de' Medici (1551-1609) che, assieme a Francesco suo fratello, nell'ultimo trentennio del Cinquecento ampliò e riorganizzò la collezione creata da Cosimo I negli anni Cinquanta. Nel 1576 il futuro granduca²⁶ acquistò, per risiedervi, la villa romana sul Pincio, dove iniziò a raccogliere una nuova serie gioviana, che sarà poi affiancata a quella dei ritratti dei suoi familiari. Alle immagini degli uomini illustri vennero, a poco a poco, preferite le effigi degli antenati, dei rappresentanti contemporanei della famiglia e di coloro che avevano rapporti

diplomatici con i Medici, scalzando così il valore storiografico e di *exempla* delle raccolte gioviane e accentuando invece il portato celebrativo e politico²⁷. Ancora, Ferdinando destinò un'altra versione della serie degli uomini illustri all'ambasciata granducale di Roma in palazzo Firenze.

Come sostiene Caterina Volpi, le imprese promosse dal Medici non tardarono a interessare il vivace ambiente romano. Infatti, seguendo il racconto del cronista Giovanni Baglione, sono molti gli aristocratici e i personaggi in vista che promossero e finanziarono la copia dei ritratti esposti nella villa pinciana. Tra gli altri, anche il cardinale Francesco Maria Del Monte²⁸ (1549-1626), che collezionò una galleria di 277 ritratti di papi, imperatori, cardinali «et altri huomini illustri con altre Dame»²⁹ allestita in palazzo Madama. Protetto del cardinale era Cassiano dal Pozzo (1588-1657), «probabilmente il primo privato cittadino ad esercitare un'effettiva influenza sulle arti del suo tempo»³⁰. Dopo aver frequentato gli ambienti gravitanti intorno alla famiglia de' Medici, tra Siena e Pisa, giunse a Roma nei primi anni del XVII secolo, trovando immediata accoglienza presso il cardinale Del Monte. In questa città, dagli anni Trenta del Seicento, iniziò a collezionare una serie di ritratti che, nel 1657, anno della sua morte, ammontava a 200 dipinti circa. Artisti, letterati, scienziati e filosofi contemporanei, gli uni ritratti accanto agli altri, costituivano quasi lo «specchio di una società culturale»³¹. Anche la potente famiglia Sacchetti possedeva «Ritratti di diversi huomini illustri numero 114», esposti nella prima sala al piano terreno del proprio palazzo, mentre nel secondo ambiente trovavano spazio i 139 dipinti con le effigi di papi, cardinali e imperatori³².

La preferenza accordata nella scelta dei personaggi da effigiare, una vera e propria «Repubblica delle lettere», non è a Roma una novità assoluta. Diversi sono gli esempi che si potrebbero portare ma, nell'economia di un discorso indirizzato a ricostruire i modelli, gli stimoli e i contesti di riferimento per la collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca, è importante richiamare la figura di Ottavio Leoni (1578-1630)³³. Invitato a Roma, forse da Francesco Maria Del Monte, il Leoni iniziò a produrre una galleria iconografica di tutti gli esponenti più in vista del mondo politico, intellettuale e artistico, realizzando disegni su carta o dipinti ad olio. Il cardinale Del Monte, Cassiano dal Pozzo, Marcello e Giulio Sacchetti e Ottavio Leoni furono dunque alcuni dei protagonisti di quella nuova coscienza del valore dell'immagine ritratta, e rivestirono, a diverso titolo, ruoli chiave nella gestione dell'Accademia romana. Del Monte ne fu il protettore³⁴; Cassiano, vice-protettore al posto del cardinale Francesco Barberini, partecipò ad alcuni incontri istituzionali e mantenne stretti legami con molti membri accademici³⁵; Marcello Sacchetti nel 1624 venne deputato rettore assieme a Pietro Berrettini da Cortona³⁶ e nel 1642 suo fratello, il cardinale Giulio, prendeva parte a un incontro accademico nel palazzo Apostolico della Cancelleria ove, alla presenza dei porporati Barberini e Macchiavelli, si sottolineava il forte legame tra il protettore e l'istituzione³⁷. Ottavio Leoni, oltre che principe³⁸, fu forse l'esecutore materiale di un buon numero di ritratti di artisti conservati presso l'istituzione.

La collezione dei ritratti degli artisti dell'Accademia di San Luca nacque e si sviluppò, dunque, seguendo in parte il modello dell'Accademia del Disegno di Firenze³⁹, organizzazione guida per l'istituzione romana sotto molti aspetti, e risentendo dello stimolo delle diverse raccolte private che a Roma, come si è visto, stavano prendendo corpo. Le origini dell'accademica raccolta romana non sono note, ma è possibile che sia stato il primo principe Federico Zuccari, forse con il dono del suo autoritratto, a dare il via alla collezione⁴⁰.

Si possono seguire le vicende della collezione dei ritratti attraverso lo spoglio



Federico Zuccari, *Autoritratto*
olio su tela, 61,3 x 50,8 cm
Accademia Nazionale di San Luca, inv. 275.

delle fonti edite e inedite disponibili presso l'Archivio Storico dell'Accademia e l'Archivio di Stato di Roma, quali gli statuti accademici, gli inventari, i verbali delle congregazioni e altri documenti ancora.

L'inventario del 25 ottobre 1624 testimonia, per la prima volta, l'esistenza di una raccolta «di ritratti di Pittori e Scultori numero 53»⁴¹, distinti da tutti gli altri beni mobili posseduti dall'Accademia (quadri, libri, disegni, rilievi in gesso, ecc.). Come ricorda Giovanni Incisa della Rocchetta, nel verbale redatto nel 1625 in occasione della Visita Apostolica alla chiesa dei Santi Luca e Martina vennero segnalati i «contravventori al “laudabile institum”, che i “Principi” dell'Accademia, al termine della loro carica, lasciassero il proprio ritratto nelle raccolte accademiche»⁴². Il fatto che siano stati indicati alcuni artisti inadempienti fa supporre l'esistenza di una norma in tal senso, anche se soltanto con lo statuto del 1818 divenne obbligatorio, per ogni accademico di merito, «lasciare in dono all'Accademia un qualche saggio della sua abilità, ed il proprio ritratto»⁴³. Occorre tuttavia mettere in luce un elemento non ancora preso in esame dagli studiosi. Nello statuto del 1675, in relazione alle disposizioni su come organizzare la “Stanza dello Studio”, venne scritto che essa «sarà ornata prima col'Imagie di S. Luca nostro Protettore, con i ritratti della fel. me. di Greg.o XIII e di Paolo V poi con quelli de morti Academici, si Pittori, Scultori, et Architetti, mettendo per l'avvenire gl'altri di mano in mano secondo la loro morte»⁴⁴. D'altra parte già nella descrizione della sede accademica contenuta nel verbale della visita apostolica del 1625 è possibile leggere:

«Nella parte superiore, al di sopra dell'ingresso alla Chiesa vi sono due abitazioni, una più grande, l'altra minore, nella prima si riuniscono i Pittori la domenica per esercitare l'arte dell'Accademia, sulle pareti della quale sono appese molte immagini, tra le quali quelle di san Francesco, del Cardinale protettore Dal Monte e di molti Pittori, con molti sedili, nell'altra e nella seconda vi sono molti frammenti di piccole statue, e una porta, attraverso la quale si va alla via Pubblica»⁴⁵ [il corsivo è mio].

Per tornare agli inventari, quello del 5 luglio 1627 registra 58 ritratti di artisti senza specificarne ancora i nomi⁴⁶. Donatella Livia Sparti nel suo saggio del 1996 indica quale primo inventario dettagliato quello steso sotto il principato di Filippo Gagliardi il 21 settembre 1656⁴⁷. In realtà non occorre spostarsi così avanti, dato che, sempre nell'Archivio di Stato di Roma è custodito un inventario del 19 febbraio 1633, pubblicato in parte da Zygmunt Ważbiński⁴⁸ nel 1994, in cui compare, per la prima volta, l'elenco completo degli artisti effigiati⁴⁹. In tutto 70 tele accompagnate da nove ritratti di antichi maestri. Per la maggior parte pittori cinquecenteschi⁵⁰, a cui si affiancano i nomi di alcuni scultori e di pochissimi architetti, senza una spiccata preferenza per nessuna scuola regionale, anche se più numerosi appaiono gli artisti attivi a Roma. La raccolta era collocata nella prima delle due stanze di proprietà dell'Accademia contigue alla chiesa di Santa Martina, ove si trovavano anche il “bancone della Presidenza” per gli ufficiali, i banchi per i membri, le effigi dei protettori dell'istituzione e gli altri beni mobili posseduti. Il secondo locale era destinato esclusivamente alla didattica, come testimoniato dalla tipologia delle suppellettili, funzionali alle esercitazioni pratiche: anatomie in gesso e legno, modellini, riproduzioni di particolari anatomici e di statue classiche⁵¹. La stessa collocazione della raccolta dei ritratti ne evidenzia quindi la funzione prettamente politica e celebrativa. Anche il biografo Giovanni Baglione, nel suo testo pubblicato nel 1642, ricorda 28 nuovi dipinti, ritratti e autoritratti – tra questi ultimi le effigi di Orazio Borgianni e Federico

Zuccari –, esposti all'Accademia⁵². Mentre l'erudito Richard Symonds, che visitò la sede dell'istituzione nel 1649-1651, registra genericamente «70 or 80 Ritratti»⁵³. Nell'Archivio di Stato di Roma si è potuto rintracciare un inventario stilato sempre nel 1656⁵⁴ – precede il documento analizzato dalla Spati di soltanto quattro mesi – che consente di formulare alcune riflessioni. Dal 1633 al maggio 1656 la collezione dei ritratti si incrementò di tredici effigi per la maggior parte di artisti seicenteschi: alcuni grandi maestri: Giovanni Lanfranco, Guido Reni e Domenico Zampieri; diversi principi accademici: Giovanni Battista Soria, Giovanni Battista Calandra, Ottavio Leoni. Inoltre, la raccolta venne smembrata nelle due sale accademiche senza un evidente disegno, a causa forse della mancanza di spazio, risolta nel giugno del 1656 grazie alla locazione di un granaio di proprietà dell'Arciconfraternita degli Orfanelli⁵⁵. A spostamento avvenuto l'Accademia redasse un nuovo inventario nel quale la collezione risulta pressoché identica – anche se non compare il ritratto di Pietro Perugino – e nuovamente riunita in uno stesso ambiente. Inoltre, l'inventario inedito del 18 novembre 1657⁵⁶ testimonia un nuovo incremento della raccolta, grazie alle quattro tele donate dal principe Filippo Gagliardi, con i volti di Francesco Albani, Domenico Fontana⁵⁷, Sebastiano Serlio e Filippo d'Angeli detto Filippo Napoletano. Mentre la lista di consegna dei beni mobili datata 24 marzo 1658 restituisce la consistenza finale della donazione di Filippo: i quattro ritratti appena ricordati e due nuove tele con le effigi di Baldassarre da Siena e di Giovanni da Udine⁵⁸.

Preso possesso della carica il 26 marzo 1656, Filippo Gagliardi per un biennio promosse, anche personalmente, le attività istituzionali, favorendo lo sviluppo dell'organizzazione artistica. Nel 1656-1657 alla San Luca trovarono compimento importanti iniziative intraprese nei mesi precedenti l'elezione di Filippo, quale ad esempio il reperimento di nuovi locali⁵⁹, allestiti grazie a una sovvenzione straordinaria degli accademici e all'impegno personale del principe⁶⁰. E sempre al sostegno economico del principe si devono la realizzazione delle tabelle con i nomi degli accademici⁶¹, l'acquisizione di due dipinti da donare al procuratore Santi Pilastrini⁶² nonché il pagamento del modello per l'esercitazione dei giovani⁶³. Attuando un'accorta politica economica, l'Accademia di San Luca fu anche in grado di ristrutturare le case di sua proprietà in Borgo Sant'Agata e di risarcire il medaglista Gaspare Moroni delle spese sostenute in nome e per conto dell'istituzione⁶⁴. In questo fervente clima culturale si procedette infine alla revisione della collezione dei ritratti degli artisti, arricchita, come si è visto, dalla donazione di sei nuove effigi donate proprio da Filippo Gagliardi. Negli anni Cinquanta venivano dunque riattivate le principali funzioni statutarie dell'istituzione romana sulla scorta di una rilettura storiografica e simbolica che investiva il portato e lo scopo stesso dell'Accademia⁶⁵. Neanche la scelta dei personaggi da ritrarre appare casuale, visto che le sei effigi presentate da Gagliardi riproducono tutti artisti strettamente legati alla formazione e agli interessi del principe⁶⁶. Così, ad esempio, se non stupisce incontrare architetti, teorici o scenografi quali Domenico Fontana, Sebastiano Serlio e Baldassarre Peruzzi, trovano piena giustificazione i ritratti di Francesco Albani e di Filippo Napoletano. Il primo era maestro di Andrea Sacchi, mentore e collaboratore di Filippo che aveva iniziato la propria produzione per la famiglia Barberini proprio sotto la direzione del Sacchi, realizzando nel 1634 l'impianto prospettico del dipinto *Festa del Saraceno in piazza Navona*⁶⁷. Collaborazione che poi si ripropose diverse volte e con varie modalità come quando Gagliardi intervenne nella realizzazione dello sfondo architettonico della tela di Andrea Sacchi con la *Visione di san Bonaventura*⁶⁸ in Santa Maria della Concezione, o quan-



Orazio Borgianni, *Autoritratto*, 1616
olio su tela, 63 x 47 cm
Accademia Nazionale di San Luca, inv. 558.



Filippo Gagliardi (attribuito), *Ritratto di Francesco Albani*, ante 1657
olio su tela, 67 x 50 cm
Accademia Nazionale di San Luca, inv. 631.

do realizzò l'impianto prospettico del dipinto *Urbano VIII al Gesù per le feste dell'anno secolare dei Gesuiti*⁶⁹.

Filippo Napoletano invece fu maestro diretto di Gagliardi, così come è possibile leggere nel *Trattato di prospettiva* redatto da Gagliardi negli anni Quaranta del XVII secolo e oggi conservato nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca⁷⁰.

Il confronto tra le tele ancora oggi presenti nella collezione accademica – risulta mancare solo il ritratto di Filippo Napoletano – evidenzia una marcata disomogeneità qualitativa, anche se la lettura delle immagini è alterata dal cattivo stato di conservazione: cadute di colore, ridipinture e supporti rifoderati. Nei ritratti di Serlio, Peruzzi, Giovanni da Udine e Fontana, la costruzione grafica appare stentata, tanto da alterare le proporzioni anatomiche e i tratti somatici, mentre la stesura cromatica non contribuisce a dare tridimensionalità e aggetto alle figure, lumeggiate da rigide pennellate. Di tutt'altra fattura l'effigie di Francesco Albani, copia dell'autoritratto datato 1630 circa conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, già replicata da Sacchi⁷¹. Se Gagliardi fu l'autore delle tele, occorre tener presente che la pittura di figura non dovette certamente rientrare tra le sue specializzazioni, essendo noto soprattutto per gli apparati prospettici e architettonici. Forse nel caso dell'Albani l'aver avuto a disposizione il dipinto di Andrea Sacchi – con il quale Gagliardi collaborò in diverse occasioni – facilitò l'esecuzione. Diversamente, l'autore incontrò maggiori difficoltà nel tradurre in pittura le incisioni vasariane, modello scelto per i ritratti di Baldassarre Peruzzi e Giovanni da Udine.

Nel 1662 l'Accademia possedeva «Ritratti diversi n.ro novantasei tra copie et originali da distinguersi con maggior comodo, e nominatam.te quali siano li più prettiosi, e di maggior conto»⁷². L'inventario quindi non restituisce i nomi dei personaggi rappresentati, ma rivela l'intenzione di compilare un nuovo elenco ove anche l'aspetto qualitativo e attributivo avrebbe rivestito un interesse primario.

Successivamente l'elenco manoscritto del 1672 dal titolo *Nomi de ritratti de Pittori morti* è particolarmente interessante, perché fornisce un elenco completo dei ritratti, che non è una semplice lista, ma una serie disposta e organizzata secondo precise modalità⁷³. Infatti i «nomi sono raggruppati, per lo più, a tre a tre, secondo quello che è, o fu creduto, l'anno della morte d'ogni singolo artista»⁷⁴. Confrontando questo documento con l'inventario del 1656 si nota che la regolarità degli incrementi subì una brusca impennata, tanto che il numero dei ritratti accademici passò da 91 a 146.

Proprio nel 1672 veniva terminata la costruzione della nuova sede dell'Accademia⁷⁵, impegno che, per molto tempo, aveva assorbito le risorse economiche e umane dell'istituzione. È probabile che la disponibilità di ulteriori spazi avesse contribuito all'accrescimento della raccolta, così come era già avvenuto nel 1656-1657 sotto il principato di Gagliardi. Furono questi inoltre gli anni in cui l'Accademia riuscì a organizzare compiutamente l'insegnamento artistico, stabilendo il calendario e i tempi dedicati alle attività e la diversificazione delle lezioni in livelli di capacità⁷⁶. Si lega a questo importante momento anche la presenza nell'istituzione di Giovan Pietro Bellori, che «rimise in credito le disputazioni delle cose dell'Arti: ragionò con profonda dottrina, ed altissimi concetti più volte in Accademia»⁷⁷. A conferma della fama e del prestigio conquistati dall'istituzione romana, non solo sul territorio nazionale, stanno le aggregazioni dell'Accademia Reale di Torino nel 1675 e, l'anno seguente, dell'Accademia Reale di Pittura e Scultura di Parigi⁷⁸. Ecco che la raccolta di ritratti si configura come il simbolo stesso dell'acqui-

sita egemonia, assolvendo alla funzione rappresentativa e di promozione sociale dell'Accademia e dei suoi membri. Fu per questo che, ancora nel 1672, il principe Carlo Errard si adoperò per organizzare l'assegnazione di premi agli allievi migliori, fece valere i diritti dell'Accademia riguardo le disposizioni testamentarie di Girolamo Muziano e, soprattutto, «fece accrescere il numero de' Ritratti de' Pittori Accademici»⁷⁹.

I verbali delle congregazioni inoltre mettono in luce tutta una serie di piccoli e grandi interventi, realizzati o programmati per la collezione dei ritratti. Così in occasione della prossima festa di San Luca, il 16 ottobre 1671 si dispose, tra l'altro, di «accomodar le cornici delli ritratti»⁸⁰. Un anno dopo, e sempre per la festa del santo protettore, il principe Carlo Errard sostenne che «è necessario far aggiustare i ritratti de' nostri Accademici [...], e porli per l'antienita con cornici tutte uguali, facendo la Scuola di Raffaello e Michel Angelo, e tutti questi da una parte, e l'altra d'Annibalo, e suoi dall'altra parte»⁸¹. Per la prima volta le effigi degli artisti appaiono disposte secondo un criterio non soltanto cronologico, ma regionale e per ambito culturale. Così, i grandi protagonisti della scuola toско-romana vengono contrapposti alla corrente emiliana dei Carracci, anche se tutti appaiono legati all'istituzione e alla teoria accademiche, modelli e simboli ormai indiscussi. Il 14 settembre, inoltre, l'Accademia spese tre scudi e trenta baiocchi «in trentatré tele da testa per far fare tanti ritratti de' pittori aggiungere alla nostra Accademia»⁸². Ancora, nell'ottobre del 1672, dopo la prova rifiutata dell'indoratore Francesco Barigioni «per farla fare ad altri in altra forma», furono inviate a casa del pittore reatino Carlo Cesio venti «tele da testa [...] per far fare le cartelle e litere»⁸³. Infine, ma gli esempi potrebbero essere molti ed estendersi fino al 1674, tra il mese di ottobre e il mese di novembre del 1672 si decise di rifare il ritratto di Raffaello e commissionare «gli altri [...] che mancano»⁸⁴.

Dalla lettura dei documenti appare evidente come le manifestazioni pubbliche importanti per l'istituzione, quali la festa annuale e i concorsi, fossero occasione per interventi conservativi, di riordino e di incremento dei ritratti dipinti. Sul finire del XVII secolo, l'evento che richiese maggior impegno per l'istituzione fu la celebrazione del centenario⁸⁵. Nel 1695, infatti, ci si preoccupò che «con opportuni discorsi, ed elogi, e colla esposizione de' lavori delle arti eseguiti con pubblico concorso, fossero le arti stesse degnamente celebrate. Il segretario Ghezzi architettò il piano della pompa»⁸⁶. Di quella importantissima ricorrenza Giuseppe Ghezzi elaborò, a futura memoria, un opuscolo con la descrizione delle stanze e delle raccolte accademiche. In una delle sale, sotto i ritratti «de' Predecessori Accademici» erano situati quelli di pontefici, benefattori e protettori, «non tralasciando fra questi li due di Girolamo Muziani, e Cav. Federico Zuccari, come amantissimi dell'Erezione Accademica»⁸⁷. Nel 1696, infatti, il Ghezzi aveva presentato all'istituzione, come ricorda Stefano Susinno, i ritratti celebrativi dei due «patriarchi», realizzati da lui stesso e da Giovanni Maria Morandi, basandosi, per i tratti fisionomici, sull'autoritratto dello Zuccari e su un'effigie seicentesca del Muziano⁸⁸. I due dipinti non rientrano nella serie dei ritratti per diverse ragioni. Il formato più grande, il mutato taglio compositivo e l'inserimento di alcuni attributi li trasformano in vere e proprie immagini-modello, icone stesse dell'istituzione nel suo momento fondativo. Così Girolamo Muziano tiene nella mano destra il Breve del 13 ottobre 1577 con cui Gregorio XIII aveva autorizzato l'istituzione dell'Accademia, mentre Federico Zuccari è connotato dalla Bolla del 24 maggio 1588 di Sisto V, che concedeva all'Accademia la chiesa di Santa Martina in Foro Boario⁸⁹.

Dopo aver analizzato, per il primo secolo di vita, le origini, gli incrementi e



Filippo Gagliardi (attribuito), *Ritratto di Domenico Fontana*, ante 1657
olio su tela, 67 x 50 cm
Accademia Nazionale di San Luca, inv. 756.



Sopra: Filippo Gagliardi (attribuito),
Ritratto di Sebastiano Serlio, ante 1657
 olio su tela, 67 x 50 cm
 Accademia Nazionale di San Luca, inv. 618.

Sotto: Filippo Gagliardi (attribuito),
Ritratto di Giovanni da Udine, ante 1658
 olio su tela, 67 x 50 cm
 Accademia Nazionale di San Luca, inv. 612.

la diversa organizzazione della collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca, per rintracciare e tentare di ricostruire i suoi modelli iconografici occorre, ancora una volta, riesaminare gli inventari e tutta quella rete di relazioni che contribuì alla nascita e al definirsi della raccolta.

Nell'elenco già menzionato, del 1672⁹⁰, tra i nomi degli artisti ritratti si trovano quelli di Cimabue e di Giotto, non annoverati nei precedenti inventari dal 1633 al 1662⁹¹. Tale integrazione è un'ulteriore conferma che gli anni settanta del XVII secolo furono per la collezione, come si è visto, un importante momento di revisione e di riconoscimento del suo portato simbolico e strategico. La raccolta venne uniformata sotto l'aspetto grafico-compositivo, riportando tutte le tele ad una stessa misura, aggiungendo una cornice ovale dipinta e inserendo, nella parte bassa, un cartiglio con il nome, la data di morte e, a volte, la professione dell'artista⁹². Ma, soprattutto, traspare l'intento di accrescere la serie, colmandone le lacune secondo il modello sintattico e storiografico elaborato da Giorgio Vasari nelle sue *Vite*. Così la collezione romana, come la storia del pittore aretino, si sviluppa «da Cimabue in qua»⁹³, e si configura una storia dell'arte per immagini, inserendo anche coloro che, pur non avendo fatto parte dell'Accademia di San Luca, avevano contribuito in maniera determinante alla rinascita delle arti e al riconoscimento sociale della figura dell'artista. Giustamente la Spatti afferma che l'incremento consistette «solo parzialmente di effigi di artisti morti fra il 1656 e il 1672 (una ventina)»⁹⁴, dato che, per la maggior parte, vennero inseriti ritratti di artisti vissuti nel Quattrocento e nel Cinquecento. Chi eseguì l'impresa⁹⁵ si valse del modello vasariano non soltanto per l'impostazione storiografica generale, ma utilizzò il testo anche come attendibile repertorio iconografico dove ricercare i tratti fisionomici degli artisti vissuti prima del 1568.

Sembra non sia stato ancora evidenziato che l'utilizzo delle *Vite*, quale fonte iconografica per i singoli ritratti, non fu modalità esclusiva degli anni Settanta del XVII secolo. Così, già nel primo inventario dettagliato della raccolta dei ritratti, quello del 1633⁹⁶, compaiono alcuni artisti vissuti prima del Seicento: Pietro Perugino, Leonardo da Vinci, Raffaello ed altri. La funzione stessa di documento del passato della raccolta dei ritratti imponeva come imprescindibile la verosimiglianza dei lineamenti. Non era possibile, quindi, non rivolgersi alla seconda edizione, giuntina, de *Le Vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori, e Architetti* del 1568, in cui Vasari, come è noto, inserì 144 ritratti xilografati⁹⁷. Il pittore aretino dedicò molta cura alla ricerca sistematica di immagini somiglianti, ove fu possibile, nel caso di artisti viventi o morti da poco, richiedendole a loro stessi o a parenti e amici; guardò invece, per gli antichi, ad affreschi e quadri, anche se non sempre con esattezza⁹⁸. Si formò così, come sostiene lo studioso Wolfram Prinz, la prima e più importante raccolta di ritratti di artisti, vera collezione modello⁹⁹ che, grazie anche alle numerose ristampe, mantenne per secoli il suo valore normativo.

Per portare solo due esempi della persistenza del modello iconografico vasariano, si ricordano il testo *Felsina pittrice* di Carlo Malvasia del 1678¹⁰⁰, in cui, delle 44 effigi xilografate, quattro derivano dal prototipo vasariano, e il libro *Etruria pittrice ovvero Storia della pittura toscana*¹⁰¹. Quasi sempre, e così anche nell'Accademia di San Luca, si ricorse al Vasari per trarre dal suo repertorio iconografico alcune effigi. Wolfram Prinz identifica l'unica replica completa della serie nelle miniature degli Uffizi, «sul cui verso sono applicate le prove di stampa per la riedizione "autonoma" del 1629»¹⁰².

Il XVII secolo vide due ristampe delle *Vite* che è utile menzionare, ai fini del presente studio, quali possibili mezzi di ulteriore divulgazione del modello vasariano. La più interessante è quella fiorentina, a cura del Ciotti, del 1629,

in cui sono presenti le xilografie dei ritratti non accompagnate dalle biografie. Ancora, nel 1647 a Bologna veniva stampata, a cura di Carlo Manolessi, una seconda edizione corredata da alcuni nuovi ritratti¹⁰³. Quindi a disposizione dei pittori che nel XVII secolo realizzarono per conto dell'Accademia di San Luca i ritratti dei pittori più antichi, esistevano, come si è appena visto, nuove edizioni.

Confrontando le incisioni delle *Vite* con i ritratti della serie romana è subito evidente la derivazione dal prototipo vasariano. Così è per l'immagine del pittore fiorentino Giovanni Cimabue¹⁰⁴, rappresentato di profilo e inserito in una cornice ovale che taglia la figura subito sotto le spalle; il Vasari la trasse dai dipinti murali del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze, avendo attribuito erroneamente gli affreschi a Simone Martini, contemporaneo di Cimabue, che, secondo lo storiografo, si sarebbe anch'egli ritratto nella stessa scena¹⁰⁵. I dipinti erano invece stati realizzati dal pittore Andrea Bonaiuti nel 1366-1368, vent'anni dopo la morte del Martini. Anche il ritratto conservato nella Galleria degli Uffizi, proveniente dalla raccolta dell'Accademia del Disegno di Firenze¹⁰⁶, è una riproduzione della xilografia del Vasari. Così, per l'immagine di Giotto, realizzata a ridosso del 1672 per la collezione accademica romana, la corrispondenza con il medaglione vasariano è letterale. Come sostiene Giovanni Incisa della Rocchetta, il volto del maestro trecentesco sarebbe ripreso dalla tavola attribuita a Paolo Uccello che il Vasari avrebbe avuto modo di vedere in casa dei Sangallo a Firenze¹⁰⁷.

Per il ritratto di Leon Battista Alberti occorre fare una distinzione: pur essendo la figura posta di tre quarti e con i tratti fisionomici molto vicini all'incisione delle *Vite*, il dipinto dell'Accademia di San Luca presenta l'architetto e teorico quattrocentesco con lo sguardo rivolto verso sinistra, rovesciando quindi l'immagine del Vasari. In questo caso non è certa la derivazione dalla xilografia illustrativa delle biografie vasariane. Infatti è possibile che l'ignoto autore del dipinto si fosse ispirato alla copia gioviana di Firenze. Dell'effigie dell'Alberti esistono infatti almeno altre due versioni, conservate entrambe nella Galleria degli Uffizi: una di Cristofano dell'Altissimo, proveniente dalla raccolta gioviana di Cosimo I¹⁰⁸, l'altra dalla serie degli artisti dell'Accademia fiorentina del Disegno¹⁰⁹. I due dipinti, differenti dal punto di vista qualitativo, effigiano il personaggio nella stessa posizione dell'esemplare dell'Accademia romana. Probabilmente il ritratto dell'istituzione fiorentina, che presenta errori nella costruzione anatomica e nello scorcio della figura, è da attribuire alla mano di un principiante, forse uno di quei pittori novizi che eseguivano questo tipo di dipinti a guisa di esame d'ammissione¹¹⁰.

Fra i ritratti dell'Accademia di San Luca, molti potrebbero essere ancora gli esempi di riproduzione dal prototipo vasariano; tra gli altri si ricordano le effigi di Piero della Francesca¹¹¹, Pietro Perugino¹¹², Donato Bramante¹¹³, Fra' Bartolomeo di San Marco¹¹⁴, Baldassarre Peruzzi¹¹⁵ e Andrea del Sarto¹¹⁶.

Il ritratto di Leonardo necessita invece di un maggior approfondimento, essendo l'iconografia vinciana caratterizzata da una pluralità di modelli¹¹⁷. L'esemplare della raccolta romana è posto di profilo, come l'immagine del legno vasariano, ma, a differenza di quest'ultima, ha il capo scoperto e il volto è rovesciato con lo sguardo rivolto a sinistra¹¹⁸. Nella Galleria degli Uffizi di Firenze esistono altri quattro ritratti dell'artista, due dei quali di profilo e senza cappello, voltati, come a Roma, verso sinistra; uno fu dipinto da Cristofano dell'Altissimo tra il 1566 e il 1568, copia dell'esemplare del "Museo" di Paolo Giovio a Como¹¹⁹, l'altro proviene dalla serie degli artisti dell'Accademia fiorentina¹²⁰. Anche in questo caso, come per i dipinti raffiguranti Leon Battista Alberti, il ritratto dell'Accademia di San Luca potrebbe



Filippo Gagliardi (attribuito), *Ritratto di Baldassarre Peruzzi*, ante 1658
olio su tela, 67 x 50 cm
Accademia Nazionale di San Luca, inv. 645.

essere una replica dell'effigie della collezione di Paolo Giovio, considerando anche che le biografie illustrate di ispirazione gioviana si diffusero ampiamente tra XVI e XVII secolo. Si pensa che il prototipo comune della serie dei ritratti vinciani posti di profilo possa essere il disegno autografo di Leonardo del 1513 circa, conservato nella Libreria Reale di Windsor Castle¹²¹. Nella metà di sinistra del foglio è schizzato a penna un uomo anziano seduto e di profilo con lineamenti abbastanza vicini a quelli delle effigi ricordate, ma con i capelli notevolmente più corti. Nelle altre due versioni degli Uffizi, provenienti entrambe dalla collezione degli autoritratti¹²², l'artista è invece raffigurato di fronte. Entrati in Galleria nel 1715 circa grazie a Cosimo III de' Medici, i ritratti derivano, con l'aggiunta del cappello, dal disegno della Biblioteca Reale di Torino, immagine idealizzata del saggio antico, solitamente utilizzata per raffigurare il tipo del filosofo¹²³. Probabilmente proprio la fama del personaggio ha generato un'attenzione particolare alla ricostruzione dei tratti somatici, portando talvolta anche a forzature nell'identificazione, fino ad arrivare, nei presunti autoritratti, alla falsificazione¹²⁴.

Per i ritratti degli artisti successivi al Vasari non esiste un unico modello cui attingere. In primo luogo per una ragione di ordine pragmatico, dato che in Italia soltanto dopo il 1648 si possono rintracciare altre *Vite* corredate da incisioni¹²⁵. Inoltre molti artisti trovavano ormai conveniente lasciare un autoritratto in Accademia, che era diventata un «centro di cultura artistica di rilevante importanza almeno per i secoli XVII e XVIII»¹²⁶. Quando questo non avveniva si cercava di utilizzare fonti iconografiche il più possibile attendibili, quali disegni eseguiti dal vero. Si può portare l'esempio del pittore Orazio Borgianni (1578-1616), che, come testimonia Giovanni Baglione, lasciò all'Accademia un ritratto fatto «di sua propria mano»¹²⁷. In occasione di un restauro, nel 1973, staccando la tela dalla tavola su cui era stata inchiodata, si è potuto osservare che il formato del quadro era stato ridotto da rettangolo ad ovale¹²⁸, probabilmente per uniformarlo alla serie.

Per i ritratti realizzati dal modello vivo direttamente o con la mediazione di disegni, si può portare l'esempio del pittore Ottavio Leoni. Nell'istituzione romana è custodito un gruppo di effigi¹²⁹ riferibili, in vario modo, al Padovanino¹³⁰; quattro di queste furono donate dall'artista nel 1616, secondo quanto è stato possibile leggere sul rovescio delle tele durante la campagna di restauri del 1973¹³¹. Soltanto il ritratto di Tommaso Salini è attribuito al pittore dal Baglione¹³². Per le altre esiste una fonte altrettanto importante, la raccolta di disegni di Ottavio Leoni iniziata nel 1614 circa, conservata in parte presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze¹³³. Come riferisce il Baglione, il cavalier Ottavio si specializzò nei «ritratti alla macchia [...], ma in forma piccolina e per questa professione eccellentissimo divenne»¹³⁴ così da meritare l'impiego presso il cardinale Scipione Borghese. Realizzò anche ritratti dipinti, grandi «quanto il vivo», ma la sua fama si legò soprattutto a «li disegni [...] li quali per la maggior parte sono di lapis nero in carta turchina»¹³⁵.

Sulla base dei confronti tra i disegni della Marucelliana e alcuni dei ritratti dell'Accademia di San Luca, si possono ricondurre questi ultimi alla mano del Leoni. Nell'organizzazione romana non esistono però riscontri per questa attribuzione, forse a causa dell'esiguità dei documenti riferiti ai primi anni del Seicento, oppure è possibile che l'esecutore materiale non sia stato il Padovanino, ma qualche anonimo ritrattista che comunque si valse del suo modello grafico¹³⁶. Anche se in un altro inventario stilato l'8 maggio del 1633 dei documenti e dei libri custoditi nella «credenza» accademica si legge: «Una memoria delle robbe donate dal q. Ottavio Lionini»¹³⁷. La derivazione dei ritratti dipinti dai disegni del Leoni sembra ovvia dalla lettura comparata

delle immagini. Così, il Caravaggio di San Luca¹³⁸ è una puntuale trasposizione non tanto del disegno fiorentino¹³⁹, quanto del prototipo d'Arton già Avignone identici la posizione, la fisionomia, la capigliatura, l'abbigliamento - con la vistosa croce di Malta sul petto - e le ombre¹⁴⁰. Ancora, nel ritratto di Antonio Tempesta¹⁴¹ si trovano analoghe corrispondenze. In questo caso, oltre al disegno¹⁴², il Padovanino, nel 1623, realizzò una traduzione a stampa¹⁴³. Infatti il Leoni, come è noto, aveva iniziato ad incidere su rame alcuni dei ritratti da lui disegnati, con l'intento di far circolare e conoscere le effigi, moltiplicandone gli esemplari¹⁴⁴. Le tre immagini - disegno, quadro e incisione - raffigurano Antonio Tempesta in maniera pressoché identica. Pochissime sono le divergenze, limitate inoltre ad alcuni particolari secondari, quali il pizzo del colletto e l'aggiunta, nella versione dipinta, di una collana.

La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca, soprattutto nel Seicento, grazie agli incrementi che si andarono via via intensificando e che da singoli episodi acquisitivi si trasformarono in una vera e propria manovra di revisione e aggiornamento dell'intera serie¹⁴⁵, divenne, essa stessa, una raccolta modello, un repertorio abbastanza ampio da sfruttare. Quando nel 1773, in occasione della terza edizione delle *Vite* di Giovanni Baglione¹⁴⁶, si pensò di inserire nel testo il ritratto dell'autore, si prese a modello proprio l'effigie dipinta dell'Accademia romana¹⁴⁷.

Per concludere si può dire che gli incrementi importanti della collezione dei ritratti degli artisti dell'Accademia di San Luca sono sempre stati strettamente legati al rinnovamento del primato culturale, sociale e politico dell'istituzione. Gli artisti accademici della metà del Seicento ritraendo se stessi e i grandi maestri del passato - simboli della nobiltà dell'arte - si presentavano come eredi di una tradizione e membri di una stirpe, che anche grazie all'istituzione accademica aveva ottenuto riconoscimento. E non stupisce quindi che oltre alla fondamentale revisione del 1672 circa, la collezione romana venisse notevolmente incrementata proprio tra il 1633 e il 1656, anni di particolare fermento istituzionale, quando soprattutto gli interventi tesi al rafforzamento delle attività didattiche avevano iniziato a produrre i primi importanti frutti. E non stupisce neanche constatare la fondamentale trasformazione dei ritratti nel secolo successivo, quando si passò da una sorta di "medagliere celebrativo", per usare le parole di Stefano Susinno, a una vivente galleria di artisti accompagnati dagli strumenti del mestiere e atteggiati in pose e costumi diversificati. Viceversa, le effigi seicentesche non presentano forti caratterizzazioni individuali, essendo i personaggi atteggiati e abbigliati in modo simile, senza alcun riferimento alla pratica del fare artistico ma al massimo esibendo le onorificenze ottenute, a sottolineare il riconoscimento sociale dell'artista come intellettuale, alla stregua dei filosofi o dei letterati.

FONTI DI ARCHIVIO

AASL Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca
ASR Archivio di Stato di Roma

NOTE

- 1 Occorre precisare che anche in tempi recenti artisti contemporanei hanno lasciato all'istituzione i loro autoritratti; S. SUSINNO, *I ritratti degli accademici*, in C. PIETRANGELI, a cura di, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca, Roma 1974, p. 203.
- 2 Nell'inventario del 25 ottobre 1624 sono infatti elencati non più di sette o otto dipinti rappresentanti figure di santi e soggetti religiosi, a cui si aggiunge un solo paesaggio attribuito a Paul Brill; *Inventario 25 ottobre 1624*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Erasmus Spannochchia, vol. 102, ff. 210r-211v, 219r. Cfr. K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1969, doc. n. 17, p. 336.
- 3 Già nello statuto del 1607 è scritto: «per memoria della loro entrata Ciaschedun Pittore et Scultore che sarà accettato per accademico in termine di sei mesi <sia obbligato> darà un quadro ad olio [...] ò vero una figura tutta tonda di materia durabile ò historia di basso rilievo». Erano tenuti a consegnare una loro opera anche gli artisti eletti principe, sia che accettassero o meno la carica, e le donne, che potevano essere accademiche ma erano escluse dalla partecipazione alle adunanze; *Statuti della Accademia de i Pittori e Scultori di Roma*, Roma, AASL, 1607, ff. 17r, 19v, 22r.
- 4 Come ricordano Angela Cipriani e Giulia De Marchi, a questo fine furono acquistati o appositamente eseguiti dei dipinti. Ad esempio, nel 1623 si ricompensò con 75 scudi Andrea Lilli per aver consegnato un quadro da donare al signor Andronilla, avvocato dell'Accademia (Roma, AASL, Giustificazioni II, nn. 82, 98). Ancora, nel 1656 si acquistarono due cornici dorate per i quadri di prospettiva che il principe Filippo Gagliardi aveva personalmente eseguito per farne omaggio al procuratore accademico Santi Pilastrì (Roma, AASL, Giustificazioni II, n. 330); A. CIPRIANI, G. DE MARCHI, *Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca. La collezione dei dipinti nei secc. XVII e XVIII*, in *An architectural progress in the Renaissance and Baroque*, Papers in art history from the Pennsylvania state University, vol. VIII, 2, 1992, p. 700.
- 5 La lettera, insieme all'articolo de "La Libertà Gazzetta del Popolo", sono stati già pubblicati da Giovanni Incisa della Rocchetta nel suo fondamentale testo del 1979, primo e unico catalogo scientifico della collezione; G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, De Luca, Roma 1979, p. 13; Roma, AASL, b. 144, n. 4.
- 6 Roma, AASL, b. 143, n. 45; G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 13.
- 7 Per la trascrizione integrale delle lettere si veda: D. L. SPARTI, *Un nuovo documento per la serie di ritratti d'artisti dell'Accademia di San Luca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV, 1-2, 1996, pp. 328, 336 nota n. 32.
- 8 D. L. SPARTI, *art. cit.*, p. 328.
- 9 Il primo elenco degli 80 esemplari raccolti dal cardinale Leopoldo venne steso nel 1676, dopo la morte del porporato, dal nipote Cosimo III, che incaricò anche Filippo Baldinucci di curarne il riordinamento. Il granduca, inoltre, nel 1681 fece trasferire la collezione da palazzo Pitti alla Galleria degli Uffizi, destinandole una sala appositamente costruita sul lato opposto alla tribuna; W. PRINZ, *La collezione degli autoritratti e dei ritratti di artisti*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, vol. II, Centro Di, Firenze 1979, pp. 763-1044.
- 10 W. PRINZ, *La collezione degli autoritratti...cit.*, p. 767.
- 11 È utile precisare che, nonostante il presente studio si occupi in primo luogo della collezione dei ritratti degli artisti, presso l'Accademia Nazionale di San Luca sono conservate anche altre effigi che non fanno specificatamente parte di quella collezione ma che ad essa variamente si collegano. In primo luogo due dipinti circolari rappresentanti antichi pittori (Panfilio Macedone, maestro di Apelle e Soso mosaicista, del periodo ellenistico; G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 16), forse ultima testimonianza dei dieci presenti in Accademia all'inizio del Settecento (*Indice de studij appartenenti alla Pittura, Scultura, et Architettura, cioè Disegni, Pitture, Stampe, Rilievi, Bassorilievi, e Concorsi de Gioveni Studenti di quest'Arti*,

che si conservano nell'Accademia di S. Luca di Roma sotto la Custodia de SS.ri Bonaventura Lamberti, e Pietro de Pietri, Roma, AASL, Miscellanea Inventari, fasc. II). Ancora, i quattordici ritratti di santi e sante artisti commissionati a Carlo Maratta nel 1695 in occasione del centenario dell'istituzione (D. L. SPARTI, *art. cit.*, p. 329; S. SUSINNO, *op. cit.*, p. 228). Infine i ritratti di papi, cardinali ed altri protettori che in diverso modo si erano impegnati attivamente a favore dell'Accademia (G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 17).

- 12 Per una storia del ritratto in età moderna si veda il testo di Pommier, che oltre a rileggere la fortuna critica di un genere attraverso documenti e fonti coeve, analizza i valori di volta in volta attribuiti al ritratto alla luce del suo essere vera e propria filosofia dell'individuo; É. POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Éditions Gallimard, Paris 1998; trad. it. *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Saggi 854, Giulio Einaudi editore, Torino 2003. Si vedano anche: F. PETRUCCI, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, 3 voll., Andreina & Valneo Budai Editori, Roma 2008; F. PETRUCCI, *Ritratti di artisti tra Rinascimento e Neoclassicismo*, in *Artisti a Roma. Ritratti di pittori, scultori e architetti dal Rinascimento al Neoclassicismo*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo 19 novembre 2008-22 febbraio 2009), De Luca Editori d'Arte, Roma 2008, pp. 13-26.
- 13 S. MELONI, *La collezione dei ritratti di pittori*, in M. GREGORI, a cura di, *Uffizi e Pitti. I dipinti delle gallerie fiorentine*, Magnus, Udine 1994, p. 596; S. MELONI TRKULJA, *Gli autoritratti*, in *Gli Uffizi. Storia e collezioni*, Giunti Martelli, Firenze 1983, p. 200; W. PRINZ, *La collezione degli autoritratti...cit.*, p. 763.
- 14 Si veda: É. POMMIER, *Il ritratto d'artista nell'arte italiana del XVI secolo. Saggio di tipologia*, in A. GALLI, C. PICCININI, M. ROSSI, a cura di, *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, atti del convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Atti di convegno 24, Leo S. Olschki Editore, Città di Castello 2007, pp. 3-28.
- 15 L'aspetto fisico, considerato essenziale sin dalle *Vite* di Plutarco, veniva, almeno inizialmente, raccontato verbalmente; S. MELONI, *La collezione dei ritratti...cit.*, p. 596. Si veda inoltre il testo curato da Tommaso Casini sulla produzione editoriale di biografie illustrate analizzata anche alla luce dei rapporti con il collezionismo di effigi e con la fisiognomica: T. CASINI, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, collana di museologia e museografia, Edifir Edizioni Firenze, Firenze 2004.
- 16 Così la raccolta gioviana venne duplicata diverse volte e, tra le altre, si ricordano le collezioni di Ippolita Gonzaga e dell'arciduca d'Austria Ferdinando I nel suo Castello di Ambras; C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Ponte alle Grazie, Firenze 1991, pp. 51-52. Si consulti inoltre il seguente saggio con bibliografia aggiornata: T. CASINI, *op. cit.*, pp. 32-36.
- 17 Una lettera del 1521, indirizzata dall'umanista lombardo a Mario Equicola, documenta che in quell'anno Giovo era già in possesso di un buon numero di immagini di letterati e poeti famosi. È d'obbligo ricordare che questa raccolta non rappresentò una novità assoluta, dal momento che si inseriva nella lunga tradizione che, dall'esempio della *Sala Virorum Illustrum* nel palazzo di Francesco il Vecchio da Carrara a Padova (1367-1379), arrivava fino allo studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino, passando per la collezione di palazzo Trinci a Foligno (1420-1430); si veda: W. PRINZ, *La collezione degli autoritratti...cit.*, p. 603.
- 18 Inoltre il cardinale Federico Borromeo riuscì a recuperare, per l'Accademia Ambrosiana di Milano, parte della dispersa collezione gioviana; C. DE BENEDICTIS, *op. cit.*, p. 52.
- 19 Dopo Boccaccio, si deve almeno ricordare l'impresa effimera sostenuta nel 1549 dalla colonia fiorentina ad Anversa, dove le effigi di Giotto e Michelangelo contribuivano a esemplificare la grandezza di una comunità, di uno Stato; É. POMMIER, *Il ritratto d'artista...cit.*, pp. 21-22.
- 20 Si vedano in particolare: P. BAROCCHI, *L'antibiografia del secondo Vasari*, in G. GARFAGNINI, a cura di, *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), Leo S. Olschki, Firenze



Giorgio Vasari, *Ritratto di Giovanni da Udine*, 1568
in G. Vasari, *Le Vite...*, parte III, vol. II
(edizione Bologna 1647-1648)
Biblioteca Romana Sarti.

- 1985, pp. 1-15; C. HOPE, *Historical portraits in the "Lives" and in the frescoes of Giorgio Vasari*, in G. GARFAGNINI, a cura di, *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, convegno di studi (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), Leo S. Olschki, Firenze 1985, pp. 321-338.
- 21 N. PEVSNER, *Academies of art. Past and present*, Cambridge University Press, Londra 1940; trad. it. *Le Accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982, pp. 330-331. In questo testo sulla storia delle accademie d'arte, sono pubblicati per intero i *Capitoli et Ordini dell'Accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno, approvati dall'Illustriss. Et Eccellentiss. S. Duca Cosimo de Medici, Duca secondo di Fiorenza et di Siena*; N. PEVSNER, *op. cit.*, pp. 325-335. Si veda inoltre il fondamentale Z. WAŻBIŃSKI, *L'Accademia medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria», «Studi», LXXXIV, 2 voll., Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987.
- 22 C. Hope, *art. cit.*, p. 331.
- 23 Z. WAŻBIŃSKI, *L'Accademia medicea... cit.*, vol. I, p. 43.
- 24 Nella nota testologica di Aldo Rossi è appunto citata la lettera inviata il 31 marzo 1548 dal Giovio al Vasari, in quel tempo a Ravenna, in cui è detto: «se stamperete l'opera senza figure per non perdere tempo e denari, vi darà onor in vita e dopo morte»; G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*; ed. cons. a cura di, L. BELLOSI, A. ROSSI, Einaudi, Torino 1986, p. XXXII.
- 25 La prima confluirà nel XVIII secolo agli Uffizi, mentre la seconda e la terza andranno purtroppo disperse. Si veda: S. MELONI TRKULJA, *Gli autoritratti... cit.*, p. 203. Il manoscritto, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, anche se pronto per la stampa, venne pubblicato integralmente soltanto nel 1977, sebbene in precedenza fossero state edite la prefazione e alcune biografie; cfr. J. SCHLOSSER MAGNINO, *Die Kunsliteratur*, Kunstverlag Anton Schroll und Co., Wien 1924; trad. it. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia, Firenze 1992, pp. 463, 472. Si veda: N. PIO, *Le Vite di Pittori Scultori et Architetti [Cod. ms. Capponi 257]*, a cura di C. ENGGASS, R. Enggass, Studi e testi 278, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977.
- 26 Ferdinando I diventerà granduca nel 1587. Il contesto romano delle collezioni di ritratti in relazione alla raccolta di Cassiano dal Pozzo è già stato indagato da Caterina Volpi; C. VOLPI, *I ritratti di illustri contemporanei della collezione di Cassiano dal Pozzo*, in F. SOLINAS, a cura di, *I Segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1568-1657*, catalogo della mostra (Biella, Museo del territorio biellese 16 dicembre 2001-16 marzo 2002), De Luca, Roma 2001, pp. 68-78.
- 27 C. VOLPI, *op. cit.*, pp. 68-78.
- 28 Residente dei Medici a Roma, Francesco Maria rivestì un ruolo di primo piano nel mondo artistico e culturale dell'Urbe, proteggendo artisti e interessandosi di musica, teatro e scienza. Per la figura del cardinale si veda soprattutto lo studio di Z. WAŻBIŃSKI, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte 1549-1626*, 2 voll., Leo S. Olschki, Firenze 1994.
- 29 C. VOLPI, *op. cit.*, p. 69.
- 30 F. HASKELL, *Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, London 1963; trad. it. *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966, p. 186.
- 31 C. VOLPI, *op. cit.*, p. 68.
- 32 Le tele sono registrate nell'inventario del 1639 pubblicato in L. H. ZIRPOLO, *Ave Papa Ave Papabile. The Sacchetti Family, Their Art Patronage, and Political Aspirations*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Essays and Studies 6, Victoria University in the University of Toronto, Toronto 2005, pp. 144-145.
- 33 Per il ruolo rivestito dall'artista nell'Accademia romana si veda più avanti nel testo.
- 34 Cfr. lo studio di Ważbiński, sul porporato, anche se il testo appare superato per taluni aspetti inerenti le dinamiche e la storia dell'Accademia di San Luca; Z. WAŻBIŃSKI, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte... cit.*, vol. I, pp. 219-245.

- 35 Il 14 novembre 1627 Cassiano è presente alla congregazione accademica; cfr. K. NOEHLES, *op. cit.*, p. 362, doc. n. 159. Nel 1655 Cassiano è registrato tra gli accademici di merito; cfr. *Lista dei membri dell'Accademia di San Luca*, Roma, AASL, vol. 69, n. 296.
- 36 L. H. ZIRPOLO, *op. cit.*, p. 56.
- 37 T. AMAYDEN, *Diario della Città, e Corte di Roma notato da Deone hora Temi Dio dall'anno 1640 al 1649*, Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 1831, vol. I, f. 197r.
- 38 Ammesso in Accademia nel 1604, venne eletto principe nel 1614, incarico a lui attribuito anche nel 1627 a seguito del trasferimento in Francia del pittore Simon Vouet; cfr. B. SANI, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Archivi di arte antica, Umberto Allemandi & C., Torino 2005, p. 67.
- 39 Nel 1853 sono giunti alla Galleria degli Uffizi 25 ritratti di luogotenenti dell'Accademia fiorentina, costituenti una serie omogenea che, secondo l'informazione riportata da Camillo Jacopo Cavallucci (1873), sarebbe iniziata nel 1596, quando il barone Francesco Maria Ricasoli commissionò i primi 14 ritratti. Ancora, agli Uffizi è raccolta la serie di ritratti di artisti dell'Accademia (25 dipinti) composta prevalentemente da copie eseguite nel Seicento; si veda: N. PEVSNER, *op. cit.*, pp. 44-54, 325-335; S. MELONI TRKULJA, *Gli autoritratti... cit.*, pp. 706, 718.
- 40 Lo Zuccari, come detto, aveva avuto modo di conoscere e di intervenire attivamente nell'Accademia del Disegno di Firenze, dove, così come previsto dagli statuti, si iniziò la raccolta di effigi di artisti. Inoltre Federico, nell'impresa romana, era stato affiancato dal cardinale Federico Borromeo che, a Roma dagli ultimi anni del Cinquecento, aveva cominciato a commissionare ritratti di uomini illustri. Si vedano: G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 13; D. L. SPARTI, *art. cit.*, pp. 325-326. Occorre tuttavia tener presente che anche di recente sono stati avanzati dubbi sulla paternità del presunto autoritratto di Federico Zuccari; cfr. la scheda di Maria Rosa Pizzoni in M. C. TERZAGHI, a cura di, *Caravaggio. Mecenati e pittori*, catalogo della mostra (Caravaggio, Palazzo Gallavresi 25 settembre-12 dicembre 2010), I Quaderni del Museo Bernareggi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 61-63.
- 41 *Inventario 25 ottobre 1624*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Erasmus Spannochchia, vol. 102, ff. 210r-211v, 219r. Il documento è stato pubblicato in: K. NOEHLES, *op. cit.*, doc. n. 17, p. 336.
- 42 G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 17.
- 43 *Statuti della Pontificia Accademia Romana di Belle Arti detta di S. Luca*, Francesco Bourliè, Roma 1818, p. 22.
- 44 *Statuti, e Privilegi dell'Accademia di San Luca Composta di Pittori, Scoltori, & Architetti e d'altri Artefici Dipendenti, & Aggregati in Roma già Eretta ed hora Riformata, e Stabilita nell'Anno Santo MDCLXXV*, Roma, AASL, 1675, ff. 32v-33r.
- 45 K. NOEHLES, *op. cit.*, doc. n. 18, pp. 336-337.
- 46 *Inventario 5 luglio 1627*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Thomas Salvatorius, vol. 113, f. 27v. L'elenco è stato pubblicato in: K. NOEHLES, *op. cit.*, doc. n. 20, pp. 337-338.
- 47 D. L. SPARTI, *art. cit.*, pp. 330-332.
- 48 Z. WĄŻBIŃSKI, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte... cit.*, vol. II, pp. 562-566.
- 49 *Inventario 19 febbraio 1633*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Thomas Salvatorius, vol. 135, ff. 516r-517r, 544r-544v. Il documento è trascritto in appendice.
- 50 Pietro Perugino e Piero della Francesca rappresentano gli artisti quattrocenteschi; cfr. nota precedente.
- 51 Una delle normative contenute negli statuti riguardava la necessità di tenere distinte, in stanze diverse, le funzioni congregative e quelle didattiche; *Statuti della Accademia de i Pittori e Scultori di Roma*, Roma, AASL, 1607.
- 52 G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 13.



Giorgio Vasari, *Ritratto di Baldassarre Peruzzi*, 1568
in G. Vasari, *Le Vite...*, parte III, vol. I
(edizione Bologna 1647-1648)
Biblioteca Romana Sarti.

- 53 D. L. SPARTI, *art. cit.*, p. 325.
- 54 *Inventario 29 maggio 1656*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Joseph Moro, vol. 125, ff. 165r-166v, 183r-184r. Si veda appendice.
- 55 *Atto di locazione del granaio dell'Arciconfraternita degli Orfanelli*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 2, Notaio Leonardo Bonanni, vol. 201, 14 giugno 1656, ff. 526r-527v, 534r.
- 56 *Inventario 18 novembre 1657*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, vol. 222, ff. 503r-503v, 544r. Il nuovo documento rintracciato è stato trascritto in appendice.
- 57 Il ritratto, tardo tributo all'architetto pontificio, considerato uno dei principali protagonisti dell'epoca del passaggio da corporazione ad accademia, era fino ad ora datato al 1672 circa; cfr. M. FRATARCANGELI, *Ritratto di Domenico Fontana*, in M. KAHN-ROSSI, M. FRANCIOLLI, a cura di, *Il giovane Borromini dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte 5 settembre-14 novembre 1999), Skira, Milano 1999, scheda n. 111, p. 237.
- 58 *Consegna del custode dei beni dell'Accademia di San Luca 24 marzo 1658*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Joseph Moro, vol. 220, ff. 508r-509v, 546r. Si veda appendice.
- 59 Nella congregazione segreta del 5 giugno 1656 fu «da tutti risoluto unanimemente che li SS.ri Fabritio Chiari, e Gio: Batta Galestruzzi Custodi delle Pitture, habbino la Carica di trovare la stanza per conservare li gessi, e suppellettili dell'Accademia, et per esercitarvi le Artij del disegno»; *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, Roma, AASL, vol. 43, ff. 110v-111r. Il 14 giugno successivo venne redatto l'atto di locazione triennale del «granaro per servitio della [...] Stanza per farvi Lachademia». L'Accademia avrebbe dovuto versare trenta scudi al mese; *Libro del Camerlengo 1627-1674*, Roma, AASL, vol. 42/a, ff. 46r, 147v; *Atto di locazione del granaio dell'Arciconfraternita degli Orfanelli*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 2, Notaio Leonardo Bonanni, vol. 201, 14 giugno 1656, ff. 526r-527v, 534r.
- 60 Il 30 giugno 1656 venne stilato l'elenco delle somme versate dagli accademici di San Luca a Fabrizio Chiari e Giovanni Battista Galestruzzi per ristrutturare e allestire la stanza presa in affitto dagli Orfanelli. Filippo Gagliardi, principe dell'istituzione, donò uno scudo d'oro; *Libro del Camerlengo 1627-1674*, Roma, AASL, vol. 42/a, f. 46r.
- 61 Il 23 agosto 1656 Filippo Gagliardi sottoscrisse l'ordine di pagamento a favore dello scrittore Andrea Guicciardello che aveva realizzato tre tabelle con la lista degli accademici, il decreto del Campidoglio e i nomi degli ufficiali; *Mandato di pagamento*, Roma, AASL, Giustificazioni II, n. 338.
- 62 Il 6 agosto 1656 venne redatto il mandato di pagamento del principe accademico indirizzato al camerlengo Matteo Piccioni che avrebbe dovuto pagare due cornici dorate per i quadri di prospettiva donati al procuratore dell'istituzione; *Mandato di pagamento*, Roma, AASL, Giustificazioni II, n. 330. Si veda anche: *Libro del Camerlengo 1627-1674*, Roma, AASL, vol. 42/a, f. 149r.
- 63 Gagliardi provvide personalmente al salario dovuto al modello "Giuseppe" per i due mesi durante i quali si era spogliato per consentire l'esercizio dal vivo; *Minuta di pagamento*, Roma, AASL, Giustificazioni I, n. 440.
- 64 Il 18 giugno 1656 gli accademici di San Luca decisero di far «accomodare le casette del Mutiano lasciate alla [...] Accademia poste nel Borgo di S.ta Agata Rione de Monti»; *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, Roma, AASL, vol. 43, f. 111r. Per il pagamento al Moroni si veda: *Verbali delle Congregazioni*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, vol. 126, 4 ottobre 1656, ff. 176r-177v.
- 65 Non è un caso che la San Luca appariva inoltre intenzionata a porre finalmente in esecuzione i legati Zuccari e Muziano, nonché a restaurare il quadro con *San Luca che dipinge la Vergine* tradizionalmente attribuito a Raffaello, icona simbolo dell'Accademia che era necessario risarcire e rinnovare così come era avvenuto per l'istituzione; cfr. *Congregazione segreta*, Roma, AASL, vol. 72, n. 50; *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, Roma, AASL, vol. 43, ff. 107r, 112r-112v.

- 66 Prospettico, disegnatore, pittore e architetto romano, Filippo Gagliardi fu tra l'altro direttore e architetto progettista del rifacimento dei Santi Silvestro e Martino ai Monti, tra i maggiori cantieri aperti nell'Urbe, ove aveva diretto e coordinato gli interventi di molti artisti (cfr. F. TITI, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura nelle Chiese di Roma, Dell'Abb. Filippo Titi da Città di Castello, Dottore dell'una, e l'altra Legge, Proton. Apost. Nel quale si da notitia di tutti gl'Artefici, che hanno ivi lavorato; con una breve introduzione delle Foundationi, e ristori delle medesime Chiese, e strada facile per ritrovarle*, Mancini, Roma 1674, pp. 270-271). Sulla biografia e gli interessi di Gagliardi si vedano: M. MARZINOTTO, *Filippo Gagliardi: disegnatore, pittore, architetto e prospettico nella Roma del XVII secolo. Un artista poco noto della corte dei Barberini*, in «Bollettino della Unione Storia ed Arte», n. s., XCVI, 2004, 8, pp. 30-49; M. MARZINOTTO, *Filippo Gagliardi e la didattica della prospettiva nell'Accademia di San Luca, tra XVII e XVIII secolo*, in M. COJANNOT-LE BLANC, M. DALAI EMILIANI, P. DUBOURG GLATIGNY, *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la perspective. L'artista, l'opera e la sfida della prospettiva*, Actes du Colloque (Rome, 19-21 settembre 2002), Collection de l'École Française de Rome, 364, École Française de Rome, Roma 2006, pp. 153-177.
- 67 A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, pp. 74-75. Interessante poi la relazione coeva dell'evento: G. BENTIVOGLIO, *Festa fatta in Roma alli 25 Febraio MDCXXXIV e data in luce da Vitale Mascardi*, Mascardi, Roma 1635. Si veda anche la scheda di Donatella Germanò, pubblicata nel catalogo del Museo di Roma, con bibliografia precedente: R. LEONE e altri, a cura di, *Il Museo di Roma racconta la città*, Gangemi Editore, Roma 2002, pp. 252-253.
- 68 G. P. BELLORI, *Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, trascritte dipl. dal manoscritto ms. 2506 della Biblioteca Municipale di Rouen a cura di M. Piacentini, Biblioteca d'Arte Editrice, Roma 1942, p. 57.
- 69 Cfr. M. AROMBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York University Press, New York 1975, pp. 292, 336, 367, 395.
- 70 Cfr. F. GAGLIARDI, *Trattato di prospettiva*, Roma, AASL, capitolo VIII, ff. 24r-24v.
- 71 Un'altra versione si trova nella collezione degli autoritratti della Galleria degli Uffizi. Ann Sutherland Harris sottolinea la relazione del dipinto della San Luca con quello del Prado, anche se ritiene il primo commissionato da Carlo Maratta nel 1664, anno della sua presidenza; cfr. A. SUTHERLAND HARRIS, *op.cit.*, pp. 77-78.
- 72 *Inventario 7 dicembre 1662*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Giuseppe Moro, vol. 234, ff. 579r-581v.
- 73 *Nomi de ritratti de Pittori morti*, Roma, AASL, b. 69, n. 312/A. La datazione del documento è ipotizzabile sulla base dell'anno di morte di Giovanni Battista Ghisleni, ultimo artista menzionato nella lista.
- 74 G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 13.
- 75 Al problema degli spazi si era probabilmente tentato di ovviare dal 1635, quando Pietro da Cortona, come è noto, intraprese la ricostruzione della chiesa accademica dei Santi Luca e Martina (C. PIETRANGELI, a cura di, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca, Roma 1974, pp. 15-17). Nel maggio del 1672 è registrato il pagamento «alli fachini che anno sgombrato dalla Academia vecchia alla Nova», la convocazione di una riunione «per lapertura del Academia Nova» e, infine, la riconsegna della chiave dei locali di proprietà dell'Arciconfraternita degli Orfanelli, che per alcuni anni erano stati affittati dall'istituzione; *Libro del Camerlengo 1627-1674*, Roma, AASL, vol. 42/a, ff. 210r-210v.
- 76 Gli statuti del 1675, infatti, regolamentano gli «Studi» che, di durata annuale, dovevano avere inizio il primo di maggio; *Statuti, e Privilegi dell'Accademia di San Luca Composta di Pittori, Scoltori, & Architetti e d'altri Artefici Dipendenti, & Aggregati in Roma già Eretta ed hora Riformata, e Stabilita nell'Anno Santo MDCLXXV*, Roma, AASL, 1675.
- 77 M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Stamperia De Romanis, Roma 1823, p. 130.
- 78 M. MISSIRINI, *op. cit.*, pp. 133, 140; C. PIETRANGELI, *op. cit.*, p. 17. L'istituzione artistica



Sopra: Anonimo, *Ritratto di Leon Battista Alberti*, XVII secolo
olio su tela, 67 x 50 cm
Accademia Nazionale di San Luca, inv. 528.

Sotto: Giorgio Vasari, *Ritratto di Baldassarre Peruzzi*, 1568
in G. Vasari, *Le Vite...*, parte I-II (edizione Bologna 1647-1648)
Biblioteca Romana Sarti.



torinese venne fondata ufficialmente nel 1678, anche se le sue origini risalgono all'antica Università dei pittori, scultori e architetti, trasformata in Compagnia di San Luca nel 1652. Per la storia dell'Accademia si veda: F. DALMASSO, P. GAGLIA, F. POLI, *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Arti Grafiche Vincenzo Bona, Torino 1982.

- 79 M. MISSIRINI, *op. cit.*, p. 131.
- 80 *Libro del Camerlengo 1627-1674*, Roma, AASL, vol. 42/a, f. 208r.
- 81 *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, Roma, AASL, vol. 44, f. 75r.
- 82 *Libro del Camerlengo 1627-1674*, Roma, AASL, vol. 42/a, f. 213r.
- 83 *Libro del Camerlengo 1627-1674*, Roma, AASL, vol. 42/a, f. 214r.
- 84 *Verbali delle Congregazioni 1634-1674*, Roma, AASL, vol. 44, 2, 30 ottobre, 20 novembre 1672, ff. 77v, 80r, 82r.
- 85 Non facenti parte della serie dei ritratti, ma commissionati sempre in relazione all'anno centesimo, sono le 14 immagini di sante e santi artisti realizzate nella bottega di Carlo Maratta. Si vedano: D. L. SPARTI, *art. cit.*, p. 329; S. SUSINNO, *op. cit.*, p. 228.
- 86 M. MISSIRINI, *op. cit.*, p. 149.
- 87 L'opuscolo è pubblicato in: D. L. SPARTI, *art. cit.*, p. 333.
- 88 Si vedano: S. SUSINNO, *op. cit.*, pp. 224-227; L. BORTOLOTTI, *Ritratto di Federico Zuccari con il libro "Della Simmetria de' Corpi Umani" di Dürer*, in K. HERRMANN FIORE, *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 10 marzo-10 giugno 2007), Electa, Milano 2007, pp. 360-361.
- 89 Per un'analisi sommaria dei dipinti, oltre ai testi già ricordati, si consulti: G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 103.
- 90 *Nomi de ritratti de Pittori morti*, Roma, AASL, b. 69, n. 312/A.
- 91 *Inventario 19 febbraio 1633*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Thomas Salvatorius, vol. 135, ff. 516r-517r, 544r-544v; *Inventario 7 dicembre 1662*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Giuseppe Moro, vol. 234, ff. 579r-581v.
- 92 Come scrive Donatella Livia Sparti, anche l'inserimento dei ritratti in cornici «richiamava di proposito le xilografie vasariane»; D. L. SPARTI, *art. cit.*, pp. 325-326.
- 93 Dal titolo della prima parte. Si veda: G. VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giunti, Firenze 1568; ed. integrale con introduzione di M. Marini, I Mammot 4, Grandi Tascabili Economici, Newton Compton, Roma 1991, p. III.
- 94 D. L. SPARTI, *art. cit.*, p. 326.
- 95 È possibile che un solo pittore o, più probabilmente, un ristretto gruppo di esecutori avesse realizzato i nuovi ritratti, visto che alcuni sono omogenei anche dal punto di vista stilistico; D. L. SPARTI, *art. cit.*, p. 326.
- 96 *Inventario 19 febbraio 1633*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Thomas Salvatorius, vol. 135, ff. 516r-517r, 544r-544v.
- 97 L'idea di stendere biografie di artisti fu concepita a Roma nel 1546 nel corso di un incontro in palazzo Farnese, dove il cardinale Alessandro, nipote di Paolo III, si raccoglieva con vari esponenti del mondo culturale contemporaneo, tra cui l'umanista Paolo Giovio. Ma, nella dedica a Cosimo I de' Medici della prima edizione, Vasari scriveva che il volume era frutto di lunghi anni di lavoro. Si vedano: G. VASARI, *op. cit.*, pp. 7-12; J. SCHLOSSER MAGNINO, *op. cit.*, pp. 287-346.
- 98 Vasari inoltre tentò di giustificare le eventuali inesattezze imputandole alle caratteristiche tecniche dell'incisione e alla incapacità disegnativa di alcuni mandatarî; «E se le effigie e i ritratti [...] non sono alcuna volta ben simili al vero, e non tutti hanno quella proprietà e simiglianza che suol dare loro la vivezza de' colori, non è però che il disegno et, lineamenti non sono stati tolti dal vero e non siano ei propri e naturali; senza che essendomene una gran parte stati mandati dagli

- amici [...] non sono tutti stati disegnati da buone mani»; G. VASARI, *op. cit.*, p. 25.
- 99 W. PRINZ, *La collezione degli autoritratti... cit.*, p. 765.
- 100 C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice: vite dei pittori bolognesi*, Davico, Bologna 1678; ed. cons. a cura di M. Brascaglia, Alfa, Bologna 1971.
- 101 S. A., *L'Etruria pittrice ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X, fino al presente*, Pagni e Bardi, Firenze 1791.
- 102 W. PRINZ, *La seconda edizione del Vasari e la comparsa di "vite" artistiche con ritratti*, in «Il Vasari», XXIV, 1963, 1, pp. 1-14.
- 103 Per le questioni relative alle varie edizioni e ristampe del testo del Vasari, si veda: J. SCHLOSSER MAGNINO, *op. cit.*, pp. 332-340.
- 104 Per avere una prima idea dei ritratti dell'Accademia si consultino le schede redatte da Incisa della Rocchetta; G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 23.
- 105 Vasari nella biografia del pittore fornisce le seguenti informazioni: «Il ritratto di Cimabue si vede di mano di Simone sanese nel capitolo di S. Maria Novella fatto in profilo nella storia della Fede, in una figura che ha il viso magro, la barba piccola, rossetta et appuntita, con un cappuccio secondo l'uso di quei tempi, che lo fascia intorno e sotto la gola con bella maniera. Quello che gli è a lato è l'istesso Simone maestro di quell'opera»; G. VASARI, *op. cit.*, p. 117.
- 106 L'istituzione fiorentina voluta da Giorgio Vasari modellò sin dall'inizio la sua collezione secondo la sintassi delle *Vite*; S. MELONI TRKULJA, *La serie di ritratti di artisti dell'Accademia*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, vol. I, Centro Di, Firenze 1979, p. 718.
- 107 G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 23.
- 108 S. MELONI TRKULJA, *La collezione iconografica*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, vol. I, Centro Di, Firenze 1979, p. 606.
- 109 S. MELONI TRKULJA, *La serie di ritratti di artisti... cit.*, p. 718.
- 110 S. MELONI TRKULJA, *La serie di ritratti di artisti... cit.*, p. 718; S. MELONI, *La collezione dei ritratti... cit.*, p. 596.
- 111 G. VASARI, *op. cit.*, pp. 376-380.
- 112 Giorgio Vasari forse derivò le sembianze del pittore dal ritratto eseguito a fresco nella Sala del Cambio di Perugia; G. VASARI, *op. cit.*, pp. 528-537.
- 113 G. VASARI, *op. cit.*, pp. 582-588.
- 114 Idem, *Ibidem*, pp. 589-595.
- 115 Vasari scrive: «e da costui [cioè dal suo discepolo Francesco] avremo avuto il ritratto di Baldassarre e notizia di molte cose che non potei sapere quando uscì la prima volta fuori questo libro»; Idem, *Ibidem*, pp. 689-695.
- 116 Idem, *Ibidem*, pp. 700-720.
- 117 Non esistendo un autoritratto dell'artista unanimemente ritenuto autografo, la critica ha analizzato le diverse testimonianze figurative e le differenti iconografie note e diffuse. A tale proposito si consulti: R. P. CIARDI, C. SISI, a cura di, *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Vinci, Palazzina Uzielli 28 giugno-28 settembre 1997), Giunti, Firenze 1997.
- 118 Idem, *Ibidem*, pp. 557-567.
- 119 F. TOGNONI, *Ritratto di Leonardo*, in R. P. CIARDI, C. SISI, a cura di, *op. cit.*, scheda n. 1.4, pp. 75-76; S. MELONI TRKULJA, *La collezione iconografica... cit.*, p. 638.
- 120 S. MELONI TRKULJA, *La serie di ritratti di artisti... cit.*, p. 720.
- 121 W. PRINZ, *La collezione degli autoritratti... cit.*, p. 916.
- 122 Idem, *Ibidem*, pp. 916, 996.
- 123 Si veda la nota n. 108; cfr. F. TOGNONI, *Presunto autoritratto di Leonardo*, in R. P.

- CIARDI, C. SISI, a cura di, *op. cit.*, scheda n. 1.11, pp. 86-87.
- 124 Ad esempio, l'esame radiografico di uno degli esemplari della collezione degli autoritratti ha rilevato, al di sotto dell'effigie di Leonardo, l'esistenza di una Maddalena seicentesca; W. PRINZ, *La collezione degli autoritratti... cit.*, p. 916. Si veda inoltre il contributo di Roberto Paolo Ciardi con bibliografia aggiornata: R. P. CIARDI, *Leonardo: autoritratti inesistenti e ritratti immaginati*, in V. ARRIGHI, A. BELLINAZZI, E. VILLATA, a cura di, *Leonardo da Vinci. La vera immagine, documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato 19 ottobre 2005-28 gennaio 2006), Giunti, Firenze-Milano 2005, pp. 55-61.
- 125 Così ricorda D. L. SPARTI, *art. cit.*, p. 328.
- 126 A. CIPRIANI, G. DE MARCHI, *op. cit.*, p. 693.
- 127 G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 36. Nella serie degli autoritratti un tempo posseduta dal cardinale Leopoldo, oggi agli Uffizi, esiste una copia del dipinto romano; W. PRINZ, *La collezione degli autoritratti... cit.*, p. 817.
- 128 G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 36.
- 129 Tra queste: Baccio Bandinelli, Michelangelo Buonarroti, Albrecht Dürer, Jacopino del Conte, Ludovico e Ottavio Leoni, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Tommaso Salini, Adamo Elscheimer e Antonio Tempesta; G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, pp. 30-31, 35-38. Anche i ritratti di Antiveduto Grammatica e di Cristoforo Roncalli sono esempi di derivazione dai disegni di Ottavio Leoni; cfr. le schede di catalogo in M. C. TERZAGHI, a cura di, *op. cit.*, pp. 68-70, 76-78.
- 130 Anche se nato a Roma, Ottavio prese questo soprannome dal padre Ludovico che, essendo originario di Padova, veniva chiamato Padovano; A. PETRUCCI, *Una galleria romana di ritratti*, in «Capitolium», XXVI, 1951, 5-6, p. 114. Per un'analisi della figura dell'artista, si veda inoltre il testo già segnalato di Bernardina Sani con bibliografia aggiornata. Maria Cristina Terzaghi restituisce infine un interessante fortuna critica della produzione grafica del Leoni; cfr. M. C. TERZAGHI, a cura di, *op. cit.*, pp. 46-47, nota n. 5.
- 131 I ritratti donati dal Leoni sono quelli di: Bandinelli, Michelangelo, Dürer, Elscheimer; inoltre il dipinto con Jacopino del Conte presenta, sempre sul verso, una scritta medesima, non corredata però dalla data.
- 132 Lo storiografo così scrive: «E nella nostra Accademia Romana evvi il suo ritratto, dal cavalier Ottavio Lioni Padovano in pittura rappresentato»; G. BAGLIONE, *op. cit.*, p. 288.
- 133 Lo studioso francese Mariette indica la collezione, appartenuta al cardinale Scipione Borghese, a Parigi nel 1747, messa in vendita dopo la morte di Monsieur De Aubigny, suo proprietario. I disegni sono oggi sparsi in varie raccolte ma si conservano, per la maggior parte, a Firenze e all'Albertina di Vienna; G. BRIGANTI, *La "fatica virtuosa" di Ottavio*, in «Primato», III, 1942, 5, pp. 111-112. È in corso di stampa a cura di Yuri Primarosa l'edizione critica dei circa novanta disegni di Ottavio Leoni conservati presso il Kupferstichkabinett di Berlino.
- 134 G. BAGLIONE, *op. cit.*, p. 321.
- 135 Si veda la nota precedente.
- 136 Di questa opinione è anche Maria Cristina Terzaghi che ha analizzato alcune delle effigi della San Luca i cui prototipi sarebbero stati realizzati dall'artista a partire dall'anno del principato, con l'intento di completare la serie accademica forse su istanza del protettore Del Monte; M. C. TERZAGHI, a cura di, *op. cit.*, pp. 21, 33.
- 137 *Inventario 8 maggio 1633*, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Thomas Salvatorius, vol. 136, f. 370r.
- 138 G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 36.
- 139 H.-W. KRUFT, *Ein Album mit Porträtzeichnungen Ottavio Leonis*, in «Storia dell'Arte», 4, 1969, pp. 447-458. Come ha ipotizzato Bernardina Sani, è possibile tuttavia che esecutore della tela fosse Ippolito Leoni, figlio adottivo del pittore; cfr. B. SANI, *op. cit.*, p. 58.

- 140 Cfr. M. C. TERZAGHI, a cura di, *op. cit.*, pp. 89-91. Sulla questione dei ritratti di Caravaggio contraddistinti dalla croce del cavalierato si veda anche F. BOLOGNA, *Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610)*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte 23 ottobre 2004-23 gennaio 2005), Electa Napoli, Verona 2004, p. 34.
- 141 G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 38.
- 142 H.-W. KRUFF, *art. cit.*, fig. 6.
- 143 A. PETRUCCI, *art. cit.*, p. 117.
- 144 Giovanni Baglione individua questa "gran fatica" come la causa della prematura morte del Leoni avvenuta nel 1630; G. BAGLIONE, *op. cit.*, p. 322.
- 145 Come si è visto, infatti, nei primi anni settanta del Seicento la raccolta venne modellata e riordinata secondo il modello iconografico vasariano. Si vedano soprattutto: G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, pp. 13-19; D. L. SPARTI, *art. cit.*, pp. 325-337.
- 146 G. BAGLIONE, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642 scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe Girolamo Card. Colonna*, Stamperia D'Andrea Fei, Roma 1642; ed. cons. fac-simile dell'ed. di Roma del 1642 con introduzione e a cura di V. Mariani, Calzone, Roma 1935.
- 147 G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *op. cit.*, p. 37; S. SUSINNO, *op. cit.*, pp. 207-209.

APPENDICE

Inventario 19 febbraio 1633, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, Notaio Thomas Salvatorius, vol. 135, ff. 516r-517r, 544r-544v

[f. 516r]

Pro Ill. academia Pictorum et Sculptorum Urbis

Die 19 Februarij 1633

Inventario di tutti li quadri teste modelli et altri della ven. Accademia de Pittori et Scultori di Roma esistenti nelle due stanze della d.a accademia contigue alla Chiesa di S. Luca posta in Campo vaccino fatto ad istanza del S.r fran.co Mochi Principe et S.r Nicolo della faggia et Silvio Capio rettori et lor presentia et assistentia assenso et il d.o Giovanni Guerra proveditore q.li sono l'infras.i cioe

Nella Prima Stanza

In primis il bancone della Residenza per li S.ri offitiali et dui scabellini da assistenti di qua e di la del d.o bancone un Tavolino vecchio di albuccio un altro Tavolino di albuccio piu novo

It. Banchi lunghi da sedere n.o sette Due Cavalletti lunghi da otto p.i incirca Un scabello da sedere vecchio

It. tre tavole una del sommario de statuti l'altra della bolla di Gregorio XIII et l'altra dove sono descritti li benefattori

It. novi retratti di pittori et le cornici ovade negre et indorate

It. un quadro della Assunta senza cornice di mano del S.r Cavalier Paduano

It. un quadro di S. fran.co con la sua cornice negra di

[f. 516v]

di mano della bona mem. del Cav.re Salino

It. un ritratto della bona mem. del S.r Card.l del monte et sua cornice negra

It. un quadro della Virtù posta a sedere sopra li vitij di mano del Cav.r Baglione et sua cornice depinta

It. un arme della bon. mem. di Paolo quinto in [...] ed il motto che dice una spectuatur in uno

It. una tavoletta lunga palmi quattro in circa con la sua cornice dove è scritto in Greco Accademia romana

It. un quadretto piccolo a misura di testa dove è dipinto quando furno cavati dal Paradiso Terrestre Adamo ed eva di mano del q. Baldassar Croci

Ritratti de Pittori Illustri esistenti in d.a Stanza con le loro cornici

Michelangelo bonarota	Geronimo Mutiano
Raffaele di Urbino	Pietro Bernini
Titiano Vecellio	Alberto Durero
Baccio Bandinelli	Horatio Borgianni
Pietro Perugino	D. Giulio Clovio
Cherubino del Borgo	Prospero Orsi senza cornice
Geronimo Cleri	Fran.co Mazzola senza cornice
Tommaso Laureti	Giulio Pippio senza cornice
Luca Cambiasij	Henrigo Golzio senza cornice
Giovanni vecchio	Benedetto Bramante
Andrea del sarto	
Antonio monticelli	
[f. 517r]	
Bernardino Cesare d'Arpino	Simone Memmio
Cav.re Fran.co Vanni	Francesco Salviati
Jacomo Tintoretti	Cav. Cesare Ripa
Federico Barocci	Agostino Ciampelli
Paulo Cagliardi d.o il veronese	Gio:Batta Ricci detto il novarese
Hieronima Parasoli	Giorgio da Castelfra.co
Durante Alberti	Carlo Saraceno venetiano
Federico Zuccaro	fra Bramante Lazzaro
Agostino Caracci	Pietro Fran.co del Borgo di S. Sepolcro
Anibale Caracci	Antiveduto Grammatica
Cav.re Tomassi Salino	Martino Framinet
Cav.re Pomaranci cioe Roncalli	Gio: Antonio Longo
Leonardo Vinci	Felippo de Angelis
Bartolomeo Neroni d.o Riccio	Cav.re Andrea Mantenghi
fra Michelangelo d.o il Caravaggio	Ludovico Leoni Paduano
Hieronimo di Alberti	Cav.re Paulo Vanni
Jacomo Baroci detto il vignola	Adam di franchi forti
Matteo Brilli	Sofonisba Anguisciola
Antonio Tempesta	Bartolomeo m. Caverozio
Luca di Olanda	Bartolomeo Manfredi
Ottavio Mascherino	Nicolo Pomarancio et
Vincenzo Mareri	Nicolo <franzesino> Cordiero senza cornice
Torregiano Torregiani	un altro ritratto senza nome et senza cornice
Dom.co Beccafumo	Una cornice senza quadro
Jacomo del Conte	It. una bossola da porre il
[f. 517v]	
il partito nell'accademia et una scatoletta dipinta	
Nella stanza dietro la sop.ta	
Una notomia di gesso che gira in torno posta sopra un palo di ferro sopra un credenzone	
Un modello di un humo di legno da torcersi senza una mano	
Un modello della Chiesa di S. Luca	
Un modellino di terra senza testa una coscia grande di gesso	
It. un altra coscia con la gamba di gesso con il suo piede	
It. un braccio di gesso senza mano	
It. una testa di bacco fatta di Gesso	
It. una testa di Seneca	
It. un braccio con la spalla del christo della minerva fatto di gesso	
It. un torso di una venere di gesso	
It. dui gambe di gesso cioe uno in piedi et l'altro raccolto una mano con mezzo braccio piccola	
<sette> sei altri pezzi diversi piccoli	
It. un torsetto di putto	
It. una spalla et parte del corpo del [...]povero di Michelangelo Bona rote	
It. un altro torso de huomo	
It. una coscia et la sua gamba	
It. una testa di gesso del Gladiatore	
[f. 544r]	
It. quattro mani cioe dui per dui formate sul naturale	
It. un modellino di cera di una Madalena in estasi con un putto che la sostiene	

It. un scabelletto da far modelli
 It. un pezzo di lavagna
 It. sei candellieri di legno a una faccia dipinti
 It. dui torcieri di legno grandi inargentati
 It. una croce et la sua asta et un christo tutte inargentate
 It. un paliotto di altare di broccato vellutato et li suoi fresci recamati con l'arma in mezzo di <un> Simone Aprosio Recamatore
 [...]

Inventario 29 maggio 1656, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, vol. 125, ff. 165r-166v, 183r-184r

[f. 165r]

Die 29 maij 1656

Hoc est Inventarium omnium, et singulorum bonorum mobilium existentium in Camera contigua Ven. Ecclesiae S. ti Lucae in S. ta Martina situ in Campo Bovario factum ad Instam. D. Philippo Gagliardi Pri. pis Accademiae Pictorum et Sculptorum Urbis

<In p. mis Una tavola di Raffael D'Urbino con S. Luca che dipinge la Madonna

Un Quadro con il ritratto d'Alberto Dureri con sua cornice nera

Item un'altro sile con il ritratto di Pietro Perugino con sua cornice

Item un altro sile con il ritratto di Leonardo Vinci con sua cornice

Item un'altro con il ritratto di Durante Alberti con sua cor. ce

Item un'altro con il ritratto di Titiano Colla con sua corn. e

Item un altro del ritratto di Luca Dolanda con sua corn. e

Item un'altro con il ritratto di Bartolomeo Neroni con sua cornice

Di Tommasio Laureti [...] federico Zuccari

Michel'Angelo Bonarota,	fran.co Salviati
-------------------------	------------------

Pietro Bernini	Jacomo Barozzio
----------------	-----------------

Agostino Ciampelli	Cherubino Alberti
--------------------	-------------------

Gio: Lanfranco	Dom.co Sampieri
----------------	-----------------

Bartolomeo Manfredi	Gio: Ant.o Lungo
---------------------	------------------

[f. 165v]

Henrico Volzio	Tommaso Salini
----------------	----------------

Nicolo Cordieri	fran.co Parona
-----------------	----------------

Luca Cambiasi	Christofaro Pomaranci
---------------	-----------------------

Baldassar Aluisi	Gasparo Mola
------------------	--------------

Antiveduto Grammatica	Gio: Batta Ricci
-----------------------	------------------

Mattia Brilli,	Marcello Provenzali
----------------	---------------------

Jacomo del Conte,	Adamo Todeschi
-------------------	----------------

Francesco Vanni	Ludovico Lione
-----------------	----------------

Guido Reni	Agustino Caracci
------------	------------------

Dom.co Beccafumi,	Gio: Batta Soria
-------------------	------------------

Leonardo Sormano,	Benedetto Brandimarte
-------------------	-----------------------

Cesare Ripa,	Jacomo Tintoretto
--------------	-------------------

Federico Barocci,	Girolamo Rainaldi
-------------------	-------------------

Simone Mennio,	Antonio Dacorreggio
----------------	---------------------

Vincentio Marerio,	Bernardino Cesare
--------------------	-------------------

Pauolo Calliari,	Prosperino
------------------	------------

Anibale Caracci	Soffonisba Angoscioli
-----------------	-----------------------

Quattro ritratti de pittori senza telari cioe

Di Ottaviano Mascherini Pauolo Vanno

Giulio Clovio Nicolò Pomaranci

[f. 166r]

Item sei altri quadri senza cornice con l'infri ritratti

cioè di Bartol.o Cavarozzi,	Agostino Tassi
-----------------------------	----------------

Jacomo Massa,	francesco Duco
---------------	----------------

Filippo dell'agni	Andrea Mante [...]
-------------------	--------------------

Item un altro quadro di palmi nove lungo, e sei

Largo con il ritratto di S. ta Martina senza corn. e

Un altro quadro ovato di sei palmi con S. Luca che

dipinge con sua cornice d'oro

Un ritratto della bo: me: del Card. le del monte con

cornice nera di sei palmi alto
 Un san Fran.co con cornice nera alto sei palmi
 Una donna a sedere di sei palmi
 Un quadro di otto palmi con un putto che vola
 con diversi animali
 Un'arme di chiaroscuro del Card.le Barberino senza
 telaro
 Rilievi di gessi
 Una notomia come naturale
 Un torso di huomo di gesso come naturale
 Un'altro torso di una donna nuda senza braccia
 Un putto che si cava la spina dal piedi
 Un'altro torso di una donna nudo
 Un petto di huomo nudo
 Un petto di donna vestita
 [f. 166v]
 Una panza di huomo nuda
 Un braccio con la spalla nudo
 Gamma e coscia nuda
 Tre gamme nude
 Una coscia del torzo di belvedere
 Un braccio e una gamma nudi
 Un'altro busto di donna
 Una schiena d'un giovanetto
 Un petto armato
 Un torzo di donna piccolo
 Un'altro torzo d'huomo nudo
 Tre <Un> pezzi di basso rilievo dalla colonna troiana
 Un Brutto di figurine di un palmo
 Doi altri pezzi nudi cioè un ginocchio et una spalla
 Un'altro ginocchio
 Ventidue teste più grandi del vero d'Imperadori, e Consoli
 Ventuno <Dicinove> teste piccole, e grande
 Ventisei pezzi di gesso, cioè mani, teste, e piedi più
 piccole del naturale
 Un Quadro della Madonna Assunta senza telaro di otto palmi
 Un modello di legno nudo grande quanto il naturale
 Un paliotto di ricamo di diversi colori con seta, oro,
 argento con suo telaro
 [f. 183r]
 Un paliotto di damasco bianco con trina, e francia
 d'oro con suo telaro
 Quattro paliotti di tela dipinti con suoi telari
 Tre banchi di tavole di dodeci palmi l'uno per l'Accademia
 Due altri banchi di sei palmi l'uno sopra de quali
 stà il sud.o quadro di S. Luca dipinto da Raffaello
 Una Cartella di legno indorata dell'Indulgenza
 Un armario vecchio di legno con dentro quattro
 fasci di disegni diversi d'architettura in carta
 <Un rotolo> trenta pezzi di disegni d'histoire in carta
 Un banco di legno vecchio che stà sotto la notomia di gesso
 Il teschio della testa naturale di Raffael d'Urbino senza ganasse
 Un'altra testa da morto con le ganasse, che serve per l'Accademia
 Una cartella con lettere greche
 Diversi pezzi di legname di più sorte vecchi
 [f. 183v]
 Alia bona mobilia existente in alia mansione
 R.di D. Andrea Cancaglioni cp[.] d.a Ecclesia
 In primis un quadro in tavola con S. Luca che dipinge
 la Madonna di dieci palmi longo, e largo
 sette dipinto da Raffael d'Urbino
 Item diversi quadri con sue cornice con ritratti
 cioè di

Antonio Tempesta,	Cav. Baglioni
Oratio Borgia	Girolamo Mutiani
Giorgio da Castel franco,	Andrea del Sarto
Gio: d'Alberti	Giulio Romani
Carlo Saraceni	Girolama Parasola
Martin fremes	Gio: de Vecchi
M. Angelo di Caravagio,	Torregiano Torregiani
Baccio Bandinelli,	Ottavio Leoni
Bramante da Castel durante,	Pietro della fran.ca
francisco Mazzoli,	Gio: Batta Calandra
Otto tondi con le cornice con ritratti cioè di	
Apelle Soso	
Pacuvio Eraclito	
Protogene Metrodoro	
fabio Adriano Imperatore	
[...]	

Inventario 18 novembre 1657, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, vol. 222, ff. 503r-503v, 544r

[f. 503r]

Inventarium Pro Accademiæ S.ti Lucae

Die 18 9mbris 1657 Ind.ne X

Pont. Alexandri 7° anno 3°

Hoc est Inventarium nonnullorum bonorum spectantium ad Ill:am Accademiam Sancti Lucae Pictorum, et Sculptorum Urbis partim noviter repertorum, et partim ult.o loco eidem Accademiæ donatorum existentium in mansione contigua Ecc.a S.ti Lucae in S:ta Martina conducta per d.am Accad.am ab orphanis Urbis confectum ad Instam. D. Philippi Chaillard Principis ad præsens d.a Accad.e, et sunt Infrapta V.le

In p.mis un baldacchino di tavola guarnito di seta, ricami, e fregi d'oro

Per le 40 hore donato dalli Ricamatori alla d.a n.ra Chiesa

Un Paliotto di Broccato con il fregio di velluto contro tagliato

con l'Arme in mezzo

Un Paliotto più grande di damasco bianco con trina, e frangia d'oro

con il segno in mezzo di san luca, e S.ta Martina

Un Ritratto di N.S.Papa Aless.o 7° in tela d'Imp.re con cornice Intagliata,

e messa a' oro dorato all'Accad.a dal s. Leonardo de Sanctis

Un ritratto simile del Sig. Card.l Barberino donato dal d.o S. Leonardo

Un ritratto simile della bo:me: del Sig. Card.l del Monte donato dal

de S. Leonardo de Sanctis

Quattro Ritratti de Pittori cioè di francesco Albano, Cav. Domenico

fontana, Sebastian Serlio, e filippo Napolit.o donati

all'Accad.a dal sud.o Sig.r filippo Caillard Prencipe di essa

Un ritratto del Cav.r Alessandro Algardi scultore Bolognese

[f. 503v]

Un paese di misura di sette in cinque donato del q. Guglielmo V[...]

Pittore Accademico

Un vaso negro di legno, sopra il quale stà posta la testa di Raffaello

da Urbino

Una tabella de Benefattori con cornice dorata

Una tabella delle Bolle, e Brevi di Gregorio XIII°, Sisto V°, Paolo V°,

et Urbano 8° tradotte in volgare donato dal sud.o Sig.r filippo

Chaillard Prencipe

Un libro in foglio reale della Galleria di farnese intagliato con

acquaforte dal Sig.r Carlo Cesi Pittore Accademico donato dal

d.o Sig.r Carlo

Un libro in 4° foglio di camei intagliato all'acquaforte donato

hoggi dal Sig.r Gio: Battista Galestruzzi Pittore Accademico

Una Cassetta con due serrature con dentro tre libri di Camerlenghi vecchi

Una Carta con la Pianta fatta dal Cav. Dom.co fontana del sito di

S.ta M.a Maggiore, e della chiesa che vi era di san luca

[...]

Consegna dei beni accademici 24 marzo 1658, Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, Notaio Giuseppe Moro, Ufficio 15, vol. 220, ff. 508r-509v, 546r

[f. 508r]

Consignatio Pro Ill. Accademia S.ti Lucæ

Die 24 martij 1658 Indict.e XIa

Pont.us. Alexandri 7° anno 3°

In med. D. fabritius Clarus Romanus Pictor Accademius Ill.is Accademiae S.ti Lucæ Pictorum, et Sculptorum Urbis mih. cog.s unus ex Custodibus eiusdem Accademiae alias, et sub die 16 martij 1656 In congreg.e g.rali deput.s qui tam noie suo proprio, quiam recevit noie D. Jo: Baptistæ Galestruzij Pictoris pariter Accademici altenius custodis eius collegæ ab.ntis spontes [...] m.ri m. nune Inmeis tradidit, et consignavit D.D. lazaro Baldo, et Guglielmo Cortesio pariter Accademius Custodibus d.a Accademiae huius cussentis anni in gnale Congregatione habita sub die 17 huius deputatis p.ntibus omnia, et singular infrapla bona mobilia eiusdem Ill.is Accademiae existentia <In p.mis> in mansione in qua fieri solet congreg.o per d.a Accademia conducta ab orfanis contigua Ecc. æ S.ti Lucæ videli vulgariter lo quadro

In p.mis Il quadro grande di San luca dipinto in tavola da Raffaello

Santio da Urbino, Un quadro grande dell'Assunta senza cornice

Un quadro grande di S.ta Martina con la cornice, Un san fran.co con cornice

nera, Un quadro ovato lungo di san luca con cornice indorata, Un

quadro d'una virtù del Cav. Baglioni con tavola dipinta <in lungo>

intorno [...] cornice, Un ritratto del Card.l Del Monte a sedere con cornice

Un ritratto di N. Sig.re Papa Alessandro 7° in tela d'Imp.re con cornice

intagliata Indorata, Un ritratto simile del Sig.re Card. Francesco

Barberino, Un ritratto simile della bo:me del Card. Del Monte

Nove tondi cioè Ritratti de Pittori Antichi cioè 1 Pamphilus Macedo

2 Apelles cons. 3 un altro ritratto d'Apelle con cornice rotta

4 Zeusis Heracleotes, 5 Sosus, 6 Pacurius, 7 Metrodorus, 8 Hadrianus

9 Protogenes. Item un quadro ovato di S.ta Martina con

[f. 508v]

quattro figure di Pietro Paolo Baldini, uno piccolo opera d'Aless.o

Saluzzo, un quadro tondo vecchio di san luca, un'altro simile di S.ta Martina

Un arme a' guazzo di Papa Urbano 8°, un altro simile del Pop.o Rom.

Item gl'Infratti ritratti de Pittori, Scultori, Architetti, et. Cioè di

Simone Memmi, Pietro della francesca, Giorgio da Castel franco,

Antonio da Correggio, Bramante da Castel durante con cornice,

Leonardo Vinci, Andrea Mantegni, Raffaello Santio da Urbino,

Torreggiano de Torreggiani, Alberto dureri, Andrea del Sarto,

luca d'olanda, fran.co Mazzoli, Giulio Romano, Dom.co Beccafumi,

Baccio Bandinelli, fran.co Salviati, Michel'Angelo Buonarota,

Giacomo Tintoretto, Titiano Cellio, Sofonisba Anguisciola,

Paolo Cagliari Veronese, Giacomo Barozzi da Vignola, Matthia

Brilli, Riccio senese, Bened.o Bradimarte senza cornice, Don

Giulio Clovio, Nicolo Pomarancio, Girolamo Mutiano, Tomasso Laureti,

Jacopo del Conte, Giovanni Alberti, federico Barocci,

leonardo Sormanno, Adamo todesco, Agostino Caracci, Annibal Caracci,

francesco Vanni, Ottaviano Mascarino senza cornice, e senza telaro,

Nicolo Cordieri, Durante Alberti, Giovanni de Vecchi, cherubino

Alberti, federico Zuccaro, Michel Ang.o da Caravaggio, Oratio

Borgianni, Iodovico Leoni, Gironima Parasoli, luca cangiasi, Martino

freminet, Carlo Saraceni, Bernardino Cesari, Bartolomeo

Manfredi, Gio: Battista Navarra, Giacomo Palma, Tommaso

Salini, Antiveduto Grammatica, Christoforo Roncalli, Prospero

Orsi, filippo liagnos, Pietro Berinin, Antonio Tempesta, Agostino

Campelli, Ottavio Leoni, Agostino Tasso, Guido Reni, Baldassar

Aloisi, Marcello Provenzale, francesco Parrone, Giacomo

Massi senza cornice, Domenico Zampieri, fran.co Duquesnoy, Giovanni

Lanfranco, Gio:Ant.o longo, vinc.o Mareri, Gio: Batta Soria

[f. 509r]

Gasparo Mola, Gio: Batta Calandra, Gironimo Raynaldi, Cesare

Ripa, Bartolomeo Cavarozzi, Paolo Vanni, Gironimo Clerici

senza cornice, Item sei ritratti donati all'Accademia dal S.r filippo
Chaillard al tempo del suo Prencipato passato cioè di francesco
Albano, Cav. Domenico fontana, Sebastian Serlio filippo Napolitano,
Baldassar da Siena, et Giovanni Nanni da Udine.
Item il ritratto del Cav.r Alessandro Algardi scultore Bolognese
Item un paese di misura di sette, in cinque, un vaso negro di
legno sop.a al quale stà posta la testa di Raffaello da Urbino
Item una tabella de Benefattori con cornice dorata, <una>
Una tabella delle Bolle, e Brevi di Greg.o XIII°, Sisto V°,
Paolo V°, et Urbano 8° tradotti in volgare, Item un libro
in foglio reale della Galleria di farnese intagliato con
Acquaforse dal S.r Carlo Cesi, donato dal d.o, Item un libro in 4°
foglio di Camei intagliato con acqua forte donato dal S.r Gio: Battista
Galestruzzi, Item un'Arme del S.mo Card.l Barberino chiaroscuro
rotta senza cornice, Un Arme di Paolo quinto, cinque mazzi
di varij disegni di Architettura, e Prospettiva, Trentatre pezzi
di disegni di Giovani Concorrenti, Una Tabella vecchia del
Breve di Gregorio XIII°, una Tabella delli nomi degl'Accademici
con cornice dorata, un'altra tabella delli nomi delli off.ali
con cornice dorata, un'altra tabella d'un decreto del Pop.o Rom.o
Item gl'Infratti Rilievi di gesso cioè Una col suo Banco
Un petto, e schiena grande, una coscia di Pasquino grande
Un putto grande che si leva la spina dal piede, un torzo cioè
panza e natiche grande quanto in naturale, un torzo d'una
venere nuda, un petto d'una donna vestito, un petto nudo, un
[f. 509v]
petto armato rotto, quattro gambe senza piedi, un altro torzo
de Venere, Una gamba, et un braccio de laocoontini, tre pezzi di
gambe, un pezzo nudo de huomo, e uno simile de donna, una mano
quattro pezzi de bassi rilievi, tredici teste d'Imperatori, [...]
vista più grandi del naturale, venticinque teste diverse di
huomini, et donne grandi al naturale, trentacinque pezzi
di rilievi diversi di mani, piedi, teste, e torzi, un gruppo di
terraccotta di tre figure, un modello di terra cotta [...]
fatta, due mani assieme d.e creta, una testa di no[...], un
modello di legno col suo Banco, tre armarij di legno.
Un Bancone da sedere, quattro Banchi nuovi da sedere
per la Congregat.e, un tavolino basso nuovo per scrivere alla
Congregat.e con doi scabelli bassi, tre banconi da sedere all'Accad.a
otto Banchetti lunghi bassi da sedere all'Accad.a, dui [...]
d'Altare, il modello di legno della chiesa vecchia, quattro
Paliotti di tela dipinta, doi vasi di legno da fiori sopra l'altare
doi cavalletti da far Ponti da muratori
Item un Baldacchino di tavola guarnito di seta, ricami, e
fregi d'oro per le 40 hore, un Paliotto di Broccato con il
fregio di velluto contro tagliato con l'Arme in mezo.
Un Paliotto più grande di damasco bianco con trina, e fregio
D'oro con il segno in mezo di San Luca, et S.ta Martina
Una cassetta con due serrature
Tre libri di Camerlenghi vecchi
Una Carta con la Pianta fatta dal q. Cav.r Domenico fontana
del sito di S.ta Maria Maggiore, e della chiesa che vi era di san luca
<Item un mazzo di varij Bilanci, et altre scritture segrete>
[...]

La scultura alla fine del XVIII secolo Riflessioni e polemiche tra gli artisti intorno all'Accademia di San Luca

VALERIA ROTILI

Questo studio intende descrivere la realtà degli scultori, non solo accademici, operanti a Roma negli ultimi venti anni del Settecento, analizzando il loro rapporto con l'istituzione accademica attraverso l'ausilio dei documenti conservati nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca e di altre fonti coeve. I contrasti e le resistenze che caratterizzano la vita dell'Accademia nel periodo trattato, sono rappresentati dalla lunga e significativa presenza di Andrea Bergondi, scultore romano, oggi quasi sconosciuto, che influenza per un lungo periodo la realtà istituzionale, come dimostra la sua accesa diatriba con alcuni artisti e con Antonio Canova, nominato tra i membri di merito nel 1800, solo molti anni dopo il suo arrivo a Roma. Per completare il quadro della complessa realtà che nasce intorno all'opera dello scultore veneto, sono state prese in considerazione alcune fonti della critica tedesca, che testimoniano i dibattiti nati sulla sua attività e sulla sua ascesa non priva di polemiche tra gli intellettuali e gli artisti, come si legge nell'inedito e ricco carteggio di Alexander Trippel. Alla fine del secolo l'Accademia concentra la didattica essenzialmente nella Scuola del Nudo, perdendo progressivamente la propria identità di luogo di confronto e di elaborazione teorica. Fioriscono così numerose scuole private gestite dagli artisti che aprono i loro studi ai giovani, organizzandole non solo come luoghi di primo apprendistato ma come *atelier* di perfezionamento e dibattito teorico.

L'Accademia di San Luca rimane comunque un autorevole e prestigioso punto di riferimento, grazie alla quale i giovani artisti possono farsi conoscere e ottenere le più importanti commissioni ufficiali, in un clima complesso che tocca anche l'antica questione dell'autonomia dell'esercizio e della professione della scultura. L'arco cronologico preso in esame si conclude con l'inizio del XIX secolo, quando in Accademia matura una nuova atmosfera culturale, iniziata anni precedenti. I nuovi *Statuti* accademici, confermati nel 1795 dopo una gestazione di molti anni, sono un chiaro segnale di questo cambiamento che riconferma il ruolo centrale dell'Accademia nella vita artistica romana e nel dibattito teorico contemporaneo.

GLI SCULTORI ACCADEMICI TRA TEORIA E PRASSI NEGLI ULTIMI ANNI DEL XVIII SECOLO

L'autore di un articolo edito sulle *Memorie per le Belle Arti* del marzo 1797 mette in evidenza alcuni aspetti del particolare *status* della plastica nella produzione artistica. L'esercizio della scultura, infatti, portava in sé alcune difficoltà, tra cui il considerevole impegno economico e la conseguente necessità di un coinvolgimento privato oltre che pubblico¹. La plastica implica un considerevole impegno economico considerando i materiali, il numero degli assistenti che affiancano il maestro e la necessità di un luogo sufficientemente grande affinché l'artista possa operare e osservare l'opera dalla giusta distanza.

Il conte di Caylus nel 1759 mette in luce un altro aspetto della condizione specifica della scultura riflettendo sulla limitata produzione teorica sull'argomento tra il Cinque e il Settecento, ribadendo le limitatissime possibilità degli scultori di accedere a importanti cariche pubbliche². Questa duratura situazione si evolve negli ultimi anni del XVIII secolo, periodo nel quale l'arte plastica inizia ad essere oggetto di riflessioni specifiche da parte degli intellettuali soprattutto stranieri: nel 1765 Michel François Dandré Bardon pubblica un trattato sulla pittura, completato da un saggio sulla scultura³, nel 1769 Frans Hemsterhuis scrive la *Lettera sulla scultura*⁴, molto apprezzata da Johann Gottfried Herder che nel 1778 stampa il fondamentale scritto *Plastik*⁵. Negli anni precedenti gli scultori portano avanti sul versante pratico la rivendicazione della loro professione, cercando di reclamare la dignità e soprattutto la specializzazione della loro arte, tentando di svincolarsi dalla figura dell'architetto, e rivendicando la parità intellettuale tra le *Belle Arti*. Queste fondamentali questioni dovevano essere ancora sentite anche in ambiente accademico, tanto che, come riporta l'autore di un articolo del gennaio 1784 sul *Giornale delle Belle Arti*, Vincenzo Pacetti sente la necessità di precisare la parità della scultura rispetto all'architettura e alla pittura, perché tutte traggono la loro ragion d'essere dal disegno, come "prodotto intellettuale". Pacetti, a sostegno della sua posizione, porta proprio il motto dell'Accademia di San Luca:

«abbiamo ricevuto un rimprovero, e una taccia di veri ignoranti; perché i fogli nostri cominciano dall'Architettura. E' bellissimo l'argomento da lui portato a condannarci: *L'Æqua potestas* è comune alle belle Arti: dunque la scultura deve anteporsi»⁶.

Come nota Jennifer Montagu⁷, rispetto al XVII secolo nel Settecento gli scultori non ottengono dai mecenati incarichi di opere di grandi dimensioni a sé stanti; la scultura diventa elemento di insieme e di completamento sia negli edifici sacri sia nelle committenze private (come, ad esempio, nella risistemazione del Casino Borghese), riservando conseguentemente maggior risalto alla figura dell'architetto. Se in passato le sculture erano affidate direttamente a scultori come Algardi, Bernini o Francesco Mochi, all'inizio del secolo del Lumi le grandi decorazioni nelle chiese sono affidate agli architetti o alla ideazione grafica dei pittori, come dimostra la serie di sculture rappresentanti gli apostoli in San Giovanni in Laterano eseguita sotto la "supervisione" di Carlo Fontana, ma elaborata da Carlo Maratti.

Già all'inizio del '700 alcuni scultori reclamano l'elaborazione progettuale oltre che esecutiva, così come Camillo Rusconi che sigla nel 1723 il *Monumento di Gregorio XIII* "EQV. CAMIL. RUSCONI INVEN. ET SCULP". Anni dopo, nel 1769, Pietro Bracci conclude il *Monumento di Benedetto XIV*, probabilmente ideando anche la composizione generale⁸, confermandosi come uno dei protagonisti dell'arte plastica del momento, portando alcuni cambiamenti nella struttura dei monumenti funebri, e dividendo la scena artistica e accademica con lo scultore toscano Filippo Della Valle. Tra le opere più significative di quest'ultimo, attivo in Accademia dal 1730, si possono citare il *Monumento di Innocenzo XI*, eseguito secondo la proposta compositiva di Carlo Maratti, e il *Monumento di Innocenzo XII*, con il progetto di Ferdinando Fuga. Bracci, dal 1725 attivo in Accademia (già da tempo membro d'Arcadia, è nominato Principe nel 1755) sembra sentire in particolar modo la ricerca di specializzazione del proprio mestiere, come mostra in alcune pagine del suo diario. In queste carte private lo scultore, infatti, riporta con particolare enfasi di aver "ideato, architettato e scolpito" i monumenti funebri ai cardinali Fabrizio Paolucci (1723) e Leopoldo Calcagnini (1747-48), rispettivamente in San Marcello e in Sant'Andrea delle Fratte⁹.

Gli anni centrali del secolo erano stati imperniati sul grande cantiere della fon-

tana di Trevi, concluso definitivamente nel 1762, sovrinteso dall'architetto accademico Nicola Salvi, con la collaborazione del noto Giovanni Battista Maini e di scultori che in parte dominano la scena artistica negli anni successivi, quali Della Valle e Bracci, insieme a Pietro Pacilli e Andrea Bergondi. Negli anni che seguono l'inaugurazione di questa monumentale macchina scenica non si registrano commissioni altrettanto stupefacenti. Soltanto dopo una battuta d'arresto, due grandi imprese impegnano intensamente gli scultori accademici: la prima è la costruzione del Museo Pio Clementino, che costituisce un'enorme fucina raccogliendo numerosi artigiani, stuccatori e artisti e scultori della San Luca come Francesco Pierantoni, Gaspare Sibilla e Giovanni Antonio Franzoni; la seconda è sicuramente la risistemazione del Casino Borghese ideato da Mario Asprucci, con la collaborazione di numerosi artisti accademici impegnati nella decorazione, nella scultura e nel restauro delle opere antiche, quali Vincenzo Pacetti, Agostino Penna, Tommaso Righi, Giuseppe Ceracchi e Massimiliano Laboreur, solo per citare alcuni nomi particolarmente noti.

Il panorama artistico romano è inoltre arricchito e sollecitato dalla presenza dei viaggiatori stranieri che richiedono copie e restauri, impegnando gli scultori in questa fiorente attività legata alla riscoperta dell'antico. Particolarmente apprezzate in questo settore sono le botteghe dei noti restauratori Bartolomeo Cavaceppi e Carlo Albacini, visitati da numerosi illustri viaggiatori, tra cui Johann W. Goethe¹⁰ e Canova, appena giunto a Roma¹¹.

Gli scultori che operano nella città, nella seconda metà del Settecento si confrontano con ricerche diversificate e a volte contrastanti tra sistemi culturali tradizionali e nuove tendenze intellettuali sviluppate nel corso del XVIII secolo. La scultura continua ad avere una condizione particolare, ancora in parte considerata l'arte più meramente fisica e quindi meno "intellettuale" rispetto all'architettura e alla pittura, sebbene proprio alla fine del Settecento si raggiunga e si consolidi un suo *status* indipendente e paritario con le altre due discipline.

In linea con questi nuovi orientamenti culturali, gli scultori rivendicano fermamente, anche sul piano intellettuale, la dignità e soprattutto la specializzazione della loro arte, come mette in evidenza Alexander Trippel (ribadendo anche la centralità di Roma) in una lettera scritta, tra la fine del 1791 e l'inizio del 1792, al direttore dell'Accademia di Berlino, che domandava dei saggi d'arte "secondo lo stile di Andreas Schlüter":

«Wo ich kein richtigen Schluss machen konte, ob einer mehr Bilhauer oder Architec sein soll, ich galube, das einer mit einem Fache genug zu thun hat. Man hat Exempel, das einer Bildhauer Mahler u. Arch. Ware, aber um wie viel grösse würde ein solches Talent geworden sein, wenn er bey einem Fache geblieben ware?»¹².

Negli ultimi venti anni del '700, l'antica questione del rapporto tra il lavoro dell'architetto e dello scultore, risolta in parte con Canova, è ancora costantemente avvertita dagli artisti, che tentano di focalizzare e distinguere le loro funzioni. Questa esigenza degli artisti si accende con intensità nel corso del XVIII secolo, probabilmente influenzata dalle tendenze illuministe e dalla cultura enciclopedica che mirano alla diversificazione e alla specializzazione delle professioni. Tale situazione ha come conseguenza la definizione di indipendenti figure professionali, come ad esempio quella del restauratore – di cui Bartolomeo Cavaceppi è il più illustre esponente – o dei formatori che ottengono importanti riconoscimenti della loro funzione nel mercato artistico, e consolidano il loro ruolo vicino agli scultori¹³.

“SEMPRE FERMO NELLE SUE AMOREVOLI DISPOSIZIONI PER L’ACCADEMIA”

ANDREA BERGONDI E ALCUNI CONTRASTI TRA GLI ACCADEMICI

Dopo la morte di Piranesi (1778) e di Mengs (1779), figure centrali del dibattito intellettuale e culturale a loro contemporaneo, sembra che l’Accademia di San Luca cada in un atteggiamento di chiusura e di staticità, fortemente legata alla politica pontificia, diventando soprattutto strumento della sua diplomazia. Questo legame è riscontrabile nelle sontuose premiazioni dei concorsi in Campidoglio, o nella scelta degli accademici d’onore ai quali si attribuisce un inconsueto rilievo, come accade, ad esempio, con i membri della casa d’Austria, che opportunamente vengono introdotti da Mengs stesso nel momento in cui lo stato pontificio inizia un riavvicinamento con l’impero austriaco¹⁴.

Le circostanze che portarono all’ammissione di Antonio Canova tra i membri di merito dell’Accademia romana, sono emblematiche della particolare situazione e del clima culturale, fortemente politicizzato e tradizionalista che regna nell’istituzione negli ultimi venti anni del Settecento. Soltanto nella congregazione del 5 maggio 1800, su istanza di Penna e di Giovanni Pierantoni, il Principe Pacetti propone lo scultore veneto come membro di merito, nonostante sia a Roma già dal 1779 e da tempo sia apprezzato da intellettuali e collezionisti di tutta Europa. Questo “ritardo” nella sua ammissione è forse conseguenza di amari conflitti e di forti resistenze che sussistevano in Accademia e che vedono protagonista Bergondi, probabilmente sostenuto anche da una fazione politica di cui l’Accademia subisce il peso.

Bergondi ha una brillante e veloce carriera all’interno della Accademia e della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Presentato alla San Luca da Della Valle, viene eletto tra i membri di merito nel 1760, con quattordici voti favorevoli e due contrari, e solamente sei anni dopo è eletto principe (21 novembre 1766)¹⁵. Nella riunione del 22 novembre 1767, gli artisti decidono che la carica di Principe, contravvenendo alla solita prassi che voleva il titolo annuale, diventi biennale, e si stabilisce quindi, per la dedizione mostrata, di riconfermare lo scultore per un altro anno¹⁶. Il 30 gennaio 1773 ottiene nuovamente il massimo riconoscimento, così come nell’elezione del dicembre 1778, quando riceve undici voti favorevoli, contro tre di André Le Brun e uno di Penna, insediandosi nuovamente nel gennaio 1779¹⁷. Un chiaro momento di frattura nella continuità, apparentemente indiscussa, del Principe arriva nel gennaio 1780, quando Domenico Corvi, Nicola Giansimoni, Agostino Penna e Nicola Lapiccola¹⁸ contestano la conferma del secondo anno di principato dello scultore, insieme all’elezione a membro di merito dell’architetto Giovanni Battista Ceccarelli, presentato da Bergondi stesso nella congregazione precedente¹⁹. La questione, particolarmente sentita dai dissidenti, viene portata davanti al Camerlengo²⁰, mentre in Accademia gli altri membri si attivano per contrastare la polemica scrivendo un memoriale al pontefice, completato da una sottoscrizione firmata da diciassette artisti: Andrea Bergondi, Francesco Preziado, Carlo Marchionni, Pompeo Batoni, Ferdinando Raggi, Antonio de Maron, Francesco Navone, Antonio Asprucci, Lorenzo Masucci, Giovanni Battista Ponfreni, Joseph-Marie Vien, Francesco Righi, Cristoforo Unterperger, Domenico De Angelis, Pietro Camporese, Pietro Angeletti, Vincenzo Pacetti²¹. Infine, grazie a un rescritto pontificio, dell’8 marzo 1780, Bergondi è confermato nella sua carica anche per l’anno successivo²². La questione è definitivamente conclusa nella riunione del 2 aprile dello stesso anno, quando il procuratore dell’Accademia, l’abate Ghislieri:

«legge un ristretto della mentovata lite ora terminata mediante li Rescritti Pontifici con cui il signor Bergondi resta fermo nel suo principato, come si era richiesto e parimenti viene mantenuto nel suo possesso il sig. G.B. Ceccarelli,



Antonio Canova, *Socrate salva Alcibiade nella battaglia di Potidea*, dono d’ingresso, 1797, gesso
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

punti ambedue contrastati dalli sig. accademici. L'esposizione che fece di detta lite il sig. Abbate Ghislieri, come anche le copie delle suppliche, e dei rescritti Pontifici favorevoli, fedì, ed altro si trova posto nell'archivio col titolo: Relazione della lite sul principato del sig. Bergondi, e sull'Accademicato del sig. Ceccarelli letta nella congregazione accademica delli 2 aprile 1780 e segnato nell'indice delle scritture ed altro dell'archivio. Protocollo, scritture diverse al #° 3 al #° 20»²³.

Alla fine del suo mandato (dicembre 1780) lo scultore, contrastato, ma sostenuto dalla maggioranza dei Professori, offre un prezioso dono per la chiesa accademica:

«sempre fermo nelle sue amorevoli disposizioni per l'accademia oltre tanti favori anticipati ha favorito per la festa di s. Luca un piedistallo di metallo d'orato con sopra due angioli d'argento, li quali reggono una cornucopia per uno, che servono per ornamento delle reliquie e di attestato del sig. Bergondi di sua amorevolezza ed attaccamento all'accademia»²⁴.

Evidentemente lo scultore romano nel corso dei suoi mandati riesce a creare intorno a sé un fronte compatto più tradizionalista al quale si oppongono artisti aderenti al nuovo gusto e desiderosi di far uscire l'Accademia dalla stasi in cui si trovava. Non sono chiare le motivazioni per le quali i professori sostengono in maniera così ferma lo scultore che non spicca per particolari meriti artistici, rimanendo nel suo lavoro arretrato alle forme, ormai stanche, di Bernini e del secolo passato, come è possibile vedere nel rilievo rappresentante *Agrippa che ordina la costruzione dell'Acquedotto* (1759-1762) sul lato sinistro della *Fontana di Trevi*.

Le notizie sull'attività di Andrea Bergondi sono, ad oggi, scarse. Nato a Roma nel 1721 da Bartolomeo "fienarolo", proveniente dalla Provenza²⁵, si forma probabilmente nella bottega di Giovanni Battista Maini²⁶. Filippo Titi ricorda i suoi stucchi nella navata centrale di San Marco attribuendogli il riquadro rappresentante il *Martirio di Sant'Andrea* (1743-1745). Lo stesso letterato cita due rilievi nella cappella di san Tommaso da Villanova nella chiesa di Sant'Agostino, commissionati dal principe Camillo Pamphili, nei quali l'artista cerca di armonizzarsi con il gruppo centrale di Melchiorre Caffà²⁷.

L'ascendenza berniniana che caratterizza l'opera dell'artista è ancora visibile nell'impostazione teatrale sia degli angeli dell'altare maggiore della chiesa del SS. *Nome di Maria*, sia negli stucchi della cappella del Patriarca Giuseppe nello stesso edificio²⁸. L'artista romano sembra noto per le generose donazioni di arredi per la chiesa accademica²⁹, raccogliendo consensi tra gli artisti. Infine gli si riconosce comunque un grande merito perché: "Sotto il suo reggimento comincia ad avere effetto la generosa disposizione Balestra"³⁰, nuova competizione che viene ad arricchire l'offerta per i giovani artisti, moltiplicando quei momenti essenziali della didattica accademica che si caratterizzano per una propaganda artistica strumentale a intenti eminentemente politico-diplomatici.

Bergondi, come molti suoi contemporanei, fa parte di quel gruppo di artisti capaci di passare dalla copia all'invenzione, al restauro alternando le attività secondo le esigenze dei committenti. Tra il 1773 e il 1777 restaura alcune statue di casa Borghese³¹, integrando il materasso, chiaramente ispirato allo storico restauro di Bernini, dell'*Ermafrodito* all'epoca nel palazzo di famiglia in città, e poi inserito nel nuovo allestimento della villa Pinciana dopo la vendita delle opere antiche di Camillo Borghese a Napoleone³². Nel 1772 partecipa alla ricostruzione dell'altare maggiore della chiesa di San Paolo Primo Eremita, commissionata all'architetto accademico Clemente Orlandi dall'ordine dei monaci Paolani, Ungheresi e Polacchi, eseguendo la statua rappresentante *San Paolo in preghiera* per la quale ottenne una retribuzione di 850 scudi³³.

Nelle sue carte private Pacetti riporta numerosi scontri avuti con Bergondi che

mettono in luce alcuni rapporti che quest'ultimo doveva aver tessuto per poter mantenere il potere raggiunto. Lo scultore scrive così nel maggio 1785:

«Adi 22. Questa mattina mi à recato gran dispiacere l'essermi trovato con il perturbabile Bergondi, il quale per dare segni di amicizia con il Signor Carlo Marchionni, mi a piccato infinitamente sulla scelta del Regente della Rotonda, e del primo Consigliere di San Luca, il Signor Asprucci, ed io lo gelato con rispondergli finalmente mi sono addoperato per un morato galant'omo, e gli ò chiusa la bocca. Uomo veramente inquieto»³⁴.

Incrociando questo documento con una breve notizia tratta dall'archivio della chiesa di Santa Maria dell'Anima, si può tentare di rintracciare dei fili rossi per poter, allo stato attuale delle ricerche, solo ipotizzare dei rapporti e delle amicizie che lo sostengono in Accademia e tra l'alto clero. In un documento della chiesa dei tedeschi si legge che, a causa della morte dello scultore "Josephi Wandeneslken", l'8 marzo 1784 il cardinale Herzan "deputavit D. Andream Bergondi in sculptorem nostri Ven. Ecclesiae"³⁵.

François Herzan von Harras, figura di spicco della diplomazia pontificia e raffinato collezionista, nasce a Praga il 9 aprile 1735, si laurea in filosofia all'università della sua città natale e a Roma come studente del Collegio Germanico, dopo aver condotto gli studi propedeutici presso i Paolini. Nel 1769 diviene uditore della Sacra Rota romana, mentre nel 1777 ottiene il titolo di agente dell'Impero presso la Santa Sede. Nel concistoro del 12 luglio 1779, papa Pio VI lo eleva al rango di cardinale protettore dei paesi tedeschi, carica ricoperta prima di lui dal cardinale Alessandro Albani.

Grazie alla sua rilevante posizione nella vita politica romana, Herzan entra in contatto con Johann Joachim Winckelmann, bibliotecario e amico del cardinale Alessandro Albani, e con Raphael Mengs, oltre che con tutta la colonia di artisti tedeschi presenti a Roma. È noto che Palazzo Ruffo, dove Herzan si stabilisce del 1781, viene frequentato da numerosi famosi artisti, quali Heinrich Friedrich Füger (1751-1818), Franz Anton Zauner (1746-1822), Anton von Maron (1733-1808), oltre che dallo stesso Mengs, che infatti propone il potente cardinale come accademico d'onore nel 1773³⁶. Si consolida in questi anni il forte legame con il mondo ecclesiastico e politico. È grazie anche a questi stretti rapporti con l'ambiente artistico romano che Herzan può allestire un'importante collezione d'arte, oggi dispersa, ma che conteneva opere attribuite a Giotto e a molti dipinti dal Cinque al Settecento³⁷.

L'affermazione di Bergondi forse nasce dal sostegno di un mecenate e politico della levatura di Herzan e della comunità tedesca che vanta forti appoggi anche presso il papa, che in questi anni, come già sottolineato, cerca di riavvicinarsi all'impero austriaco, e proprio Herzan è tra i principali promotori nel 1783 dell'incontro tra Pio VI e Giuseppe II. Come ricorda Pacetti, inoltre Bergondi è legato da amicizia con Marchionni, architetto della famosissima villa sulla via Salaria, commissionata da Alessandro Albani, predecessore di Herzan nella carica di *Protector Germaniae* e suo intimo amico. Marchionni e Bergondi, inoltre, negli anni Settanta alternano i loro principati riuscendo a raccogliere consensi tra gli accademici.

Il significativo "ritardo" dell'elezione tra i membri di merito alla San Luca di Canova, né lineare né priva di contrasti, può in parte ricondursi alle resistenze e alla particolare atmosfera dell'Accademia. A questo proposito Missirini ricorda con toni aspri Bergondi, descrivendolo, nelle *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, come:

«scultore mediocre, anzi plastico potrebbe appellarsi, che le poche cose, ch'ei fece delle volte in stucco le operò. Possedette tuttavia all'ultimo grado quello



Andrea Bergondi, *Angelo*, marmo
Roma, Basilica dei SS. Apostoli.



Andrea Bergondi, *Angelo*, marmo
Roma, Basilica dei SS. Apostoli.

che chiamano talento d'intrigo, e con questo mezzo ai primi onori dell'accademia salì fino ad essere gridato principe, ed occuparne per più anni la dignità. Non abbastanza netto nelle umane imperfezioni, male dall'aschio si difendeva, e li giovani artisti, che avventurosamente sorgeano, destinati a rialzare il decoro invilito dell'arte statuaria traeva con mala voce a basso, e al conseguimento de' meritati onori li ritardava»³⁸.

Nell'ultima frase del brano, l'autore ricorda e riferisce, con molta probabilità, un avvenimento particolare, legato all'inaugurazione del *Monumento di Clemente XIV*, avvenuta nel 1787, spiegando alcuni aspetti del silenzio e della totale assenza nelle carte accademiche di qualunque riferimento all'operato dello scultore veneto fino al 1800, anno della sua elezione a gran voce tra i membri di merito.

Nel novembre 1799, a proposito dell'ammissione dell'artista veneto, leggiamo nelle carte di Pacetti, all'epoca principe della San Luca:

«Adi 29. Sono stato dal Signor Canova per parlargli acciò venga proposto nella nostra Accademia il quale ha gradito questo mio invito, e mi hà detto, che tanto per il passato si era mostrato contrario per il diverbio havuto col fù Andrea Bergondi per il deposito di Canganelli, ora vedendo che nell'Accademia si pensa diversamente volentieri gradirà di essere frà noi. Ciò fù ieri»³⁹.

L'episodio accennato può ricondursi a un'accesa discussione, riportata da Missirini nella biografia di Canova, in occasione dell'esposizione della prima opera a carattere pubblico dello scultore. L'erudito riporta alcune critiche degli "architettori", arbitri e tiranni della scultura, poiché il giovane aveva cercato di unire in sé le due arti⁴⁰. Altri giudizi sono espressi dagli scultori che ritengono nell'insieme il monumento "senza spirito e senza effetto"⁴¹. Il testo di Missirini continua citando precisamente Bergondi, che alcuni anni prima aveva scolpito degli angeli nella chiesa dei SS. Apostoli – descritti come "la cosa più laida che potesse vedersi, ei ne andava tronfio" –, e come il protagonista di una accesa discussione nella basilica:

«avea preso credito, e teneva il primo seggio in un collegio rispettabile d'arti [...] ora costui un giorno di maggiore frequenza del popolo ad ammirare il mausoleo, si fece in mezzo la turba, e tolse a svillaneggiare lo scultore, e maledire a quell'opera, notandola di cento difetti; e in quella che vi è più prendeva caldo un onesto uomo domandò poter mettere in mezzo una sua riflessione. Egli si tacque, e tutti intesero le parole di quest'ultimo, il quale rivoltosi agli angeli scolpiti dal Bergondi, disse: sappiate buona gente, che costui che tanto va proverbando questa nascente luce della statuaria, è quello appunto che ha effigiato quelle rane, e non quegli angeli i quali come siano cosa villana ognuno per se stesso sel vede: il mordace si fuggì e se non era la riverenza del tempio il popolo concitato lo ululava con le beffe»⁴².

Questo aneddoto dimostra le polemiche intorno al successo dell'artista veneto, in contrasto con la critica ottocentesca che lo indica come l'incontrastato rinnovatore della scultura, dimostrando anche le resistenze degli accademici e il clima di staticità e di chiusura dell'istituzione, che ha ormai perso la sua funzione di luogo di confronto e dibattito artistico, spostato sulle pagine dei periodici e nelle accademie private. Una crepa nel compatto fronte tradizionalista è riscontrabile alla fine del 1786, quando viene eletto Principe della San Luca Agostino Penna. L'elezione dell'artista, molto apprezzato anche da Canova⁴³, che negli anni precedenti si era opposto fermamente a Bergondi, segna una svolta di gusto e di intenzioni. Come si legge in un inedito documento nell'Archivio Segreto Vaticano, il collegio accademico sostiene fortemente l'elezione del nuovo Principe, tanto da scrivere una supplica al papa, perché secondo

l'articolo quarto degli statuti non poteva essere ammesso tra i membri dell'Accademia né tanto meno essere eletto Principe chiunque avesse mosso una formale denuncia contro l'istituzione.

«Diversi accademici di San Luca Oratori Umilissimi della Santità Vostra con tutto l'ossequio rappresentano, come in vigore del Loro Statuto al Capitolo 4° viene espressamente vietato, che niuno possa giammai essere ammesso fra li candidati, e molto meno possa essere eletto principe dell'Accademia, il quale tanto per l'innanzi abbia suscitato che attualmente stia muovendo formale litigio contro la medesima; siccome però la detta particola di statuto osta non poco ad un tal Agostino Penna di professione scultore uno delli più anziani Accademici, ed uomo di merito, perchè unito ad altri pochi promosse a un tempo le sue giudiziali istanze avanti all'Emerito Cardinal Camerlengo per gl'atti del Chiarelli contro la stessa Accademia, conforme si rende noto alla Santità Vostra, supplicano devotamente gl'Oratori la somma bontà, e singolare clemenza di Vostra Benedizione, affinché voglia degnarvi di abilitare il suddetto Penna scultore a poter non solo essere ammesso fra li candidati, ma ancora essere eletto Principe della stessa Accademia, non ostante la surriferita statutaria disposizione, tanto più, che ogn'uno ben sa avere il detto Penna litigato non già trasportato dallo spirito d'Invidia, o di contradizione, ma soltanto per condiscendere alle incessanti premure delli suoi seduttori. Che della grazia. Nonostante le regole accademiche viene accettata la proposta»⁴⁴.

Quindi, soltanto grazie a un rescritto di Pio VI, Penna può ricoprire la massima carica accademica, iniziando il suo mandato nel gennaio del 1787, anno in cui Canova scopre il monumento nella chiesa dei SS. Apostoli.

GLI STRANIERI A ROMA

ALCUNI GIUDIZI DI INTELLETTUALI E ARTISTI TEDESCHI SULLE OPERE DI CANOVA

Le recensioni sulle pagine delle pubblicazioni specialistiche, quali il *Giornale delle Belle Arti e della Incisione Antiquaria, Musica e Poesia* insieme alle *Memorie per le Belle Arti*, restituiscono la complessità della situazione degli anni Ottanta del Settecento. Roma è descritta come un immenso laboratorio di scultura dove sono coinvolti artisti di primo piano, italiani e stranieri, pur tuttavia assenti o appena citati nei documenti conservati in Accademia.

Particolare attenzione è rivolta agli artisti stranieri pensionanti del duca di Wittemberg, quali Heinrich Dannecker (l'*Autunno* e l'*Estate*) e Philipp Jakob Scheffauer (la *Primavera* e l'*Inverno*) o di affermati scultori come Alexander Trippel (l'*Apollo, Diana* e il *cardinale Albani*) e Christofer Hewetson che lavorarono attivamente nella capitale pontificia. Gli autori dedicano accurate trattazioni alle statue di François-Marie Poncet, restituendo una *tranche de vie* particolarmente dinamica e internazionale della capitale, dove l'influsso francese è ancora in parte sentito.

La guida degli artisti più famosi dimoranti a Roma scritta da Aloys Hirt, noto erudito e richiesto *cicerone*, ad esempio, giudica la maggior parte degli scultori presenti in Accademia ancora troppo legati al gusto del secolo passato, mentre si arricchisce di nomi di numerosi artisti stranieri, divisi per nazionalità, assenti in Accademia, ma apprezzati dagli eruditi e intenditori⁴⁵ e recensiti sui periodici romani. In queste fonti ricche di sollecitazioni si leggono anche alcuni commenti alle opere di Canova, che in questi anni delinea la sua carriera raccogliendo consensi in molti ambienti, ma incontrando anche delle resistenze e ricevendo giudizi non sempre lusinghieri dai suoi contemporanei. Il *Giornale* presta particolare attenzione alla prima opera romana dello scultore veneto, il *Teseo e il Minotauro*⁴⁶, universalmente riconosciuta quale espressione concreta



Alexander Trippel, *Apollo*, Berlino perduto nella seconda guerra mondiale, immagine tratta da "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 52, Zurigo 1995.

del pensiero di Winckelmann. Hirt, che spesso si mostra troppo favorevole agli artisti connazionali, accenna con poche righe al successo di Canova, in competizione con Alexander Trippel.

Il *Teseo*, commissionato dal conte Joseph Fries, rimane l'opera più apprezzata anche dalla critica tedesca, che in alcuni casi ritiene l'artista eccessivamente "malerisch" secondo la definizione data da Frederike Brun, poetessa danese che si impegna a sostenere Bertel Thorwaldsen⁴⁷. Analogamente Carl Ludwig Fernow, che condivide pienamente il giudizio dell'intellettuale danese, riscontra la tendenza al pittoricismo nei marmi del veneto. Nel suo saggio, *Über den Bildhauer Canova* contenuto nei *Römischen Studien*, sostiene che il successo di Canova è dovuto alla comprensione solo parziale dell'arte antica, sentenziando come lo scultore sia incapace di trattare soggetti eroici e di elevarsi verso le vette più alte dell'arte, perché il carattere fondamentale delle sue opere rimane la *Lieblichkeit* (il grazioso). L'intellettuale specifica, criticando fermamente la produzione artistica del veneto, come questa sia incentrata sulla tendenza verso il delicato, il seducente e il piacevole. Sia Fernow che Brun comunque concordano nel giudicare il *Teseo* l'unica scultura in cui l'autore raggiunge la *Stille Grösse*⁴⁸, descrivendo al contrario negativamente i monumenti papali.

Nella corrispondenza privata di Trippel si possono rilevare giudizi analoghi, a testimonianza dei dibattiti intorno all'attività di Canova, celebrato da Francesco Milizia e da Gherardo de Rossi e riconosciuto poi da Cicognara e dagli intellettuali del XIX secolo come l'indiscusso rinnovatore della scultura moderna. Lo scultore svizzero descrive alcune opere di Canova all'incisore Christian von Mechel, che richiedeva costantemente notizie sullo stato delle arti a Roma:

«[...] der Canova sein erstes werk was er hier gemacht hat ist sein bestes. Nemlich der Teseus mit dem Minotaur. Das letzte Grabmahl welches er gemacht hat vor den Papst Rezenego ist lange nicht so gutt als das erstere das er vor den Ganganelli gemacht hat, die Figuren sind gar nicht beisammen, die meisten Glider sind zerbrochen ud unNaürliche stellungen, das ich gar nicht weis wo ein Man seine Augen hat ud muss gar nicht die Anticken nicht ansehen sonsten währe es nicht möglich solche fehler zu machen, die Gewänder sind sehr mittelmässig ohne Form ud Geschmack. Er har etwas von seinem Ruhm verlohren»⁴⁹.

Un richiamo alla sensualità, elemento percepito dalla critica tedesca "ufficiale", insieme a un giudizio generale sulle opere, si legge ancora nelle carte personali dello svizzero che descrive i sepolcri dedicati a Clemente XIV e Clemente XIII in un'inedita lettera inviata nella primavera del 1788 al barone Friedrich Anton von Heiniz, direttore dell'Accademia di Berlino, che vale la pena riportare:

«[...] um mir zu schaden, so erlaube ich mir, das allgemeine Urtheil welches hier gefällt ist über die Grabmähler die er von dem Papst Reconico niederzuschreiber. Das erste besteht aus 3 Figuren, der Papst ganz oben sizend auf einem Piedestal u. vor diesem der Sarg, auf der sizend der rechten ist die Regierung stehend beweinand legt sie sich Über den Sanrg? Die andere zur Lincken sizend, stelt den Glauben vor, so wie allgemein? Das ist der garnze Gedancken von diesem grossen Mann, welches in der That nichts sagen will, obgleich Stoff genug vorhanden war, um seine Thaten aussdrücken. Der Papst ist eine sehr mittelmässige Figur u. ganz maniriert, aus den Geändren weisst man nicht was machen soll. Die Regierung hat einen sehr guten Kopf voller Aussdruck ohne Caricatur, u. mit einer angenehmen Wehmuth den Todten beweint, sonst ist die ganze Figur nicht beysahmen das rechte Beyn welches sie Rückerts streckt ist steif, u. das Lincke fehlt welches ein Hauptfehler ist; der rechte Arm mit der Schulter ist nackend aber ohne Form von Schönheiten, u. sieht aus, als

wan er auf der drexelbanck ware gedreht worden? Von dem Lincken ist nicht viel zu sehen, das Gewand ist schlecht das nicht eine Falten gut daran ist. Die den Glauben vorstellt ist sehr mittelmässig, u. verlohnt nicht, etwas darüber zu sagen? Doch dieses wäre noch zu leiden, aber das von Rezonico ist unter aller Critick. Der Papst ist Knieend im Profil, u. wie der vorige oben auf einem Postament dieser ist unter dem Mittelmässigen, vor diesem ist der Sarg u. zu jeder Seiten einer Figur? Auf der rechten ist die Religion stehend schlecht obgleich er sie 3 mahl hat machen müssen, darüber last sich doch nichts sagen. Die auf der Lincken stelt einen sizende Genius vor, man kan ihn aber nicht erkennen, od es ienen jungen Silen oder einen jungen Herkules sein sollen? Der Sarg kommt über eine Thür zu stehen, aber ein schlechteren kan nicht erdacht werden als dieser ist, das man föllig überzeügt ist, das er wenig von der Archit. Versteht, oder einen sehr schlechten Gesmack darinnen hat, auf dem Sarg ist in der Mitte in einem Zirckel eine Inschrift angebracht, u. zu beiden seiten des Zirckels sitzen weibliche Figuren in Basrelief, eine stellt die Hoffnung, u. die andere die Glückseligkeit vor diese 2 Figuren ist ein Sockel angebracht worauf 2 grosse Löwen liegen, was die sagen wollen weiss ich nicht, u. vermuthlich weisst ers selber nicht, diese sind nach verhältniss viel zu gross, das sie die Figuren klein machen, überhaupt macht das ganze eine schwere u. üble Figur? Alles dieses haben seine besten Freunde eingestehen müssen welche ihn vorhin bis in den Himmel erhoben haben. Sein erster Gedanke wahr, das Model offentlich sehen zu lassen, es ist ihm aber von seinen besten Freunden wiederrathen worden, indem es ihm die gröste Schade wüede zugezogen haben [...]»⁵⁰.

Ancora a questo proposito, Dannecker, in una missiva del 25 giugno 1792 indirizzata allo svizzero, accenna a un altro commento inviatogli dall'erudito Gaetano Marini sul monumento al papa Rezzonico:

«Die Critik über das Grabmahl von Canova welche mir abate Marini schreibt ist weniger vorthellhaft als diese, welche Sie die güte haben mir zu bemerken. Nehmlich: Das Werk erhalte Beyfall insofern es Bildhauerey seye, werde aber verdammt wegen Composition und Architectur. Diesem nach muss es wahrhaft wenig vor Kopf und Herz haben»⁵¹.

L'ascesa di Canova non è stata così lineare e indiscussa come le fonti ottocentesche riportano e queste testimonianze mettono in luce gli accesi dibattiti intorno alla sua attività tra gli intellettuali e gli artisti sia all'esterno sia all'interno dell'Accademia. Inoltre appare significativo che Johann Wolfgang Goethe nel diario del suo soggiorno italiano (1786-1788) non citi mai l'artista veneto, ma presenti invece alcuni scultori attivi nella città in questi anni, tra cui Bartolomeo Cavaceppi, Carlo Albacini e Alexander Trippel, che esegue un busto ritratto del poeta. Nei due anni del primo soggiorno romano di Goethe, Canova aveva già dato prova della sua abilità. Nel 1781 aveva vinto la "gara" contro Giuseppe Angelini organizzata da don Abbondio Rezzonico e, subito dopo, aveva scolpito il celebrato *Teseo e il Minotauro*. Nel 1787 viene scoperto il *Monumento di Clemente XIV* e nel 1783 inizia il *Monumento di Clemente XIII* concluso nel 1792. Canova e Goethe non ebbero mai occasione di incontrarsi, ma il silenzio nelle carte del poeta è indicativo della complessità della realtà romana nel momento in cui il veneto inizia la sua ascesa, che non è priva di polemiche sia in alcuni ambienti intellettuali, sia nell'Accademia di San Luca.



Alexander Trippel, *Busto di Goethe*, 1790, marmo, Weimar, immagine tratta da "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 52, Zurigo 1995.

LA NECESSITÀ DI CONFRONTO E DISCUSSIONE: LE ACCADEMIE PRIVATE

Nella seconda metà del Settecento si registra una moltiplicazione costante delle accademie in tutta Europa⁵². A Roma, considerata "la scuola degli artisti"⁵³, i poli ufficiali della riforma artistica sono l'Accademia di Francia a Palazzo

Mancini, con un'ingente raccolta di gessi, essenziali per l'esercizio del disegno dall'antico, e la storica Accademia di San Luca strettamente collegata alla Scuola del Nudo in Campidoglio istituita da Benedetto XIV. Questi istituti creano una fitta rete di relazioni tra gli artisti, gli eruditi e i collezionisti, diventando i punti di riferimento per i giovani, sia romani che stranieri, e centri di aggregazione della vita artistica. Il panorama culturale dalla seconda metà del secolo, inoltre, si arricchisce di numerose "scuole" private che sorgono negli studi degli artisti. L'apertura e il moltiplicarsi di queste accademie "alternative" si può valutare come una risposta alla chiusura graduale dell'istituzione pubblica, e forse anche all'inadeguatezza che l'Accademia di San Luca dimostra di fronte alle spinte innovatrici e agli intensi dibattiti culturali a carattere internazionale che caratterizzano questi decenni. L'Accademia non è più luogo di confronto e di discussioni teoriche e la didattica è concentrata quasi esclusivamente nella pratica del disegno della Scuola del Nudo.

Affermati pittori e scultori aprono alcuni locali dei loro *atelier*, organizzandoli in luoghi adatti alla formazioni dei giovani. Questa esigenza nasce probabilmente anche dall'aumentato flusso degli artisti, che affollano le sale di Palazzo Mancini e del Campidoglio. Nel 1775 Joseph-Marie Vien scriveva dell'Accademia di Francia: "Je vais toujours prêchant et donnant des avis, le palais étant plein d'étudiants soit français soit étrangers; cette maison ne respire que d'étude"⁵⁴. Inoltre Antonio Canova nel 1779, appena arrivato a Roma, descrive efficacemente la situazione della scuola in Campidoglio: "[...] vi era circa cento e 50 giovani [...] sentii bene un caldo sì terribile che veramente quantunque vi si steti poco ero tutto in sudore così ancora li due altri che erano con me si sentivano morire"⁵⁵.

I giovani sostenuti da mecenati privati o molto spesso dai regnanti del loro stato d'origine, possono scegliere di frequentare gli insegnamenti di noti artisti, spesso membri accademici, impartiti nelle loro scuole private. Johann Wilhelm Tischbein nel suo soggiorno romano (1780) ricorda almeno dieci piccole "accademie", tra cui quelle di Pompeo Batoni, Carlo Labruzzi, Anton Raphael Mengs, Tommaso Conca, Laurent Pecheux, e ancora quella dello scultore svizzero Alexander Trippel (chiamata la Trippeliana) che ospitava soprattutto allievi di lingua tedesca, costituita vicino Trinità dei Monti, dove "La Fage aveva coperto di dipinti le pareti con dei Baccanali"⁵⁶. La scuola presso Trinità dei Monti, come si legge nei documenti contava, poco prima della morte di Trippel nel 1793, circa ventidue allievi tra pittori e scultori di lingua tedesca⁵⁷, tra cui importanti artisti quali Franz Anton Zauner⁵⁸, Friedrich Heinrich Füger⁵⁹, Jean Grandjean⁶⁰, Jacob Wilhelm Mechau⁶¹ e Franz Innocenz Kobell⁶². Le lezioni dell'accademia dovevano avere luogo in diversi ambienti dell'abitazione. Una stanza dove si trovava una gipsoteca con copie dall'antico e dalle opere del maestro, doveva essere dedicata al disegno dai gessi, prassi comune e di indiscussa utilità. In un secondo spazio vengono elencati alcuni oggetti di pertinenza dei giovani allievi, come dei piccoli modelli di creta, sei tavoli, sei sedie. Inoltre in questo stesso ambiente sono anche raggruppati una serie di libri, stampe e disegni di varia misura, per un totale di circa 370 figure, che probabilmente costituivano una sorta di "museo cartaceo"⁶³. Trippel, infatti, oltre all'esercizio più propriamente tecnico e relativo allo studio dei modelli, doveva provvedere anche alle conoscenze umanistiche degli studenti⁶⁴, caratterizzando la sua accademia aperta verso le discussioni più propriamente teoriche di cui gli allievi sentivano la necessità. Tischbein descrive nel suo diario il limite delle istituzioni pubbliche, indicando proprio la difficoltà di portare avanti dibattiti sugli aspetti speculativi dell'arte:

«Molto istruttivo è il disegno nelle accademie private, dove tra di loro ricercati

artisti disegnano e fanno schizzi dal modello vivo. Siccome una tal compagnia non è rumorosa, vengono tenute frequentemente conversazioni su questo o su quel ramo dell'arte. [...] Nelle grandi accademie non si può parlare»⁶⁵.

Il bisogno di spostare l'apprendimento anche su un dialogo teorico viene assolto dalle accademie private, che si pongono come satelliti delle istituzioni ufficiali, garantendo una maggiore vicinanza con il maestro. Anche artisti come Pompeo Batoni, famoso ritrattista e stimato professore della San Luca, nel suo *atelier* accoglie giovani di ogni nazione impartendo lezioni di disegno dai gessi e utilizzando particolari plastici composti di figurine di cera abbigliate con stoffe per studiare la composizione, come riporta J. Gottlieb Puhlmann, "quando finisce l'accademia, egli tiene lezione sulle parti della pittura"⁶⁶, descrivendo più volte nelle sue lettere il vantaggio delle scuole private di poter conversare e avere un contatto diretto con il maestro e dialogare in maniera costruttiva con gli altri allievi⁶⁷. Chiaramente presso le accademie private era fondamentale, quanto nelle istituzioni pubbliche, il disegno dal modello nudo e, nonostante lo studio del modello femminile non fosse praticato dagli ambienti ufficiali, era comunque tollerato in quelli privati. Tale prassi è testimoniata nelle lettere di Puhlmann, dove più volte vi è nota di questa pratica nell'accademia del ritrattista lucchese: "Noi dipingiamo le ragazze ogni domenica mattina dalle cinque fino a mezzogiorno"⁶⁸. Alla fine del secolo, Francesco Milizia si espone a favore del modello femminile in accademia, portando in sede intellettuale il problema: "l'Anatomia e la fisica ha un linguaggio nudo che non offende la modestia [...]. Se l'Anatomico maneggia nudo il sesso bello, perché nol maneggerà anche l'Artista?"⁶⁹.

Tra gli anni Ottanta e Novanta si evolve un nuovo clima culturale, sviluppato anche nelle accademie private, che rispecchia le esigenze degli artisti e la ricerca di nuove considerazioni sui diversi aspetti dell'arte e il tentativo di riportare la riflessione nell'ambiente accademico ufficiale.

A questo proposito è significativo che proprio Tommaso Conca, una volta eletto principe nel 1793, espliciti la crisi in cui è caduta l'Accademia anche a causa della mancanza di discussioni sulle arti, cercando di ricondurre in Accademia le trattazioni teoriche, come si legge nella congregazione del 12 maggio 1793:

«Il sig. principe propose che per secondare non meno la pratica quasi comune nelle accademie di Europa, che per smentire le assertive di taluni, i quali opinano, che li professori d'oggi giorno siano meno pratici nelle rispettive arti liberali, si potrebbe introdurre il lodevole sistema che ciascun individuo nella nostra accademia si applicasse alternativamente a trattare per iscritto la teoria di una parte della propria, e rispettiva professione, e di legger poscia i suoi scritti in una delle nostre congregazioni, per sentire e notare il giudizio degli altri accademici, e per formare in appresso una serie di atti da conservarsi nel nostro archivio, e da pubblicarsi ancora in istampa allorchè la nostra accademia potesse, e credesse opportuno di ciò fare»⁷⁰.

La proposta di Conca non viene più menzionata nelle riunioni successive, ma è sintomatica dell'esigenza di riflessioni speculative sulle arti da discutere collegialmente. La necessità del confronto tra gli artisti, evidentemente ricercato ma non perseguito negli ambienti ufficiali, è il principio di base delle riunioni promosse da Tommaso Piroli, durante le quali gli artisti presentavano un disegno ispirandosi a un soggetto precedentemente indicato. I disegni venivano esposti e discussi e quello giudicato il migliore veniva inciso da Piroli stesso⁷¹.

L'Accademia de' Pensieri, costituita nel 1790 da Felice Giani, era strutturata come un circolo illuminato, alternativo all'accademia tradizionale, e si concentrava sul valore maieutico dei confronti e del giudizio collettivo nelle competizioni interne che costituivano i momenti fondamentali della sua attività⁷².

Alla fine del secolo, anche l'Accademia di San Luca si apre alle nuove tendenze, come mostrano gli Statuti approvati nel 1795 e l'entrata di Antonio Canova tra i membri di merito, conseguenza di una atmosfera culturale e artistica rinnovata, accolta anche nell'istituzione romana che, seppure tra alcune resistenze, recupera la sua centralità nella cultura artistica del tempo.

Negli ultimi anni del XVIII secolo, la realtà accademica è contrassegnata da una molteplicità di tendenze discordanti, oscillanti tra innovazione e tradizione, che rendono la comunità accademica spesso disgregata e poco unitaria, lontana dall'idea di compenetrazione delle arti, concettualmente prefigurata nel motto *Æqua potestas* del 1704. La battaglia iniziata dai "dissidenti del 1780" contro Bergondi, che stava segnando in senso conservatore la vita della San Luca portando l'Accademia in un clima da "corporazione", con il favore di professori di altre discipline, è un esempio dell'atmosfera culturale e delle tensioni che convivevano nel collegio accademico. Ma proprio la rottura di una unità fittizia o ancorata al passato permette all'Accademia di aprirsi a pensieri diversi, a opere e concezioni vive e attive nel dibattito contemporaneo. La scultura romana del tardo Settecento manifesta una profonda vitalità, pur tra le evidenti difficoltà sociali e storiche, muovendosi tra l'invenzione e il restauro dell'antico legato profondamente a Roma. L'arte della scultura, negli ultimi decenni del '700, grazie all'apporto di artisti stranieri che accendono le discussioni all'interno della città, diventa espressione di una tradizione rinnovata e aggiornata, intrigante e intrigata, diventando cardine nelle teorie artistiche internazionali.

FONTI DI ARCHIVIO

AASL Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca

ASR Archivio di Stato di Roma

ASV Archivio Segreto Vaticano

ASMA Archivio di Santa Maria dell'Anima

Vincenzo Pacetti, *Giornale di Vincenzo Pacetti riguardanti li principali affari, e negozi del suo studio di scultura, ed altri interessi, incominciando dall'anno 1773 fino all'anno 1803*, Roma, Biblioteca Alessandrina, ms. 351.

Carteggio di Alexander Trippel, Zurigo, Kunsthhaus, M 29.

NOTE

Si avverte che le note rimandano ai soli testi utilizzati nella stesura di questo scritto e non hanno la pretesa di offrire una bibliografia completa sugli argomenti proposti. Vorrei ringraziare la professoressa Angela Cipriani per il costante e generoso aiuto nell'elaborazione del testo.

- 1 *Memorie per le Belle Arti*, marzo 1797, pp. 49-56.
- 2 A. T. DE CAYLUS, *Réflexions sur la sculpture*, in «Mercure de France», Avril 1759, I, 174-175.
- 3 M. F. DANDRÉ BARDON, *Traité sur la peinture: suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris 1765.
- 4 F. HEMSTERHUIS, *Lettera sulla scultura*, a cura di E. Matassi, Palermo 1994.
- 5 J. G. HERDER, *Plastica*, a cura di G. Maragliano, Palermo 1994.
- 6 Il brano continua con toni ironici "Egli peraltro è degno di scusa; perché gettando un solo sguardo sul primo nostro foglio, sprovvisto d'occhiali, appena ha potuto leggere le Maiuscole; le nostre leggi che ci salvano dalle puerili inezie di queste precedenze, come ché scritte in carattere più piccolo, non sono state a lui sensibili. Acciocché né egli, né altri più se ne affanni, in qualche foglio prenderemo principio or dalla Poesia, or dalla Pittura, or dalla scultura, e così dalle altre indifferentemente, affinché le maiuscole che l'hanno irritato, sian quelle purché lo placino. Buon per noi che non aspettiamo l'eternità dello scalpello; altrimenti le nostre fatiche a rendere famosi i professori più esperti si rivolgerebbero in nostro danno". *Giornale delle Belle Arti*, n. 4, 24 gennaio 1784, pp. 28-29.
- 7 J. MONTAGU, *Scultura. La prima metà del secolo*, in *Il Settecento a Roma*, Milano 2005, pp. 35-41.
- 8 Bracci realizza la scultura rappresentante il pontefice e l'allegoria della *Sapienza* invece Gaspere Sibilla, noto per l'attività di restauratore in Vaticano, realizza probabilmente il *Disinteresse* seguendo il disegno dell'artista romano, anche se firma "invenit et sculpsit".
- 9 E. KIEVEN-J. PINTO, *Pietro Bracci and Eighteenth century*, Roma 2001, pp. 272, 275.
- 10 J. W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, a cura di E. Castellani, Milano 1983, pp. 589, 410.
- 11 A. CANOVA, *Quaderni di viaggio*, a cura di E. Bassi, Bassano 1959, pp. 139, 200.
- 12 "Non capisco se uno debba essere più scultore o più architetto. Io penso che è sufficiente fare una materia. Ci sono esempi in cui uno era scultore, pittore e architetto e si può immaginare quanto sarebbe stato più grande il suo talento se si fosse concentrato su una sola materia". Zurigo, Kunsthaus, M 29, Heiniz 8.
- 13 I formatori e il loro ruolo sono stati affrontati nella mia tesi di dottorato, *La fortuna delle copie in gesso. Teoria e prassi tra Sette e Ottocento*, tutor O. Rossi Pinelli, XXI ciclo, Università degli Studi Roma Tre.
- 14 Nel 1773 sono nominati accademici d'onore Marianna d'Austria, l'imperatore Giuseppe II e l'imperatrice Maria Teresa. AASL, *Libro dei Decreti*, vol. 53, f. 27 v.
- 15 Ibidem, vol. 52, f. 10 r.; f. 101 r.
- 16 Concorrono anche Penna che riceve 4 voti e Righi che si avvicina molto alla vittoria con 13 voti. Vol. 53, f. 11 r.
- 17 Ibidem, f. 25 v.; ff. 115 v, 116 v-117 r.
- 18 I documenti relativi alla lite mossa dai quattro artisti contro Bergondi e Ceccarelli non sono presenti nell'archivio dell'Accademia, ma vengono citati nella congregazione del 2 aprile 1780 (AASL, *Libro delle Congregazioni*, vol. 53, f. 142 v.). Copia di tali documenti sono stati rintracciati presso l'Archivio di Stato di Roma (ASR, *Camerale II*, Accademie, b. 2, fasc. 2b/4). Come si legge nelle carte, Nicola Lapiccola poco dopo l'inizio della causa chiede di cassare il suo nome, distaccandosi dal gruppo di artisti che si oppongono alla nomina di Bergondi. Il pittore con una lettera, senza data, indirizzata a Giovanni Battista Ponfreni motiva le sue ragioni scrivendo: "[...] io non ho mai avuto intenzione di recar pregiudizio al Corpo dell'Accademia, ma ho creduto di fare a questo cosa grata di unirmi con i zelanti de' quali nel farmi

sottoscrivere alla procura mi si sopprese essere il maggior numero, e che ella fosse con questi lo che trovando foglio prego prendersi tutta la libertà manifestare questi miei sentimenti a chi crederà opportuno facendo anche radere il mio nome dalla procura, che tutto ciò che sarà a mio nome averò per ben fatto come ad essergli sempre più obbligatissimo Amico, Nicola Lapiccola". ASR, *Camerale II*, Accademie, b. 2, fasc. 2b/4, s. c.

- 19 1 marzo 1780: "Si tratta della lite che li quattro accademici, sig. Domenico Corvi, Nicola Giansimoni, Nicola Lapiccola, ed Agostino Penna avevano intentato davanti al camerlengo contro il principato di Andrea Bergondi per contrastargli il secondo anno del suo principato e anche la validità dell'elezione e il possesso di Giovanni Battista Ceccarelli. Lapiccola invia un biglietto in cui chiede di cassare il suo nome dalla lista dei professori dissidenti. L'Abate Pio Ghislieri procuratore dell'accademia propone di inviare un memoriale al papa affinché non ci siano cambiamenti prima che della conclusione del biennio. I professori scrivono una Proposizione "da mandare in giro per farlo sottoscrivere da quei tali professori, che potevano essere più vicini, per la strettezza di tempo, sicchè detta supplica è stata sottoscritta da dieci sette accademici, che formano il maggior numero di professori ora in Roma esistenti". AASL, *Libro delle Congregazioni*, vol. 53, f. 132 r.
- 20 Il 4 gennaio 1780, Penna, Giansimoni, Lapiccola e Corvi danno la procura a Pietro Castellani per portare davanti al Camerlengo la protesta contro Bergondi e Ceccarelli. Il 4 febbraio, i quattro artisti firmano un chirografo per confermare la procura e discutere la loro posizione davanti al Camerlengo, confermando la procura all'avvocato Castellani. ASR, *Camerale II*, Accademie, b. 2, fasc. 2b/4, s. c.
- 21 Il documento è datato 1 marzo 1780. ASR, *Camerale II*, Accademie, b. 2, fasc. 2b/4, s. c.
- 22 ASR, *Camerale II*, Accademie, b. 2, fasc. 2b/4, s. c.
- 23 AASL, *Libro delle Congregazioni*, vol. 53, f. 132 v. - 133 r.
- 24 17 dicembre 1780. Ibidem, vol. 53, f. 142 v.
- 25 C. ZACCARIA, *Andrea Bergondi (1721-1789), scultore romano*, tesi di laurea, a.a. 1999-2000, relatore O. Rossi Pinelli, p. 64.
- 26 "[...] l'oratorio del Santo Spirito in Sassia di Pietro Passalacqua già ornato dentro e fuori con belle sculture del fu Andrea Bergondi allievo del celebre scultore Maini", «Diario d'Ungheria», 1801, n. 50, pp. 2-3.
- 27 A. NAVA CELLINI, *La scultura del Settecento*, Torino 1982, p. 59-60.
- 28 C. ZACCARIA, *op. cit.*, pp. 172-179.
- 29 Per la conferma al secondo anno di principato nel 1768: "dona un reliquario e un campanello"; in occasione della sua elezione alla massima carica, nel 1774: "dona 3 tabelle d'argento". AASL, *Libri dei Decreti*, vol. 52, f. 138 v; vol. 53, f. 56 r.
- 30 M. MISSIRINI, *Vita di Antonio Canova*, Prato 1824, p. 52.
- 31 L. DE LACHENAL, *La collezione di sculture antiche della famiglia Borghese e il palazzo in Campo Marzio*, in «Xenia», (1982), pp. 49-117, 72.
- 32 E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese*, Roma 1994, pp. 166, 185; C. ZACCARIA, *op. cit.*, p. 195.
- 33 In questa occasione collabora con Righi e Penna che ricevono un compenso nettamente inferiore, rispettivamente 267 e 300 scudi. B. GUERRIERI BORSOI, *Tra invenzione e restauro: Agostino Penna*, in *La professione dello scultore*, a cura di E. De Benedetti, Roma 2001, vol. I, p. 154, n. 7.
- 34 V. PACETTI, *Giornale di Vincenzo Pacetti riguardante li principali affari, e negozi del suo studio di scultura, ed altri interessi particolari, incominciando dall'anno 1773 fino all'anno 1803*, Roma, Biblioteca Alessandrina, ms. 351, c. 52 r.
- 35 ASMA, A VI, T. 8, f. 107 v.
- 36 AASL, *Libro dei Decreti*, vol. 53, f. 27 v.
- 37 Quando Herzan fugge da Roma per l'arrivo delle truppe francesi, porta con sé 84 casse di pitture, porcellane e una ricca biblioteca (oggi in gran parte nel Seminario di Szombathely). Negli inventari, redatti dal segretario Aloisio Emiliani, sono citate le

opere di famosi maestri, come Michelangelo (copia del giudizio universale), Battista Gaulli, Annibale Caracci, Guido Reni, Salvator Rosa, Angelika Kauffmann, Francesco Albani, Giacomo Brandi, Sebastiano Conca, Guercino, Luca Giordano, Elisabetta Sirani, Angelo Bronzino, Sebastiano del Piombo, Raffaele Mengs, Giuseppe Cesari, Tiziano, Giotto, Lukas Kranach. M. TANI, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Roma 2005, pp. 54 ss.

- 38 M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchiorre Missirini*, Roma 1823, p. 259.
- 39 V. Pacetti, *Giornale*, c. 196 r. Nonostante l'artista non abbia fatto regolare domanda, come era prassi, si decide però per una votazione affinché si "volesse per questa sol volta derogare alle indicate due leggi, essendo ben noto, il merito del soggetto, e le opere da esso pubblicate" accennando così alla fama raggiunta in ambito romano e internazionale. AASL, *Libro dei Decreti*, vol. 54, f. 74 r.
- 40 M. MISSIRINI, *Vita di Antonio Canova... op. cit.*, p. 52.
- 41 Ivi. Una critica analoga è condivisa anche da alcuni artisti tedeschi che accusano Canova di essere privo della capacità di esprimere a pieno l'essenza più intima delle opere da lui eseguite.
- 42 Ibidem, p. 57. L'avvenimento è riportato anche da Antonio D'Este in maniera sintetica ma focalizzando allo stesso modo l'attenzione sulla caduta nel ridicolo del "mordace" A. D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, Firenze 1864, pp. 51-52.
- 43 A. CANOVA, *Quaderni di viaggio... op. cit.*, p. 39.
- 44 ASV, *Segreteria dei Memoriali*, vol. 209, c. 750 r.
- 45 S.A. MEYER, S. ROLFI, "L'elenco dei più noti artisti viventi a Roma" di Alois Hirt, in «Roma moderna e contemporanea», 1-2, 2002, pp. 6-26.
- 46 *Giornale delle Belle Arti e dell'Incisione Antiquaria, Musica e Poesia*, n. 5, 31 gennaio 1784, pp. 34-35.
- 47 Cfr. F. Brun in una lettera del 19 novembre 1796, citata da L. COLETTI, *La fortuna di Canova*, in «Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», I (1927), p. 22; Bertel Thorvaldsen (1770-1844) scultore danese a Roma, a cura di E. Di Majò, B. Jornaes, S. Susinno, Roma 1989, pp. 75-79.
- 48 F. BRUN, *Tagebuch über Rom*, Zürich, 1801, vol. I, p. 207.
- 49 "[...] la prima opera che Canova ha fatto qui è la sua migliore: il Teseo con il Minotauro. L'ultimo monumento sepolcrale che ha fatto per il Papa Rezzonico non è di gran lunga così buono come il primo che ha fatto per il Ganganelli, le figure non formano affatto un insieme, la maggior parte degli elementi è rotta e le posizioni non sono naturali, tanto che non so dove un uomo abbia i propri occhi e non deve aver visto i modelli antichi altrimenti non sarebbe possibile fare questi sbagli. Le vesti sono di tono molto medio senza forma o gusto. Egli ha perso qualcosa della sua fama". Zurigo, Kunsthau, M 29, Trippel 28.
- 50 "[...] voglio descrivere le tombe che ha eseguito per il papa Ganganelli e il modello che ha fatto per il papa Rezzonico. Il primo è fatto di tre figurine. Il papa è seduto molto in alto su un piedistallo e davanti c'è un sarcofago. Sul lato destro c'è in piedi il Governo. (La figura) sta piangendo e si appoggia sopra al sarcofago. Sul lato sinistro c'è una figura che rappresenta il credere in Dio, come è fatto normalmente. Questa già è tutta l'idea per questa tomba, tutti i pensieri di questo gran uomo, che non voglio dire niente. Invece ci sarebbero stati tanti temi, fatti per creare la tomba del papa, presentando la sua vita. La figura del papa è mediocre e i suoi vestiti non sono fatti bene. Il governo ha una testa fatta bene con espressione, senza essere una caricatura, che è colpita dalla tristezza per il morto. La gamba a destra, messa verso dietro è dura e la gamba sinistra manca completamente. Questo è l'errore principale. Il braccio a destra e la sua spalla sono scoperti ma gli manca la bellezza. Sembra come se fosse stata fatta da una macchina. Il braccio a sinistra quasi non si vede, il vestito è eseguito così male che neanche una piega è venuta bene. La figura che rappresenta la mansuetudine è venuta molto mediocre e non vale la pena di discuterne. Ma questa tomba va ancora bene, peggiore invece è quella del Rezzonico. La figura del papa è messa in ginocchio e si vede di profilo. Sotto di lui c'è un sarcofago e su ogni lato una

figura. Sul lato sinistro la Religione in piedi. Quella la doveva fare tre volte. La figura di sinistra rappresenta un Genio giovane, ma non si sa se è un giovane Sileno o un giovane Ercole. C'è poi una porta con sopra il sarcofago, ma non si poteva pensare ad una porta peggiore. Ognuno si può convincere che lui non capisce niente di architettura o che ha un cattivo gusto. A centro del sarcofago vi è un cerchio con entro una scritta e su i due lati si trovano figurine femminili a bassorilievo. Una rappresenta la Speranza e l'altra la Felicità. Queste due figurine sono la parte migliore della tomba. Egli ha copiato due esempi antichi. Sotto le altre due figure (il Genio e la Religione) c'è un podio, su cui sono posti due leoni grandi. Perché li ha messi e cosa rappresentano non lo so e penso che nemmeno l'artista lo sa. In paragone con le altre figure sono troppo grandi, ciò fa sembrare il resto dell'opera piccolo e non dimostra un buon lavoro. Anche gli amici di Canova, quelli che parlano solo bene dell'artista, dovevano capire la qualità. Canova voleva mostrare la sua opera al pubblico ma i suoi amici lo hanno consigliato di non farlo per non essere criticato" [Il testo è stato tradotto cercando di rispettare quello originale, che presenta notevoli difficoltà linguistiche], Zurigo, Kunsthhaus, M 29, Heinitz 8.

- 51 "La critica sul sepolcro di Canova che mi ha scritto l'abate Marini è meno favorevole di quella che Lei mi ha fatto la cortesia di osservare: l'opera infatti incontra grande approvazione in quanto scultura, viene invece condannata rispetto alla composizione e all'architettura. In relazione a queste ha poco di testa e cuore". Zurigo, Kunsthhaus, M 29, Dannecker 1. Sulla stessa linea si pone il breve commento scritto da Johann Gottlieb Puhlmann: "Cosa mi scrivete di Canova l'ho supposto, ho visto un modello per il monumento sepolcrale del Papa Rezzonico". Zurigo, Kunsthhaus, M 29, Puhlmann 3.
- 52 Cfr. N. PEVSNER, *Le Accademie d'Arte*, Torino 1982; C. NICOSIA, *Accademie e artisti nel Settecento*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1989, vol. II, pp. 557-596.
- 53 J. W. TISCHBEIN, *Dalla mia vita*, a cura di M. Novelli Radice, Napoli 1993, p. 129.
- 54 Cit. in C. PIETRANGELI, *L'Accademia Capitolina del Nudo*, in «Capitolium», 1962, p. 133.
- 55 A. CANOVA, *Quaderni di viaggio ... op. cit.*, p. 57.
- 56 J. W. TISCHBEIN, *op. cit.*, p. 130.
- 57 Il documento elenca gli allievi che, alla morte dello scultore nel 1793, ancora dovevano del denaro alla "Trippeliana": "Schuman, Rohden, Moras, Kaufman, Reinhart, Humel, Pfeniger, Keller, Schmidt, Keck, Macco, Koch, Distelbart, Teodor, Hartman, Bury, Niedlich, Weinbrenner, Eckerlin, Roos, Turet, Mecau". Zurigo, Kunsthhaus, M 29, Trippel 37.
- 58 Lo scultore nasce nel Tirolo nel 1756, inizia i suoi studi presso lo scultore Balthasar Horer, per poi seguire la sua formazione accademica presso Jakob Schletterer e Wilhelm Bayer. Nel 1775 riceve la sua prima importante commissione dal principe di Kaunitz, una fontana rappresentante il Danubio, per il Palazzo di Schönbrunn. Nel 1776 grazie ad una pensione dell'accademia può recarsi, come Füger a Roma, dove vive fino al 1781 (è registrato nel 1779 nello stato delle anime di Sant'Andrea delle Fratte sul lato sinistro di Via Gregoriana). Nel 1781 torna a Vienna ed inizia ad insegnare nell'accademia. Nel 1783 riceve delle commissioni dal conte Johann Fries, tra cui la *Tomba del conte Johann e del conte Josef Fries*.
- 59 Il pittore nasce a Heilbronn nel novembre del 1751. Nel 1774 si reca a Vienna, sotto la protezione del consigliere Birckenstock, dove studia con lo scultore W. Beyer. Nell'inverno del 1776 riceve una pensione grazie alla quale può studiare a Roma. Nel 1781 si reca a Napoli dove dipinge la Biblioteca della Reggia di Caserta. Nel 1783 ritorna definitivamente a Vienna, dove diventa direttore dell'accademia nel 1795, nel 1806 è direttore della galleria imperiale. Muore a Vienna nel 1818.
- 60 Jean Grandjean, nato ad Amsterdam il 5 febbraio 1755, studia presso la bottega di Jacob Verstegen, nel 1772 diventa allievo di Jurriaan Andriess. Arriva a Roma nel 1779, dove muore nel 1781.
- 61 Paesaggista ed incisore, nasce a Lipsia nel 1745, arriva a Roma nel 1776 con Füger grazie a una pensione. Muore a Dresda nel 1808.
- 62 Pittore ed incisore, nato nel 1749 a Mannheim, da una famiglia di incisori. Intraprende

un viaggio a Roma nel 1779 dove rimane fino al 1784. Muore a Monaco dove si era trasferito per lavorare con suo fratello Ferdinand.

- 63 ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 15, vol. 597, cc. 786 v.-788 v.
- 64 A questo scopo, forse, dovevano servire i libri di storia e le raccolte sulla vita dei pittori, inventariati alla sua morte. Nell'inventario sono citati altri libri che non vengono meglio descritti perché confusi e non rilegati. Ibidem, c. 783 r.
- 65 Ivi.
- 66 J. GOTTLIEB PUHLMANN, *Ein Postdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schüler 1774-1787*, hrsg. Von Götz Eckardt, Berlin, p. 30.
- 67 Anche Placido Costanzi aveva organizzato analogamente la sua accademia, con degli ambienti per gli studenti, dove era presente una lampada, evidentemente per lo studio delle luci, come aveva raccomandato Sulzer e molte accademie del maestro sulle quali i giovani potevano confrontarsi. S. SUSINNO, *Diffusione del classicismo romano nella formazione artistica dell'Accademia di Brera, Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997). Firenze 2001, p. 135.
- 68 J. GOTTLIEB PUHLMANN, *op. cit.*, p. 62.
- 69 F. MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica di Francesco Milizia*, Bassano 1797, vol. II, pp. 85-86, voce "Nudo".
- 70 AASL, *Libro dei Decreti*, vol 54, ff. 1 r-1 v.
- 71 S. PASQUALI, *A Roma contro Roma: la nuova scuola di architettura*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G. P. Consoli, S. Pasquali, Roma 2007, pp. 80.
- 72 S. RUDOLPH, *Felice Giani: da Accademico "de' Pensieri" a Madonnero*, in «Storia dell'Arte», 29/31, 1977, p. 175-186.

RICORDO DI ACCADEMICI

Note biografiche sugli Accademici scomparsi

A CURA DI GIULIA FRISARDI

EDUARDO VITTORIA nasce a Napoli nel 1923. Dopo la laurea in Architettura, conseguita a Napoli nel 1947, per un biennio collabora con Luigi Cosenza. Nel 1950-51 progetta edifici e quartieri per conto dello IACP e dell'UNRRA-CASAS. Nel settembre 1951, invitato da Adriano Olivetti, lavora a Ivrea in qualità di consulente del Centro Studi dell'omonima Società, intraprendendo una intensa attività di progettazione di edifici industriali e residenziali. Fino al 1970 realizza per l'Olivetti in località diverse attrezzature industriali e nuclei di alloggi per dipendenti e dirigenti. Negli anni 1964-66 opera nel campo del Design, come progettista e consulente di aziende. Fa parte nel 1964 della Giunta esecutiva della XIII Triennale sul "Tempo Libero" e nel 1973 è responsabile della sezione italiana alla XV Triennale sul tema "Lo spazio vuoto dell'habitat". Nel 1967 partecipa alla fondazione della Facoltà di Architettura di Pescara. Ordinario in Composizione Architettonica, dirige prima a Napoli e poi a Roma l'Istituto di Tecnologia dell'Architettura. Dal 1993 al 1998 è presidente del CTO della Facoltà di Camerino dove tiene il corso di Composizione Architettonica nel Laboratorio di Progettazione. Membro effettivo dell'INU dal 1949, membro dell'ADI, consigliere comunale a Napoli e assessore dal 1975 al 1980; dal 1985 al 1990 è stato consigliere della Regione Campania. Accademico di San Luca dal 1976. È scomparso l'11 maggio 2009.

PIERO RUGGERI nasce a Torino nel 1930. Diplomato all'Accademia Albertina di Belle Arti, nel 1956 viene invitato alla Biennale Internazionale di Venezia, alla quale parteciperà ancora nel 1962, nel 1972 e nel 1978. Negli anni 1955, 1957 e 1959, partecipa a Torino alle edizioni della mostra di gruppo "Francia-Italia"; nel 1961 e nel 1963 è tra i protagonisti della Biennale di San Paolo del Brasile. Nel 1961 vince il Premio Guggenheim a New York. Attraverso i suoi rapporti con i gruppi di pittori attivi a Bologna, Milano e Torino e le esperienze europee con Wols, Dubuffet, Appel, Jorn, De Staël, Bacon compie la sua esperienza "Informale". Tra gli artisti italiani è considerato quello più affine per forza creativa agli espressionisti astratti americani quali De Kooning, Kline, Gorky. Pittore colto, appassionato di jazz e di letteratura, mantiene sempre un interesse per il linguaggio pittorico della tradizione, e molte sue opere recano nei titoli riferimenti alla grande pittura del passato. Legato al rapporto con la natura e al mondo circostante, nel 1971 si ritira nella sua casa di Battagliotti ad Avigliana, dove produce la serie dei "Roveti". Nel 2008 a Reggio Emilia gli viene dedicata una grande antologica per i suoi cinquant'anni di attività. Accademico di San Luca dal 1995. È scomparso il 14 maggio 2009.

FRANCESCO TENTORI nasce a Tarcento nel 1931. Laureatosi all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) nel 1957 con Giuseppe Samonà, diviene dirigente dell'ITALCONSULT di Roma per il quale si occupa

di piani urbanistici, di sviluppo industriale e di progetti autostradali in Italia, a Cuba e in alcuni stati del Brasile. Dal 1981 è professore allo IUAV. Insegna Composizione Architettonica alla Facoltà di Architettura di Palermo e dall'autunno 1977 presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e poi allo IUAV, dove ha tenuto i corsi di Composizione A e di Progettazione A e poi di Progettazione Urbana. Dal 1983 al 1991 è coordinatore del Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica dello IUAV, consorziato con le Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e dell'Università di Napoli. Ha pubblicato diverse monografie fra le quali spicca quella su Le Corbusier. Gli ultimi studi, dedicati alla tradizione dell'architettura moderna in Europa, hanno prodotto la monografia su Pier Maria Bardi (Milano 1990). Suo ultimo impegno è la formazione di un archivio di articoli di stampa su problemi, eventi e concorsi di architettura italiana negli anni Venti e Trenta. Accademico di San Luca dal 1993. È scomparso il 4 luglio 2009.

ARNALDO BRUSCHI nasce a Roma nel 1928. Architetto e storico dell'architettura, ha svolto attività di progettazione parallelamente a quella di ricerca storica. Professore ordinario di Storia dell'architettura e poi emerito, ha diretto l'Istituto e il Dipartimento di Storia e Restauro della Università "La Sapienza" di Roma. È stato presidente del Consiglio Scientifico del Centro Internazionale di Studi di Architettura di Vicenza. Frutto della sua ricerca sono le numerose pubblicazioni tra le quali ricordiamo *L'antico, la tradizione il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento* (a cura di M. Ricci e P. Zampa, Milano 2004); *Bartolomeo Corradini (Frà Carnevale) nella cultura urbinata del XV secolo. Atti Convegno ottobre 2002* (Urbino 2004); *Ricordi autobiografici tra progettazione e storia dell'architettura*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", anno XXXVII, n. 112-114, a cura di F. Purini e altri, maggio 2004; *I Medici e l'architettura, introduzione a M. Vitiello*, in *La committenza medicea nel Rinascimento. Opere, architetti, orientamenti linguistici*, Roma, dicembre 2004. Accademico di San Luca dal 1970. È scomparso il 5 luglio 2009.

GUIDO CANELLA nasce a Bucarest nel 1931. Si laurea alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, dove dal 1970 è ordinario di Composizione architettonica; dal 1997 insegna alla Facoltà di Architettura Civile di Milano-Bovisà. Dal 2007 è professore emerito. Docente all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (1968-70 e 1982-83), dal 1981 al 2001 è componente del Collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Composizione architettonica. Membro della Giunta Esecutiva della XVI Triennale di Milano (1979-82) e del Consiglio scientifico del Gruppo Nazionale di Ricerca "Progetto di architettura" del CNR (1998 e sgg.). Ha diretto la collana "Architettura e città" per la Dedalo libri di Bari (1966-1981); la rivista bimestrale di architettura e urbanistica "Hinterland" (1977-1985); la nuova serie di "Zodiac", semestrale internazionale di architettura contemporanea (1989-2001). Alla sua opera sono state dedicate numerose monografie tra le quali ricordiamo *Guido Canella*, a cura di K. Suzuki, Zanichelli, Bologna 1983; *Guido Canella, opere recenti*, a cura di V. Savi, Panini, Modena 1984; E. Bordogna, *Guido Canella. Architetture 1957-1987*, Electa, Milano 1987; E. Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti*, Electa, Milano 2001; *Guido Canella, disegni 1955-2005*, Federico Motta Editore, Milano 2005. Accademico di San Luca dal 1987, ne è stato Presidente nel biennio 2007-2008. È scomparso il 2 settembre 2009.

ENZO ZACCHIROLI nasce a Bologna nel 1919. Laureato in Architettura presso l'Università degli Studi di Firenze nel 1951 è assistente fino al 1955

presso la stessa Università al corso di Composizione Architettonica, dove collabora con Giuseppe Gori e Adalberto Libera. Lavora al Piano Regolatore Generale del Comune di Bologna. Come libero professionista progetta la Sede della Johns Hopkins University (1959-1960). Le sue opere sono pubblicate dalle principali riviste italiane e straniere ed ottiene vari premi nazionali ed internazionali. Progetta complessi ospedalieri a Bologna, l'Università degli Studi della Calabria a Cosenza, lo Stadio Dall'Ara di Bologna per i mondiali di calcio "Italia 90", la sede del Palazzo di Giustizia di Torino. Lavora alla ristrutturazione e al recupero funzionale di nuclei storici, quali le Scuderie di Palazzo Pepoli a Bologna, la nuova sede della Banca d'Italia a Siena, il recupero del Palazzo Gradari sede del Comune di Pesaro e l'ex Ospedale Psichiatrico San Niccolò quale sede per l'Università degli Studi di Siena. Le sue opere sono state presentate in numerose mostre, tra le quali si ricordano la rassegna "Enzo Zacchioli architetto, Progetti e Opere 1958-1988", Roma 1999 e "Istituzioni di Architettura", tenutasi prima a Firenze poi a Brescia nel 1998 e nel 1999. Accademico di San Luca dal 1981. È scomparso l'8 marzo 2010.

LEONARDO CREMONINI nasce a Bologna nel 1925. Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Bologna; nel dopoguerra si trasferisce a Milano dove frequenta l'Accademia di Brera. Nel 1947 e nel 1949 espone a Verona presso il Circolo Sandro Bisi e a Bologna, nella Sala del Sindacato pittori, dove presenta le prime prove sul tema degli animali squartati, che proseguirà nel decennio successivo. Partecipa al Premio Diomira nel 1951 e si reca a Parigi, dove si stabilisce e diviene rappresentante di spicco della corrente artistica della "Nuova Figurazione". Le sue personali americane alla Catherine Viviano Gallery nel 1952, 1954, 1957 e 1962 ne sanciscono il successo internazionale. Tiene mostre collettive e personali in tutto il mondo, da Chicago, a Houston, fino a Barcellona. Dal 1960 le sue gallerie di riferimento in Italia sono il Milione a Milano e la Galatea a Torino. Nel 1964 partecipa alla Biennale di Venezia. Nel 1979 viene insignito del Premio Nazionale Presidente della Repubblica; diviene membro dell'Accademia Reale del Belgio e dell'Accademia di Belle Arti a Parigi. In quest'ultima insegna dal 1983 al 1992. È presente in rassegne antologiche e retrospettive nei più importanti musei d'arte contemporanea d'Europa e del mondo. Accademico di San Luca dal 1983, ne è Presidente nel biennio 2005-2006. È scomparso il 12 aprile 2010.

CARLO AYMONINO nasce a Roma nel 1926. Si laurea in Architettura a Roma nel 1950; dal 1963 al 1981 insegna nell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e ne diviene Rettore dal 1974 al 1979. Insegna Composizione architettonica a Roma, nella Facoltà di Architettura de "La Sapienza" nel 1967 e dal 1980 al 1993; richiamato a Venezia, insegna Composizione architettonica presso lo IUAV fino al 1999. Dal 1981 al 1985 è Assessore per gli interventi sul Centro Storico del Comune di Roma e fa parte di numerose commissioni ministeriali per studi di fattibilità tra i quali quello per il Ponte di Messina. Partecipa alla XIII e XV Triennale di Milano e alla Biennale di Venezia del 1976 e del 1985 e a numerose rassegne in Italia e all'estero. È autore di pubblicazioni tra le quali *Origini e sviluppo della città moderna* (1965), *La città di Padova* (1970), *Capitali del XIX secolo: Parigi e Vienna* (1975), *Un progetto per il centro storico di Roma* (1982), *Piazze d'Italia* (1988, 1995), *Progettare Roma Capitale* (1990). Nel 2000 i suoi progetti per il Campidoglio vengono pubblicati nel volume *Il Campidoglio di Carlo Aymonino*. Ha fatto parte del Comitato scientifico della rivista internazionale "Zodiac". Accademico di San Luca dal 1976, ne è stato Presidente nel biennio 1995-1996. È scomparso il 4 luglio 2010.

APPENDICE

A CURA DI LAURA BERTOLACCINI

2009-2010

CARICHE ACCADEMICHE

ADUNANZA GENERALE

ATTIVITÀ SVOLTE

CARICHE ACCADEMICHE

2009 - 2010

PRESIDENTE

Nicola Carrino

VICE PRESIDENTE

Guido Strazza

EX PRESIDENTE

Guido Canella †

Lucio Passarelli *

SEGRETARIO GENERALE

Giorgio Ciucci

AMMINISTRATORE

Ruggero Savinio **

Pio Baldi

Il Presidente, con il vice Presidente e l'ex Presidente, insieme all'Accademico Segretario Generale e all'Accademico Amministratore, formano la Presidenza.

CONSIGLIO ACCADEMICO

Il Consiglio Accademico è costituito dalla Presidenza, da Accademici delle tre Classi Nazionali e, dopo il 2005, da un Accademico Cultore e un Accademico Benemerito.

PITTORI

Concetto Pozzati

Ruggero Savinio**

SCULTORI

Carlo Lorenzetti

Giuseppe Spagnulo

ARCHITETTI

Carlo Melograni

Paolo Portoghesi

CULTORI

Marisa Dalai Emiliani

BENEMERITI

Fabrizio Lemme

SEGRETERIA GENERALE

SEGRETARIO GENERALE

Giorgio Ciucci

SEGRETERIA

Isabella Fiorentino

Anna Maria De Gregorio

COLLABORATORI ALLE ATTIVITÀ CULTURALI

Laura Bertolaccini

Giulia Frisardi

COLLABORATORE ALL'ORGANIZZAZIONE DEI SERVIZI E DEGLI EVENTI

Francesco Taddei

PERSONALE DI CUSTODIA

Mario D'Elpidio

Mario Felicioni

Rodolfo Grano

Roberto Agostini

* Lucio Passarelli, decano della Classe degli Accademici Architetti, è stato chiamato a sostituire Guido Canella.

** Ruggero Savinio il 21 settembre 2009 lascia la carica di Amministratore e prende posto in Consiglio come rappresentante della Classe degli Accademici Pittori.

GALLERIA E COLLEZIONI ACCADEMICHE

SOPRINTENDENTI

Angela Cipriani

Marisa Dalai Emiliani

Concetto Pozzati

CONSEGNATARIO

Francesco Taddei

BIBLIOTECA ACCADEMICA - BIBLIOTECA "A. SARTI"

SOPRINTENDENTI

Evelina Borea

Antonio Pinelli

CONSERVATORE

Angela Cipriani

RESPONSABILE DEL COMUNE DI ROMA

Fabrizio Ambrosi de Magistris

ARCHIVIO STORICO

CURATORE

Angela Cipriani

CHIESA ACCADEMICA SANTI LUCA E MARTINA

CONSEGNATARIO

Francesco Taddei

ADUNANZA GENERALE

Il 10 giugno 2010 il Presidente Nicola Carrino ha convocato gli Accademici in Adunanza Generale Straordinaria non pubblica, nel corso della quale sono stati trattati argomenti di sensibile rilevanza riguardanti, in particolare, alcune norme statutarie relative alla funzione e all'elezione delle cariche accademiche, per la definizione delle quali i cinquantotto Accademici presenti hanno discusso e quindi votato le proposte accolte. Ad apertura della seduta il Presidente ha letto il seguente testo.

L'ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA TRA STORIA E CONTEMPORANEITÀ STRUTTURE ORGANIZZATIVE E INNOVAZIONE

Più volte in questi ultimi giorni, preparando questo avvenimento, mi sono interrogato sull'essenza e sulla necessità stessa, motivazioni ed altro dell'Adunanza.

In effetti, al di là del caso personale e dell'attuale momento di svolgimento dell'incarico di Presidente, ho dovuto rivolgere lo sguardo all'esame o al riesame del mio fare, chiedendomi quale fosse, quale è stata o quale avrebbe potuto o dovuto essere, la funzione di una tale carica.

Ovviamente sorge la domanda verso chi o ragione di che dovrebbe e potrebbe esplicitarsi, in quale realtà storica e sociale vive in sostanza l'Accademia Nazionale di San Luca svolgendo la sua vicenda.

L'Accademia è una istituzione il cui fine è la promozione delle arti da parte degli Accademici che sono Pittori, Scultori e Architetti secondo la tradizionale definizione delle discipline artistiche, oltre che Cultori e Benemeriti.

Ed allora cosa fare, o cosa deve fare l'Accademia, nel contesto storico di appartenenza per motivarsi come vivo organismo che produce in contemporaneità storia dell'oggi, come già per i nostri predecessori Artisti e Cultori, di cui abbiamo il dovere di conservare la storia e proclamare la modernità rispetto al loro tempo di appartenenza.

E mi sono domandato al contempo, quale possa e debba essere in effetti il ruolo del Presidente, corrispondentemente ad ogni altra carica direttiva, come ancora quello di ogni singolo appartenente all'Accademia.

L'Accademia, nata come organismo di attualità, ha assunto nel tempo un significato di ripetitività, di accademismo in richiamo al figurativismo classico e ai suoi canoni. L'Accademia di San Luca è invece ente di cultura a pieno titolo, conservatore e promotore di contemporaneità, o dovrebbe essere tale nel più efficace dei modi, incidendo significativamente nella produttività culturale del tempo, non solo dall'interno della stessa istituzione quanto, e soprattutto, verso l'esterno, come ente disponibile ad evoluzione e trasformazione continua, precorrendo tempi e modi dell'arte.

E forse questo avviene, ma stranamente in contrasto, in contraddizione, per quanto riferito al corpo accademico.

Chi sono, infatti, gli Accademici, nominati tali per riconoscimento al loro procedere artistico e al processo in corso delle arti stesse, se non i più qualificati all'esterno dell'Accademia, nella propria autonomia di artisti, quali protagonisti della contemporaneità?

Il corpo accademico attuale nella sua generale costituzione, salvo alcune eccezioni di età, è costituito dai protagonisti delle seconde avanguardie del secolo XX, ancora oggi in tali termini di avanguardia considerati.

Bene, quello che voglio dire è che mentre gli Accademici all'esterno sono l'arte contemporanea, varcata la soglia dell'Accademia corrono il rischio di essere considerati baluardo difensivo della tradizione.

In questo viene travisato quel principio fondante che riuniva in origine gli artisti in Accademia nel riconosciuto ruolo trainante del fare arte, con contenuti e forme nuove, non certo ammiccanti, quanto critiche verso ogni possibile forma di potere acquisito.

Ruolo che ancora oggi dovrebbe essere protestato da noi insieme a viva voce, praticandolo in effetti singolarmente all'esterno dell'Accademia con la nostra autonomia artistica, come unità accademica coesa, in unica voce determinante.

Certo, attraverso un rispondente modo di essere e configurarsi dell'istituzione ed un suo particolare manifestarsi di incidenza operativa.

Nel passato, funzione di un tale manifestarsi è stata la didattica che coinvolgeva all'interno dell'istituzione, in partecipazione e dibattito continuo, i maestri e le giovani menti che intraprendevano il cammino dell'arte. Oggi della didattica resta solo il concetto nella pratica individuale, come finalizzazione estensiva della comunicazione dell'arte.

Ragione, quindi, di questa Adunanza per cui ho chiamato a raccolta, è rendere ancor più l'Accademia quell'ente promotore di cultura, incidente e produttivo oggi, come nel passato, attraverso l'unione delle nostre forze, nella somma delle energie poste in campo dai singoli accademici, per cui la direzionalità comunicativa dell'insieme sia proiettata oltre che singolarmente verso l'esterno, collettivamente all'interno dell'istituzione, e da questa ancora irradiata all'esterno.

Riconquistandoci per gradi quel riconoscimento che ci è stato in sostanza negato, di ente attivo e promotore, mentre resta solo in parte, sommessamente riconosciuto, quello di istituzione storica, debitrice al passato e ai suoi studi. Ruolo tenuto in passato, quando ci venivano chiesti ed assegnati compiti nella partecipazione decisionale a giurie e commissioni, interventi contributivi, se non proprio operativamente innovativi, almeno regolatori e di stimolo al nuovo, alla ricerca.

Ricerca. Questo è il termine cui appellarsi.

L'Accademia pone in essere negli ultimi anni un iter di ricerca che la distingue dalle altre istituzioni. Tuttavia questo avviene nel silenzio cui è sottoposta dal clamore che destano invece avvenimenti di altre istituzioni, maggiormente immerse nelle ragioni del mercato e della produttività mediatica.

L'arte è oggi posta di fronte al dilemma tra l'essere e l'apparire, ed è troppo facile chiederle quale e chi venga accolto e privilegiato in tale visione.

Bene, quello mio di oggi, vuole essere, ancora in tal senso, un richiamo alla riflessione sulla sostanza e sul ruolo attuale di questa storica, eppure a mio avviso contemporaneissima istituzione, per definirne in modo più netto la sua ragione e la ragione del suo possibile sviluppo, come ente promotore di cultura altamente incidente nel suo tempo.

Tanto ovviamente, non è questione di soli programmi e della loro sostenibilità, quanto questione della stessa attrezzatura accademica, come corpo giuridico e amministrativo, nella elezione e costituzione della dirigenza operativa, per le sue specifiche funzioni.

Come è problema della reale e completa partecipazione del corpo accademico,

unito ed unificante, nell'indicare, scegliere e promuovere l'immagine e la sostanza accademica. Si tratterebbe, a ben vedere, di essere ed affermare quello che noi siamo all'esterno, all'interno dell' Accademia. Si tratterebbe, come stiamo cercando di fare, di essere in essa presenti con il nostro lavoro e soprattutto con il nostro pensiero creativo e progettuale. Si tratterebbe anche di portare, se necessario, sostanziali modifiche alle norme statutarie e regolamentari, che ancora molto richiamano e si configurano nella tradizione.

Si tratta, quindi, di riorganizzare la dirigenza e le segreterie operative, come di rinforzare il corpo dei servizi, per gli archivi, le biblioteche, le gallerie accademiche, di salvaguardare la conservazione del patrimonio artistico e quindi di valorizzare il patrimonio edilizio, ancor più di quanto sinora realizzato. Si tratta dell'essenzialissimo e indispensabile ricambio generazionale. Si tratta di disporre di una dirigenza fissa nell'istituzione, che non abbia solo funzione di onorare il merito e di rappresentatività, quanto di esplicarsi nella disponibilità al lavoro, con volontà organizzativa, attenta e continua, nella consapevolezza della realtà, nel necessario incontro, riscontro, o proprio scontro, con le altre istituzioni, e culturali e sociali e politiche, del governo della città e della nazione, in visione innovativa europeistica e mondiale.

Altre istituzioni, in tal senso, oggi avanzano e si innestano, dominanti nella città di Roma, nostro territorio istituzionale.

Non è facile, potrebbe essere la pronta risposta. Non è facile, mi direte certamente, e ne sono consapevole, pur nella breve esperienza di un anno e mezzo trascorso, mi sia però consentito, a pieno ritmo nelle stanze di questa istituzione. Non è facile, anzitutto per la ragione finanziaria, di cui l'Accademia gode minima propria autonomia, ed onore agli accademici che hanno avuto attenzione verso l'istituzione donando in lascito il loro patrimonio, in solido e di cultura.

Ma niente è facile, si tratta di volontà, tenendo conto della contingenza, ma operando a trasformarla, tenendo però saldi il fine e i modi di produzione e il raggiungimento.

Certo, molto è stato fatto in tal senso nelle passate amministrazioni, e di Presidenza e di Segreteria generale, che per anni ha sopperito alle non costanti presenze presidenziali. Ora, ed è questo il secondo motivo, primo per importanza all'Ordine del giorno dell'Adunanza, questione, per quanto preannunciato in più lettere, della non continuità dell'attuale Segreteria generale allo scadere dell'anno in corso, prospettandosi il necessario e competente rinnovo. In previsione di tale evento, si pongono con maggiore evidenza le questioni sopra accennate. E quindi, come eleggere responsabilmente da parte di noi tutti il nuovo Segretario generale e con quale funzione definitiva, ponendosi soprattutto la rilettura puntuale dello Statuto riguardo l'assegnazione ripartiva dei ruoli dirigenziali. Quali tempi di servizio, se a tempo pieno o tempo parziale. Come appartenente, per Statuto, al corpo accademico o, innovativamente, derogando da questo, per chiamata dall'esterno. Una persona, sarebbe opportuno più giovane di noi, che avesse un ruolo pienamente organizzativo, con conoscenza della contemporaneità, non tuttavia dedito alla moda, con coscienza critica della realtà, in piena autonomia e con adeguato compenso. E quindi, qui resta il punto principale all'Ordine del giorno, nell'uno e nell'altro caso, secondo le regole consuetudinarie o innovative, con quale procedura elettiva, ponendosi, a vostra conoscenza, il "bisticcio" tra dettato statutario e indicazione del Regolamento, assegnando il primo l'elezione del Segretario generale, studioso di noto valore, alla elezione degli Accademici nazionali aventi diritto al voto, ed il secondo che attribuisce, in palese contraddizione al primo, l'indicazione di nomina al Consiglio accademico.

Tanto io credo essere avvenuto per svista di trascrizione, nell'adeguamento del Regolamento allo Statuto, da pochi anni rinnovato.

Non si tratta quindi oggi di esprimere nomi per eventuali candidature o autocandidature, quanto esprimere con la rettifica proposta all'Ordine del giorno, di cui parleremo tra poco in dettaglio, la possibilità della elezione del Segretario generale affidata al voto degli Accademici nazionali aventi diritto al

voto, come indicato dallo Statuto vigente. A meno che non si voglia considerare e indicare la via innovativa dell'incarico all'esterno.

Sono domande che pongo, e sono domande cui deve essere data risposta. Risposta che può sempre sottendere la duplice possibilità. Ma, prevenendo ancora le vostre obiezioni, risposta che non può, ma soprattutto non deve, oggi giungere a risoluzioni elettive ma solo procedurali.

Perché si mediti, perché si definisca responsabilmente nei prossimi mesi a venire, che coincidono con l'espletamento del mio mandato di Presidenza, un riassetto dell'Accademia nella continuità delle parti.

Le mie oggi vogliono essere riflessioni sulla consistenza continuativa della ragione accademica, nella sua costituzione di ente culturale, fondato sulla materia dei suoi componenti artisti di chiara fama, per meriti acquisiti ed eletti, che devono a mio avviso rendere l'onore ricevuto in attualità e convergenza operativa che nobiliti sempre più l'istituzione di appartenenza, che ancora per tradizione e coscienza di gloria nella contemporaneità, riteniamo dover chiamare Accademia Nazionale di San Luca.

Ringraziandovi, apro quindi ufficialmente questa Adunanza Generale Straordinaria non Pubblica, che costituisce, credo, per numero di presenze partecipative, di persona o per delega di adesione e per consensi ricevuti, avvenimento di grande rilievo per la nostra nobile ed insigne Accademia.

NICOLA CARRINO

Roma, 10 giugno 2010

Note estensive prodotte in pari data e non lette nel corso dell'Adunanza per questioni di brevità e di tempi contingentati, trasmesse agli Accademici allegate al resoconto dell'Adunanza Generale.

Non si vuole entrare nei particolari, ma l'Accademia svolge attività complesse, di cui manca però la conoscenza comunicativa all'esterno.

Più volte si è provato con uffici stampa esterni che non hanno però prodotto granché essendo altri gli strumenti da adottare, quali *in primis* semplici e meno costosi abbonamenti a bollettini di ampia diffusione. Ma è necessario riorganizzare le parti all'interno dell'Accademia rispetto alle diverse attività, con singole segreterie, nel senso di persone che si occupino in modo specifico di rapporto con gli accademici, costruzione delle mostre, trasporti, assicurazioni, allestimenti. Presentazioni di libri, pubblicazioni di atti, annuari, riviste. Rapporti con le istituzioni per finanziamenti a fronte di programmazione e quant'altro.

Tutte funzioni oggi accorpate alle attenzioni della Segreteria generale nel suo corpo costitutivo più la Segreteria amministrativa (la custodia ai piani dell'Accademia, *équipe* tecnica). Quanto si richiede per la elezione del Segretario generale è persona che abbia capacità organizzative, e non solo, che tutto faccia e possa fare in modo quanto più adeguato alla realtà contemporanea al contendere un giusto ruolo di istituzione efficientemente innovativa.

Pertanto nella indicazione del prossimo Segretario Generale, nella scelta da sottoporre alla elezione e nomina, si richiede la collaborazione e la responsabilità

di tutti gli accademici e non solo dei componenti del Consiglio o proprio dell'indicazione, se pur responsabilizzata di un singolo che sia il Presidente o il Segretario generale.

D'ora in poi, pur se di ente autonomo si tratta, il personale e le persone addette ad ogni singolo servizio devono essere selezionate tra richiedenti e non proposte se pur meritevoli, che poi in quanto prescelte in tal senso avanzano diritti (o pretese) a difesa del proprio territorio nel senso del piccolo potere acquisito più che del servizio doverosamente reso in piena professionalità.

Forse mi si potrebbe dire, si pretende molto o non si riconosce quanto già esistente, cosa che invece riconosco pienamente e quindi anche consapevolmente della fatica, degli spazi e delle responsabilità che continuamente gravano su una conduzione che va oltre i limiti delle singole volontà, se pienamente intesa e finalizzata a quella posizione preminente che spetta all'Accademia per diritto di primogenitura.

Ed è proprio per questo che insisto nel rilevare ed evidenziare quanto per esperienza ho potuto dirimere nel corso del mandato di Presidenza, nella comprensione, aggiungo, di quanto sarà competenza del successore al mandato stesso di Presidenza. In questo succedersi si richiede ogni possibile continuità migliorativa delle posizioni acquisite, fermo restando che in alcuni momenti topici, si richiede quella riflessione cui andavo accennando che ritengo inderogabile, per la sussistenza dell'Accademia, nei frangenti della contemporaneità, appariscente ed aggressiva, nella quale l'Accademia corre il rischio di essere totalmente ignorata se non del tutto cancellata.

Organizzazione. Coesione. Partecipazione. Sono tre termini sui quali impostare la ristrutturazione o meglio la costruzione dell'insieme. Tanto sostenuto o riferito alla forza economica e amministrativa del bene investito. Si può certo partire da quest'ultimo dato per distribuire le forze e quindi produrre convenientemente nei limiti predisposti, come invece dalla possibilità di migliorare le fonti produttive del reddito, per poi a sua volta reinvestirle. Di qui l'unità dirigenziale e di programmazione culturale ed economica che abbia valore qualitativo di impresa, laddove anche gli emolumenti compensativi siano commisurati, oltre un minimo bastante e necessitante, all'impegno e alla resa produttiva dell'impresa. Oppure azione di gruppo, ma costante ed efficiente, quotidianamente attenta e presente a promuovere ed assegnare compiti che siano rivolti in piena autosufficienza, disponendo solo delle forze, quanto più possibile, interne. Non deve comunque esser esclusa l'iniziativa del singolo accademico o di gruppi di accademici in linea tra loro e non certo in guerra tra loro di potere, come già nel passato l'azione di classe, azione portante dell'Accademia, negli specifici interessi disciplinari e di categoria organizzate.

Un ritorno alla didattica attraverso cicli predisposti con programmi precisi, potrebbe essere un buon inizio alla presenza comunicativa dell'arte e dell'architettura contemporanee, assistita da visioni multimediali e dalla presentazione di prodotti concreti, relativi in particolar modo a progetti di più ampio respiro pubblico.

Si parla di arte pubblica, Si parlava prima di sistema installativo, si parlava ancor prima, in clima partecipativo sociale e politico, di intervento in integrazione e sintesi tra arte, architettura e città. Intervento nella realtà. Intervento trasformativo dell'esistente passivo in conseguente attivo. Tutta l'arte è pubblica, nel senso che tutta l'arte ha finalità pubblica, di comunicazione sociale, dove va in effetti a finire e definirsi il concorrere del pensiero che produce oggetti e oggettualità, tramite del comunicare. La comunicazione pubblica si esplica in due modi, quella della scuola puramente didattica, rispetto alle ragioni e alla necessità della forma e dei suoi modi di rendersi visibile e concretizzarsi e quello dell'azione estensiva del pensiero dell'arte che immette attraverso l'analisi del visivo e la percezione del contestuale, coscienza critica e di scelte decisionali.

L'arte è sistema di analisi critica della società. L'arte è sola possibilità estensiva della creatività specifica in creatività sociale. Il processo politico di crescita della società è necessità creativa richiesta dal sistema e solo l'arte ne è l'esempio

vivo e palpitante nella possibilità di azione della creatività. Di qui dire quanto sia necessitante e inderogabile l'esistenza della nostra istituzione, non è lapalissiano dimostrare. Il mio, in questo momento che ritengo non di crisi, ma di impellente richiesta creativa per uscirne fuori, vuole essere ancora una volta nell'arte, come nella vita, come nell'associazionismo indispensabile nella crescita civile, richiamo al minimo bastante, al primario necessitante, altamente produttivo, al minimo essenziale ed essenzializzante. L'attenzione ancora una volta alle questioni di base della forma nella loro reale sostanza, nel superamento dell'apparenza complessa e disorientante, vuole essere, per traslato, attenzione ai principi di base della vita e della sua organizzazione sociale, riducendo il superfluo, puntando all'essenziale significativo ed incidente. Principio economico e fisico del lavoro è un minimo sforzo per un massimo di rendimento. Nostro principio deve e può essere un minimo di investimento per un massimo di risultato, una pur ancor minima semplicità per ancor più massima, potendolo dire, complessità ricostruttiva.

Nel semplice si manifesta il complesso. Nel fine del complesso sono le ragioni della semplicità. Partecipiamo tutti attivamente affinché le trasformazioni si realizzino, nell'insieme sommato delle nostre creatività produttive, al fine di una continuità sempre più significativa della nostra storia passata, di essere azione del contemporaneo e già storia del futuro. Storia dell'attimo presente che è già ieri e già domani, ma che permane nel ricordo dei gesti e dei segni virtuali del nostro respiro come nella concretezza degli oggetti e simboli concreti, formati dalla palpitante creatività immanente e sostanziale.

Una *Collezione del contemporaneo* è in tal senso il segno tangibile del fare divenuto fatto, segno persistente del tempo, che producendo storia, ne resta fisso al di fuori di essa, permanendo in un eterno presente azzerante, che ci unisce in estensione temporale al passato, rafforzando le nostre schiere non limitate all'azione dell'oggi, ma complesse nella sommatoria dei diversi momenti del presente che hanno fatto la storia dell'Istituzione. L'arte, nelle ragioni delle sue specificità disciplinari, finalizza in insieme alla Città, al convivere civile nell'urbano organizzato dei volumi plastici costituenti gli agglomerati amebici territoriali dell'architettura, pullulanti di vita, economia, lavoro, e tristezza umana, quando le ricchezze e il bene comune non sono condivisi ed equamente distribuiti. La Città è il tutto non solo architettonico, quanto e soprattutto esistenziale, che però dei simboli della forma e dei loro valori ed espressioni estetiche si avvale, per farne ragione di vita stessa.

In questo la definizione di Bello. Il bello è produttivo di eticità. I comportamenti per essere significanti devono essere belli. Il bello si identifica con qualcosa di puro. È purezza in essenza. La città dovrebbe essere bella, forse in questo senso tante volte disegnata come ideale. Come artificio umano di superare il bello significativo e primario della natura. Bello deve intendersi come naturale, naturale è il canto degli uccelli, lo scorrere dell'acqua pura, la terra madre, quando in essa affondi le mani per renderla generosa e generatrice, quando in essa riponi eternamente te stesso, ritornando alla sua essenza genitoriale. La città deve essere bella. Il bello è prodotto dell'arte.

La Città è il prodotto dell'arte. Tutta l'arte, tutte le arti concorrono alla città, all'urbano possibile. L'arte è urbanistica in azione. È crescita urbana continua. In tanto l'arte è principio vitale della democrazia, generando il contesto produttivo del *Demos*. L'arte non è inutile come qualcuno in concettualità contestativa o consapevolezza alibizzante del proprio destino, ha voluto proclamare. L'arte è utile, è ragione dello stesso vivere e sussistere dell'uomo il cui primo segno è stato artistico. Creatore, come nella sua genetica rispecchiante il creato e il creatore del mistero imperioso che ci circonda in origine. Nascita dell'umano è il mistero dell'arte. Sola morte dell'uomo purtroppo risiede ancora nella creatività. Il creare oltre il limite, il trasformare in senso negativo. Il porre in atto sistemi di crescita in autocreazione non più controllabile. Ma pur sempre creativi. Compito dell'arte è il controllo e la coscienza del limite umano di varcare, sì i confini e le soglie del proprio minimo microcosmo, restando però nelle grandi ragioni del macrocosmo. Negli equilibri delle parti, nel rispetto degli spazi esistenziali comuni. Che possono essere sì intercambiabili, decostruibili ed al contempo principio di nuova costruttività. A tanto vuole

aspirare la nostra azione, nel particolare momento propositivo, ed a tanto ci accingiamo, spero con reale consenso partecipativo, a porre in atto le implicite e doverose istanze.

La questione riveste carattere di priorità e richiede consapevolezza e corresponsabilità istituzionale da parte degli Accademici. Di qui l'esortazione all'esame e riesame della problematica delle cariche istitutive, nella loro preminente, essenziale e producente funzione.

Auguro che la prossima Presidenza sappia raccogliere tali indicazioni ormai non irrinunciabili alla risoluzione, coadiuvata da una oculata scelta nella nomina della Vice Presidenza.

L'Accademia va irrimediabilmente traghettata nella contemporaneità più evidente.

Un programma di mostre di accademici viventi a rotazione. Il *Premio Giovani* ad invito che guardi al meglio sulla piazza. Il premio una mostra personale, non solo con disegni, con opere impegnative. Sviluppando concorsi per gli accademici a proposito di tematiche di rilievo, necessitanti all'occasione di mostre nazionali e internazionali in collaborazione tra le diverse discipline delle classi. Eludere i paludamenti e le celebrazioni. Essere sperimentali. Proclamare l'avanguardia artistica, civile, politica, mediatica, tecnologica. Spingersi al di là del visto e del vissuto, oltre le possibilità della critica, della tecnica, del sapere saputo, della scienza.

Accademia viva e vissuta, di giovani vite, imprenditoriali. Scalare l'età, fare rivivere la storia, nel suo tempo di esistenza e appartenenza, congiungersi alle ragioni del suo intimo spazio.

NICOLA CARRINO

Roma, 10 giugno 2010

La documentazione relativa alla Adunanza Generale è depositata presso l'Archivio accademico.

ATTIVITÀ SVOLTE

2009 - 2010

Con un asterisco le iniziative non curate direttamente dall'Accademia.

PREMI DI PITTURA, SCULTURA, ARCHITETTURA

PREMIO NAZIONALE "PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA"

2009 Carol Rama, pittrice
2010 Pasquale Santoro, scultore

PREMI ACCADEMICI

PREMIO GIOVANI 2009 "SEGNARE/disegnare"

Gianluigi Bellucci
Vincenzo D'Alba
Donata Lazzarini
Alberto Mariani

BORSE DI STUDIO

BORSE DI STUDIO PER VIAGGI ALL'ESTERO

2009
Francesca De Ruvo
Antonia Marinelli

2010
Fabio Cafagna
Yuri Primarosa

BORSE DI STUDIO PER RICERCHE PRESSO L'ARCHIVIO STORICO

2009
Marica Marzinotto
Valeria Rotili

2010
Ilaria Sferrazza
Ludovica Tiberti

MOSTRE

2008-2009

L'Accademia di San Luca per una collezione del disegno contemporaneo
dic. 2008-lug. 2009; a cura di F. Moschini
con S. Brunetti, I. Giannetti S. Petrolati

2009

Giuseppe Uncini. Dalle Terre agli Artifici
mar.-apr. 2009; a cura di N. Carrino

Pietro Cascella. La Madre Terra. Progetto Nizza 2006
mag.-giu. 2009; a cura di E. Crispolti

Prima mostra Premio Giovani 2009 "SEGNARE/disegnare"
ott.-nov. 2009; a cura di G. Strazza;
coordinamento L. Cantatore

2009-2010

Mostra finalisti Premio Giovani 2009 "SEGNARE/disegnare"
nov. 2009-gen. 2010; a cura di G. Strazza;
coordinamento L. Cantatore

2010

L'archivio storico iconografico IACP. I progetti delle case popolari a Roma dal 1903 agli anni '50
mar.-apr. 2010; a cura di A. Nocera, I. Vitali

Notte dei Musei
mag. 2010; a cura di N. Carrino, A. Cipriani, F. Ambrosi de Magistris

Luigi Moretti architetto. Storia, Arte, Scienza
mag.-nov. 2010; a cura di B. Reichlin e L. Tedeschi

Verso una Geo-Architettura. Mostra dei lavori del laboratorio di progettazione guidato da Paolo Portoghesi
giu.-lug. 2010; a cura di P. Bernitsa, F. Da Col, F. Gottardo, F. Mecenate, M. Patelli, D. Scatena (coordinatrice)

2010-2011

L'Architettura italiana per la città cinese
dic. 2010-gen. 2011; a cura di F. Purini, U. Siola

CONFERENZE, SEMINARI, CICLI DI LEZIONI, INCONTRI E CONVEGNI

2009

Studi e ricerche per l'arte contemporanea. Arte italiana del Novecento: dalla metafisica agli anni Sessanta giornata di studi in onore di Pia Vivarelli a cura di N. Cardano; interventi di P. Baldacci, G. Bonasegale, L. Caramel, N. Cardano, N. Carrino, D. Fonti, M. Lamberti, A. Lavoragna, B. Mantura, C. Marfella, M. V. Marini Clarelli, I. Panicelli, M. Rinaldi, A. Savinio, P. Venturoli; proiezione del video *Pia Vivarelli* realizzato da A.M. Cerrato con materiali delle Teche Rai

L'accademia di San Luca ricorda Giuseppe Uncini 1929-2008 incontro a cura di N. Carrino; interventi di G. Appella, G. Belli, N. Carrino, B. Corà, F. D'Amico, C. Pozzati, N. Santoro

Giornata sul Disegno confronto tra Accademici in occasione della presentazione del catalogo della mostra "L'Accademia di San Luca per una collezione del disegno contemporaneo" a cura di F. Moschini; interventi di S. Busiri Vici, G. Canella, N. Carrino, M. Dalai Emiliani, P. Derossi, C. Lorenzetti, F. Moschini, A. Oreglia d'Isola, F. Purini, C. Pozzati, R. Savinio, L. Semerani, G. Spagnulo, M. Staccioli, G. Strazza, G. Varisco, C. Verna

L'accademia di San Luca ricorda Pietro Cascella 1921-2008 incontro a cura di E. Crispolti; interventi di M. Berrettini, N. Carrino, G. Ciucci, E. Crispolti, G. Di Gregorio, J. Ricciardi, R. Ruffini, P. Savona, G. Simoncini, P. Tirelli

Conferenze presentate dall'Istituto Nazionale di Studi Romani:

Le vie "consolari" (e l'ingegneria stradale) conferenza di R. A. Staccioli

Alle origini della tutela. I provvedimenti negli Stati preunitari e la costruzione del patrimonio nazionale conferenza di E. Cagiano

Le vie dell'impero (e le sopravvivenze) conferenza di R. A. Staccioli

L'evoluzione dei principi di tutela. Dall'interesse alla valorizzazione conferenza di E. Cagiano

Gli ospedali romani tra iniziative dei laici e politica dei pontefici. Secc. XIII-XV conferenza di A. Esposito

Gli ospedali iberici: castigliani, catalani e portoghesi
Stare in ospedale: accoglienza, cure e alimentazione conferenze di M. Vaquero

Roma in guerra. La letteratura nel dialetto di Roma sulle guerre del Novecento. *Li sordati bboni*.

Quanno la mano je cascò sur ghiaccio

Li Romani in Russia

conferenze di M. Teodonio

Gli ospedali degli stranieri a Roma: francesi e tedeschi conferenza di A. Esposito

Arrivare e partire da Roma nel primo Ottocento

conferenza di C. Lucrezio Monticelli

I banchieri della Chiesa dopo il ritorno della corte da Avignone a Roma conferenza di L. Palermo

Galilei e la Curia Romana conferenza di M. Formica

Papi e banchieri nella Roma del Quattrocento conferenza di L. Palermo

Salotti romani alla fine del Settecento conferenza di M. Formica

Roma nel secondo Trecento: aspetti politici e istituzionali

Il Comune di popolo a Roma e gli *Statuta Urbis* del 1360 conferenze di S. Notari

Le prose di Giuseppe Gioachino Belli. *Le cinesi curiosità* conferenza di M. Battaglini

Le prose di Giuseppe Gioachino Belli. La prosa romanesca di Belli conferenza di C. Costa

Chiusano e Pomilio scrittori a Roma conferenza di S. Caronia

Gli ospedali degli stranieri e l'assistenza alle donne nella Roma del Rinascimento conferenza di A. Esposito

Futurismo romano conferenza di M. D'Alesio

Dalla vecchia alla nuova San Pietro: la secolare distruzione della basilica costantiniana

Demolizioni e ricostruzioni da Niccolò V (1447-1455) a Giulio II (1503-1513)

Le demolizioni cinquecentesche Paolo V (1605-1621) e la distruzione definitiva dell'antica chiesa conferenze di C. La Bella

La *Consolatio ad Helviam matrem* di Seneca conferenze di M. Coccia

L'immagine di Roma in Francia tra XVIII e XIX secolo. "Come ricostruire il Colosseo?", sull'atteggiamento di alcuni francesi celebri (da Montesquieu a Stendhal) nei confronti delle rovine romane

"La commedia era possibile nel 1740", sulla politica culturale dei papi all'epoca del

viaggio in Italia del presidente de Brosses conferenze di L. Norci Cagiano

Il viaggio di un'inviata di Mazarino,

Madame de Guebriant

Il viaggio di Cristina di Svezia

conferenze di F. De Caprio

Abiti, gioielli, bagagli, carrozze nel viaggio al femminile conferenza di C. Capitoni

La Roma di Madame de Staël conferenza di N. Bellucci

Alle origini della natura morta romana
Affermazione della natura morta e mercato dell'arte a Roma nel Seicento conferenze di D. Frascarelli

2010

* *Il "gusto dei problemi": il manuale di Giulio Carlo Argan e l'insegnamento della storia dell'arte nella scuola di oggi e di domani*

convegno organizzato dall'ANISA per l'educazione all'arte, dal Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan e dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, sotto l'Alto patronato del Presidente della Repubblica; interventi di I. Baldriga, F. Borghi, M. Dalai Emiliani, H. de Rohan-Csermark, C. Gamba, B. Harris, R. Mattioni, I. Millesimi, A. Petrone, J.-M. Pire, C. Rech, S. Zucker

Recupero e valorizzazione dell'archivio storico iconografico IACP.

I progetti delle case popolari a Roma dal 1903 agli anni '50

convegno organizzato dall'ATER Comune di Roma in collaborazione con la Soprintendenza Archivistica per il Lazio e con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, dell'Assessorato alla Cultura Spettacolo e Sport della Regione Lazio e dell'Accademia Nazionale di San Luca; presentazioni di N. Carrino, L. Petrucci, G. Rodano, L. Scala, A. Schiattarella; interventi di P. Buonora, G. Ciucci, C. Maltese, M. E. Marinelli, L. Mozzilli, L. Piccioni, L. Principe, L. Residori, P. O. Rossi, D. Ruggiero, A. Sotgia, D. Tamblè, C. M. Travaglini

Adam Elsheimer (1578-1610). Arte e scienza nella Roma di Caravaggio incontro organizzato in occasione del IV Centenario della morte dell'artista dalla Bibliotheca Hetziana Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in collaborazione con l'Accademia Nazionale di San Luca; interventi introduttivi di A. Cipriani, S. Ebert-Schifferer, V. Cecere, S. Busiri Vici; conferenza di A. Ottani Cavina; presentazione del progetto per l'epitaffio dell'artista

nella basilica di San Lorenzo in Lucina di A. Thielemenn

Visita guidata all'Accademia
in occasione della sessione dell'International Advisory Committee of Keepers of Public Collections of Graphic Art; incontro a cura di A. Cipriani; presentazione di N. Carrino; conferenza di G. Strazza

Esperienze e riflessioni per la salvaguardia del patrimonio archeologico. Il caso di Dura Europos

in occasione dell'uscita del numero di novembre-dicembre della rivista *Archeologia Viva* su Europos Dura; incontro organizzato dalla Fondazione Benetton; interventi di D. Luciani, M. Manieri Elia, P. Pruneti

Interazioni e transfert culturali tra XVIII e XIX secolo. La formazione degli architetti ticinesi nell'Italia degli stati pre-unitari: dalle Accademie alle pratiche di cantiere

a cura di A. Cipriani e L. Tedeschi; convegno organizzato in collaborazione con l'Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Mendrisio; interventi di S. Bianchi, N. Carrino, F. Ceccarelli, A. Cipriani, G. Ciucci, G.P. Consoli, G. Curcio, G. Dardanella, E. Dellapiana, R. Fabiani, A. Finocchi, A. Maggi, C. Mambriani, T. Manfredi, A. M. Matteucci, S. Medde, N. Navone, M. F. Nicoletti, A. Oldani, S. Pasquali, F. Repishti, G. Ricci, H. de Riedmatten, M. Spesso, L. Tedeschi, F. Valli, S. Villari, G. Zucconi

Marcello Piacentini (Roma 1881-1960)
convegno a cura di G. Ciucci, F. Purini, S. Lux, L. de Santoli, tenutosi presso la Facoltà di Architettura "Valle Giulia", l'Accademia Nazionale di San Luca e l'Università Sapienza di Roma; interventi di C. Barucci, C. Bellanca, G. Ciucci, C. Dezzi Bardeschi, G. Frosali, A. Greco, M. R. Guarini, M. Lupano, S. Lux, A. Magarotto, P. Melis, A. Muntoni, G. Muratore, C. Onesti, P. Portoghesi, F. Purini, P. Quattrini, V. Vidotto; con un concerto di musiche di autori italiani del Novecento attorno a Piacentini: Alfredo Casella, Goffredo Petrassi, Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi

Premio Toti Scialoja per la poesia
Prima edizione

presentazione del premio a cura della Fondazione Toti Scialoja; interventi di N. Carrino, P. Mauri

Conferenze presentate dall'Istituto Nazionale di Studi Romani:

Il Tevere e... dintorni. L'isola. Il guado e il porto. Le inondazioni. Le cloache. I

ponti. La cura e le feste
L'Emporio e il Testaccio. I traffici. I collegamenti con i porti a mare
conferenze di R. A. Staccioli

Grand Tour: Roma e la sua campagna
conferenza di M. Formica

I giardini Chigi a Roma tra Rinascimento e Barocco. Dal *Viridarium* della Farnesina di Agostino il Magnifico alle innovazioni di Gian Lorenzo Bernini per i giardini del Cardinale Flavio Chigi
Il gusto dei Chigi nei giardini romani: le "belle", ritratti di donne di età barocca
conferenze di C. Benocci

Il teatro in romanesco negli ultimi venti anni. Notturmi romani: Edoardo Erba, Pier Paolo Palladino.
conferenza di M. Teodonio

Costruire, recuperare, decorare e immaginare la città dei papi nel Rinascimento. La città ideale alla corte dei papi
Il palazzo e la città: cardinali, nobili e banchieri nella Roma del Rinascimento
conferenze di A. Esposito

Costruire, recuperare, decorare e immaginare la città dei papi nel Rinascimento. Crescita economica e architettonica a Roma nel Quattrocento
Fra conservazione e distruzione degli edifici antichi
conferenze di M. Vaquero

Rinascita e fortuna di un genere: il busto ritratto a Roma dal Rinascimento a Bernini. Il busto ritratto nel Quattrocento romano
Il Rinascimento maturo
Le innovazioni berniniane
conferenze di C. La Bella

Il pensiero politico di Cicerone. La costituzione mista e il problema dell'identificazione del *princeps*

Il *Somnium Scipionis* e il destino ultraterreno dei benemeriti della patria
conferenze di M. Coccia

Giuseppe Dessì e Roma a trenta anni dalla morte
conferenza di S. Caronia

Polonia, Europa e Santa Sede nel diario di un "viaggiatore sedentario": Carlo Cartari avvocato concistoriale romano
Echi di storia polacca nelle carte del protettore del regno Carlo Barberini conservate in Vaticano
conferenze di G. Platania

Il Rinascimento a Roma: l'architettura di Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546), tra modelli all'antica e funzioni moderne. L'architettura religiosa, da Santa Maria di Loreto al Foro Traiano alla "terribilissima fabbrica" di San Pietro in Vaticano
L'architettura civile: palazzi e palazzetti,

dal palazzo Farnese al palazzetto in via Giulia

conferenze di M. Antonucci

Polonia e Santa Sede nel XVII secolo. Politica e religione. Il "complesso" caso del principe polacco Stanislo Lubomirski Cavaliere di Malta
L'interregno della Polonia del dopo Sobieski attraverso l'inedita corrispondenza del nunzio straordinario Paolucci conservata nell'Archivio Segreto Vaticano
conferenze di F. De Caprio

Sette rivoluzionarie e sette reazionarie nello Stato pontificio dell'Ottocento. Sette e settari: storia ed evoluzione dell'associazionismo segreto a Roma
In nome del Papa Re: i processi e il trattamento punitivo dei rivoltosi
conferenze di L. Scatena

Mito e politica nella tarda antichità
conferenza di A. Bruzzzone

"Effetto Roma: il viaggio". Viaggiatori nella Roma *fin de siècle*. La locomozione meccanica: dal viaggiatore al turista
conferenza di V. De Caprio

I Tarquini e Roma. Vecchi scavi e nuove scoperte per il tempio di *Mater Matuta* nell'area sacra di S. Omobono
Una nuova lettura per il Tempio di Giove Capitolino
conferenze di A. Mura Sommella

Bozzetti romani nelle "Lettere di una viaggiatrice" di Matilde Serao
conferenza di A. Ricci

Il tempo dei Romani. Problemi di cronologia
Problemi di cronografia e di cronometria
conferenza di L. Polverini

Viaggiando in ferrovia per la campagna romana. Lo sguardo e il paesaggio
conferenza di C. Capitoni

La villa e le forbici. Villa Giulia in un centone virgiliano di Lelio Capilupi
conferenza di D. Manzoli

Il tram e il turista a Roma
conferenza di S. Pifferi

Roma nella scrittura di due classici del Novecento. Luigi Pirandello romanziere
Vitaliano Brancati
conferenze di N. Longo

Collezionismo e committenza a Roma nel Seicento.

La committenza artistica della famiglia Falconieri La quadreria di Paolo Falconieri (1634-1704)
conferenze di D. Frascarelli

PUBBLICAZIONI

PUBBLICAZIONI EDITE IN OCCASIONE DI MOSTRE

2009

F. Moschini (a cura di), *L'Accademia Nazionale di San Luca per una collezione del disegno contemporaneo*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009 con scritti di G. Canella, N. Carrino, F. Moschini

N. Carrino (a cura di), *Giuseppe Uncini. Scritti manifesti interviste. Dalle Terre agli Artifici*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2009 con scritti di N. Carrino, G. Uncini

E. Crispolti (a cura di), *Pietro Cascella. La Madre Terra. Progetto Nizza 2006*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2009 con scritti di N. Carrino, E. Crispolti

G. Strazza (a cura di), *SEGNARE/ disegnare. Premio Giovani 2009*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009 con scritti di N. Carrino, G. Strazza

2010

* T. Dore, A. Nocera, M. V. Rinaldi, *L'archivio storico iconografico IACP. I progetti delle case popolari a Roma dal 1903 agli anni '50*, ATER Comune di Roma, Roma 2010 con scritti di T. Dore, C. Maltese, L. Mozzilli, A. Nocera, L. Petrucci, D. Tamblé

L. Bertolaccini, F. Perugini, *Luigi Moretti. Storia Arte Scienza, guida breve alla mostra*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010

G. Ciucci (a cura di), *Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010; cura redazionale di L. Bertolaccini

* P. Bernitsa (a cura di), *Verso una Geo-Architettura. Mostra dei lavori del laboratorio di progettazione guidato da Paolo Portoghesi*, Gangemi editore, Roma 2010 con presentazioni di N. Carrino, L. de Santoli, N. Zingaretti; introduzione di P. Portoghesi; scritti di P. Bernitsa, F. Da Col, M. Durasanti, F. Gottardo, F. Mecenate, M. Putelli, D. Scatena, S. A. Terracina

R. Capozzi, F. Menegatti, D. Nencini, F. Visconti (a cura di), *L'architettura italiana per la città cinese*, Gangemi editore, Roma 2010 con scritti di R. Capozzi, N. Carrino, C. Ferri, L. Gang, V. Gregotti, F. Menegatti, F. Moschini, D. Nencini, F. Purini, U. Siola, B. Quintieri, U. Vattani, F. Visconti

PUBBLICAZIONI VARIE

2010

E. Frattarolo (a cura di), *La necessità dell'arte oggi: rappresentare o presentare?*, atti del convegno tenutosi all'Accademia Nazionale di San Luca, 7-8 novembre 2007, De Luca Editori d'Arte, Roma 2010

con introduzione di L. Cremonini; presentazione di E. Frattarolo; interventi di F. Alfano Miglietti (FAM), L. Beatrice, A. baccileri, A. Boatto, G. Cortenova, E. Lucie-Smith, C. Pozzati, M. Pulini, R. Savinio, A. Schwarz, V. Sgarbi, A. Sughi, L. Taiuti, S. Zavoli

P. Zermani (a cura di), *A cosa serve l'architettura?*, atti del convegno tenutosi all'Accademia Nazionale di San Luca, 27 giugno 2008, De Luca Editori d'Arte, Roma 2010 con presentazione di P. Zermani; interventi di C. Andriani, A. Anselmi, C. Aymonino, L. V. Barbera, E. Bordogna, S. Busiri Vici, G. Canella, M. Carmassi, N. Carrino, F. Cellini, C. D'Amato Guerrieri, Z. Dato Toscano, M. De Lucchi, P. Derossi, V. Gregotti, G. Gresleri, C. Lenza, P. Marconi, C. Melograni, A. Monestiroli, A. Natalini, R. Nicolini, A. Oreglia d'Isola, L. Passarelli, N. Pagliara, R. Panella, P. Portoghesi, F. Purini, L. Semerani, L. Thermes, F. Venezia, E. Vittoria, D. Vitale, P. Zermani

PUBBLICAZIONI SULL'ACCADEMIA

2009

F. Moschini (a cura di), *L'Accademia Nazionale di San Luca per una collezione del disegno contemporaneo*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009 con scritti di G. Canella, N. Carrino, F. Moschini

N. Carrino (a cura di), *Giuseppe Uncini. Scritti manifesti interviste. Dalle Terre agli Artifici*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2009 con scritti di N. Carrino, G. Uncini

E. Crispolti (a cura di), *Pietro Cascella. La Madre Terra. Progetto Nizza 2006*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2009 con scritti di N. Carrino, E. Crispolti

G. Strazza (a cura di), *SEGNARE/ disegnare. Premio Giovani 2009*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2009 con scritti di N. Carrino, G. Strazza

P. M. Lukehart (a cura di), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, Casva Seminar Papers 2, National Gallery of Art, Washington D. C., Yale University Press, New Haven and London 2009

C. Strinati, R. Vodret, G. Leone (a cura di), *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno (Valmontone, Palazzo Doria Pamphilj 2-3 aprile 2008), Rubbettino, Soveria Mannelli 2009

M. L. Polichetti (a cura di), *Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico*, Cinisello Balsamo (Mi) 2009

2010

B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti: razionalismo e trasgressività tra Barocco e Informale*, catalogo della mostra tenutasi al MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (Roma, 30 maggio - 28 novembre 2010), Milano 2010

G. Ciucci (a cura di), *Luigi Moretti all'Accademia di San Luca. Interventi e conferenze 1961-1967*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010; cura redazionale di L. Bertolaccini

G. Curcio, M. R. Nobile, A. Scotti Tosini (a cura di), *I libri e l'ingegno. studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, Palermo 2010

PRESENTAZIONI DI VOLUMI
E RIVISTE

G. Ciucci (a cura di), *Atti 2007-2008. Con una appendice che riporta gli indici degli Atti dal 1894 al 1983 e la rassegna delle attività svolte dal 1983*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010

con presentazione di N. Carrino; saggio introduttivo di G. Ciucci; scritti di G. Canella, A. Cipriani, L. Cremonini, I. Delsere, M. Paolillo, P. Picardi, F. Porzio, P. L. Porzio, G. Strazza; cura redazionale di L. Bertolaccini

M. C. Terzaghi (a cura di), *Caravaggio: mecenati e pittori*, catalogo della mostra (Caravaggio, Palazzo Gallavresi 29 settembre-12 dicembre 2010), Milano 2010

N. Carrino (a cura di), *La Collezione delle Opere dei Maestri Accademici Contemporanei*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2010

con scritti di N. Carrino, E. Crispolti; cura redazionale di L. Bertolaccini

A. Cannistrà (a cura di), *Nicola Carrino. Scultura e Progetto*, catalogo della mostra (Orvieto, sett. 2010-2011), Milano 2010
con scritti di G. Appella, A. Cannistrà, N. Carrino, M. Di Stefano, A. Greco

Tesi 2009-2010

M. Marzinotto, *L'Accademia di San Luca dal 1634 al 1664: gli artisti, i protettori e le dinamiche culturali, tra istituzione pubblica, pratiche corporative e accademie-studio*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, XXI ciclo, Sapienza Università di Roma, tutor A. Cipriani, a.a. 2008-2009

E. De Marco, *I soggetti di storia profana nei Concorsi di pittura dell'Accademia di San Luca a.a. 1663-1696*, tesi di laurea specialistica, Facoltà Scienze Umanistiche, Sapienza Università di Roma, relatore M. Di Macco, correlatore A. Cipriani, a.a. 2008-2009

S. Ventra, *I modelli per la storia dell'arte. La rivolta anticlassica di Tommaso Minardi accademico ed estimatore*, tesi di laurea specialistica, Facoltà Scienze Umanistiche, Sapienza Università di Roma, relatore M. Di Macco, a.a. 2009-2010

2009

La scatola azzurra. Aforismi e riflessioni, di C. Bucci

Il Monumento a Giordano Bruno in Campo de' Fiori di Ettore Ferrari e Il Monumento Nazionale a Giuseppe Mazzini in Roma, di E. Passalunghi Ferrari

Restituire l'antichità, di C. Piva
interventi di M. Dalai Emiliani, M. di Macco, M. De Luca, A. Paolucci, L. Secco Suardo

Per reale vantaggio della storia". Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento, di F. Giacomini
interventi di M. Dalai Emiliani, M. di Macco, M. De Luca, A. Paolucci, L. Secco Suardo

Il Pensiero e le Forme. Dialoghi al futuro. Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Enrico Crispolti, Alessandro Mendini, Achille Perilli, Eugenio Carmi, Paolo Portoghesi, Concetto Pozzati, Mino Delle Site, Salvatore Fiume, Luca Maria Patella, Cesare Berlingeri, Sergio Miglietta, Franco Summa, Mimmo Rotella, Franco Purini, Pierre Restany, di Fernando Miglietta
interventi di N. Carrino, R. Nicolini, P. Portoghesi, C. Pozzati, F. Purini, M. Veneziani

* *Quaderno giuridico dell'Associazione Bianchi Bandinelli*, n. 3/2009, dedicato al tema "Beni Culturali e Paesaggio, la nuova versione del Codice", a cura di G. Chiarante e U. D'Angelo, con commenti di V. De Lucia, C. Bon Valsassina, W. Vaccaro, Giancotti, I. Berlingò, A. M. Mandillo, P. Carucci, S. Vasarri
interventi di Roberto Cecchi, G. Chiarante, Paolo Cirillo, U. D'Angelo, M. Dalai Emiliani, V. De Lucia, V. Emiliani, A. La Regina, P. Petrarola

* *Settantesima Strenna dei Romanisti*
presentazione di F. C. Uginet

La forma del pensiero. Filippo Juvarra. La costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria, di C. Ruggero
interventi di A. Cipriani, J. Garms, E. Kieven, E. Pagella, A. Scotti

La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine

comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Saluzzo, di I. Di Liddo
interventi di V. Casale, F. Lemme, C. Belda Navarro, M. Pasculli Ferrara

* *Goya e l'Italia*, di P. E. Mangiante

Material Bild. Material Picture. Immagine materiale. Italia 1950-1965, a cura di P. Weibel
interventi di G. Belli, N. Carrino, M. Meneguzzo, A. Zevi

Per un'architettura italiana. Uberto Siola e Associati. Opere e Progetti 2001-2008, a cura di F. Visconti
interventi di G. Ciucci, F. Moschini, F. Purini

Andrea Vici. Architetto e ingegnere idraulico. Atlante delle opere, a cura di M. L. Polichetti con A. Montironi
iniziativa a cura di A. Paolucci; interventi di M. L. Polichetti, V. Solazzi, A. Verdini

Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento, a cura di A. Roca De Amicis
interventi di S. Benedetti, R. Bösel, H. Burns, R. Cecchi, A. Tabaro, A. Scotti Tosini

Arnaldo Ciarrocchi. Catalogo generale dell'opera incisa 1932-2002, di G. Appella
interventi di E. Della Torre, G. Strazza

Antonio Arrighi. A silversmith and bronze founder in Baroque Rome, di J. Montagu
interventi di A. González-Palacios, A. Nesselrath, A. Vitali

Architetture in forma di parole, di C. Dardi
iniziativa editoriale a cura di M. Costanzo; interventi di G. De Giorgi, F. Moschini, R. Nicolini, F. Purini

Roma, dall'acqua alla pietra, di M. Manieri Elia
interventi di F. Cellini, G. Ciucci, B. Toscano; testimonianza di G. Pugliese Carratelli

2010

Girolamo Muziano 1532 - 1592. Dalla Maniera alla Natura, di P. Tosini
interventi di N. Carrino, A. d'Amelio, C. Furlan, A. Lo Bianco, F. F. Mancini

Tempo in controluce, di L. Lambertini
interventi di G. Appella, N. Carrino, B. Frabotta, S. Monteleone

Il restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto, di B. Zanardi

CONCERTI

interventi di R. La Capria, T. Montanari, S. Settis

Filostrato Maggiore. Immagini, a cura di L. Abbondanza
interventi di F. Coarelli, L. Faedo, S. Settis

Pietro Barucci Architetto (1922), di R. Lenci
interventi di P. Belfiore, G. Ciucci, C. Melograni, E. Piroddi, M. Rebecchini

Palma Bucarelli. Cronache indipendenti, a cura di L. Cantatore
interventi di N. Carrino, M. V. Marini
Clarelli, A. Perilli, L. Trucchi

Guido Canella. Architetti italiani nel Novecento, a cura di E. Bordogna
interventi di N. Carrino, F. Moschini, P. Portoghesi, F. Purini; contributi di C. Aymonino, E. Bordogna, G. Ciucci, G. Contessi, A. Monestiroli, L. Semerani, P. Zermani

Federico Zeri. Lettere alla casa editrice, a cura di A. Ottani Cavina
interventi di G. Ciucci, N. Criscenti, A. Paolucci, M. Vallora

* *Strenna dei Romanisti*, a cura di L. Biancini, M. T. Bonadonna Russo, F. Delpino, L. Gigli, E. Marcacci, U. Mariotti Bianchi, F. Piccolo

Campagne romane, a cura di G. Longobardi, G. Piccinato, V. Quilici
interventi di G. Caudo, G. Ciucci, A. Parisella, F. Purini

Claudio Verna. Catalogo ragionato, a cura di V. W. Feierabend e M. Meneguzzo
interventi di G.M. Accame, . Bilardello, N. Carrino, D. Fonti, M. Meneguzzo, C. Verna

Renato Barilli. Autoritratto a stampa, a cura di R. Barilli
interventi di R. Barilli, N. Carrino

Musei e territorio. Una scommessa italiana, di S. Dell'Orso
interventi di P. Cavaglione, N. Carrino, M. Dalai Emiliani, F. Ermani, V. Padiglione

* *I miti del nostro tempo*, di U. Galimberti

* *Canale Mussolini*, di A. Pennacchi
intervento di S. Bartolini alla presenza dell'autore

Sassoferrato 'Pictor Virginum'. Nuovi studi e documenti per Giovan Battista Salvi, a cura di C. Prete
interventi di A. Cipriani, V. Curzi, F.F. Mancini

2009

Carlo Rainaldi Architetto e Musicista romano. Cantate e duetti (parte II)
concerto del gruppo Romabarocca Ensemble diretto da L. Tozzi
R. Frisani e C. Iannicola, soprani
ottobre 2009

DONI, NUOVE ACQUISIZIONI

2009-2010

Collezione delle opere dei maestri accademici contemporanei
opere donate da Getulio Alviani, Ariel Auslender, Marcello Avenali, Kengiro Azuma, Vasco Bendini, Agostino Bonalumi, Eugenio Carmi, Nicola Carrino, Pietro Cascella, Tommaso Cascella, Mario Ceroli, Enrico Della Torre, Gianni Dessi, Pablo Echaurren, Vincenzo Gaetaniello, Glauco Gresleri, Giorgio Griffa, Renato Guttuso, Paolo Icaro, Iginio Legnaghi, Carlo Lorenzetti, Teodosio Magnoni, Luigi Mainolfi, Gino Marotta, Leslie Meyer, Franco Mulas, Giulia Napoleone, Claudio Olivieri, Aimaro Oreglia d'Isola, Gianfranco Pardi, Lucio Passarelli, Achille Perilli, Giuseppe Pirozzi, Concetto Pozzati, Franco Purini, Mario Raciti, Giorgio Raineri, Ruggero Savinio, Toti Scialoja, Giuseppe Spagnulo, Mauro Staccioli, Guido Strazza, Alberto Sughi, Laura Thermes, Antonio Trotta, Giuseppe Uncini, Grazia Varisco, Francesco Venezia, Claudio Verna, Cordelia von den Steinen, Paolo Zermani

RESTAURI DI SCULTURE, DIPINTI, DISEGNI E LIBRI ANTICHI O RARI

2009-2010

Pietro Bracci, *Iosia Re di Giuda, che consegna il denaro raccolto ad Amasia Governatore della città* [...], Concorso Clementino 1725
terracotta; restauro delle superfici e degli elementi decorativi eseguito da Carola Tavazzi e Gabriella Caterini

Filippo Della Valle, *Iosia Re di Giuda, che consegna il denaro raccolto ad Amasia Governatore della città* [...], Concorso Clementino 1725
terracotta; restauro delle superfici e degli elementi decorativi eseguito da Carola Tavazzi e Gabriella Caterini

Giovanni Battista Bernero, *Il Re Faraone assiso sul Trono riceve Giacobbe, condotto da Giuseppe suo Figlio*, Concorso Clementino 1766
terracotta; restauro delle superfici e degli elementi decorativi eseguito da Carola Tavazzi e Gabriella Caterini

Vincenzo Pacetti, *Il Re Faraone assiso sul Trono riceve Giacobbe, condotto da Giuseppe suo Figlio*, Concorso Clementino 1766
terracotta; restauro delle superfici e degli elementi decorativi eseguito da Carola Tavazzi e Gabriella Caterini

Claudio Monti, *Il Re Assuero assiso in trono co' i grandi del regno, al quale si presenta la Regina Ester sua sposa per implorare la liberazione del suo diletto Popolo Ebreo* [...], Concorso Clementino 1805
terracotta; restauro strutturale (con l'introduzione di pannelli di nido d'ape in alluminio applicati sul retro), delle superfici e degli elementi decorativi eseguito da Carola Tavazzi e Gabriella Caterini

Giuseppe Morola, *Lot, che fugge dall'incendio di Sodoma in compagnia delle due figlie*, Concorso Clementino 1805
terracotta; restauro strutturale (con l'introduzione di pannelli di nido d'ape in alluminio applicati sul retro), delle superfici e degli elementi decorativi eseguito da Carola Tavazzi e Gabriella Caterini

Palma il giovane (Jacopo Negretti), *Le Tre Grazie*, seconda metà del XVI sec.
olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Palma il giovane (Jacopo Negretti), *Susanna e i vecchioni*, seconda metà del XVI sec.,

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Padovanino (attr.), *La Vanità*, prima metà del XVII sec.

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Copia da Dosso Dossi (Giovanni Luteri), *Satiro e Ninfa*, prima metà del XVII sec.

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Jean-François de Troy, *Autoritratto*
olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Agostino Masucci, *Ritratto di Filippo Juvarra*

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Berthel Thorvaldsen, *Ganimede e l'aquila*, 1817

gesso; interventi di pulitura, rincollaggio pezzi, stuccatura e accordo cromatico, con protezione finale mediante cere microcristalline eseguiti da Rita Canneori

Domenico Pellegrini, *Sansone beve dalla mascella d'un asino*, 1819

olio su tela; interventi di foderatura della tela di supporto, sostituzione del telaio, pulitura della superficie pittorica, stuccatura, reintegrazioni pittoriche eseguiti da Fabio Porzio

Anton von Maron, *Ritratto di Anton Raphael Mengs*

olio su tela; interventi di pulitura, reintegrazione pittorica e restauro a foglia d'oro delle cornici modanate e dorate eseguiti da Fabio Porzio

Anton von Maron, *Ritratto di Carlo Murena*

olio su tela; interventi di pulitura, reintegrazione pittorica e restauro a foglia d'oro delle cornici modanate e dorate eseguiti da Fabio Porzio

Anton von Maron, *Ritratto di Andrea Vici*

olio su tela; interventi di pulitura, reintegrazione pittorica e restauro a foglia d'oro delle cornici modanate e dorate eseguiti da Fabio Porzio

Anonimo (Luigi Vanvitelli?), *Ritratto di Luigi Vanvitelli*

olio su tela; interventi di pulitura, reintegra-

zione pittorica e restauro a foglia d'oro delle cornici modanate e dorate eseguiti da Fabio Porzio

Antonio Vighi, *Ritratto di Vincenzo Brenna*

olio su tela; interventi di pulitura, reintegrazione pittorica e restauro a foglia d'oro delle cornici modanate e dorate eseguiti da Fabio Porzio

Anonimo, *Ritratto di Antonio d'Este*

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Giuseppe Cesari (Cavalier d'Arpino), *Autoritratto*, 1630

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Anton von Maron, *Ritratto di Thomas Jenkins*

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio e Rossana Giardina

Bernardino Cesari, *Autoritratto*, 1610

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Ippolito Leoni, *Ritratto di Ottavio Lioni*, 1633

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Antiveduto Gramatica (?), *Autoritratto*, 1625

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Pittore caravaggesco, *Ritratto di Carlo Saraceni*, 1616

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Pittore attivo a Roma nel terzo decennio del XVII sec., *Ritratto di Antonio Tempesta*, 1630

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Pittore attivo a Roma nel terzo decennio del XVII sec., *Ritratto di Cristofano Roncalli*, 1626

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Pittore attivo a Roma nel quarto decennio del XVII sec., *Ritratto di Baldassarre Alvisi*, 1636

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Pittore attivo a Roma nel terzo decennio del XVII sec., *Ritratto di Caravaggio*, 1617 circa

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Ottavio Leoni, *Ritratto di Tommaso Salini*, 1625

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Giovanni Baglione, *Autoritratto*, 1619

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

Bartolomeo Manfredi, *Autoritratto*, 1620

olio su tela; interventi di pulitura e reintegrazione pittorica eseguiti da Fabio Porzio, Rossana Giardina, Monica Schivo e Angela Nardi (per la mostra "Caravaggio. Mecenati e pittori", Bergamo, Museo Bernareggi, 25 settembre- 12 dicembre 2010)

