

Materiali per lo studio della grafica moderna e contemporanea

Marzia Faietti, Maria Ilaria Garavelli, Francesco Mancinelli, Eugenia Mandaglio, Ottavia Mosca, Lorenzo Pirazzi

Gli elaborati che seguono sono stati redatti in preparazione dell'esame del corso di Storia del disegno e della grafica per l'anno accademico 2020-2021, intitolato Contaminazioni semantiche tra disegni e stampe in Mantegna, Parmigianino, Passerotti: aspetti della poetica, dello stile e del collezionismo. Costituivano, in realtà, solo una parte del programma, precisamente quella dove le inclinazioni e gli interessi degli studenti erano sollecitati a spingersi oltre la selezione di alcuni testi individuati nel novero dei suggerimenti bibliografici forniti. I soggetti, concordati e discussi con ciascun iscritto all'esame, non erano sempre collegati alle tematiche del corso o, quanto meno, non lo erano specificamente. Del resto, giunti al secondo anno della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici, sembrava utile incentivare la capacità di esporre i risultati delle ricerche in una forma scritta chiara e scorrevole, con un lessico al tempo stesso puntuale, sorvegliato e, pensando a studi futuri, idoneo a essere tradotto in altre lingue. C'era poi un obiettivo sottaciuto da parte mia, ma ben presto compreso da tutti gli studenti: riuscire a incoraggiare gli interessi e le curiosità culturali individuali in un periodo davvero mortificante per le conseguenze della pandemia sotto il profilo didattico, data la necessità di tenere le lezioni a distanza, e della ricerca, per la chiusura o l'apertura limitata delle biblioteche. Fatto, quest'ultimo, che ha impedito in molti casi il raggiungimento di ricerche bibliografiche adeguate. Ma nonostante questi ostacoli ineliminabili, attraverso gli elaborati scritti ogni studente poteva affrontare, sia pure in una forma solo preliminare, un argomento che gli stava a cuore e che per certi versi riteneva connesso, se non al corso dell'anno accademico corrente, più in generale alle discipline di storia del disegno e della grafica.

Hanno raccolto l'invito a partecipare al numero della rivista Figure, Maria Ilaria Garavelli, Francesco Mancinelli, Eugenia Mandaglio, Ottavia Mosca, Lorenzo Pirazzi. I loro elaborati costituiscono, in effetti, uno spaccato significativo anche delle opzioni degli altri colleghi, che, pur assenti in questa sede, vorrei ricordare senza menzionarli singolarmente. Tra i cinque autori c'è chi, come Maria Ilaria Garavelli, ha avviato la sua ricerca partendo proprio dagli argomenti del corso, in particolare dalla presenza nel corpus grafico di Bartolomeo Passerotti di fogli a penna autonomi, destinati al collezionismo, e di originali esempi

della pittura “ridicola” posta alle origini della caricatura. Garavelli si è focalizzata sul disegno dell’artista bolognese con la Testa di vecchia di profilo conservato alla Galleria Estense di Modena, sottolineando come, con questa immagine e con altre analoghe, Passerotti potrebbe essere considerato l’iniziatore a Bologna del “brutto ideale” - contrapposto al “bello ideale” -, in cui il grottesco e il ridicolo si fondono tra loro per dar luogo a teste ideali che esasperano in maniera “perfetta” le più vistose deformità generate dalla natura.

Per Lorenzo Pirazzi si è trattato di seguire una sua peculiare vocazione allo studio del disegno e uno spiccato interesse verso l’artista umbro Niccolò di Liberatore detto l’Alunno. Affatto scoraggiato da un corpus di disegni finora noti o superstiti davvero esiguo (cinque fogli, di cui uno disegnato sul recto e sul verso), Pirazzi ha condotto una scrupolosa disamina sui loro aspetti tecnici, stilistici e iconografici e sulla relazione con la produzione pittorica (uno degli studi è finalizzato alla preparazione di un dettaglio figurativo di un dipinto). Le conclusioni raggiunte sembrano del tutto ragionevoli e pertinenti: l’artista dovette produrre un buon numero di disegni di varie tipologie in vista delle sue imponenti macchine d’altare, anche per far fronte alle numerose commissioni dove, negli ultimi venti anni della sua attività, si riscontra una partecipazione della bottega sempre più cospicua.

Diverso è il caso di Francesco Mancinelli, contemporaneista convinto e soddisfatto, che in questa sede si cimenta sua sponte con un artista del passato, per di più complesso come Jacopo Ligozzi, esaminando i disegni realizzati dall’artista per essere tradotti a stampa a corredo iconografico della Descrizione del Sacro Monte della Verna (1612). Prima guida figurata moderna del luogo consacrato a san Francesco d’Assisi, di cui s’è sottolineata l’accezione popolare e proto-turistica, la Descrizione è, insieme, un testo chiave per comprendere la complessità dell’uso e del potere devozionale delle immagini nel periodo storico della Controriforma. Lo sguardo indagatore di Mancinelli sulle immagini e forse le sue stesse memorie di quei luoghi suggestivi gli consentono di addentrarsi sensibilmente in questa particolare produzione religiosa di Ligozzi e nella spiritualità di quella natura incantata.

Anche la scelta di Ottavia Mosca nasceva da una personale propensione verso il soggetto trattato, tre stampe esposte in occasione della mostra dedicata a Utagawa Kunisada tra il 2017 e il 2018, presso il Museo di Palazzo Poggi a Bologna. Selezionate dal ciclo Due pennelli per 53 stazioni, esse vedono la collaborazione, accanto a Kunisada, di Hiroshige. Nonostante l’estraneità alle tematiche del corso, mi è sembrato giusto non disincentivare la curiosità verso due famosi artisti giapponesi del XIX secolo, esponenti di rilievo della corrente ukiyo-e. È certo auspicabile l’attenzione verso una storia dell’arte che allarga la propria sfera di indagine sino a comprendere fenomeni artistici di aree geo-culturali lontane. Unica riserva, il fatto che, per continuare a studiare adeguatamente tali civiltà, occorre conoscerne la lingua e non soltanto per padroneggiare la bibliografia, ma anche per imparar-

re il modo di ragionare e di intendere i fatti, la percezione visiva e la modalità di costruzione delle immagini. Ho, comunque, pensato che se l'incursione di Mosca nel mondo delle stampe giapponesi non si dovesse risolvere in un momentaneo interesse, alcune riflessioni sviluppate durante i nostri colloqui potrebbero portarla ad accettare la sfida di imparare una lingua in più.

Finisco la mia presentazione con l'elaborato di Eugenia Mandaglio, unica autrice a occuparsi di un artista dei nostri giorni, il forlivese Nicola Samorì, da lei assai apprezzato. Mandaglio ha cercato una brillante mediazione tra il suo interessamento all'arte di Samorì e la grafica in senso lato, ossia la materia precipua del corso, scegliendo di condurre un'intervista all'artista con l'obiettivo di approfondire la conoscenza e la comprensione della sua attività di disegnatore e incisore. Le parole del Maestro commentano nel migliore dei modi possibili le scelte e le finalità di questo settore della sua produzione. Al tempo stesso, la sensibilità dell'intervistatrice riesce a stabilire un ponte di comunicazione direi quasi intimo e personale con l'artista, concorrendo a svelare quelli che egli stesso chiama i segmenti in ombra della propria arte, sebbene fondanti per tutta la sua pittura.

Ma passo ora la parola agli autori dei contributi.

Marzia Faietti

Bartolomeo Passerotti tra “pitture ridicole”, caricature e il “brutto ideale”

Maria Ilaria Garavelli

La ricerca sul disegno con la *Testa di vecchia di profilo* della Galleria Estense di Modena (inv. 948) (*fig. 1*) nasce da un insieme di fattori che si sono qui voluti accostare: gli ultimi studi di Faietti sulle “penne” di Passerotti, la presenza nel *corpus* grafico dell’artista di fogli autonomi destinati al collezionismo e l’interesse per la pittura “ridicola” che ha segnato l’autunno del Rinascimento, ponendosi alle origini della caricatura.

Il foglio dell’Estense è stato spesso definito uno studio preparatorio per una delle “pitture ridicole” che Passerotti produsse a cavallo del 1580, momento in cui convenzionalmente si fa risalire l’introduzione di questo genere a Bologna.¹

Robusti tratti a penna definiscono il collo nerboruto della vecchia, intenta a osservare qualcosa alla sua sinistra; il suo volto è indagato dall’artista con minuziosa e attenta ricerca del “difetto” da “caricare”. Il mento sporgente, dal quale spuntano verruche e peluria, rende sgraziato il profilo della vecchia e contrasta con l’acconciatura intrecciata e decorata con nastri, che, invece, si richiama a un tipo di ritratto sicuramente meno dissacrante e tendente all’ideale estetico del tempo. La bocca deforme è piegata in un sorriso, che ci rimanda subito all’universo della scena di genere, in cui figure di vecchi, folli e personaggi grotteschi vengono caratterizzati e accomunati dalla risata. L’accostamento di questo disegno a opere di genere “ridicolo” venne fatto per la prima volta da Negro² che vide nel foglio modenese uno studio per i *Due vecchi abbracciati* della Collezione Zeri a Mentana (*fig. 2*), dove sembra ritrovarsi, nella protagonista femminile della scena, lo stesso atteggiamento e la stessa posizione della *Testa* dell’Estense. Ghirardi, relativamente a tre esempi di vecchia sghignazzante di Passerotti³, ritiene che «queste esercitazioni a penna servono come materiale di studio da utilizzare all’occasione dei dipinti»,⁴ considerando così il disegno dell’Estense uno studio propedeutico, un esercizio di stile sulle teste grottesche, di ascendenza leonardesca, che può trovare la sua risoluzione pittorica nella vecchia ridente dell’*Allegra compagnia* (*fig. 3*).

Sappiamo tuttavia che Passerotti, negli anni Settanta del Cinquecento, aveva avviato una produzione di disegni elaborati dalle opere pittoriche, dalle quali traeva motivi e figure riproposte in seguito come disegni finiti e autonomi,⁵ destinati a un collezionismo più vario o che,



Alla pagina precedente, *fig. 1*.
Bartolomeo Passerotti, *Testa di vecchia di profilo*, penna a inchiostro su carta, Modena, Galleria Estense, inv. 948

In basso a sinistra, *fig. 2*. Bartolomeo Passerotti, *Due vecchi abbracciati*, olio su tela, Mentana, Collezione Zeri

In basso a destra, *fig. 3*. Bartolomeo Passerotti, *Allegra compagnia*, olio su tela, Parigi, Collezione Rosenberg

invece, poteva trovare nei ritratti e nelle scene di genere uno spunto intellettuale. Tra questi soggetti troviamo anche le teste “ridicole” che, condividendo il pensiero di Faietti, «separate dal contesto della scena pittorica di genere cui erano destinate o da cui derivavano, perdono in buona parte la loro carica eversiva». ⁶ La *Testa* della Galleria Estense sembra ascrivibile a questa tipologia di disegni che, pur rappresentando una figura “di genere”, può essere letta senza la chiave del “ridicolo” con cui la critica precedente l’aveva etichettata.

Parte di questa considerazione può nascere dal fatto che la *Testa* modenese, pur presentando un segno deciso e robusto, non mostra i «tremendi segnioni a penna» con cui Malvasia ha sommariamente definito la grafica passerottiana, bensì una certa finitezza “incisoria”, ⁷ riscontrabile anche in altri fogli coevi. Ciò collegherebbe il nostro foglio alla produzione di disegni che Passerotti era solito realizzare per presentare e promuovere la propria opera ⁸ o destinare a un collezionismo che – calato nella *quaestio* del Paragone – si diletta a far gareggiare la grafica a penna con il bulino, ⁹ mostrando di apprezzare la “sprezzatura” dell’artista nell’utilizzo del mezzo tecnico.

Nonostante il soggetto sia stato inserito dalla critica nel contesto tipologico del “grottesco” e del “ridicolo”, è interessante notare come Passerotti abbia curato e dettagliato il volto della vecchia e come, considerata la decontestualizzazione delle teste grottesche dall’ambito “ridicolo”, sia possibile interrogarsi sulla corretta definizione di questo tipo di produzione, ricercandone le radici nel grottesco di matrice leonardesca e gli esiti nella caricatura e nel ritratto “caricato” carraccesco.

La scheda ICCD relativa al disegno modenese lo descrive in questo modo: «Profilo caricaturale di vecchia rivolta verso destra. Ha i capelli raccolti in una lunga treccia adorna di nastri». ¹⁰ Anche il catalogo nazionale, seguendo la critica precedente, considera il soggetto del disegno un “profilo caricaturale”. Sorge spontaneo chiedersi quale sia la





fig. 4. Giovanni Ambrogio Brambilla, *Testa grottesca della divina Venere*, stampa, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 10554

definizione di caricatura e quanto Passerotti abbia potuto contribuire o attingere a questo genere grafico.

La caricatura come genere artistico viene solitamente fatta nascere a Bologna, alla fine del XVI secolo, con le sperimentazioni grafiche dei Carracci, in particolare di Annibale e Agostino.¹¹ Viene definita come un ritratto dove la somiglianza del soggetto è alterata attraverso l'esagerazione di un difetto platealmente riconoscibile, con il risultato di «comic sensation [...] but also a likeness more true than mere imitation».¹²

Un precedente viene individuato nelle teste grottesche di Leonardo, che, tuttavia, erano finalizzate allo studio delle possibili deformazioni del volto, senza aderire alla somiglianza di una persona reale che è invece un elemento caratterizzante la caricatura. Infatti, le teste grottesche di Leonardo, spesso avvicinate alla grafica passerottiana,¹³ sono soprattutto studi fisiognomici sulla varietà delle deformità del volto umano, che si possono scambiare per caricature, ma che sono privi di portato ritrattistico.¹⁴ L'adesione alla fisiognomica grottesca leonardesca è caratteristica di molta produzione grafica lombarda, dove lo studio della deformazione si confonde spesso con gli albori della caricatura; nasce in questo contesto il genere del ritratto "caricato" che si differenzia sia dallo studio fisiognomico della deformità sia dalla caricatura, in quanto «si riferisce non tanto ad una persona reale, quanto ad un 'personaggio' conosciuto solo attraverso le fonti mitologico-letterarie».¹⁵ A tale proposito, Berra porta come esempio una stampa di Giovanni Ambrogio Brambilla in cui gli dèi dell'Olimpo diventano figure grottesche e dove le caratteristiche tipiche della divinità antica vengono ribaltate in chiave umoristica. Si prenda ad esempio la "*divina Venere*" (fig. 4), la quale viene raffigurata vecchia e col mento deformato, a fronte di una elegante acconciatura: in un certo senso, la *Testa di vecchia* della Galleria Estense, deformata nel volto ma curata nell'acconciatura impreziosita dai nastri, sembra richiamare la Venere di Brambilla.

La nascita della caricatura, nella sua accezione ancora oggi valida, spetta tuttavia ad Annibale e Agostino Carracci; infatti, questo nuovo genere viene ricordato da Malvasia come «il fruttuoso, e più dilettevole passatempo» per i Carracci e i loro seguaci, che ci hanno lasciato vere e proprie caricature colte durante le passeggiate per le vie di Bologna. La caricatura è l'esito di una conoscenza profonda, che sottopone la tradizione di Leonardo e della sua cerchia lombarda a una sostanziale trasformazione; in tal modo teste grottesche e ritratti "caricati" (più generici, quindi, rispetto alla caricatura) vennero modificati «a sottolineare che la caricatura vera e propria dovesse basarsi su uno studio meditato dei tratti deformi del volto».¹⁶

La produzione di Passerotti sembrerebbe essere stata in parte suggestionata da un certo "movente lombardo", che l'avrebbe fatto accostare con interesse alla ricerca fisiognomica e poi condotto sulla strada della scena di genere negli stessi anni in cui i Campi operavano analogamente in ambito cremonese¹⁷ (fig. 5) e Annibale muoveva i primi passi nel medesimo tipo di sperimentazioni a Bologna.¹⁸ Meriterebbe, inoltre,



fig. 5. Vincenzo Campi, *I mangiatori di ricotta*, olio su tela, Lione, Musée de Beaux Art

approfondire in altre sedi il ruolo che nella città felsinea ebbe Amico Aspertini che, in tempi precoci e forme differenti rispetto a Passerotti e ai Carracci, nutrì interessi verso la fisiognomica e l'esasperazione espressionistica dei volti.

La componente “caricata” passerottiana è stata letta non solo nell’ottica artistica, ma di un più vasto contesto culturale che vede nella ripresa degli studi letterari sulla commedia e sul comico un rimando alla pittura di genere.¹⁹ Il paragone tra la pittura di genere e la commedia nasce proprio ritrovando, in entrambe le situazioni, personaggi del volgo coinvolti in scene ordinarie e quotidiane, raccontate con esagerazioni tali da arrivare a un’assurdità comica – proprio come in quegli anni stava facendo la “Commedia dell’Arte”.²⁰ Riferimento letterario per questa ripresa è la riscoperta della *Poetica* di Aristotele, in cui si rintracciano i propositi didattici e morali del genere comico.²¹ Il paragone proposto da Wind innalza quindi la scena di genere a una tipologia artistica destinata, ancora una volta, a una ristretta cerchia di intellettuali in grado di

comprenderne e apprezzarne il fine morale.

Su queste basi si è mossa la definizione che il cardinal Paleotti diede della “pittura ridicola”: «se ben paresse che movessero i riguardanti a riso», quel genere di pittura era tale «da servire il cristiano come di mezzo et aiuto per essercitarsi più virtuosamente». ²² Sebbene Ghirardi abbia esaminato la pittura di Passerotti nel contesto del *Discorso* paleottiano, tuttavia giunge alla conclusione per cui «non è certo se le scene di genere di Passerotti siano assimilabili alle ‘pitture ridicole’: i gesti, le fisionomie, l’allusiva e sguaiata definizione di cose e persone avvicinano pericolosamente le immagini passerottiane a quelle pitture ‘lascive o immodeste’, ‘obscene’ raffiguranti ‘cose di gola, ubbriachezza e dissoluzione di vita’, che Paleotti categorico raccomandava di ‘schifare’». ²³ La studiosa lascia però aperta la questione, indicando il problema della stratificazione dei livelli di lettura della pittura “ridicola” e la circuitazione del genere entro un collezionismo privato e di alta levatura intellettuale, come si è visto in precedenza.

Il collezionismo della scena di genere e delle teste “grottesche” passerottiane induce ad aggiungere un ulteriore elemento, sollevato da Wind a proposito della produzione artistica “ridicola”. La riscoperta del registro comico classico, infatti, ha portato a pensare alla deformazione dei volti dei personaggi delle scene “ridicole” come una reminiscenza dello «stylized laughter of comic masks»; ²⁴ non è un caso che anche la *Testa* modenese riproponga l’esagerata deformazione dei mascheroni della commedia antica. Al risvolto “comico” della pittura “ridicola” di Passerotti, rimanda nuovamente in anni più recenti Ghirardi, ricordando che l’artista bolognese aveva preso a modello Pellegrino Tibaldi, il “Michelangelo riformato”, poiché aveva calato nella quotidianità il titanismo michelangiolesco, secondo i dettami della *Poetica* aristotelica. ²⁵

A fronte di queste considerazioni, possiamo quindi leggere la *Testa* estense come il frutto di un contesto in cui l’esercitazione sul grottesco e sul ritratto “caricato” conviveva con gli albori della caricatura vera e propria – deformando e talvolta dissacrando le fisionomie dei personaggi – e la riscoperta del concetto di “comico” di matrice aristotelica si coniugava agli intenti moralistici dissimulati dalle pitture “ridicole” nei soggetti ridicoli e nelle forme grottesche.

Resta ancora da chiarire l’appartenenza tipologica del foglio modenese: potrebbe essere considerato uno studio di testa grottesca o un ritratto “caricato” di matrice lombarda e leonardesca, ma la sua precisione grafica porterebbe a non definirlo come tale. Come detto in precedenza, considerando il segno rifinito della penna, non sarebbe nemmeno da considerarsi uno studio preparatorio per una pittura “ridicola”, ma un disegno autonomo, probabilmente elaborato da un’opera pittorica di questo tipo e destinato a un collezionismo privato capace di percepire il portato “comico” della figura di vecchia. Sebbene la deformazione e i tratti fortemente caricati facciano pensare a una caricatura, non può essere reputata tale, dal momento che manca l’evidente riconoscibilità del soggetto individuata da Gombrich e Kris come sua precipua carat-

teristica.²⁶ Proprio a partire da alcune considerazioni dei due studiosi, possiamo perciò ricavare una nuova definizione per questa tipologia di opera grafica.

Il termine “caricatura” fu usato per la prima volta nel 1646 da Giovanni Antonio Massani per le *Diverse figure* incise da vari disegni di Annibale Carracci. In questo contesto, Massani, che illustrava la caricatura come «la terza cagione del diletto [...] la quale quando era fatta bene, eccitava maggiormente il riguardante al riso»,²⁷ introduce un interessante punto di vista, inserendo la caricatura entro gli schemi della teoria classicista e considerandola come l’opposto del bello ideale che all’epoca dominava la scena artistica tra Bologna e Roma. «Il fare un ritrattino carico, non era altro, che essere ottimo conoscitore dell’intentione della natura nel fare quel grosso naso, ò larga bocca, à fine di far una bella deformità in quell’oggetto, ma non essendo ella arrivata ad alterare quel naso, e quella bocca, ò altra parte, al segno che richiederebbe la bellezza della deformità». L’artista, non più nel ruolo di imitatore della Natura, ma di “creatore” attraverso l’Idea, «rappresenta quell’alteratione assai più espressamente, e pone avanti à gli occhi de’ riguardanti il ritrattino carico alla misura, che alla perfetta deformità più si conviene».

Il ruolo dell’artista di figure “caricate” è stato descritto, con l’attenzione anche alla componente psicologica del processo artistico, da Gombrich e Kris, che contestualizzano il principio e lo sviluppo della caricatura negli anni della riscoperta dell’Idea in senso platonico e quindi nella necessità di trovare la verità oltre il velo della Natura.²⁸ La Natura non può presentare solo elementi esteticamente gradevoli, ma anche deformità che, nell’Idea, vengono estremizzati fino alla “perfetta deformità”, per giungere poi a una verità più profonda. L’artista-creatore trova nell’Idea, nella propria visione mentale, ciò che vuole rappresentare.²⁹ Secondo gli studiosi, infatti, l’opera d’arte, al tempo dello sviluppo della caricatura, era una proiezione di un’immagine interna di bellezza (o anche di bruttezza) e il disegno era considerato «the most direct document of inspiration».³⁰ La perdita del “potere dell’immagine”, che fino ad allora aveva vincolato il vilipendio o l’alterazione della raffigurazione a una concezione magica,³¹ e il suo ritorno nell’ambito della sfera estetico-artistica consentivano una “liberazione dell’aggressività” da parte dell’artista sul soggetto della caricatura, che suscitava il riso nello spettatore.

Sebbene in anticipo di qualche decennio, Passerotti, con la *Testa di vecchia*, potrebbe essere considerato l’iniziatore del concetto di “brutto ideale” - contraltare del “bello ideale” - in cui il grottesco e il ridicolo si vanno a fondere e unire in una testa ideale – ovvero rintracciabile soltanto nella mente dell’artista, senza vincoli di somiglianza - che esaspera in maniera “perfetta” tutte le peggiori deformità presenti in natura, senza coinvolgere il contesto “ridicolo” e della scena di genere al quale è solita essere associata.

Note

- 1 Sullo sviluppo delle “pitture ridicole”, si vedano: B. Wind, *Pitture ridicole: some late cinquecento comic genre paintings*, in “Storia dell’arte”, XX, 1974, pp. 25-36; S. McTighe, *Foods and the body in Italian genre paintings, about 1580: Campi, Passerotti, Carracci*, in “The art bulletin”, n. 86, 2004, pp. 301-323.
- 2 E. Negro, *La pittura a Modena nel Rinascimento: per un riesame della pittura modenese tra Quattro e Cinquecento*, Sigem, Modena, 1989, p. 225.
- 3 A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592)*, Luisé, Rimini, 1990, pp. 67-68 e 74n.
- 4 Ivi, p. 67.
- 5 M. Faietti, “Nato per intagliare”? *Le opinioni di Malvasia e le penne di Passerotti*, in *Il pittore, il poeta e i pidocchi. Bartolomeo Passerotti e l’Omero di Giovan Battista Deti*, Sillabe, Livorno, 2021, p. 154.
- 6 Ivi, p. 162.
- 7 Ivi, pp. 168 e ss.
- 8 D. Fratini, *Sulle tracce di Bartolomeo Passerotti: vicende e caratteri della raccolta grafica dell’artista nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi*, in *Il pittore, il poeta e i pidocchi*, cit., pp. 96-97.
- 9 Faietti, “Nato per intagliare”? cit., pp. 178-180.
- 10 Scheda D, ICCD8441854, Sigec Web <https://sigecweb.beniculturali.it> > ICCD8441854 (ultima consultazione: 15 ottobre 2021).
- 11 Sulla caricatura in Italia dal Cinquecento al Settecento si veda: G. Berra, *Il ritratto “caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza”. La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 53, 1, 2009, pp. 73-144.
- 12 E.H. Gombrich, E. Kris, *The principles of caricature*, in “British Journal of Medical Psychology”, vol. 17, 1938, pp. 319-342, <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf>, ultima consultazione: 20 ottobre 2021.
- 13 Fratini, *Sulle tracce di Bartolomeo Passerotti*, cit., pp. 93.
- 14 Berra, *Il ritratto “caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza”*, cit., p. 73.
- 15 Ivi, p. 79.
- 16 Ivi, p. 89.
- 17 Sui rapporti tra Passerotti e i Campi si vedano: Fratini, *Sulle tracce di Bartolomeo Passerotti*, cit., p. 93 e McTighe, *Foods and the body in Italian genre paintings*, cit., pp. 301-323.
- 18 Sulla cronologia delle scene di genere tra Passerotti e i Carracci, si veda: Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore*, cit., pp. 66-67.
- 19 Wind, *Pitture ridicole*, cit., pp. 25-36.
- 20 Ivi, p. 25.
- 21 Ivi, p. 30, parlando delle considerazioni morali della pittura “ridicola” in Paleotti, rimanda anche al concetto espresso dalla *Poetica* di Trissino, in cui si sottolineavano come aspetti tipici della commedia l’unione dell’elemento ridicolo e di quello morale.
- 22 G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582, https://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf, ultima consultazione: 20 ottobre 2021.
- 23 Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti pittore*, cit., p. 71.
- 24 Wind, *Pitture ridicole*, cit., p. 29.
- 25 A. Ghirardi, *Bartolomeo Passerotti e l’Omero di Giovan Battista Deti, accademico fiorentino*, in *Il pittore, il poeta e i pidocchi*, cit., p. 146.
- 26 Si veda: Berra, *Il ritratto “caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza”*, cit., p. 139n.
- 27 Per la bibliografia su Massani, si veda: Ivi., p. 135n.
- 28 Gombrich-Kris, *The principles of caricature*, cit., *passim*.

- 29 *Ibidem.*
- 30 *Ibidem.*
- 31 D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino, 2009, *passim*.

Breve contributo sull'attività grafica di Niccolò Alunno

Lorenzo Pirazzi

Analizzare l'attività grafica di Niccolò Alunno significa fronteggiare un *corpus* di opere estremamente esiguo, a fronte del grande numero di dipinti certamente riferibili al pittore. Si tratta infatti di quattro fogli per un totale di cinque disegni, dato che uno di essi presenta delle figure su entrambe le facce. In una situazione così limitata rispetto alla quantità di materiale disponibile, qualsiasi asserzione troppo categorica rischierebbe di non trovare solide basi su cui fondarsi. Malgrado ciò, tenendo ben presenti tutte le limitazioni del caso, si possono comunque avanzare alcune considerazioni che consentono forse di gettare uno sguardo nuovo sull'attività disegnativa di Niccolò di Liberatore mediante un'analisi incentrata principalmente sulla tecnica, sulla funzione e sullo stile dei disegni. Prima di procedere in tale direzione occorre però riportare una breve descrizione di tutti gli esemplari seguendo un'impostazione cronologica.

Nella Staatliche Graphische Sammlung di Monaco è conservato l'unico disegno che può essere ascritto alla fase iniziale della carriera dell'artista e dunque verosimilmente databile alla seconda metà del secolo decennio del XV secolo. Vi sono raffigurati *San Francesco e un frate francescano inginocchiati* (fig. 1). La critica ha già evidenziato come questa composizione derivi da un dipinto eseguito da Benozzo Gozzoli per Fra' Jacopo da Montefalco nel 1450-52 ca. Inoltre, tale disegno è in stretto rapporto stilistico con la *Madonna dei Consoli* (fig. 2), della Pinacoteca Comunale di Deruta, firmata e datata dall'Alunno nel 1457.¹

Un foglio con *Quattro teste di angeli* (fig. 3), si trova nel Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino. Il disegno è uno studio preparatorio per le teste di tre angeli che si affacciano dal trono della Madonna nel pannello centrale del trittico raffigurante la *Madonna con Bambino, san Sebastiano e san Francesco* (fig. 4), conservato nel Fogg Art Museum dell'Università di Cambridge MA: opera databile con buona probabilità agli inizi dell'ottavo decennio vista la sua palese affinità con il polittico di Gualdo Tadino (1471, fig. 5). Il foglio presenta anche dei fori che tracciano un volto dolente di san Francesco, dalla fattura identica, sebbene in controparte, a quella che si trova sul *verso* di un altro foglio dell'Alunno conservato nella stessa raccolta berlinese e databile in una fase molto più avanzata della carriera del maestro.

fig. 1. Niccolò Alunno, San Francesco e frate francescano inginocchiati, cm 24x16, pennello, inchiostro nero diluito, biacca su carta preparata color ocra, Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 1970: 77



fig. 2. Niccolò Alunno, *Madonna dei Consoli*, tempera e oro su tavola, 1457, Deruta, Pinacoteca Comunale



fig. 3. Niccolò Alunno, *Quattro teste di Angeli*, cm 24x15, pennello, inchiostro nero diluito, biacca su carta preparata color ocra, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 5129



fig. 4. Niccolò Alunno, *Madonna con Bambino in trono tra san Sebastiano e san Francesco*, tempera e oro su tavola, Cambridge (MA), Fogg Art Museum



È dunque molto probabile che il foglio inizialmente impiegato per lo studio grafico di alcune teste angeliche preparatorie per il dipinto oggi al Fogg Art Museum, sia stato in seguito riutilizzato come “cartonetto ausiliario” per il trasferimento della testa di san Francesco su un altro supporto tramite lo spolvero.²

Come si è visto, il terzo esemplare si conserva sempre nel Kupferstichkabinett. Sul *recto* si nota un *Ritratto di uomo* posto di profilo (fig. 6), probabilmente eseguito in una data prossima al 1471 del polittico di Gualdo Tadino: lo stile del disegno è infatti il medesimo di quello con le quattro teste angeliche e il soggetto mostra delle affinità sia con il *San Sebastiano* del polittico di San Severino (1468) sia con il piccolo committente ritratto in basso a destra nel trittico di Cambridge. Il *verso* presenta la già citata *Testa di san Francesco dolente* (fig. 7), i cui contorni forati ne suggeriscono una funzione originaria come “cartone preparatorio” per un’opera perduta o non altrimenti nota. Il pittore successivamente riutilizzò il foglio per trasformare la testa di san Francesco in un Cristo crocifisso attraverso dei rapidi tratti in pietra nera e rossa, i quali definiscono, rispettivamente, una corona di spine e delle gocce di sangue. Le evidenze stilistiche permettono di datare questo disegno non prima dell’ultimo decennio del secolo.³

L’ultimo foglio appartiene alla collezione grafica del Museo Diocesano di Spoleto e presenta un *Cristo in pietà tra la Madonna e san Giovanni Evangelista* (fig. 8), composizione che il pittore replicò in numerosi dipinti (fig. 9). La monumentalità plastica che queste figure mostrano è un tratto caratteristico dell’ultima maniera di Niccolò, visibile in particolare nel *Polittico di Donna Brigida* in San Niccolò a Foligno,



fig. 5. Niccolò Alunno, *Polittico di Gualdo Tadino*, particolare, tempera e oro su tavola, 1471, Gualdo Tadino, Museo Civico Rocca Flea

completato nel 1492. Come la *Testa di san Francesco dolente* di Berlino, anche questo disegno può essere datato con buona probabilità entro gli ultimi quindici anni circa dell'attività dell'Alunno.⁴

Discorso a parte merita il foglio conservato nel British Museum raffigurante un *Cattivo ladrone* sul *recto* e un *Giovane uomo stante* sul *verso* (fig. 10), copia quest'ultima della figura posta all'estrema sinistra nell'*Adorazione dei Magi* di Perugino nella Galleria Nazionale dell'Umbria. Nonostante l'attribuzione formulata da Todini a favore dell'Alunno, i disegni londinesi presentano delle evidenti differenze rispetto agli esemplari precedentemente descritti, tra loro sicuramente più omogenei sia dal punto di vista della tecnica che dello stile. Per ora è dunque più prudente mantenere il foglio del British Museum nell'anonimato, riferendolo a un artista intento, in quel frangente, a trarre copie da dipinti dell'Alunno e del Perugino.⁵

Un primo fattore d'interesse riguarda sicuramente la tecnica esecutiva, ovvero l'utilizzo del pennello per stendere l'inchiostro e la biacca. In tutti gli esemplari appena elencati, l'Alunno ha utilizzato l'inchiostro, nero o marrone, per le parti in ombra, il colore della carta tinta per i mezzi toni e la biacca per le zone illuminate. Tale procedimento è estremamente fedele a quello descritto da Cennino al capitolo XXXI del suo trattato: “*Quando hai la pratica nella mano d'aombrare, toglì uno pennello mozzetto; e con acquarella d'inchiostro in un vasellino, va' col detto pennello tratteggiando l'andare delle pieghe maestre; e poi va' sfumando, secondo l'andare, lo scuro della piega. E questa tale acquarella vuole essere quasi come acqua poca tinta (...) in tre parti dividere: l'una parte, ombra; l'altra, tinta del campo che hai; l'altra, biancheggiata. Quando hai fatto così, toglì uno poco di biacca ben triata con gomma arabica (...) E incomincia, di piatto, il detto pennello a fregare sopra e in quelli luoghi dove dee essere il bianchetto e rilievo*”.⁶ Non si conosce la natura chimica degli inchiostri utilizzati da Niccolò Alunno, in quanto mai studiata, ma vista la loro scarsa aggressività nei confronti del supporto sembrano potersi escludere quelli definibili “metallo-gallici”⁷ e ipotizzare l'impiego di inchiostri carboniosi: prodotti mescolando pigmenti vegetali in una soluzione di acqua e gomma arabica⁸. Tra questi, erano maggiormente in uso nell'Italia del XV secolo erano il cosiddetto “inchiostro bistro”, di colore marrone, e gli inchiostri in cui venivano impiegati pigmenti neri come il nero fumo, il nero di vite o il nero di gusci di mandorle o noccioli di pesche.⁹

La tecnica del disegno a pennello, inchiostro e biacca su carta tinta (tra gli anglosassoni noto come *wash and lead white*) era largamente adottata nelle botteghe italiane del Quattrocento;¹⁰ tuttavia, veniva in genere accompagnata dall'utilizzo di altri strumenti, come la penna, le punte metalliche, o le pietre (nere, rosse, o molto più raramente bianche).¹¹ Lo stesso Vasari descrive infatti questo metodo in combinazione con la penna.¹²

Niccolò Alunno sembra invece prediligere la tecnica descritta da

fig. 6. Niccolò Alunno, *Ritratto di Uomo*, cm 26x19, pennello, inchiostro nero diluito, biacca su carta preparata in beige. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 5129

fig. 7. Niccolò Alunno, *Testa di san Francesco*, cm 26x19, pietra nera, pietra rossobruna, pennello, inchiostro marrone diluito, biacca su carta preparata in beige. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. 5129



Cennino senza sostanziali varianti. Essa rimane infatti pressappoco la medesima in tutti gli esemplari analizzati. Sommando questo dato al fatto che i pochi disegni conservati coprono praticamente quasi tutto l'arco cronologico dell'attività di Niccolò, dalla giovinezza fino alla fase tarda, non è forse così fuori luogo ipotizzare che egli rimase quasi sempre fedele a questa prassi grafica. Ovviamente con ciò non si intende sostenere che il pittore non impiegò mai altri mezzi ma il fatto che si siano conservati quasi solamente disegni eseguiti con la stessa tecnica deve essere tenuto in considerazione. Se per gli studi maggiormente rifiniti il pittore ha sempre utilizzato il binomio biacca-inchiostro, sembra che per disegni più veloci quali schizzi o abbozzi, egli non disdegnasse l'impiego delle pietre: come si è visto, il foglio con la *Testa di san Francesco dolente* presenta infatti tracce dell'uso combinato di pietra nera e pietra rossa, impiegate per il veloce abbozzo della corona di spine e del sangue; se poi tali strumenti fossero stati utilizzati anche per disegni di altro tipo non è dato saperlo, vista la loro totale assenza. Alla luce di quanto appena esposto è dunque lecito ipotizzare che il mezzo grafico maggiormente adoperato da Niccolò fosse proprio l'inchiostro diluito lumeggiato con biacca, entrambi stesi con il pennello su carta preparata di varie colorazioni.

L'importanza dei disegni qui esaminati risiede anche nel fatto che ognuno di essi risponde a delle esigenze funzionali diverse. Si contano in ordine: una copia giovanile da un dipinto di un maestro all'epoca già affermato, uno studio compositivo di teste propedeutico a un dipinto poi effettivamente realizzato, un ritratto, uno studio analitico di una testa dolente il cui foglio è stato perforato in vista del trasferimento del disegno su un altro supporto tramite lo spolvero, e un probabile modello utile alla riproduzione di immagini simili all'interno della bottega. Tutto ciò induce a credere che i disegni sino a oggi conservati non siano

fig. 8. Niccolò Alunno, Cristo in pietà tra la Madonna e san Giovanni Evangelista, cm 16x23, pennello, inchiostro nero diluito, biacca su carta preparata color verdastro, Spoleto, Pinacoteca Comunale, n/d



altro che un pallido riflesso di una prolifica attività grafica. Il foglio di Berlino, come si è detto, è stato utilizzato in tutta la sua ampiezza per lo studio delle teste di tre angeli da inserire in una parte gerarchicamente secondaria del pannello centrale del trittico di Cambridge; se così tanta attenzione è stata conferita allo studio di sole tre teste di una parte accessoria dell'opera è naturale concludere che il maestro dovette aver realizzato per tale dipinto una grande quantità di altri disegni, tutti irrimediabilmente perduti. Se si considera che la carriera di Niccolò è costellata dalla produzione di enormi macchine d'altare, è assolutamente certo che ognuna di queste opere fosse preparata da un numero enorme di schizzi, bozzetti, studi preliminari, disegni definitivi, cartoni preparatori, cartoni ausiliari etc. È dunque molto probabile che per Niccolò Alunno il mezzo del disegno fosse non solo un formidabile strumento di progettazione virtuale per fermare su carta le proprie idee compositive in vista della produzione di un dipinto, ma anche un mezzo per gestire una bottega così indaffarata come la sua. Dato che nei dipinti eseguiti dal maestro negli ultimi venti anni della propria attività è riscontrabile una sempre maggiore partecipazione della bottega, in particolare del figlio Lattanzio (più volte citato nei documenti e tra le firme delle opere), è molto probabile che Niccolò dovesse fare sempre più affidamento sui disegni per riuscire a gestire le numerose commissioni ricevute; consuetudine d'altronde comune a molte botteghe dell'epoca.

Meritoria di una breve riflessione è anche l'economia nell'utilizzo dei supporti cartacei dimostrata dal pittore. Quando egli si ritrovò a dover realizzare il cartonetto con la testa di san Francesco di Berlino, invece di utilizzare un foglio immacolato, decise di impiegarne uno su cui circa vent'anni prima aveva disegnato un ritratto di profilo. Inoltre, per l'esecuzione del relativo cartone ausiliario, fece uso di un altro foglio ugualmente occupato da disegni tracciati molti anni prima, quello con

fig. 9. Niccolò Alunno, *Polittico di Gualdo Tadino*, particolare, tempera e oro su tavola, 1471, Gualdo Tadino, Museo Civico Rocca Flea



le teste angeliche. Rimangono per noi oscuri i motivi del ricorso a fogli assai precedenti: forse la bottega si trovava talvolta sprovvista di grandi quantità di fogli nuovi da utilizzare e così l'artista doveva ricorrere a dei vecchi supporti opportunamente conservati, ma oramai diventati inutili in quanto preparatori per dipinti eseguiti molti anni prima. In questa prospettiva di risparmio della carta e soprattutto del tempo, si inserisce anche il veloce abbozzo in pietra nera e rossa. Anche in questo caso il pittore riutilizzò un foglio impiegato precedentemente, trasformando in modo assai ingegnoso una testa di san Francesco in un Cristo crocifisso.

Un'ultima considerazione da non tralasciare riguarda il fatto che lo



fig. 10. Anonimo umbro (?), *Cattivo ladrone, Giovane uomo stante*, cm 28x15, penna e inchiostro marrone, pennello e inchiostro grigio-marrone diluito su carta, Londra, British Museum, inv. 1885,0711.260

sviluppo stilistico riscontrabile nei disegni esaminati è perfettamente coincidente con quello che si può osservare nelle opere pittoriche di Niccolò di Liberatore.

Nel primo disegno si ritrova la stessa estrema dipendenza dalla “pittura di luce” importata in Umbria soprattutto da Benozzo Gozzoli, che informa le opere giovanili dell’Alunno: in particolare la *Madonna dei Consoli* del 1457, gli affreschi della cappella di santa Marta del 1458 e quelli della cappella Tega del 1461. Il disegno di Monaco presenta però un linearismo e una bidimensionalità delle superfici smorzate nei dipinti dalla tavolozza luminosa che, in alcuni casi, segmenta le figure in piani di luce geometrizzati.

Nei successivi due disegni analizzati, databili entro il primo lustro degli anni Settanta, l’incisività della linea di contorno nella costruzione dell’immagine è mitigata da un maggiore contrasto tra biacca e inchiostro che conferisce un forte risalto tridimensionale alle forme, le quali sono ora più scattanti e affusolate. Tali caratteristiche sono proprie della nuova fase stilistica dell’arte che Niccolò inaugura con il polittico di Gualdo Tadino del 1471 e che sarà sviluppata nelle opere immediatamente successive, come il polittico Albani-Torlonia del 1475 e il polittico di Nocera Umbra del 1483.

Gli ultimi due disegni sono identificabili come prodotti dell’estrema attività del pittore, databili con molta probabilità nel corso dell’ultimo decennio del secolo. La potenza volumetrica che connota sia la *Testa di san Francesco dolente* sia i personaggi della *Pietà* è davvero impressionante e non è riscontrabile negli esemplari precedenti. Questa forte tridimensionalità è dovuta al fatto che i punti di passaggio tra zone di luce e ombra, pur rimanendo ben distinguibili, sono molto più indefiniti, sfumati e amalgamati fra loro; vi è un perfetto equilibrio tra aree in luce, parti lasciate con il colore neutro del fondo beige e ombreggiature e in molti casi i trapassi cromatici risultano impercettibili. Tutto ciò conferisce alle figure un aspetto scultoreo, quasi fossero delle statue lignee. Le ultime opere pittoriche realizzate dal maestro presentano delle analoghe coordinate stilistiche, ci si riferisce in particolare al *Polittico di Donna Brigida* in San Niccolò a Foligno (1492), all’*Incoronazione della Vergine* nella stessa sede e al funereo *Crocifisso tra san Francesco e san Bernardino* di Terni (1497). In conclusione, dunque, si può evidenziare come la nuova padronanza tecnica raggiunta in questa fase permetta a Niccolò di ottenere il medesimo risultato stilistico su superfici diverse, siano esse la carta, la tavola o la tela.

Note

- 1 F. Todini, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, con la collaborazione di Simonetta Innamorati, Quattroemme, Perugia, 2004, p. 621 (con bibliografia precedente).
- 2 C. C. Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and practice, 1300 – 1600*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 114; F. Todini, *Op. cit.*, pp. 621-622 (con bibliografia precedente).
- 3 Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop*, cit., p. 114; E. Lunghi, in *Nicolaus Pictor. Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di G. Benazzi, E. Lunghi (Foligno, Palazzo Trinci 29 maggio – 3 ottobre 2004), Orfini Numeister, Foligno, 2004, p. 259; Todini, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, cit., pp. 622-623 (con bibliografia precedente).
- 4 Lunghi, *Nicolaus Pictor*, cit., pp. 258-259; Todini, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, cit., p. 621 (con bibliografia precedente).
- 5 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1885-0711-260 (con bibliografia precedente, ultima consultazione 15/02/2022).
- 6 C. Cennini, cap. XXXI.
- 7 Si tratta di inchiostri acidi, composti da una sospensione di ossido di ferro in acido gallico, ottenuto dalla spremitura delle galle della quercia. (A. M. Petrioli Tofani, in *Il Disegno*, collana in tre volumi diretta da Gianni Carlo Sciolla, vol. 1, *Forme, tecniche, significati*, Pizzi, Torino, 1991, p. 231).
- 8 F. Frezzato, in C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Neri Pozza, Vicenza, 2017, p. 296.
- 9 C. Cennini, cap. XXXVII; F. Frezzato, *Op. cit.*, 2017, pp. 260-261, 298-299.
- 10 H. Chapman in *Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings*, catalogo della mostra a cura di Hugo Chapman e Marzia Faietti (Londra, British Museum, 22 aprile – 25 luglio 2010; Firenze, Galleria degli Uffizi, 1° febbraio – 30 aprile 2011), British Museum Press, Londra, 2010, p. 44 (con ampia bibliografia precedente).
- 11 *Ibidem*, p. 43.
- 12 G. Vasari, 1550, cap. XVI; Id., 1568, cap. XVI (ed. cons. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, (1550; 1568), a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Sansoni, Firenze, 1966-1997, *Testo Volume 3.1*, 1971).

I disegni «tolti da' propri luoghi di detto Sacro Monte». Jacopo Ligozzi a La Verna

Francesco Mancinelli

Tra gli scenari più famosi dell'agiografia di san Francesco d'Assisi, il Sacro Monte della Verna è oggetto di una delle prime proto-guide illustrate della cultura occidentale, realizzata agli inizi del XVII secolo grazie all'azione congiunta di esperienze e menti illuminate. Tra queste, quella di Jacopo Ligozzi,¹ ingegnoso artista attivo in ambiente fiorentino già dal 1577, quando fu chiamato alla corte del Granduca Francesco I per la sua specializzazione nella rappresentazione del dato naturale. Tuttavia, l'artista veronese seppe dare il proprio contributo con dignità e versatilità anche in numerosi altri ambiti come quelli religiosi, secondo un sentire sì aderente ai dettami del canone iconografico della Controriforma, eppure libero e indipendente, in grado di esprimersi con un'unicità non scontata. È su questa prospettiva che acquista importanza la sua opera presso il Santuario della Verna, al quale Ligozzi si avvicinò per il tramite del convento fiorentino dei Francescani Minori Osservanti di San Salvatore d'Ognissanti. Qui, nel 1595, licenziò *San Diego che risana i malati* nel transetto² e nel 1600 avviò la decorazione del chiostro, con un ciclo di affreschi dedicato alle storie della vita di Francesco. È probabilmente questo importante cantiere che lo avvicina all'agiografia del santo assisiense e, tramite essa, alla peculiare concezione della natura di Francesco, da cui rimane affascinato. Accanto al rispetto della biografia del santo e all'impianto narrativo delle varie scene, l'artista mostra grande sensibilità nella resa dei fondali naturali, in particolare quelli del bosco e delle vedute montane,³ fattore sicuramente derivato dalla sua esperienza come pittore 'scientifico'. È nell'avvicinarsi dei lavori per il chiostro fiorentino che Ligozzi viene chiamato, sul finire del 1607, a compiere un viaggio in Casentino in compagnia di padre Lino Moroni, provinciale dei Minori Osservanti toscani – con sede proprio nel convento d'Ognissanti. Alla Verna Moroni affida all'artista veronese il compito di ritrarre il Sacro Monte, con l'obiettivo di dare alle stampe un'inusitata quanto avveniristica guida illustrata. Il testo viene pubblicato nel 1612, col titolo *Descrizione del Sacro Monte della Verna*: la prima guida figurata moderna del luogo, secondo un'accezione dichiaratamente popolare e proto-turistica.⁴ L'obiettivo, infatti, era quello di creare una «memoria particolare» sia per chi visitava il Santuario, sia per «li assenti da queste nostre parti», per un generale «aumento di devozione ne i popoli a tal luogo».⁵ A tale

scopo si intendeva creare un testo autorevole per un vasto pubblico di devoti e – prossimi – pellegrini, andando a compendiare e rendere largamente fruibili tutti i principali eventi e soggetti della Verna, desunti dalle due principali fonti dell'epoca, il *Dialogo* di fra' Mariano da Firenze (1522) e il *Nuovo Dialogo* di Agostino Di Miglio (1568).

Torniamo dunque a Ligozzi: egli è sotto più aspetti *naturalmente* adatto a svolgere il compito prefissatogli da Moroni. L'ingegno ligozziano si presta perfettamente a catturare il fascino complesso di un contesto naturale *altro* rispetto ai ritratti lenticolari di natura. Nelle vedute della Verna, infatti, s'impone un certo arretramento del punto di vista: come suggerisce Moroni nella dedica al «lettore e spettatore» della *Descrizione*, non dev'essere più di un quarto di miglio di lontananza.⁶ Eppure, come nota Conigliello, anche nel caso di questa retrocessione Ligozzi ripropone il suo peculiare *modus operandi*⁷: una focalizzazione *in progress* del dato di natura, visto secondo un processo che va dall'universale al particolare⁸. Nelle vedute della Verna essa procede dalla veduta generale del Sacro Monte all'indagine degli ambienti che caratterizzano il Santuario e gli spazi circostanti. Ben oltre la rappresentazione scientifica, è la componente mistico-religiosa che fa da protagonista nei disegni ligozziani per La Verna. A tal riguardo va evidenziato il concetto stesso di *monte sacro*, cioè il carattere esperienziale e spirituale del luogo. Vi è infatti, secondo la leggenda e le fonti più antiche, una sorta di accordo ancestrale tra gli episodi della vita di Francesco avvenuti in quei luoghi e il richiamo alla roccia che venne sconquassata nell'esatto momento della morte di Cristo, creando le profonde fenditure e gli improvvisi dirupi che ancora oggi si possono ammirare nella zona.⁹ La natura «terribile e meravigliosa» del monte si mostra come segno della presenza divina, così come fu rivelato allo stesso Francesco. È in tal senso che il Sacro Monte si configura, anche grazie alla robusta mediazione delle fonti e dell'agiografia del santo, come un secondo Calvario in grado d'ospitare una «Nuova Croce», quella della penitenza del Poverello, culminata col dono delle stimmate, ricevute proprio lì. Da qui nasce la dimensione *astorica* delle vedute, in forza della quale vengono miscelati in un'unica scena paesaggi e contesti moderni, raffigurazioni di eventi miracolosi e ricostruzioni – storiche quanto fantastiche – dei luoghi del santo e delle sue gesta. Questa fluidità rappresentativa suggerisce il carattere precipuo dell'intero volume e il suo obiettivo: avvicinare quanto più possibile i fedeli alla percezione di un luogo oltre il suo aspetto visivo, un contesto spaziale che si fa crogiuolo di esperienze mistiche e spirituali indissolubilmente legate sia con la natura circostante, sia con l'arte e l'architettura. In quest'ottica, la raffigurazione del «predominio assoluto della Natura sull'uomo»¹⁰ è da intendersi come una fusione perfetta tra la visione del dato naturale di Ligozzi e quella caratterizzante la spiritualità francescana. Alla base dell'essenza delle sue vedute vi è il pellegrinaggio che l'artista compì personalmente. Con ciò rispose perfettamente alla verosimiglianza dei luoghi da rappresentare già proposta da Paleotti nel suo *Discorso*, nel quale si legge: «Il



fig. 1. Raffaello Schiaminossi da Jacopo Ligozzi, *Veduta generale della Verna*, 1612, Los Angeles, Getty Research Institute, acquaforte con ritocchi a bulino su tre rami, 408x253 mm, 407x256 mm, 409x259 mm, Los Angeles, https://archive.org/details/gri_33125008411585/page/n13/mode/2up [ultima consultazione 15/02/2022]

pittore deve veder bene e consigliarsi, in ciascuna istoria, del luogo, del tempo che è descritto, et a quello poi, secondo la capacità dell'opera accomodare i luoghi veri e vicini, o fiumi o città o fonti che siano, secondo la vera descrizione di quei paesi.»¹¹ Durante la sua permanenza in Casentino Ligozzi realizza vari disegni,¹² successivamente trasposti su rame da due incisori, Raffaello Schiaminossi e Domenico Falcini. Le lastre sono state stampate per comporre il singolare volume *in folio*, contenente ventisei illustrazioni, ognuna delle quali – eccetto la prima (fig. 1) – è commentata nella pagina a fianco da una tavola di didascalie con scansione alfabetica. Le immagini di Ligozzi e le relative incisioni corrispondono, nel loro succedersi all'interno della *Descrizione*, a una vera e propria visita per tappe della Verna. Si parte dalla veduta d'insieme del monte, quindi si giunge all'ascesa verso il Santuario lungo la strada che si diparte dalla Beccia, incontrando la fonte di Francesco e il luogo del famoso saluto degli uccelli, fino ad arrivare al portale del convento. Una volta 'entrati' nel Santuario, si viene introdotti negli ambienti architettonici – la chiesa di Santa Maria degli Angeli, la cappella del cardinale e della Maddalena fino a pervenire alla visione del Sasso Spicco. Si prosegue quindi per il corridoio delle Stimmate, la cappella della Croce e il Sacello delle stimmate. Seguono la cappella di S. Sebastiano e gli ambienti esterni: il dirupo della tentazione di Francesco, il faggio dell'apparizione della Vergine, la Cappella del Faggio dell'acqua e quindi il Letto del Santo. Ci si addentra poi verso i 'luoghi del bosco': la cappella e la cella del beato Giovanni e il Sasso di fra' Lupo. Le due immagini di chiusura del volume raffigurano l'una il grande faggio usato come campanile nei primissimi anni di vita del Santuario, l'altra,

fig. 2. Domenico Falcini da Jacopo Ligozzi, *R. Letto del padre San Francesco, con un suo Oratorio remotissimo*, 1612, Los Angeles, Getty Research Institute, acquaforte e bulino, 414x274 mm, con relativo testo a fronte, https://archive.org/details/gri_33125008411585/page/n77/mode/2up [ultima consultazione 15/02/2022]

l'episodio delle Stimmate. Esse sanciscono la fine del pellegrinaggio virtuale secondo due differenti accezioni, tra loro complementari: da una parte la componente immaginifica e curiosa, dall'altra quella strettamente canonica.¹³

Accanto alle chiare visioni offerte dalle vedute incise il volume offre un ricco apparato didascalico relativo a ogni stampa, secondo una «fobia dimostrativa» dovuta a Moroni.¹⁴ L'intento fu forse quello di dare una valenza scientifica all'insieme, oltre all'aspetto meramente devozionale: nelle didascalie redatte personalmente da Moroni si leggono le misure precise di qualsiasi elemento raffigurato e tutto viene ricondotto alla didascalia alfabetica che ne indica la specificità all'interno del contesto, spesso con fare paradossalmente zelante.¹⁵ Ancora una volta si ha la riprova del carattere popolare della *Descrizione*, finalizzato al raggiungimento di quanti più fedeli e potenziali pellegrini possibili. La descrizione testuale, infatti, *normalizza* il miracolo e la visione della natura terribile e li rende familiari al lettore-spettatore. Inoltre, l'attenzione del volume è tutta rivolta alla percezione dell'osservatore: nelle stampe emergono aspetti di costume, rappresentati dalla moltitudine di personaggi di varia estrazione sociale – nobili, pellegrini, poveri, frati. Essi si

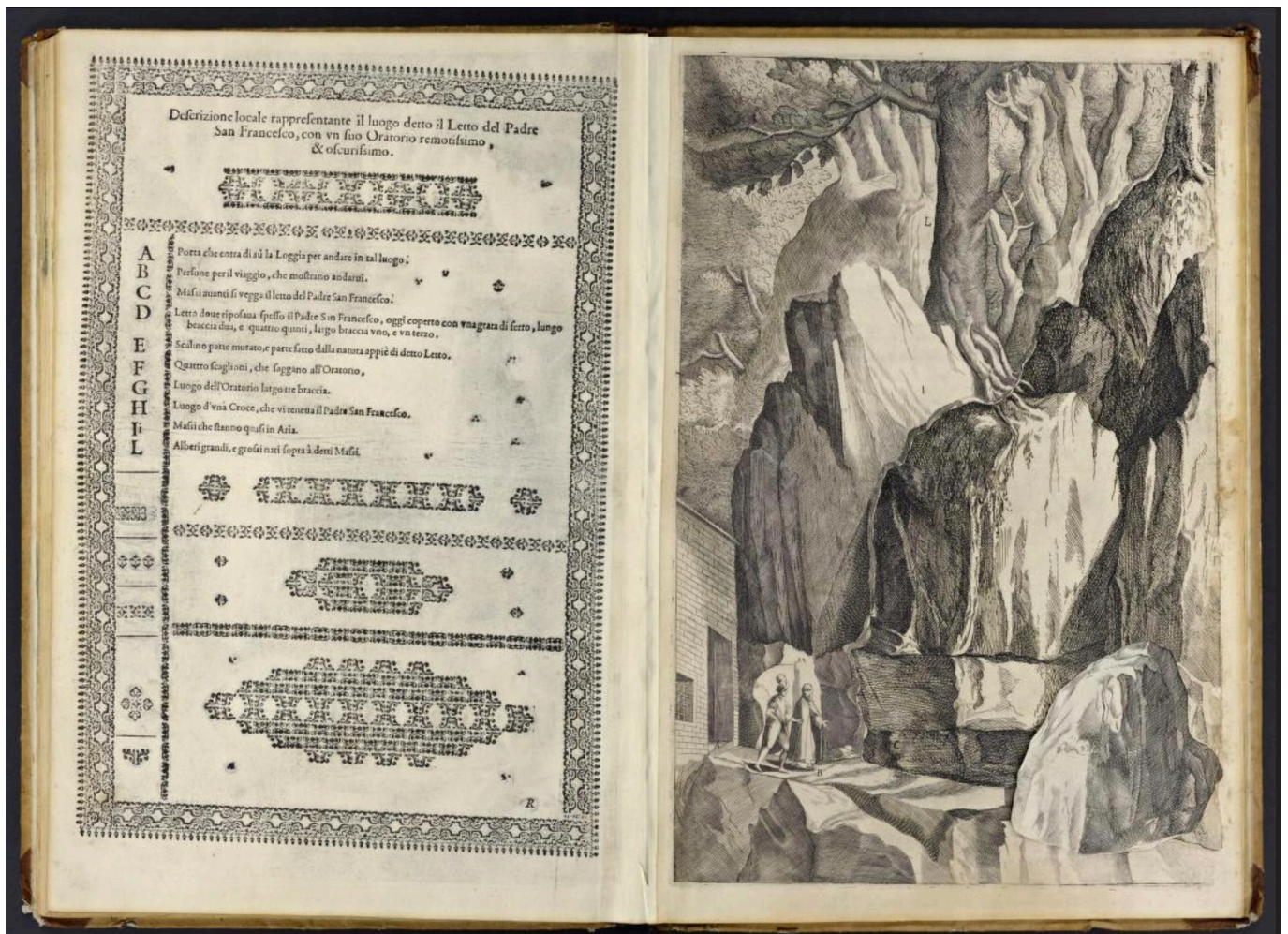
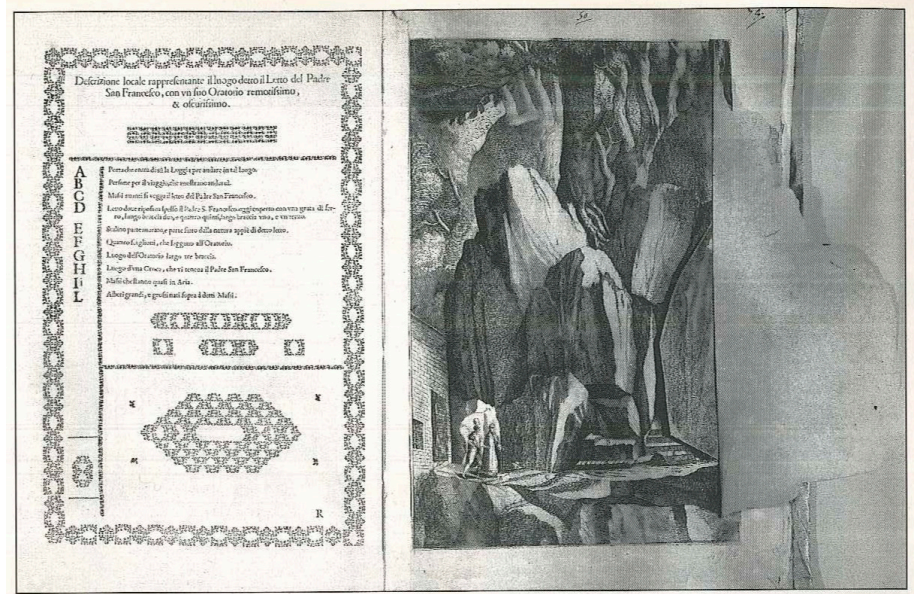
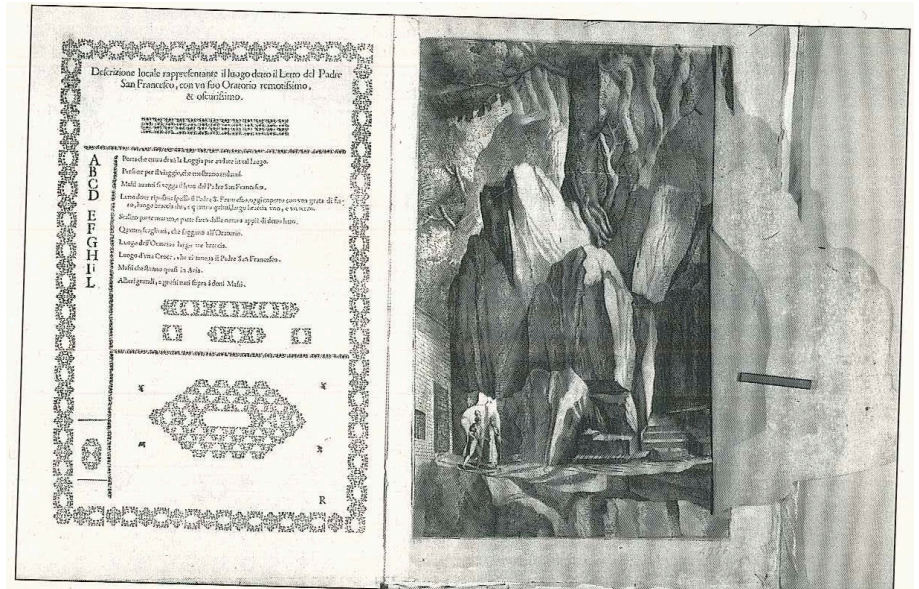


fig. 3. Domenico Falcini da Jacopo Ligozzi, *R. Letto del padre San Francesco, con un suo Oratorio remotissimo*, 1612, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 4976 stampe in volume, acquaforte e bulino, 414x274 mm, dettaglio dell'apertura della prima applicazione di carta incollata al margine destro; da M.E. De Luca, *Il libro del Sacro Monte della Verna: una «memoria particolare»*, in O. Calabrese (a cura di), *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Mondadori, Milano, 2008, p. 68



caratterizzano per le ridotte dimensioni rispetto al prospetto generale, soprattutto nelle scene dove la natura è protagonista, e fungono da veri e propri mediatori tra la scena e il riguardante. Tuttavia, la meraviglia e la fantasia che un luogo come La Verna può suscitare rimangono elementi fondanti. Ci si riferisce, in particolare, alle diverse applicazioni in carta, parzialmente incollate su di un'immagine sottostante, così da permettere di essere sollevate per scoprire le meraviglie nascoste di uno stesso luogo secondo lassi temporali differenti, come se ci si trovasse davvero in presenza di tali luoghi. Tale suggestione proto-editoriale si ritrova nell'incisione di Domenico Falcini che riproduce *Il letto del Padre San Francesco, con un suo Oratorio remotissimo* di Ligozzi (veduta R nelle indicazioni didascaliche del Moroni, fig. 2) sulla quale due applicazioni in carta svelano progressivamente gli anfratti nascosti dal costone di roccia. Con i personaggi a sinistra che fungono da guide, si scopre cosa si cela al di sotto della roccia: aprendo la prima applicazione (fig. 3) si svela il letto di Francesco, accessibile attraverso un angusto varco. Alla destra di questi è presente un'ulteriore applicazione (fig. 4) raffigurante un macigno che, una volta sollevata, svela l'ingresso di un oratorio pressoché inaccessibile, luogo nel quale secondo le fonti Francesco si ritirava nella più profonda meditazione, giungendovi a piedi e mani nude. Questo espediente – presente, peraltro, anche in altre stampe dello stesso testo, come quella dedicata al Sasso Spicco (fig. 5) – sollecita l'immedesimazione del lettore con le figure-guida rappresentate, vivifica il viaggio virtuale e lo rende spiritualmente veritiero. Inoltre, come evidenzia Conigliello,¹⁶ la *Descrizione* concretizza quanto proposto da sant'Ignazio di Loyola, di lì a poco beatificato (1609) e canonizzato (1622): dopo aver descritto e raccontato l'evento sacro, è solo stimolando la sfera emotiva, in particolare i sentimenti di meraviglia e timore, che si ottiene dal fedele

fig. 4. Domenico Falcini da Jacopo Ligozzi, *R. Letto del padre San Francesco, con un suo Oratorio remotissimo*, 1612, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 4976 stampe in volume, acquaforte e bulino, dettaglio dell'apertura di entrambe le applicazioni di carta incollate al margine destro; da M.E. De Luca, *Il libro del Sacro Monte della Verna: una «memoria particolare»*, in O. Calabrese (a cura di), *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Mondadori, Milano, 2008, p. 69



l'adesione totale e la sua proiezione integrale con quanto narrato.¹⁷ Una questione non trascurabile è il modo in cui viene trattato il dato naturale nella trasposizione incisoria dei disegni ligozziani. La serie delle stampe fu compiuta da due artisti che avevano personalità e stili molto diversi tra loro, differenze peraltro già notate da Prospero Valenti Rodinò che nel 1982 tracciò una prima suddivisione degli interventi.¹⁸ Il lavoro di Schiaminossi risulta complessivamente più libero e le forme ben contrastate, anche grazie alla piena comprensione dell'acquaforte, mentre le vedute incise da Falcini, che prediligeva il bulino, hanno un carattere meno duttile e più scolastico. Le scene realizzate vengono evocate secondo l'ordine della visita virtuale degli ambienti; manca quindi una divisione calcolata tra i due. Tuttavia, si può notare come le vedute realizzate da Schiaminossi interessino perlopiù gli esterni: i grandi faggi dell'apparizione della Vergine e della campana (fig. 6), il saluto degli uccelli e il famoso precipizio del Sacro Monte, dove si svolgono le scene della tentazione, delle stimmate e quelle inerenti fra' Lupo. Si può quindi ipotizzare che le vedute esterne – ad eccezione di quella relativa al Sasso Spicco – siano state commissionate a Schiaminossi proprio per la sua indole espressiva più vicina a Ligozzi.

La citata affinità con Paleotti svela tutta l'importanza del viaggio di Ligozzi in Casentino. Ai concetti di *tempo* e *luogo* promossi dal cardinale bolognese va tuttavia aggiunto un terzo elemento, quello della *memoria*. Si tratta della «memoria particolare» di cui parla Moroni nella dedica della *Descrizione*, che imprime nella mente del lettore il ricordo dei luoghi e degli eventi. Tale aspetto ha una duplice accezione: da un lato la memoria dei testimoni e degli eventi miracolosi, dall'altro la memoria della natura. Al tempo della visita di Ligozzi, infatti, molti degli alberi secolari che avevano assistito alle gesta del santo erano ormai caduti o erano in procinto di esserlo. Il faggio dell'apparizio-

fig. 5. Domenico Falcini da Jacopo Ligozzi, *I. Maraviglioso Masso (o Sasso Spicco)*, 1612, Los Angeles, Getty Research Institute, acquaforte e bulino, 410x267 mm, con applicazione in carta e relativo testo a fronte, https://archive.org/details/gri_33125008411585/page/n45/mode/2up [ultima consultazione 15/02/2022]

ne della Vergine cadde prima del 1568, mentre quello della Cappella del faggio dell'acqua nel 1598. Infine, il faggio vicino alla prima cella di Francesco muore nel 1607, anno dell'incarico di Ligozzi.¹⁹ Si può quindi supporre che il lavoro ligozziano abbia tenuto in qualche modo conto della precisa richiesta di Moroni di ritrarre, sulla base delle letture delle fonti e delle testimonianze, i grandi e antichi faggi che 'conobbero' Francesco. In uno slancio di conservazione della memoria che si potrebbe definire proto-contemporaneo, si dà alle stampe un testo che vuole rendersi testimone di un passato indimenticabile, anche attraverso la raffigurazione degli elementi naturali così cari al santo di Assisi.

Concludendo, la *Descrizione del Sacro Monte della Verna* è un testo complesso e stratificato, attraverso il quale è possibile intuire la complessità dell'uso delle immagini negli anni della Controriforma, in particolare riguardo al potere che a esse veniva attribuito di plasmare le menti e gli animi dei fedeli. Ritornando a Paleotti, in *Dei vari effetti notabili causati dalle immagini pie e devote* egli cita a mo' di esempio proprio san Francesco, il quale «guardando con forte ammirazione le sacre piaghe del Salvatore, ritrasse egli le sante stigmate nel suo corpo».²⁰ Lo stesso snodo tra percezione, proiezione e identificazione si

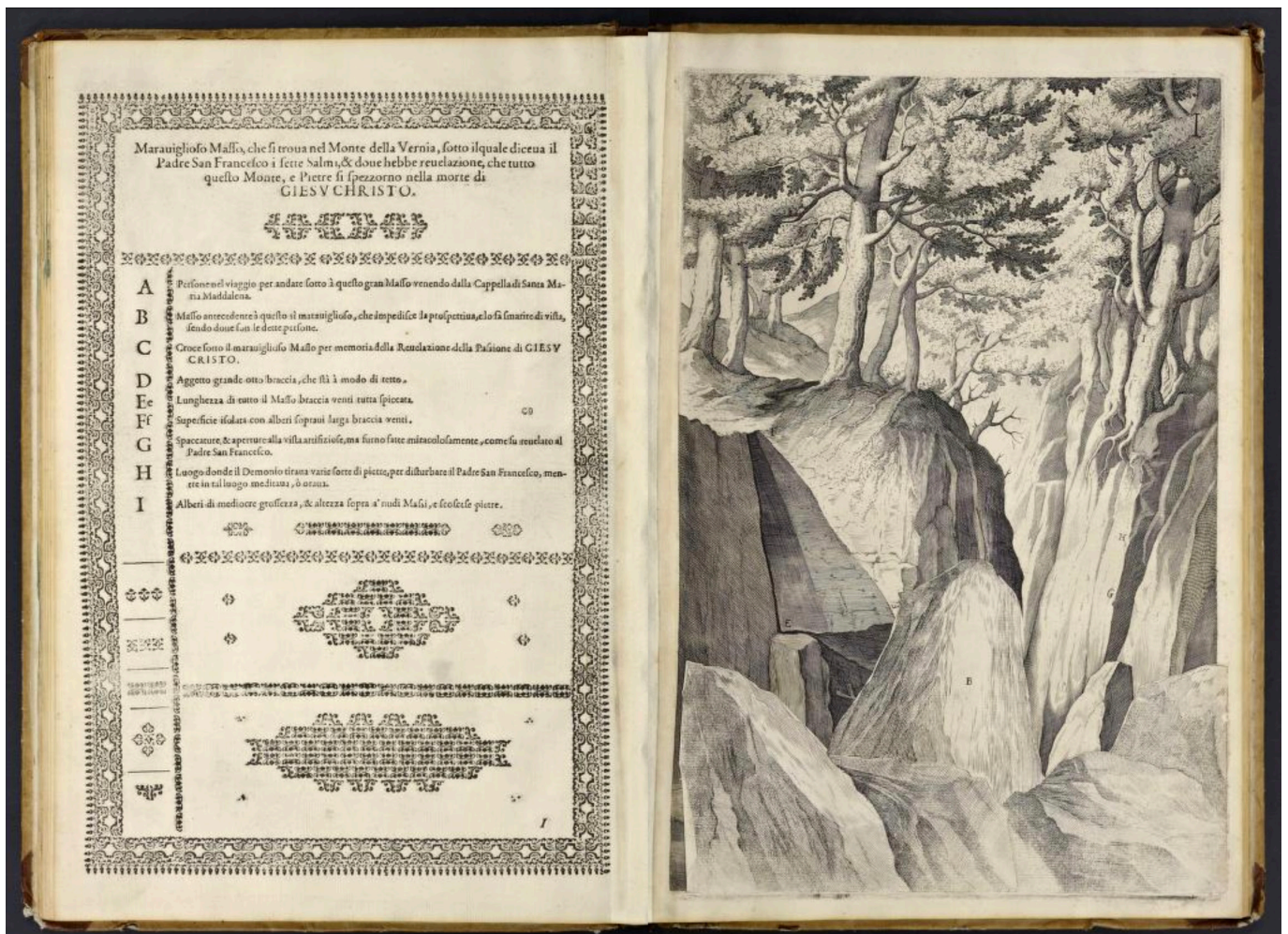


fig. 6. Raffaello Schiaminossi da Jacopo Ligozzi, *X. Faggio della campana*, 1612, Los Angeles, Getty Research Institute, acquaforte con ritocchi a bulino, 407x256 mm, https://archive.org/details/gri_33125008411585/page/n93/mode/2up



risolve tra il lettore e le vedute, secondo un flusso che mescola storia, miracolo, fantasia, spiritualità e dato naturale. È l'invito a fare esperienza dell'atmosfera della Verna, nella quale tutto concorre ad avvicinare, attraverso un moto sinestetico, il soggetto che guarda alla bellezza del racconto francescano. Tutto ciò si può avvertire in quei luoghi, dove ancora oggi una predisposizione d'animo alla contemplazione, al silenzio, alla pace consente di cogliere i bagliori che emanano da una complessa sedimentazione culturale e storica.

Note

- 1 A. Cecchi, L. Conigliello, M. Faietti (a cura di), *Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo"*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 27 maggio – 28 settembre 2014), sillabe, Livorno, 2014 (con bibliografia precedente).
- 2 Cfr. A. Bisceglia, scheda n. 90, *ivi*, p. 244.
- 3 L. Conigliello, *Jacopo Ligozzi pittore e La Verna*, in N. Baldini (a cura di), *Altro monte non ha più santo il mondo*, Studi Francescani, Firenze, 2018, p. 195.
- 4 B. Wilson, *Lithic Images, Jacopo Ligozzi, and the Descrizione del Sacro Monte della Vernia (1612)*, in M. Faietti, G. Wolf (a cura di), *Motion: Transformation. 35th Congress of the CIHA*, atti del convegno (Firenze, 1-6 settembre 2019), vol. II, Bononia University Press, Bologna, 2021, pp. 341-348 (con bibliografia precedente)
- 5 Dedicata di Moroni al generale degli Osservanti fr. Arcangelo da Messina, già pubblicata integralmente in M.E. De Luca, *Il libro del Sacro Monte della Verna: una «memoria particolare»*, in O. Calabrese (a cura di), *Fra parola e immagine. Metodologie ed esempi di analisi*, Mondadori, Milano, 2008, pp. 61-62.
- 6 Dedicata di fr. Lino Moroni al lettore della *Descrizione* ora in De Luca, *Il libro del Sacro Monte*, cit., p. 63.
- 7 L. Conigliello, *Jacopo Ligozzi pittore e La Verna*, cit., p. 196.
- 8 L. Tongiorgi Tomasi, *L'immagine naturalistica. Tecnica e invenzione*, Olshki, Firenze, 2000, p. 140.
- 9 Cfr. M. Mussolin, *Deserti e crudi sassi: mito, vita religiosa e architetture alla Verna dalle origini al primo Quattrocento*, in *Altro monte non ha più santo il mondo*, Studi Francescani, Firenze, 2012, pp. 117-136.
- 10 S. Prospero Valenti Rodinò, *La diffusione dell'iconografia francescana attraverso l'incisione*, in *L'immagine di San Francesco nella controriforma*, Quasar, Roma, 1982, p. 168.
- 11 G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* [1582], in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, II, Laterza, Bari, 1960, pp. 415-416.
- 12 I disegni di Ligozzi oggi esistenti sono dieci, distribuiti tra collezioni private e musei come il Metropolitan Museum di New York, il Fitzwilliam Museum di Cambridge, il Paul Getty Museum di Malibu, il Museo del Louvre e la Fondation Custodia di Parigi. Cfr. L. Conigliello, *Le vedute del Sacro Monte della Verna. Jacopo Ligozzi pellegrino nei luoghi di Francesco*, Polistampa, Firenze, 1999, figg. 1-10.
- 13 L. Conigliello, *Jacopo Ligozzi. Le vedute del Sacro Monte della Verna, i dipinti di Poppi e Bibbiena*, Biblioteca Comunale Rilliana, Poppi, 1992, p. 47 e quindi p. 48.
- 14 *Ivi*, p. 49.
- 15 De Luca, *Il libro del Sacro Monte*, cit., pp. 52-53
- 16 Cfr. Conigliello, *Jacopo Ligozzi pittore e La Verna*, cit., pp. 201-202.
- 17 Cfr. I. di Loyola, *Esercizi spirituali*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2014.
- 18 Prospero Valenti Rodinò, *L'immagine di San Francesco*, cit., scheda 118, p. 186.
- 19 Conigliello, *Jacopo Ligozzi pittore e La Verna*, cit., p. 202.
- 20 G. Paleotti, *Dei vari effetti notabili*, in Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte*, cit., p. 233.

Ukiyo-e. Il mondo fluttuante delle stampe giapponesi da Tokyo a Bologna

Ottavia Mosca

Immagini del mondo fluttuante è la traduzione del termine giapponese *ukiyo-e*, un genere di stampa diffusa in area estremo-orientale tra il XVII e il XX secolo.

L'*ukiyo-e* si sviluppa nel movimentato contesto della città di Edo, la moderna Tokyo, come espressione dei cambiamenti culturali e sociali che vedono nascere una nuova classe sociale borghese, emancipata dal potere imperiale.

Le stampe *ukiyo-e* si diffondono principalmente tra coloro che, per motivi economici, non potevano acquistare veri e propri dipinti.¹ Prodotte in tirature molto ampie, toccavano tematiche appartenenti a contesti umili e quotidiani. Sono immagini estremamente vive ed evocative della società del tempo: gli svaghi, gli aneddoti a sfondo erotico, la vita dei sobborghi, delle cortigiane e dei lottatori di sumo sono impressi con maestria sulla carta e non viene tralasciata neppure la natura con la varietà dei suoi fenomeni e l'alternarsi delle stagioni.

In occasione della mostra dedicata alla figura di Utagawa Kunisada, tenutasi presso il Museo di Palazzo Poggi a Bologna,² sono state esposte tre stampe, frutto della collaborazione tra due dei maggiori artisti del XIX secolo: Kunisada, appunto, e Hiroshige.

Queste stampe appartengono al genere delle immagini di paesaggio, praticato soprattutto a seguito dello sviluppo dei viaggi lungo il *Tōkaidō* (la principale arteria del Paese) e a causa della severa censura che costringe a ridurre e selezionare i soggetti iconografici.

Le tre stampe oggetto del presente studio fanno parte del ciclo *Due pennelli per 53 stazioni*, caratterizzato dalla presenza simultanea sul foglio di due elementi, l'uno paesaggistico, l'altro costituito da figure umane, apparentemente non in relazione tra loro.

L'insolita collaborazione tra due personalità di questo calibro e l'inedita soluzione compositiva adottata fanno sì che questo ciclo di stampe si distingua dalla produzione coeva.

Le origini

Le origini di questo genere affondano le radici nelle tradizioni di un altro Paese orientale: la Cina.³ Nell'VIII secolo, con la diffusione della

confessione buddista in Giappone, giunge nel Paese anche la tecnica della xilografia. Gli artigiani rapidamente se ne impadroniscono e si dedicano al suo perfezionamento.⁴

Nel XVII secolo la stampa xilografica viene riconosciuta come autentica forma d'arte e ottiene la consacrazione con la nascita del genere dell'*ukiyo-e* che si sviluppa come conseguenza di un'incredibile crescita economica del Paese. È il 'Periodo Edo' (1603-1868), una fase di grande pace e stabilità politica, caratterizzato dal trasferimento della capitale da Kyoto a Edo. Si assiste all'emergere, accanto alla tradizionale nobiltà, della classe mercantile borghese che raggiunge anche una considerevole egemonia economica, imponendo il proprio stile di vita e il proprio gusto artistico. Attorno ai palazzi dei nobili e dei proprietari terrieri sorgono le abitazioni del ceto medio, ma soprattutto nascono interi quartieri dedicati allo svago, al divertimento e ai piaceri: il 'mondo fluttuante' che sarà per circa tre secoli il protagonista indiscusso dell'arte giapponese.

La borghesia cittadina non è interessata ai temi tradizionali, viceversa è costantemente alla ricerca di soggetti nuovi, in un continuo desiderio di rinnovamento.

La tradizione xilografica giapponese è un qualcosa di unico nel panorama dell'arte mondiale, [...] presenta infatti due caratteristiche apparentemente contraddittorie: una produzione di massa, con tirature anche di migliaia di copie e un livello qualitativo tale da porre queste stampe ai vertici della grafica di ogni tempo e Paese.⁵

Quello che emerge dalle stampe *ukiyo-e* è un mondo fatto di vizi, piaceri e svaghi, di cortigiane e attori del teatro *Kabuki*.⁶ Solo in epoca molto tarda gli artisti iniziano a dedicarsi anche alla rappresentazione del paesaggio. Lo sviluppo di vie di comunicazione e il conseguente intensificarsi dei viaggi rende possibile agli artisti l'avvicinamento alla natura.

***Ukiyo-e* a Bologna**

A Bologna, presso il Museo di Palazzo Poggi, è presente una sala dedicata alla collezione di arte orientale. Provenienti dal fondo Contini, le stampe *ukiyo-e* sono state acquisite nel 2012 dalla Fondazione del Monte⁷ che ha affidato dal 2014 la collezione, con contratto di comodato, al Sistema Museale di Ateneo che si occupa dell'allestimento di mostre, in collaborazione con il Centro Studi d'Arte Estremo Orientale di Bologna, nato nel 1987.

Come già accennato, le tre stampe cui è dedicato questo studio sono state realizzate da Utagawa Kunisada (1786-1865) in collaborazione con il famoso paesaggista Hiroshige (1797-1858), entrambi originari di Edo e tra i più influenti artisti del loro tempo⁸; fanno parte della

serie *Sōhitsu gojūsantsugi* (*Due pennelli per 53 stazioni*), pubblicata tra il 1854 e il 1857, e appartengono al filone delle stampe di viaggio. Quest'ultimo nacque in seguito a due determinanti fattori politici e sociali.⁹ Da una parte, si deve registrare che, durante il periodo Edo, venne creata una fitta rete stradale che consentiva il collegamento delle aree provinciali periferiche e di Kyōto alla capitale.¹⁰ Dall'altra, nel 1842-43 si assiste a un forte inasprimento della censura che costringe a ridurre la varietà dei soggetti delle stampe, nel tentativo di circoscrivere lo stile di vita licenzioso dei sobborghi di Edo. Gli editori corrono ai ripari dedicandosi esclusivamente alla produzione di scene di paesaggio e di contenuti moraleggianti, ispirati alla mitologia, alla poesia, alla tradizione e agli eroi.¹¹ Per queste ragioni prese avvio la pubblicazione di stampe che raffiguravano le stazioni del *Tōkaidō*, la strada più importante del Paese.

La peculiarità di questa serie risiede nella volontà di mantenere distinte la personalità dei due grandi artisti. L'elemento antropico e quello naturale si sovrappongono appena, gli stili non si influenzano né a livello grafico, né per le scelte cromatiche, ma, se in un primo momento i due elementi appaiono come slegati, tuttavia è sempre presente una correlazione tra primo e secondo piano.

I paesaggi di Hiroshige sono limitati a pochi tratti essenziali e i colori, ridotti al minimo, sono sufficienti a evocare le differenze delle stagioni o la conformazione dei territori. Le figure in basso invece sono ricche di elementi decorativi, dal cromatismo intenso, perfettamente in linea con le mode del tempo.¹²

Queste stampe sono ricche di riferimenti sia alla cultura più elevata che a quella popolare. Nei volti dei personaggi sono riconoscibili attori e figure di spicco del mondo dell'intrattenimento della Tokyo del tempo, intenti a interpretare figure tratte dalla letteratura, dalla storia e dal mito, facendosi i portavoce di messaggi profondi.

La raffigurazione del viaggio lungo il *Tōkaidō* segue uno schema fisso per un totale di cinquantacinque fogli, più un indice. Ogni foglio è dedicato a una 'stazione', cioè un punto prestabilito del percorso che si distingue per la sua bellezza, per la sua importanza a livello territoriale e politico o in quanto teatro di un avvenimento storico o mitologico particolarmente rilevante. Il primo foglio è sempre dedicato alla città di partenza del viaggio, Tokyo, seguono le 53 stazioni, costanti in ogni ciclo, ma declinate in modo diverso. L'ultimo foglio è dedicato alla città d'arrivo: Kyoto. L'indice ha la funzione di guida per il fruitore. Tutti i fogli sono realizzati nello stesso formato rettangolare, definito *ōban*, di 35,6 x 24,3 cm.

Le tre stampe analizzate sono rispettivamente dedicate alle stazioni 43, 47 e 53, ovvero le località di Yokkaichi, Seki e Ōtsu.

Nella prima (fig. 1), *Yokkaichi – Nagoura shinkirō* (*Yokkaichi: Miraggio alla baia di Nago*), all'interno del paesaggio marino di Hiroshige è possibile assistere a un particolarissimo evento: "Secondo la guida illustrata *Tōkaidō meisho zue* (1797), in primavera e in estate, sulla baia

fig. 1. Kunisada e Hiroshige, *Yokkaichi – Nagoura shinkirō* (*Yokkaichi: Miraggio alla baia di Nago*), stampa policroma, 1854-57, in deposito presso Sistema Museale di Ateneo, Alma Mater Studiorum Università di Bologna



di Nago”, dove è situata la città portuale di Yokkaichi, “è possibile vedere il miraggio di una lontana e immateriale parata imperiale con tanto di splendidi palazzi”.¹³

In alto a sinistra l’apparizione è resa con un graduale e raffinatissimo effetto sfumato dell’inchiostro. L’abile maestria di Hiroshige, con pochi tratti e il sapiente uso di dissolvenze e di un gamma limitata di colori sapientemente bilanciati e sfumati riesce a evocare l’atmosfera di questo paesaggio, al limite tra realtà e sogno.

La scena in primo piano, che si sovrappone in parte al paesaggio, è tratta dal dramma *Fujimi Saigyō*, scritto per il teatro dei burattini circa un secolo prima. Il protagonista è il monaco e poeta Saigyō e nel suo

fig. 2. Kunisada e Hiroshige, *Seki – Kodai Suzuka no Seki (Seki: l'antica barriera di Suzuka)*, stampa policroma, 1854-57, in deposito presso Sistema Museale di Ateneo, Alma Mater Studiorum Università di Bologna



volto sono riconoscibili i tratti di un attore del tempo di Kunisada.¹⁴ Nella scena Saigyō, che era stato inviato alla ricerca di un generale smarritosi tra i piaceri terreni, incontra tra le cortigiane la propria figlia, elegantissima nel suo kimono decorato con fiori di garofano.

La connessione tra i due piani è dovuta al fatto che Yokkaichi era sede dell'eremo presso cui il poeta Saigyō trascorse gli ultimi anni di vita.

La seconda tavola (fig. 2), *Seki – Kodai Suzuka no Seki (Seki: l'antica barriera di Suzuka)*, mostra un'analoga struttura compositiva. La barriera, una sorta di posto di blocco in realtà già distrutto ai tempi di Hiroshige, si staglia nella parte destra dell'immagine, al termine del

fig. 3. Kunisada e Hiroshige, *Ōsakayama seki no shimizu – Ōtsu* (La sorgente della barriera del monte Ōsaka – Ōtsu), stampa policroma, 1854-57, in deposito presso Sistema Museale di Ateneo, Alma Mater Studiorum Università di Bologna



sentiero tra gli alberi.

L'uomo in primo piano – che suona un liuto – è Semimaru, poeta e musicista cieco che viveva in una capanna presso la barriera di Osaka, protagonista di diversi drammi teatrali. La donna è l'amante Naohime, che si reca da lui in visita indossando un kimono riccamente decorato.¹⁵

La connessione tra sfondo e soggetto in questo caso è più debole: l'immagine riproduce una fortezza simile a quella presso cui abitava Semimaru.

L'ultima delle stampe in esame (fig. 3) corrisponde anche alla tavola finale della serie dedicata al *Tōkaidō*, prima dell'arrivo a Kyoto. Si tratta della località di Ōtsu che occupa una posizione privilegiata sul

più grande lago del Giappone. *Ōsakayama seki no shimizu – Ōtsu* (*La sorgente della barriera del monte Ōsaka – Ōtsu*) mostra uno splendido paesaggio innevato e la limitata scelta cromatica (nero per i tratti grafici, bianco e azzurro per le campiture) esalta il contrasto con l'imponente figura in primo piano. Quest'uomo è Ōtomo no Kuronushi, celebre poeta del IX secolo, nativo di Ōtsu, protagonista di una danza ambientata proprio nella località rappresentata. L'abbigliamento cerimoniale, indossato insieme a spada e *shaku*, un bastone-scettro denota la sua appartenenza alla nobiltà di corte e l'area nera dell'abito presenta una sorta di trama gofrata.¹⁶

Il ciclo da cui provengono queste stampe poteva essere acquistato interamente o parzialmente, scegliendo una o più stazioni d'interesse. Spesso i viaggiatori comperavano solo alcuni fogli come *souvenir* delle bellezze naturalistiche visitate lontano dal caos cittadino, mentre chi non aveva potuto percorrere il *Tōkaidō* poteva decidere di acquistare le cinquantacinque tavole per viaggiare grazie alle immagini.

Conclusioni

Nella nostra tradizione artistica la serialità delle opere grafiche, per non diminuire il loro valore, deve accompagnarsi a una grande perizia tecnica e inventiva (quella cioè di un artefice e/o di un inventore di primo livello) e a una tiratura estremamente limitata.

Non può dirsi lo stesso per le stampe giapponesi di cui si sta parlando, dove, invece, la serialità di per sé non va a intaccare il valore e il pregio del prodotto artistico, né tantomeno la ripetizione pressoché invariata di analoghi schemi compositivi. È possibile dunque che la netta separazione degli elementi realizzati dai due artisti risieda nella necessità degli stampatori di avere moduli della matrice autonomi, da utilizzare anche in contesti differenti.

Tuttavia, la ragione più plausibile per questa sorta di *unicum*, determinato dalla presenza ben distinta di due artisti in uno stesso foglio, potrebbe risiedere nella circostanza specifica della rappresentazione delle stazioni del *Tōkaidō*. Le stazioni del viaggio, infatti, possono essere raffigurate come puro paesaggio, contenente al massimo figure umane colte durante attività lavorative o ricreative abitualmente svolte in quei luoghi. Diverso il caso delle serie dedicate al *Tōkaidō* arricchite da figure quali attori, bellezze femminili, soldati. Qui non è insolito osservare una netta separazione tra i due piani: anche se il lavoro è attribuibile a un solo artista, non è raro riscontrare blocchi distinti, dedicati ciascuno a una determinata funzione. Il paesaggio talvolta compare sullo sfondo in forma di quadro, o semplicemente fluttuante nella pagina, svincolato dalla presenza umana. La coerenza prospettica tra i diversi piani raffigurati non è requisito imprescindibile: la tridimensionalità è ridotta a tratti essenziali e le immagini sono dotate di poca o nessuna plasticità.

Nel caso dei tre lavori presi in esame la linea di demarcazione è

segnata fortemente dalla presenza di due artisti differenti. La riconoscibilità di ciascuno è attentamente preservata, anche solo per motivi di natura commerciale.¹⁷ Tuttavia, più che per questioni lucrative, la separazione risiede nel fatto che in questo ciclo il paesaggio si configura come scenografia, come quinta teatrale dinanzi alla quale va in scena lo spettacolo. A conferma di questa ipotesi, infatti, tutte le figure ritratte sono attori.

Con artisti del calibro di Kunisada e Hiroshige e le loro efficaci soluzioni compositive, come quelle appena osservate, si sono toccate le vette più alte della produzione *ukiyo-e*. Con la fine del periodo Edo e l'inizio dell'era Meiji (1868-1912) si assiste a un cambiamento degli assetti politici ed economici del Paese e a una grande apertura commerciale e culturale nei confronti dell'Occidente. Ciò avrà delle conseguenze anche sull'arte e porterà allo sviluppo di nuove tecniche e nuove correnti più rispondenti alla modernità del Giappone del tempo.¹⁸

Note

- 1 Cfr. G.C. Calza, *Stampe Popolari Giapponesi*, Electa, Milano, 1979.
- 2 Cfr. G. Peternolli, A. Guidi (a cura di), *Utawaga Kunisada – Ukiyo-e e successo iconografico nel Giappone del XIX secolo*, catalogo della mostra (Bologna, Museo di Palazzo Poggi, 14 ottobre 2017-10 giugno 2018), Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Sistema Museale di Ateneo, Bologna, 2017, p.173.
- 3 Sulle origini e la storia dell’*ukiyo-e* cfr. M. Narazaki, *Masterworks of ukiyo-e*, trad. G. Sager, Kodansha International LTD., Tokyo, Japan & Palo Alto, Calif., USA, 1969; G.C. Calza (a cura di), *Ukiyoe: il mondo fluttuante*, catalogo della Mostra tenuta a Milano dal 7 febbraio al 30 maggio 2004, Electa, Milano, 2004; R. Lane, *Images from the floating world – the Japanese print*, Chartwell Books, New jersey, 1978; W. Von Seidlitz, D. Amsden, *Impressions of Ukiyo-e*, Parkstone Press International, New York, 2007; F. Harris, *Ukiyo-E: The Art of the Japanese Print*, Tuttle Publishing, Clarendon, USA, 2011.
- 4 Sulla tecnica cfr. M. Miller Kanada, *Color Woodblock Printmaking. The traditional method of Ukiyo-e*, Shufunotomo, Tokyo,1989.
- 5 A. Guidi (a cura di), *Dall’ukiyo-e alla shin-hanga: tre secoli di xilografia giapponese nella collezione Bernati*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Poggi, 16 ottobre-16 novembre 2003), Grafiche dell’artiere, Bologna, 2003, p. 15.
- 6 Cfr. R. Neuer, H. Libertson, S. Yoshida, a cura di G. Fossati, *Ukiyo-e: 250 anni di grafica giapponese*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona, 1979.
- 7 Cfr. G. Peternolli, A. Guidi, M. Moscatiello (a cura di), *Estro e splendore. Stampe giapponesi del XIX secolo - Mostra della collezione Contini*, catalogo della mostra tenutasi dall’ottobre 2008 al gennaio 2009 presso il Museo Civico Archeologico di Bologna, Compositori editore, Bologna, 2008.
- 8 Cfr. S. Izzard, *Kunisada’s World*, Japan Society Inc., New York, 1993; J. Van Doesburg, *What about Kunisada?*, Dodewaard, Huys den Esch, 1990; J. Nelson Davis, *Partners in print: artistic collaboration and the ukiyo-e market*, University of Hawai’i Press, Honolulu, 2015.
- 9 A. Marks, *Kunisada’s Tōkaidō. Riddles in Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing, Leiden, 2013, p. 200.
- 10 G. Peternolli in G. Peternolli, E. Kondo (a cura di), *Riflessi del Sol Levante - Arte xilografica giapponese dei secoli XVIII-XX*, catalogo della mostra tenutasi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna dal novembre 1998 al gennaio 1999, Edizioni l’Artiere, Bologna, 1998, p. 151.
- 11 Cfr. T. Tokuriki, *Tōkaidō Hiroshige*, Color Books Hoikusha, Osaka,1963; I. Kondo, *The fifty-three stages of the Tōkaidō by Hiroshige*, trad. Terry Charles S., East-West Center Press Edition, 1965; A. Marks, *Kunisada’s Tōkaidō. Riddles in Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing, Leiden, 2013, pp. 19-20.
- 12 Cfr. Peternolli, Kondo, *Riflessi del Sol Levante*, cit., p. 151.
- 13 A. Guidi in **Peternolli, Guidi, Utawaga Kunisada**, cit., p.173.
- 14 Cfr. *ibidem*.
- 15 Cfr. *ivi*, p. 175.
- 16 Cfr. *ivi*, p. 171; G. Peternolli in G. Peternolli, E. Kondo (a cura di), *Riflessi del Sol Levante - Arte xilografica giapponese dei secoli XVIII-XX*, catalogo della mostra tenutasi nel 1998 alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, Edizioni l’Artiere, Bologna, 1998, p. 196; Cfr. R. Kruml, “The techniques of Japanese Printmaking” in A. Newland, C. Uhlenbeck (a cura di), *Ukiyo-e to Shin Hanga. The art of Japanese Woodblock Prints*, Magna Books, Leicester, 1990, pp. 28-43.
- 17 Cfr. M. Uspensky, *Hiroshige*, trad. P. Williams, Parkstone Press International, New York, 2014, pp. 23-26.
- 18 Cfr. G. Peternolli, A. Guidi (a cura di), *La tradizione rinnovata: arte giapponese dell’era Meiji (1868-1912)*, catalogo della mostra (Bologna, Museo di Palazzo Poggi, 1 giugno 2021-30 gennaio 2022), Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Sistema Museale di Ateneo, Bologna, 2021.

Incisioni e disegni nell'opera di Nicola Samorì

Eugenia Mandaglio

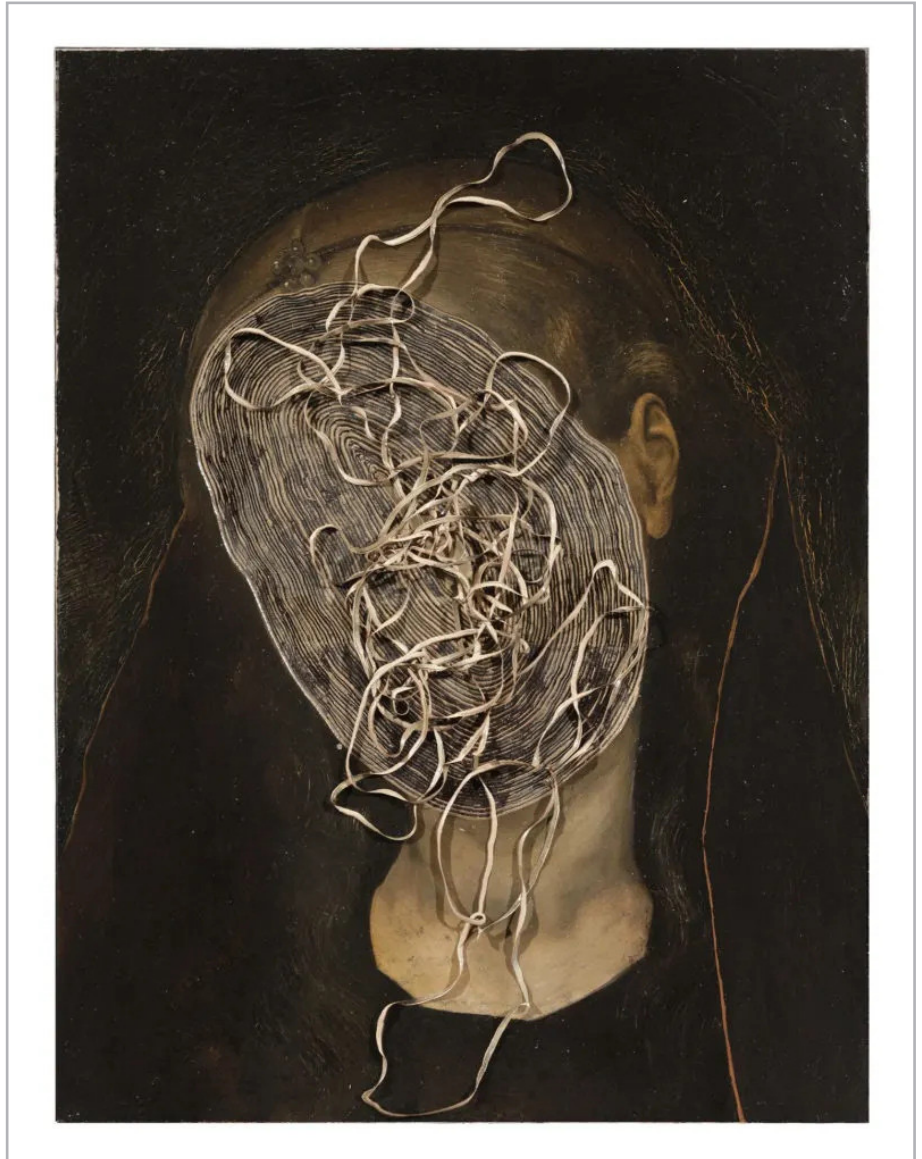
Finora non è mai stata affrontata una ricerca esaustiva sull'attività di disegnatore e di incisore di Nicola Samorì, «forse» - come dichiara l'artista - «perché io per primo ho custodito questi segmenti in ombra, sebbene siano fondanti per tutta la mia pittura». L'intento di questo contributo è di offrire qualche cenno riguardo tale attività, avvalendosi in primo luogo delle dichiarazioni dello stesso artista rilasciate nel corso di un'intervista assai illuminante.¹

Nato nel 1977 a Forlì, Samorì esordisce come autodidatta. Fin da piccolo, con una certa ripetitività, disegna e copia le opere degli artisti rinascimentali, assorbendo prospettiva, linee e proporzioni. Si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Bologna, dove si diploma nel 2004. Pratica l'incisione dal 1998, mostrando da subito una preferenza per le tecniche dell'acquaforte e della puntasecca e proprio in questo campo inizia presto a ottenere prestigiosi riconoscimenti, come il Premio Morandi per l'incisione, assegnatogli nel 2002.

La sua attività ha origine a Ravenna, nella bottega del torcoliere Giuseppe Maestri: è qui che apprende le diverse tecniche incisorie, realizzando oltre cento lastre in un paio d'anni. «La mia pittura nasce dall'incisione. È stato un processo di lenta migrazione per tappe: dall'acquaforte alla puntasecca, dalla puntasecca in piccoli formati a quella monumentale che iniziai ad intelare verso il 2001-2002 e poi l'ingresso del monotipo, dapprima impresso su carta bianca, e poi su carte preparate e materiche. Da quel momento in poi parlare di calcografia non ha più senso: la pittura domina il campo anche se continua a scivolare sotto il rullo del torchio. Anche il colore arriva dall'incisione. Mio maestro nelle pratiche calcografiche fu Giuseppe Maestri che abitualmente 'colorava' le sue acquetinte con inchiostri di vari colori, e che aveva avuto l'intuizione di applicare fogli di carta staccati dalle riviste alla lastra in modo che quelle immagini trovate (paesaggi, modelle, interni di design, ecc.) si fondessero con il nero dell'inchiostro che riempiva i solchi delle lastre. Questa sovrapposizione generava a volte un impasto così solido e convincente fra segno e colore che parlare di pittura diventava naturale».²

Nelle opere di Samorì, infatti, i linguaggi dell'incisione e della pittura si integrano divenendo corpo unico. Nei suoi dipinti la memoria dell'incisione sopravvive sempre: raschiature, ferite, strappi, mostrano

fig. 1. Nicola Samori, *Testa con lacrima*, 2017, olio su tavola, cm 20x15, collezione Coppola



corpi apparentemente martoriati, aggrediti dallo squarcio della superficie pittorica. Il fulcro della sua pratica sta nel lavoro realizzato sulla pelle stratificata della pittura, che subisce varie trasformazioni e decostruzioni con diversi attrezzi, utilizzati secondo le esigenze dell'artista: il bulino solleva i fili di pittura lasciati sulla superficie pittorica, la sgorbia crea dei contrasti sulle superfici tra finito e non, i solventi sciolgono degli strati di pittura, le mani spostano variamente la materia pittorica rivelando l'aspetto materiale del supporto. Samori, in una prima fase, si confronta con i maestri antichi, con la "bella maniera", tentando di padroneggiare quelle tecniche codificate nei secoli. Successivamente si fa strada nella sua produzione la scelta di inserire elementi che scarnificano la materia stessa, tramite mezzi eterodossi che generano diversi effetti percettivi: *Testa con lacrima* (fig. 1) ne è un esempio. Siamo di fronte a un volto eroso attraverso movimenti concentrici che sollevano una sottile striscia di pellicola pittorica, dove si rende omaggio al volto

di Cristo che Claude Mellan³ incise in un unico tratto di bulino.⁴ Samorì si rifà alla tradizione e, allo stesso tempo, vi si oppone: se infatti Mellan, nel suo bulino, crea l'immagine, viceversa Samorì la cela. Da un lato, l'artista forlivese innesca quasi una competizione con i modelli del passato, imitandoli minuziosamente, dall'altro, si vuole liberare di questa tradizione ingombrante, trasfigurandola.

«Gli strumenti dell'incisore, che ho abbandonato per anni, sono rientrati in campo verso il 2015, quando ho iniziato ad 'aprire' la pittura ad olio utilizzando affilati bulini e sgorbie che sollevano fili di pittura parzialmente essiccata. Il polso dell'incisore non scava più la cera o il metallo nudo, bensì la polpa dell'olio, lasciando solchi sulla superficie pittorica che rammentano un'antica lastra in rame aperta col bulino. In questo corpo di lavori *Testa con lacrima* è senz'altro il dipinto che, per dimensioni e riferimenti ottici, ritrova la strada dell'incisione cercando di tramutare il volto in un filamento continuo che, a fine opera, viene lasciato ricadere su ciò che resta del viso, come se il sottile cordone di rame sollevato da Mellan per disegnare virtuosisticamente la sua Veronica fosse stato preservato e ci fosse mostrato in forma di matassa di metallo». ⁵ In tutte le opere di Samorì quella che sembra una lotta, un desiderio iconoclasta, per l'artista è catarsi. Capace di immergersi completamente nella pratica pur mantenendo una totale lucidità critica, Samorì parte stendendo la pittura a olio su dei supporti in rame, selezionati per la loro brillantezza;⁶ una volta portata l'opera a totale finitezza, con un bulino inizia a sollevare delle piccole porzioni di pellicola pittorica, sottili e delicatissime, con la fermezza e la precisione di un chirurgo. Tutto ciò che sembra un attacco nei confronti dell'opera è in realtà un lento atto conoscitivo, con cui viene svelato ciò che si nasconde sotto la superficie della pittura. In opere come *Anulante* (fig. 2) l'artista va oltre: la pellicola pittorica non viene sollevata con il bulino, ma con una lastra che permette di spostare una grossa porzione di materia, scarnificando l'opera e arrivando allo strato preparatorio. Insoddisfatto dalle tecniche più diffuse, Samorì ha utilizzato negli anni materiali eterogenei attraverso procedimenti spesso di sua invenzione, qualche volta suggeriti proprio dalle tecniche incisorie, mai spiegati nei dettagli: non solo per gelosia dei propri metodi, quanto, piuttosto, perché i procedimenti, pur essendo meditatissimi, mantengono una dose d'istinto. Abbiamo visto come l'artista recuperi forme della tradizione pittorica alta facendo subire loro un processo di degrado, ma cosa accade nel mondo del foglio inciso? Il segno dell'artista è descritto da Enzo Dall'Ara come "introspettivo e commovente, [segno] che nell'infinito della sua arte si tramuta in enucleazione o in dissolvenza figurale. [...] Il tracciato segnico è calligrafia, formulazione iconica diretta, espressione auto-germinante".⁷ Il suo segno è grafico, essenziale: una linea istintuale, non impressionistica, ma rapida e tagliente, "sacrificante e scarnificante",⁸ anche quando ci mostra immagini narrative. Ferite e suture divengono tessiture d'integrazione, in cui ciò che appare disorganico, perché incompleto, è invece perfettamente compiuto in sé stesso. All'origine

fig. 2. Nicola Samori, *Anulante*, 2018, olio su rame, cm 70x50, collezione privata



dialcune incisioni di Samori c'è un rapporto con il cromatismo e il plasticismo delle pitture dei grandi maestri del passato: «Le incisioni dei maestri sono parte della mia educazione visiva da decenni, ma preferisco lasciarmi condurre dalla pittura – o dalla scultura – quando mi cimento con una prova calcografica. Mi piace la trasmissione e il tradimento che hanno luogo quando si cerca di trasformare il colore e il modellato plastico in uno sciame di segni, come è avvenuto con la *Resurrezione* da Marco Pino (fig. 3) oppure con un *San Sebastiano curato da Irene* della scuola di Ribera che è stato modello della mia acquaforte *Irene scopre l'Informale* (fig. 4) del 2012. In entrambi i casi abbiamo la sensazione di essere di fronte ad una antica incisione 'disturbata' da ingressi incoerenti (una grande bruciatura oppure la deformazione del



fig. 3. Nicola Samori, *Fiamma parassita*, 2017, aquaforte, mm 420x290, (foglio mm 700x500), esemplare: n.d., Repertorio Bagnacavallo

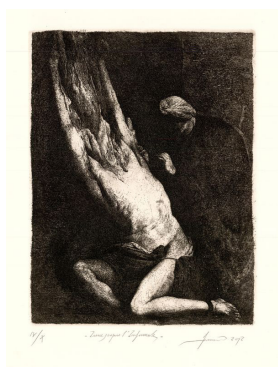


fig. 4. Nicola Samori, *Irene scopre l'informale*, 2012, aquaforte, mm 325x245 (foglio mm 500x360), esemplare: IV/X, Repertorio Bagnacavallo

corpo non riconducibile alle abitudini del XVII secolo). Ma non sono solo queste evidenze a marcare una distanza dal presunto modello incisorio antico: è la trama dei segni stessi a rivelarlo, poiché non replica nulla di già scritto, e tradisce una conoscenza di gesti e di graffi che non avevano ancora fatto la loro comparsa nelle tavole incise del tardo Mannerismo o del Barocco». ⁹ Le lastre utilizzate, di zinco per l'acquaforte e di rame per la puntasecca (di alluminio quando necessita di materiale più tenero), mostrano luci, ombre e chiaroscuri. Spesso i disegni ricevono apporti cromatici, così come le incisioni accolgono contaminazioni con interventi ad acquatinta e cera molle, oppure graffi che rimandano alla maniera nera. Si delinea un'astrazione formale in cui la figura – diversamente dal suo operato pittorico – da segno iniziale ben definito si dissolve e si dilegua, permettendo anche alla vocazione astratta della linea di emergere. ¹⁰ Complesso da ricostruire è il rapporto tra Samori e il disegno, che per l'artista è urgenza di riversare sulla superficie un'idea. «Il disegno è radice, è l'espulsione che non inganna. È semplice e insidioso ed è il terreno di caduta di molti presunti talenti. Se la pittura è stata per me una lenta e sudata conquista, lo stesso non può dirsi per il disegno e per la scultura, che in qualche modo precedono la ragione, nel senso che la mia versatilità e confidenza con questi mezzi si è manifestata senza indugi fin dall'infanzia. Il disegno è spesso il solo momento nel quale abbandono la verifica del modello e mi concedo l'invenzione, il capriccio, l'irreale. I disegni contenuti nelle tavole realizzate per Moresco sono quasi dei fuoriusciti dai miei quaderni. Accumulo quaderni di disegni da anni, mai mostrati, nei quali le idee si accampano e la cura nel modellato viene meno. Il tracciato di quei quaderni è una fotografia stenografica del desiderio di veder accadere una scultura o una pittura. Non sempre. Talvolta la linea si porta fuori dalla servitù e basta a sé stessa: ecco le fiabe e i disegni che presenterò a Roma il primo ottobre ¹¹ e il vasto capitolo della calcografia». ¹² Samori osserva con attenzione i disegni dei maestri del passato, ma questi non sono una pista per le sue prove calcografiche, non ancora per lo meno. «Il mio disegno è lo spazio dell'invenzione e raramente osservo un modello; è una forma di scrittura più automatica di quanto non lo sia, per me, l'uso dell'alfabeto». ¹³ Per l'artista esiste un momento germinale in cui il pensiero viene messo nero su bianco, ma questo si traduce generalmente in un bozzetto plastico: è lì che l'artista studia la forma. Viceversa il disegno ha una sua autonomia: «è un impulso addomesticato – e coltivato – con l'esercizio. Come la pittura e come la scultura il disegno non fa sconti ed è spesso una questione di allenamento. Non è mia pratica fare "disegni preparatori"; l'antefatto a un'opera consiste in pochi segni tracciati in velocità che somigliano ad una nota scritta e che prende posto dove capita: una busta, un taccuino, un frammento di carta, una tavola di legno abbandonata in studio o anche il muro e la mia mano». ¹⁴ Il disegno è materia viva e pulsante, è una pratica in cui momento ideativo, istintivo e gestuale si compenetrano. Portato del disegno, oltre all'interrogazione del visibile, è la capacità di dare spazio a pensieri

fig. 5. Nicola Samori, *Senza titolo*,
2021, inchiostro su carta, cm 29 x 21,5



inesprimibili. Forse a questo si lega l'esperienza di Samori e dello scrittore Antonio Moresco sopracitata. Lo scrittore nel testo *Fiabe* reinterpreta le fiabe tradizionali, portandone a galla i caratteri più crudi. Samori, invitato a illustrare il testo, ci mostra la sua *palestra di absurdità*, con uno stile cupo ed essenziale che oscilla tra il drammatico e fumettistico ed è legato all'illustrazione contemporanea. «Sono oltre cinquanta tavole nelle quali non ho cercato di dare immagine alle parole di Moresco bensì di riscrivere le immagini tradizionali delle fiabe manomettendone i codici, così come lo scrittore ha alterato il DNA di racconti secolari insinuandosi fra le pieghe della narrazione. Per me questa collaborazione ha segnato il ritorno al disegno come pratica assidua, ma anche l'occasione per liberarlo dalla discrezione soffocante nella quale

fig. 6. Nicola Samori, *Senza titolo*,
2021, inchiostro su carta, cm 29 x 21,5



l'avevo tenuto in ostaggio». ¹⁵ La tecnica è mista: penna su carta, per poi inquinare tutto; l'originale si diletta tra Photoshop e post-produzione. Nei quaderni inediti sopracitati sono nati anche i disegni qui presentati (fig. 5-6-7-8), dove emerge come per Samori il disegno sia una costante con cui l'artista esteriorizza la propria individualità: «sono disegni che nascono impugnando due penne simultaneamente: con una cerco di dare forma al soggetto, mentre l'altra segue, come un'ombra infedele, il primo tracciato. Ne risulta un segno sdoppiato, più robusto da una parte e più discontinuo dall'altra, che a distanza crea una sorta di affaticamento dello sguardo che non riesce a mettere a fuoco finché non si avvicina l'occhio alla superficie e ci si rende conto che la sfasatura non è un difetto della vista ma un vizio del segno. Il segno stampella è una

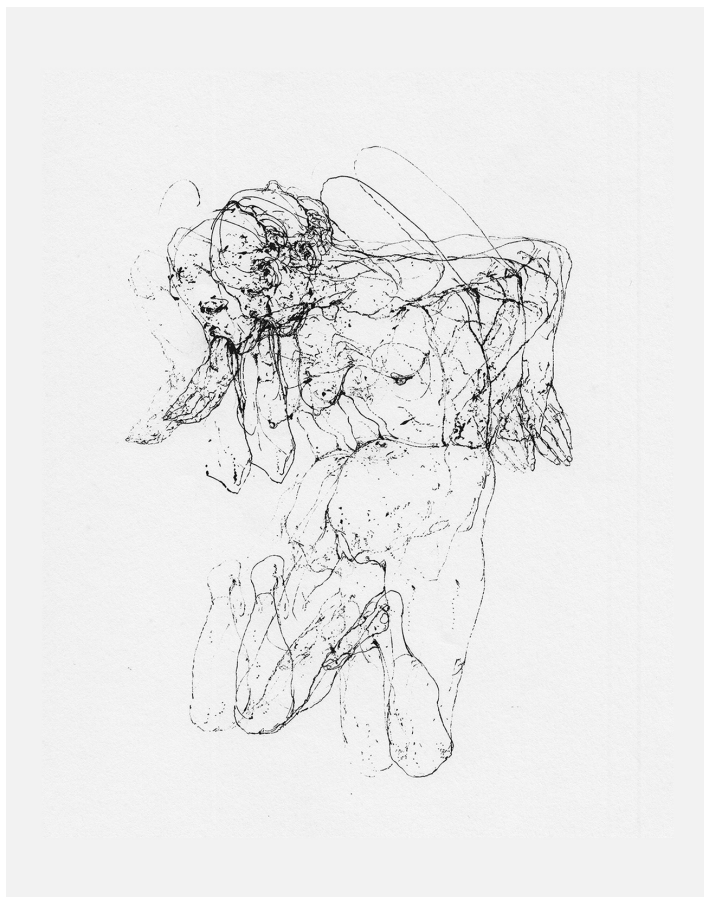


fig. 7. Nicola Samori, *Senza titolo*, 2021, inchiostro su carta, cm 29 x 21,5

fig. 8. Nicola Samori, *Senza titolo*, 2021, inchiostro su carta, cm 29 x 21,5

gruccia che aiuta l'inchiostro a insinuarsi nel bianco e la mia mente a progettare e controllare la forma. Con un solo segno perdo sicurezza». ¹⁶ Attraverso l'utilizzo di penne a sfera di vari spessori nascono delle forme ibride, disarticolate, i cui corpi molli nascondono una necessità di controllo del segno. La prima penna realizza la forma grazie all'inchiostro denso e pastoso; la seconda, volutamente più scarica, trasporta il fantasma dell'immagine. Parte di questo *corpus* è stato messo per la prima volta in fila in occasione della recente mostra tenutasi alla Galleria Monitor di Roma. «I venticinque disegni in mostra sono una sorta di antefatto alla scultura in marmo che campeggia al centro della stanza che li accoglie. Un allenamento che ha avuto luogo nelle settimane del secondo *lockdown*; un rito intimo come quello del disegno trova terreno fertile in uno stato di ritiro forzato» ¹⁷. Non vi è capo e fine in questo interminabile rapporto, il disegno è luogo della creazione libera nel quale tutto è concesso. Un mondo quasi inviolato, che merita di essere scoperto e approfondito oltre questo spiraglio.

Note

- 1 Ringrazio l'artista per la generosa disponibilità; la dichiarazione menzionata sopra e le seguenti derivano dall'intervista rilasciata a chi scrive in data 29.09.2021
- 2 Vedi nota 1.
- 3 Claude Mellan, incisore (Abbéville 1598 - Parigi 1688), *Volto Santo*, incisione a bulino in un unico tratto, 1649, Parigi, Bibliothèque Nationale.
- 4 I. Lavin, *Il Volto santo di Claude Mellan: Ostendatque etiam quae occultet*, in C. L. Frommel, G. Wolf (a cura di), *L'immagine di Cristo. Dall'acheropita alla mano d'artista: dal tardo Medioevo all'età barocca*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2006, pp. 449-491.
- 5 Vedi nota 1.
- 6 Riferendoci ai dipinti che mantengono un immediato legame con la pratica incisoria.
- 7 E. Dall'Ara, *Il segno grafico di Samorì*, in I. Zanotti, (a cura di), *Nicola Samorì: Comune di Forlì*, catalogo della mostra (Forlì, Palazzo Albertini 2 dicembre 2000 - 7 gennaio 2001), Ramberti, Rimini, 2000, n.n.
- 8 Dall'Ara, *Il segno grafico di Samorì*, cit, n.n.
- 9 Vedi nota 1.
- 10 E. Dall'Ara, cit, n.n.
- 11 In riferimento alla mostra personale *Manuale della mollezza e la tecnica dell'eclisse*, Galleria Monitor di Roma (1 ottobre - 26 novembre 2021).
- 12 Vedi nota 1.
- 13 Vedi nota 1.
- 14 Vedi nota 1.
- 15 Vedi nota 1.
- 16 Vedi nota 1.
- 17 Vedi nota 1.

Appendice. Intervista a Nicola Samorì

Eugenia Mandaglio

Incisione

Qual è, secondo lei, la posizione attuale dell'incisione nel sistema dell'arte contemporanea e quali sono le sue prospettive?

Oggi incidere significa affidare il proprio tempo a qualcosa di pressoché irrilevante nella scena dell'arte, e questa irrilevanza rende, a mio avviso, l'incisione irresistibile perché la sola cosa che sembra mantenere in vita questa pratica è il piacere. Incidere non ha più mordente sociale (ci sono ben altri strumenti che diffondono le immagini), come del resto dipingere o scolpire, con l'aggravante che l'incisione non porta pressoché nessuna gratificazione economica e divora i giorni quando la si prende di petto.

Le prospettive? Francamente non ne vedo perché si tratta di una pratica legata a un processo meccanico (oggi obsoleto) più di quanto non lo siano il disegno e la pittura. Se la mano dell'uomo non può essere licenziata, il torchio è modernariato da tempo.

Ma è proprio l'incisione che mi ha portato alla pittura, con un processo lineare e insospettabile che parte dal segno scavato nella cera e poi passa attraverso il monotipo per diventare pittura.

Durante le ricerche ho trovato un'incisione ispirata a un dipinto del pittore Marco Pino. Una suggestione quindi, ma da una pittura. Le è capitato di lasciarsi ispirare da fogli incisi? Qual è il rapporto con gli antichi maestri - quali Mantenga, Dürer, Raimondi, Rembrandt o altri - in questo campo?

Le incisioni dei maestri sono parte della mia educazione visiva da decenni, ma preferisco lasciarmi condurre dalla pittura – o dalla scultura – quando mi cimento con una prova calcografica. Mi piace la trasmissione e il tradimento che hanno luogo quando si cerca di trasformare il colore e il modellato plastico in uno sciame di segni, come è avvenuto con la *Resurrezione* da Marco Pino oppure con un *San Sebastiano curato da Irene* della scuola di Ribera che è stato modello della mia acquaforte *"Irene scopre l'Informale"* del 2012. In entrambi i casi abbiamo la sensazione di essere di fronte ad una antica incisione "disturbata" da ingressi incoerenti (una grande bruciatura oppure la deformazione del corpo non riconducibile alle abitudini del XVII secolo). Ma non sono

solo queste evidenze a marcare una distanza dal presunto modello incisario antico: è la trama dei segni stessi a rivelarcelo, poiché non replica nulla di già scritto, e tradisce una conoscenza di gesti e di graffi che non avevano ancora fatto la loro comparsa nelle tavole incise del tardo Manierismo o del Barocco.

E questo rapporto nel campo del disegno? Riprende disegni degli antichi maestri?

No, osservo con attenzione i disegni del passato, ma non sono mai diventati una pista per le mie prove calcografiche, non ancora per lo meno. Il mio disegno, poi, è lo spazio dell'invenzione e raramente osservo un modello; è una forma di scrittura più automatica di quanto non lo sia, per me, l'uso dell'alfabeto.

Lei stesso mi ha parlato del passaggio “Da puntasecca a monotipo da monotipo a pittura ad olio”, potrebbe spiegarsi meglio? Ha parlato anche spesso di calcografia

La mia pittura nasce dall'incisione, come ho accennato in apertura. È stato un processo di lenta migrazione per tappe: dall'acquaforte alla puntasecca, dalla puntasecca in piccoli formati a quella monumentale che iniziai ad intelare verso il 2001-2002 e poi l'ingresso del monotipo, dapprima impresso su carta bianca, e poi su carte preparate e materiche. Da quel momento in poi parlare di calcografia non ha più senso: la pittura domina il campo anche se continua a scivolare sotto il rullo del torchio. Anche il colore arriva dall'incisione. Mio maestro nelle pratiche calcografiche fu Giuseppe Maestri che abitualmente “colorava” le sue acquetinte con inchiostri di vari colori, e che aveva avuto l'intuizione di applicare fogli di carta staccati dalle riviste alla lastra in modo che quelle immagini trovate (paesaggi, modelle, interni di design, ecc.) si fondessero con il nero dell'inchiostro che riempiva i solchi delle lastre. Questa sovrapposizione generava a volte un impasto così solido e convincente fra segno e colore che parlare di pittura diventava naturale.

Esiste una memoria dell'incisione nelle sue opere? Solo a guardare *Testa con lacrima* sembra di rivedere una memoria di Mellan. Intendo non solo riferimenti diretti, ma anche nella scelta degli strumenti o dei supporti, dal bulino al rame allo zolfo.

Certamente. Gli strumenti dell'incisore, che ho abbandonato per anni, sono rientrati in campo verso il 2015 quando ho iniziato ad “aprire” la pittura ad olio utilizzando affilati bulini e sgorbie che sollevano fili di pittura parzialmente essiccata. Il polso dell'incisore non scava più la cera o il metallo nudo, bensì la polpa dell'olio lasciando solchi sulla superficie pittorica che rammentano un'antica lastra in rame aperta col bulino. In questo corpo di lavori “*Testa con lacrima*” è senz'altro il dipinto che, per dimensioni e riferimenti ottici, ritrova la strada dell'incisione cercando di tramutare il volto in un filamento continuo che, a fine opera, viene lasciato ricadere su ciò che resta del viso, come se il sottile

cordone di rame sollevato da Mellan per disegnare virtuosisticamente la sua Veronica fosse stato preservato e ci fosse mostrato in forma di matassa di metallo.

Disegno

Le chiederei per prima cosa che cos'è per lei il disegno

Cito me stesso, dalla nota in catalogo della mostra “141 – Un secolo di disegno in Italia”:

Il disegno è inevitabile: da Altamira a Miquel Barceló è passato un giorno, dallo sgorbio di Giovan Francesco Caroto a Jean Dubuffet è passata un'ora.

Quando disegno abito un presente continuo. Il disegno non ha un passato e non ha un destino. È solo, e soltanto, presente.

Il disegno sembra dirci che il tempo non esiste.

Vorrei chiederle qualcosa sui cartoncini graffiati raffiguranti soggetti danteschi presentati durante la mostra *Viaggio nel tempo, ad un passo dai luoghi di Dante* (1998).

Si tratta di robusti cartoncini che verniciavo parzialmente con smalto da carrozzeria e che poi graffiavo con il brunitoio sollevando la vernice. Una sorta di maniera nera nata prima ancora del mio contatto con l'incisione vera e propria (si tratta di opere del 1997/98), ma anche un sintomo curioso del mio precoce interesse nei confronti del gesto della rimozione come pratica per rivelare anziché occultare.

Lei ha illustrato il libro *Fiabe* di Antonio Moresco. Può raccontami come sono nati quei disegni?

Sono oltre cinquanta tavole nelle quali non ho cercato di dare immagine alle parole di Moresco bensì di riscrivere le immagini tradizionali delle fiabe manomettendone i codici, così come lo scrittore ha alterato il DNA di racconti secolari insinuandosi fra le pieghe della narrazione. Per me questa collaborazione ha segnato il ritorno al disegno come pratica assidua, ma anche l'occasione per liberarlo dalla discrezione soffocante nella quale l'avevo tenuto in ostaggio.

Dei disegni inediti che mi ha inviato cosa vuole raccontarmi? Si legge quasi un doppio. In questo caso le chiedo anche qualcosa riguardo la tecnica.

Sono disegni che nascono impugnando due penne simultaneamente: con una cerco di dare forma al soggetto, mentre l'altra segue, come un'ombra infedele, il primo tracciato. Ne risulta un segno sdoppiato, più robusto da una parte e più discontinuo dall'altra, che a distanza crea una sorta di affaticamento dello sguardo che non riesce a mettere a fuoco finché non si avvicina l'occhio alla superficie e ci si rende conto che la sfasatura non è un difetto della vista ma un vizio del segno.

Il segno stampella è una gruccia che aiuta l'inchiostro a insinuarsi nel bianco e la mia mente a progettare e controllare la forma. Con un solo segno perdo sicurezza.

Può parlarmi della sua ultima personale alla Galleria Monitor? Lì è presente il disegno.

I venticinque disegni in mostra sono una sorta di antefatto alla scultura in marmo che campeggia al centro della stanza che li accoglie. Un allenamento che ha avuto luogo nelle settimane del secondo lockdown; un rito intimo come quello del disegno trova terreno fertile in uno stato di ritiro forzato.

Il disegno per lei è un'attività costante: è anche esercizio o solo impulso? Inoltre, conserva o realizza anche sei disegni preparatori?

È un impulso addomesticato – e coltivato – con l'esercizio. Come la pittura e come la scultura il disegno non fa sconti ed è spesso una questione di allenamento.

Non è mia pratica fare “disegni preparatori”; l'antefatto a un'opera consiste in pochi segni tracciati in velocità che somigliano ad una nota scritta e che prende posto dove capita: una busta, un taccuino, un frammento di carta, una tavola di legno abbandonata in studio o anche il muro e la mia mano.

“I miei disegni del 1996 stanno accanto a quelli del 2020 e a stento si scorge una trasformazione. Si possono mescolare le carte e perdere il tempo”. Può parlarmi di questa dichiarazione?

C'è nel disegno qualcosa di radicale e, in un certo senso, di inevitabile. Non lo vedo solo nel mio caso, ma anche nel percorso di molti artisti che ammiro. È come se si venisse al mondo col segno, con un segno, che ci accompagna come la scrittura, fino alla fine. Vero è che ci sono mutamenti della calligrafia nel corso della vita, ma non sono drastici come certi passaggi repentini da un codice pittorico all'altro che scorgo nella biografia di molti pittori. Solo il disegno meditato, che chiama in causa la grande pazienza, può imbrogliare.

Crede che il mercato attuale dei disegni e delle incisioni influisca sulla loro produzione?

Senz'altro: il mercato imprime sempre il ritmo all'opera. Se il disegno e l'incisione sono pratiche, in parte, carbonare, è dovuto al fatto che non sono un vero oggetto di attenzione da parte del mercato.

Ma proliferano ai margini del sistema perché sono linguaggi economici e rispettosi della dimensione artigianale del fare. Se è facile fare un dipinto orrendo è pressoché impossibile realizzare un'incisione ripugnante. La calcografia, un po' come la ceramica, ripaga chi si avvicina alla pratica da subito perché c'è un susseguirsi di passaggi che in parte cancellano la traccia diretta e restituiscono l'opera come qualcosa di spontaneo, che pare essersi generato da solo.