

LA BELLEZZA RITROVATA

Alcune opere inedite dall'arte antica all'arte contemporanea

a cura di

Lino Giglio e Franco Tisi

2018

ANTICHITÀ GIGLIO - MILANO
ANTICHITÀ LA PIEVE - BRESCIA

LA BELLEZZA RITROVATA

Alcune opere inedite dall'arte antica all'arte contemporanea

Catalogo a cura di

Lino Giglio
Franco Tisi

Testi e progetto grafico a cura di

Isabella Balzarini
Alessandra Giglio

Fotografie

Andrea Parisi
Studio Fotografico Perotti Milano

Un ringraziamento particolare a Simone Guerriero, Anna Orlando, Annalisa Scarpa e Giuseppe Beretti per l'approfondimento di alcune opere.

Tutti i diritti riservati.

È severamente vietata la riproduzione anche parziale dei testi, delle opere, del materiale fotografico qui pubblicato.

Febbraio 2018
Grafiche Migliorini srl


Modenantiquaria
XXXII MOSTRA DI ANTIQUARIATO

Opere presentate alla mostra Modenantiquaria 2018 dal 10 al 18 Febbraio
Stand I Carracci 4


ANTICHITÀ GIGLIO
dal 1978

ANTICHITÀ GIGLIO
Via Carlo Pisacane, 53
20129 Milano
info@antichitagiglio.it
www.antichitagiglio.it
Tel. +39 02 29403146


La Pieve
ANTICHITÀ

ANTICHITÀ LA PIEVE
Via San Giovanni, 120
25070 Sabbio Chiese (BS)
info@antichitalapieve.it
www.shop.antichitalapieve.it
Cell. +39 335 6064771

SOMMARIO

1 LUCA MOMBELLO

Madonna del Rosario con Santi

2 TOMMASO BONAZZA

*San Giovanni Evangelista
Maria Maddalena*

3 DOMENICO BISSONI

Crocifissione

4 PIETRO PAOLO RAGGI

Cesare riceve la testa di Pompeo

5 FRANCESCO FOSCHI

Paesaggio invernale con villaggio figure e cavalieri

6 GIAMBATTISTA PITTONI

Madonna col Bambino e Santi

7 EBANISTERIA LOMBARDA DEL XVIII SECOLO

Cassettone a ribalta con alzata

8 GIUSEPPE MAGGIOLINI

Tavolino con piano reversibile, 1806

9 LORENZO BARTOLINI

Tersina Balbi Senarega (Prie Dieu)

10 PAUL KLEE

Wüsten-Räuber, 1938

11 LUCIO FONTANA

Concetto spaziale, 1960

12 LUCIO FONTANA

Concetto spaziale, 1967, scultura

13 ANGELO LELII

Lampada da terra modello 12128 Triennale

14 PIERO GILARDI

Zucche sul tronco

15 GIO' DI BUSCA

Ala di Ravennate

“Cosa bella e mortal passa e non l’arte”

- LEONARDO DA VINCI

1.

LUCA MOMBELLO

(Orzivecchi, 1518/1520 - Quinzano d'Oglio, 1588/1596)

Madonna del Rosario con santi

Olio su tela, cm 171x118

Firmato in basso a destra *Lucas Mo(m)b/elus fecit* e datato 1582

L'opera è stata dichiarata d'interesse culturale particolarmente importante dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali

L'opera olio su tela entro cornice intagliata e dorata coeva raffigura la *Madonna del Rosario con i Santi Domenico, Vincenzo Ferrer (?), Costanzo da Brescia (?), Caterina d'Alessandria, Caterina da Siena, Barbara* ed è firmato e datato; al centro un filatterio reca la scritta "Hoc opus f(ecit) f(ieri) I. A. R(everenda) M(ater) P(ri)ora S(oror) Barbara Patu[...] 1582".

Il dipinto opera di Luca Mombello, allievo di Alessandro Bonvicino detto il Moretto da Brescia, non viene menzionata negli studi relativi all'artista bresciano, di cui conosciamo una produzione costituita perlopiù da pale d'altare e quadri per la devozione privata, ed è quindi da considerarsi inedita e di particolare interesse culturale sia per la qualità sia per essere una delle rare opere firmate e datate di sua mano.

La sottoscrizione di Mombello compare infatti sull'*Adorazione dei Magi* nella chiesa della Natività della Vergine a Coccaglio (1550 circa) e sulla pala, firmata e datata, raffigurante *Madonna col Bambino con i Santi Sebastiano, Rocco e Giuseppe* commissionata da Andrea Ganassoni per la chiesa di San Giuseppe di Brescia.

Il dipinto presenta una composizione molto semplice e ordinata e con espressioni stereotipe, dettate dalla Controriforma, ma pur sempre curate nei dettagli descrittivi e soprattutto nelle stoffe. Particolarmente simile sia per la composizione sia per la qualità stilistica e descrittiva è l'*Incoronazione della Madonna tra angeli musicanti, Umiltà e Pudicizia* parte della collezione dei Musei Civici di Arte e Storia, Pinacoteca Tosio Marti-nengo a Brescia.

La cornice lignea dorata è originale e potrebbe essere anch'essa opera di Mombello, il quale prima di dedicarsi alla pittura era un intagliatore e non smise mai questa sua attività professionale anche durante la sua carriera di pittore, elemento che attribuisce all'opera ancora più rilevanza.





Il cartiglio menziona la committente, la “Prior S(oror) Barbara Patu[...]” che insieme a tre santi dell’Ordine dei Predicatori e al soggetto principale, la Madonna del Rosario, indirizza verso un convento bresciano della comunità domenicana femminile, risalente al 1252 circa, il convento di Santa Caterina delle Monache Domenicane in Brescia. Il convento venne soppresso nel 1797 successivamente ad un grave scandalo che coinvolgeva le suore del convento e alcuni membri della famiglia Caprioli; gli edifici vennero utilizzati per gli uffici della Dogana e, nel 1937-1938 furono demoliti quasi totalmente per ospitare gli uffici della Finanza. Il critico Giovanni Battista Carboni, in *Le Pitture e Sculture di Brescia* nel 1760, segnalava in questo convento la presenza di tre pale d’altare di Luca Mombello: quella dell’altare maggiore con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* e altri santi, irreperibile, quella con la *Vergine Immacolata con i Santi Agostino, Antonio da Firenze, Costanzo da Brescia e Giacinto* rintracciata da Valerio Guazzoni nella chiesa di Barzaniga in diocesi di Cremona e, infine, la *Madonna del Rosario*:

“Le figure della Tavola principale, dipinta da Luca Mombello, sono Maria Vergine in aria col Divino Infante, il qual è in atto di sposare coll’anello nuziale S. Caterina V. e M.: al di sotto S. Agostino vestito Pontificalmente, S. Luca Evangelista, e S. Costanzo Confessore Bresciano, alla cui destra sta ritto in piedi S. Giovanni Evangelista. [...] Dello stesso Pittore Mombello è la Tavola dell’Altare a monte, la quale rappresenta Maria immacolatamente concetta, coi Santi Giacinto e Costanzo Confessori; e Agostino e Antonino ambedue in abito sacro vescovile, in atto di adorazione. Nell’Altare opposto v’è dipinta l’immagine della B[eata] V[ergine] del Rosario in gloria, d’innanzi alla quale stanno genuflessi nel piano S. Domenico, S. Vincenzio Ferrerio, S. Caterina di Siena e S. Agnese.”¹

Il testo citato e i santi menzionati, a nostro avviso, avvalorano la tesi che l’opera descritta da Giovanni Battista Carboni sia quella qui approfondita, anche in virtù del fatto che è cosa certa che la pala sia riconducibile ad una committente domenicana femminile. L’opera risulta quindi nuova testimonianza del pittore Luca Mombello e della fama che questo si guadagnò presso i monasteri locali.



¹ Giovanni Battista Carboni, 1760, *Le Pitture e Sculture di Brescia*, Parte Prima, pp. 38-39

2.

TOMMASO BONAZZA

(Venezia ?, 1696 circa – Padova, 1775)

San Giovanni Evangelista Maria Maddalena

Marmo di Carrara, altezza cm 126

Le due statue in marmo di Carrara rappresentano *San Giovanni Evangelista* e *Maria Maddalena*, due soggetti associati, in questo come in altri casi, nel ricordo della loro comune presenza sotto la Croce al momento della deposizione del corpo di Cristo: l'apostolo è raffigurato, secondo la tradizione iconografica, come un giovane aggraziato, quasi femminile, dal volto sbarbato e con lunghi capelli a boccoli, qui accompagnato dall'attributo del libro che allude al Vangelo di cui fu autore; la Maddalena è, invece, ritratta con in mano il vaso di unguento con cui lavò i piedi a Cristo e, come di consuetudine, mostra i lunghi capelli, sciolti e fluenti, che le ricadono sul petto.

Le due opere si palesano fin da subito quali creazioni direttamente riconducibili allo studio padovano di Giovanni Bonazza, per la qualità stilistica che le contraddistingue. Esse infatti, e il *San Giovanni Evangelista* in modo particolare, appaiono in stretta relazione, riproponendone il modulo figurativo e lo stesso afflato stilistico, con le omonime figure scolpite da Giovanni Bonazza nell'ultimo periodo della sua attività, verso la metà degli anni trenta del Settecento, per la chiesa padovana di Santa Maria del Torresino (figg. 1-2). Le sculture del Torresino mostrano in modo esemplare il passaggio nello stile dello scultore dalla straordinaria, e a volte sfrenata, fantasia compositiva a una sorta di composto classicismo, in una ricerca di sempre maggiore semplicità e sintesi formale; Camillo Semenzato (1959) vi notava giustamente “una semplificazione quasi ascetica, tale è l'evidente risparmio di ogni aggiunta superflua”, come se l'artista volesse concentrarsi “a sorreggere solo i tratti più importanti del gesto, del movimento”. Medesima è l'impressione che riceviamo nell'osservare le nostre due sculture, e analoga, di fronte a queste figure, è la “commozione per quel sentore di immobilità eterna che arresta, ma nello stesso tempo solennizza, i moti delle forme” (Semenzato 1959). Ciononostante, al di là di queste immediate e significative risposdenze, il *San Giovanni Evangelista* e la *Maddalena* qui presentati si distinguono per quella innocente freschezza impressa da una personalità che non rinuncia affatto a esprimere il proprio carattere nel misurarsi con un modello autorevole, qui rielaborato alla luce di una nuova sensibilità consona al gusto del Settecento più maturo.





Fig. 1-2
Giovanni Bonazza
San Giovanni Evangelista
Maddalena

Chiesa di Santa Maria del Torresino, Padova



A una attenta analisi le nostre due sculture rivelano, infatti, la loro appartenenza alla produzione di Tommaso Bonazza, il più vecchio dei figli di Giovanni, colui che è da ritenersi – come per primo osservava Semenzato (1966) – il suo collaboratore più stretto, al punto di ereditarne, più di tutti gli altri figli, le caratteristiche principali, “sia nello stile che nella tipologia”. A conferma del fatto che ci troviamo di fronte a dei lavori del più anziano dei figli di Giovanni – da annoverarsi peraltro tra le sue più alte creazioni – è sufficiente soffermarsi sul *San Giovanni Evangelista*, che, pur richiamando nell’impianto compositivo, nella pacata mimica gestuale, come nelle fattezze e nella resa espressiva del volto, la statua realizzata dal padre per il Torresino, rappresenta una versione probabilmente coeva, con minime varianti (l’assenza dell’attributo dell’aquila in primis), dell’immagine dell’omonimo evangelista scolpita in pietra tenera da Tommaso attorno al 1741 per la chiesa parrocchiale di Fratta Polesine (fig. 3). Entrambe le figure ritraggono l’apostolo mentre sostiene con la sinistra il libro del Vangelo (la mano nell’opera scolpita dal padre tratteneva invece i viluppi del manto) e mostrano la stessa estrema semplificazione del pannello – disposto secondo eguali, studiate e regolari cadenze -, la medesima concentrazione e chiarezza delle immagini, con la solenne sospensione dei gesti e dei sentimenti.

Fig. 3
Tommaso Bonazza
San Giovanni Evangelista
 Fratta, Polesine, chiesa parrocchiale





Fig. 4
Tommaso Bonazza
Profeta Elia
 Chiesa di Santa Maria del Carmine
 Padova

Questa stretta relazione con la statua di Fratta Polesine, consente di ipotizzare per il *San Giovanni Evangelista* e la *Maddalena* – probabilmente in origine, per soggetto e dimensioni contenute, collocati ai lati di un altare in un oratorio privato o nella cappella di un palazzo padovano – una datazione a cavaliere tra fine del quarto e inizio del quinto decennio del Settecento, ovvero a soli pochi anni di distanza dalla scomparsa di Giovanni, morto nel 1736, così da rendere ragione della forte influenza del linguaggio paterno, ancora avvertibile in queste opere di Tommaso.

È infatti l'ultimo Giovanni Bonazza quello da cui prende avvio l'arte e il linguaggio precipuo di Tommaso, e da cui mutua – come notava Semenzato (1966) – la lentezza del rilievo e certi caratteristici tratti tipologici come l'atteggiamento delle figure lievemente ancheggianti e l'originale forma degli occhi, dalle turgide palpebre, elementi che pure riscontriamo nella coppia di marmi in esame.

Tommaso Bonazza, al pari dei fratelli Antonio, Francesco e Michelangelo, inizia a lavorare nella bottega che il padre, trasferitosi da Venezia già negli ultimi anni del

Seicento, aveva stabilito a Padova e dando avvio a un'importante scuola grazie alla quale la città antenorea riprenderà, almeno in parte, nel campo della scultura quel primato veneto già appartenutole ai tempi di Donatello.

Tommaso, che era nato probabilmente a Venezia intorno al 1696, entra nella fraglia padovana dei tagliapietra il 12 luglio 1717 e nelle carte d'archivio il suo nome appare ancora nel 1728, 1736 e 1744, quando viene eletto sindaco della fraglia stessa (Semenzato 1966). È verosimile quindi che abbia collaborato con il padre alla realizzazione delle statue raffiguranti la *Sibilla Libica* e la *Sibilla Delfica* – firmate “Joannes et filii Bonazza” e datate 1719 - commissionate al padre dalla corte russa per il Giardino d'Estate di San Pietroburgo, mentre la mano di Tommaso sembra prevalere nelle statue che decorano il coronamento della scuderia di villa Pisani a Stra, eseguite intorno al 1720.

Poco meno di una decina d'anni più tardi, a partire dal 1728, partecipa con Giovanni, come attestano i documenti d'archivio, all'impresa relativa al completamento dell'arredo scultoreo del giardino di Villa Manin a Passariano: al padre era stata affidata in questa occasione l'esecuzione di numerose sculture e di sei gruppi statuari, tra cui i “quattro gruppi delle parti del Mondo, et Elementi”, lavori nei quali si può chiaramente avvertire l'intervento di Tommaso (Guerriero 2005).

Il binomio Giovanni e Tommaso Bonazza si ripresenta per le grandi statue con le allegorie dell'*Alba*, del *Meriggio*, del *Tramonto* e della *Notte*, databili al 1730 circa, che decorano l'accesso di villa Duodo di Monselice e per le quali non sembra fuori luogo supporre che il padre abbia fornito il disegno mentre l'esecuzione sia stata affidata al figlio (Semenzato 1966).

Nel 1730 Tommaso firma con il padre e il fratello Antonio il rilievo marmoreo con l'*Adorazione dei pastori* per la cappella del Rosario nella chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo (la partecipazione all'esecuzione dell'altro riquadro con l'*Adorazione dei Magi*, pur egualmente certa, è attestata in modo più generico dalla firma che reca accanto al nome di Giovanni l'indicazione “e figli”).

Pochi anni dopo, nel 1736 scolpisce, in collaborazione con il fratello Michelangelo, la *Madonna con il Bambino* tra la *Fede* e la *Speranza* sopra la porta d'ingresso della chiesa del Carmine a Padova, lavori che rivelano chiarissimi rapporti con le opere di Giovanni Bonazza che proprio in quell'anno moriva. Per la stessa chiesa esegue poi i profeti *Elia* ed *Eliseo* (fig. 4) nell'altare di Santa Teresa, tra le opere migliori di Tommaso che qui rivela soprattutto le sue ottime doti tecniche, come rivelano i dettagli particolarmente rifiniti, l'attenta descrizione dei volti, delle mani, delle stoffe accompagnata da un sapiente e variato trattamento della superficie del marmo tale da conferire alle immagini “una certa vivezza pittorica frenata dalla persistente compostezza che è tipica di Tommaso” (Semenzato 1966).

Probabilmente in quegli stessi anni esegue la *Fede* e la *Religione* per l'atrio della chiesa di Santa Maria del Torresino a Padova, mentre nel 1741 gli vengono commissionati i quattro *Evangelisti* in pietra di Vicenza per la parrocchiale di Fratta Polesine, per cui realizza anche i santi *Giuseppe*, *Giovanni Battista*, *Francesco*, *Giovanni Nepomuceno*.



Fig. 5
Tommaso Bonazza
Angelo adorante
 Duomo, altare del Santissimo
 Padova



Fig. 6
Tommaso Bonazza
San Giovanni Battista
 Chiesa di San Giovanni Battista
 Borgoforte

In questi lavori di Fratta osserviamo come il linguaggio di Tommaso vada evolvendosi nella direzione di un maggiore allungamento, una maggiore snellezza e scioltezza delle figure, caratteristica che ritroviamo anche nelle nostre due statue e che trova il suo apice nell'*Angelo* (fig. 5) dell'altare del Santissimo del Duomo di Padova (1751 circa), vero capolavoro dell'artista, per gli accenti più spontanei e la qualità esecutiva.

Tra le opere firmate, ma non datate, si ricordano le statue di San Nicolò e San Zeno sulla scalinata della parrocchiale di Trissino, il *San Sebastiano* e la *Santa Lucia* della chiesa della Madonna del Pilastrello a Lendinara, e un busto raffigurante il conte *Enrico Auersperg*, nel castello di Gorizia, che rivela da parte di Tommaso una particolare abilità di ritrattista (Semenzato 1966).

Si segnalano inoltre due altre statue in marmo pure firmate (fig. 6), ma non datate, nella chiesa di San Giovanni Battista a Borgoforte nel mantovano, l'una raffigurante *San Francesco*, posta nella nicchia a destra del presbiterio (recante sul lato sinistro del basamento l'iscrizione TOM. BONAZZA F.), l'altra *San Giovanni Battista*, allocata nell'altare della prima cappella a destra

(analogamente siglata TOM. o BONAZZA F.), quest'ultima esemplata sulla figura del santo precursore scolpita dal padre Giovanni per la chiesa veneziana di San Pantalon.

Attorno al nome di Tommaso Bonazza si può dunque raccogliere una produzione piuttosto ampia, alla quale ora si va ad aggiungere, quale significativo arricchimento alla conoscenza dell'opera dello scultore, la nostra coppia con *San Giovanni Evangelista* e *Maria Maddalena*.



Fig. 7
Tommaso Bonazza
San Giovanni Evangelista
 Ubicazione ignota
 (già Londra, Sotheby's)



Fig. 8
Tommaso Bonazza
San Giovanni Evangelista
 San Lazzaro degli Armeni, Biblioteca
 Venezia



Fig. 9
Tommaso Bonazza
Vergine
 San Lazzaro degli Armeni, Biblioteca
 Venezia

A loro volta, infatti, questi due lavori di Tommaso costituiscono un prezioso termine di confronto per riferire al nostro scultore l'ovale con il rilievo che ritrae a mezzobusto *San Giovanni Evangelista* (fig. 7) comparso a Londra presso Sotheby's (*European Sculpture & Works of Art*, London, 8 December 2006, lot 77, *Roman, 17th century. An oval marble relief of the Magdalen*, cm 27; Guerriero 2010). Interessante è il rapporto tra questo piccolo rilievo e la nostra figura del santo omonimo realizzata a tuttotondo: non solo colpisce l'esatta corrispondenza nelle fisionomie dei volti, ma pure la significativa consonanza nella semplice e serena resa dell'immagine dalle linee pulite (si osservi pure che la sottoveste che spunta sotto il collo del santo mostra un'analogia fitta e sottile pieghettatura). Ancora grazie al confronto con le nostre due opere, appaiono appartenere alla mano di Tommaso, più che del padre Giovanni, come di recente è stato proposto (Tulic 2015), anche i due busti raffiguranti *San Giovanni Evangelista* e la *Vergine* (figg. 8-9), conservati presso la Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, nell'omonima isola veneziana. In questo caso, oltre alla relazione piuttosto evidente che accomuna i visi dei due evangelisti, è soprattutto la coincidenza nei profili dei volti delle due figure femminili a colpire, il disegno degli occhi e delle turgide palpebre, come pure la comune resa espressiva, non meno della consonanza nella lavorazione delle pieghe e delle superfici del pannello delle vesti, financo nel dettaglio del lembo del manto che ricade dal centro del petto.

Simone Guerriero

3.

DOMENICO BISSONI

(Bissone, metà del XVI secolo - Genova, 1639 o 1645)

Crocifisso

Scultura in avorio su croce in ebano, entro una teca in legno scolpito e dorato

Genova, prima metà del XVII secolo

Dimensioni: Corpus Christi cm 60x35; teca cm 140x60

Dai documenti rinvenuti, Domenico risulta figlio dello scultore Francesco Gaggini e acquisì il cognome con il quale è noto dal luogo di origine, Bissone appunto, piccolo paese sul lago di Lugano. Fu noto anche come il “Veneziano” soprannome dovuto ad un soggiorno nella città lagunare nella quale, in epoca giovanile, egli scoprì e apprese la scultura lignea veneta della seconda metà del Cinquecento. Dal 1597 Bissoni venne documentato a Genova (Arch. Di Stato di Genova, Notaio Olivieri, 1597; Genova). Qui risulta sposato e residente nella contrada di “Scuteria”. Risalgono agli ultimi anni del Cinquecento e primi del Seicento alcune sue opere di raffinato intaglio come il tabernacolo della chiesa di San Giovanni Battista a Pive di Teco o la cassa con la raffigurazione di Cristo al Calvario presso l’oratorio di Santa Croce in Sarzana. Quest’ultima venne purtroppo distrutta ma si sa che gli diede fama e numerose altre committenze, tra le quali un gruppo ligneo raffigurante Cristo morto presso il convento in San Martino d’Albaro a Genova e il Crocifisso (detto il “moro” per il particolare colore del legno di giuggiolo) conservato nell’oratorio di San Giacomo della Marina a Genova.

La sua bottega divenne una vera e propria accademia che formò illustri scultori quali Marcantonio Poggio, Pietro Andrea Torre, Anton Maria Maragliano e lo stesso figlio di Bissoni, Giambattista, il quale portando avanti la scultura eburnea risultò influenzare molti artisti internazionali del tempo, soprattutto spagnoli.

Non è certa la data della morte di Bissoni che avvenne a Genova, per il Soprani nel 1639 mentre per il Cervetto nel 1645.



Il Bissoni può essere considerato il fondatore della scuola di plastica eburnea a Genova, egli infatti non solo impiegò i materiali più tipici della scultura come il legno o il marmo ma si cimentò soprattutto con l'avorio. Modellò le sue opere in avorio in grandi dimensioni con l'intento di utilizzare questo materiale come alternativo ma dalla resa ugualmente emozionante. L'avorio con i suoi colori e le venature gli diede la possibilità di dare alle sculture toni meno freddi del marmo e meno omogenei del legno. Nelle sue figure in avorio si evidenziano particolari che ci rimandano alle sculture monumentali piuttosto che ai lavori di intagli minuti e minuziosi tipici della scultura eburnea barocca. Anche l'attenzione per i dettagli drammatici nei soggetti scolpiti hanno un forte legame con la scultura di grandi dimensioni dove si potevano ben evidenziare il pathos dell'uomo colto nell'attimo. Bissoni lasciò numerosi crocifissi per committenze religiose ma anche private che lo apprezzarono perché seppe superare la staticità nelle figure dei suoi predecessori ed esprimere in maniera eccezionale il dolore del Dio-uomo morente sulla croce. Il volto di Cristo del crocifisso qui presentato è ritratto nel momento di estremo dolore quando il corpo sta per cedere allo stremo delle fatiche, manifestando quindi un interesse da parte dell'artista per quel naturalismo che in quegli anni dominava anche il mondo della pittura. L'attribuzione al Bissoni è evinta da questi dettagli riscontrati in molte sue opere, soprattutto si noti i particolari del volto, il modellato del costato, la composizione delle pieghe del perizoma e la postura dei piedi come molto simili ad un Cristo crocifisso in collezione privata e pubblicato in E. D. Schmidt, M. Sframeli, cat. 52.



4.

PIETRO PAOLO RAGGI

(Genova, 1646 ca. - Bergamo, 1724)

Cesare riceve la testa di Pompeo

Olio su tela, cm 135x194

Provenienza:

Genova, Mercato antiquario 1985

Collezione privata

Si tratta di un quadro che per soggetto e dimensioni fu destinato senza dubbio ad una dimora privata. Il biografo del pittore, il Ratti, ricorda in più occasioni come, dopo un esordio segnato soprattutto da opere religiose e dalla realizzazione di grandi pale d'altare, abbia ottenuto il favore presso i privati, tanto a Genova, come pure a Savona e a Bergamo, dove si spostò.

Nell'inventario del q. Francesco Maria Lomellino q. Petri di Genova, del 23 aprile 1678 viene registrato "un quadro della Decollazione di San Gio Batta, del Raggi" (BELLONI 1973, P. 62), che per la prossimità del soggetto e in considerazione delle descrizioni spesso sommarie degli inventari potrebbe anche coincidere con il dipinto qui presentato (n.d.r.).

Il dipinto in realtà raffigura la testa di Pompeo condotta dinnanzi a Cesare suo avversario. Pompeo (106-84 A.C.), insigne condottiero romano, dopo essersi distinto in imprese militari prese parte nella guerra civile nel partito di Silla contro Mario; dopo la crisi del governo repubblicano formò il primo triumvirato con Crasso e Cesare, di cui sposò la figlia. Morto Crasso, si accese la rivalità tra Cesare e Pompeo e si accese così la guerra tra i due. Pompeo, fuggito in Egitto, sperava di ottenere lì rifugio. Il governo egiziano invece lo fece assassinare sulla sua stessa nave sotto gli occhi della moglie e del figlio. La testa fu portata a Cesare, che pianse e punì gli assassini. Alla luce delle vicende storiche appare evidente la fedeltà cui si attiene il Raggi, nella descrizione dei personaggi - differenziandone per esempio abiti e costumi. E nell'accentuare il pathos espressivo, soprattutto nella figura di Cesare, colto nell'immediatezza di un gesto disperato, misto di orrore e tristezza e delusione per l'epilogo del suo rapporto con il genero.





Il cromatismo caldo della tavolozza, certi ricordi rubensiani in una pennellata corposa e materica, il naturalismo alla Castiglione accentuato da non più evidente realismo conferito soprattutto dagli effetti luministici, accomunano questo dipinto agli altri già annoverati nel catalogo di questo eclettico e singolare pittore. Lo stile del Raggi tuttavia, appare in quest'opera segnato dall'influenza diretta dei pittori "tenebrosi" conosciuti soprattutto a seguito del viaggio a Bergamo (Zanche, Rusci, Loth, Langetti), e suggerisce una datazione posteriore al 1680. Intorno a questa data il pittore si spostò infatti in Lombardia e poi a Bergamo, dove rimase fino alla morte, avvenuta nel 1724.

Anna Orlando

5.

GIAMBATTISTA PITTONI

(Venezia, 1687 - 1767)

Madonna col Bambino e i Santi Rosa da Lima, Domenico, Bonaventura e Carlo Borromeo

Olio su tela, cm 51x29,5

Provenienza:

Raccolta Conte Padulli, Milano

Collezione privata, Milano

Pubblicazioni:

Laura Còggiola Pittoni, *Altre opere inedite di Giambattista Pittoni*, Venezia, tip. «del Gazzettino illustrato», 1933, XII, pag. 29 fig. 23

Il dipinto in esame è molto probabilmente il bozzetto di una pala d'altare perduta o non rintracciabile di mano del pittore veneziano Giambattista Pittoni (1687-1767), databile intorno al 1748. L'opera raffigura la *Madonna col Bambino adorata dai Santi Rosa da Lima, Domenico, Bonaventura e Carlo Borromeo*, una composizione che non è unica nella produzione dell'artista ma di cui conosciamo diversi esemplari in piccolo e medio formato realizzati per una committenza privata¹.

Giambattista Pittoni fu uno dei pittori più importanti e rappresentativi del Rococò veneziano, sia per spirito e gusto sia per la cifra stilistica. Considerato anche dai suoi contemporanei alla pari di Tiepolo e Piazzetta, nel 1727 fu nominato accademico d'onore dell'Accademia Clementina di Bologna e, nel 1729, priore del Collegio dei pittori a Venezia. Dal 1756 ebbe un ruolo molto importante nell'appena fondata Accademia di Belle Arti di Venezia, dove fu consigliere insieme allo scultore Giovanni Maria Morlaiter sotto la presidenza di Tiepolo, e dove ricoprì inoltre la carica di presidente dal 1758 al 1760 e dal 1763 al 1764, e quella di primo consigliere tra il 1760 e il 1767.

¹ F. Zeri, *Pittura italiana sec. XVIII*, Venezia 2; Giovanni Battista Pittoni: soggetti sacri, scheda n. 67038;

F. Zava Boccazzi, *Pittoni. L'opera completa*, Venezia, 1979, cat. n. 148, fig. 419 e cat. n. 234, fig. 421;

Collectanea 1700-1800, catalogo della mostra, Londra & New York, Matthiesen & Stair Sainty Matthiesen, Gennaio-Marzo 1999, cat. n. 9





Giambattista Pittoni

Madonna con Bambino, Santa Rosa da Lima, San Carlo Borromeo, San Bonaventura e San Domenico
 Olio su tela, cm 100x70
 1735 - 1750 ca.
 Collezione Prampolini, Roma

La sua fama fu diffusa in diverse parti d'Europa, soprattutto presso la committenza tedesca, per la quale realizzò diverse e imponenti pale d'altare, come le cinque tele per la basilica di S. Maria a Cracovia del 1730 circa o la *Flora di S. Giovanni Nepomuceno* e l'*Educazione della Vergine* per la cappella del castello di Schönbrunn a Vienna. Nel 1743 fu inoltre scelto da Francesco Algarotti per l'esecuzione di un gruppo di tele destinate alla galleria di Augusto III a Dresda, *Crasso saccheggia il tempio di Gerusalemme*, opera perduta di cui oggi ci rimane un bozzetto conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inventario n. 813).

A seguito della realizzazione delle figure per le tombe allegoriche di Sir Isaac Newton (Cambridge, Fitzwilliam Museum), di Charles Sackville sesto conte di Dorset, di James primo conte di Stanhope (Norfolk, Virginia, Chrysler Museum of Art) e dell'arcivescovo John Tillotson (Inghilterra, collezione privata), Pittoni si specializzò nell'esecuzione di composizioni di piccolo formato caratterizzati da pennellate minute e guiz-

zanti che ebbero un tale successo da essere replicate diverse volte dal maestro veneziano per la committenza privata.

Dagli anni Trenta in poi, visto il successo di queste opere e per il nuovo valore creativo ed estetico della pittura rococò veneziana ed europea, Pittoni iniziò ad estendere questo stile anche ai suoi bozzetti che incominciarono ad essere considerati come delle vere e proprie opere d'arte a sé stanti e non dei semplici studi preparatori; queste opere venivano realizzate per i collezionisti privati, che potevano così apprezzare l'altissima qualità esecutiva e i raffinati impasti cromatici della composizione come per l'opera in oggetto. La pittura di Pittoni risulta più improvvisata nel piccolo formato seppur mantenga una certa duttilità ed effervescenza nelle figure e la stessa energia formale del grande formato, come testimonia Guarienti: *"bella maniera di disegnare e istoriare tanto in grande che in piccolo"*.

Pittoni realizzò inoltre un ampio corpus, scoperto nel 1925 da Giuseppe Fiocco presso la casa del barone Ugo Salvotti in Trentino, composto da più di quattrocento disegni che documentano l'intero percorso stilistico dell'artista.



Questo corpus è oggi diviso fra le Gallerie dell'Accademia e la Fondazione Giorgio Cini a Venezia, in cui sono presenti i disegni preparatori per il nostro dipinto: lo studio per la figura di San Bonaventura è conservato alla Fondazione Giorgio Cini¹ mentre quello per la figura di Santa Rosa da Lima, per le teste di San Carlo Borromeo e San Bonaventura e per le mani di San Bonaventura e San Domenico è conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia².

L'opera rappresenta quindi una testimonianza di grande qualità della produzione artistica di Giambattista Pittoni e del più genuino rococò veneziano.

1 Fondazione Giorgio Cini, Gabinetto dei disegni e delle stampe, cassetto F I, scatola 3 A, n. 30023

2 F. Zava Boccazzi, op. cit., cat. n. D.14, fig. 420

6.

FRANCESCO FOSCHI

(Ancona, 1710 - Roma, 1780)

Paesaggio invernale con villaggio, figure e cavalieri

Olio su tela, cm 108x134

Provenienza:

Collezione privata, Milano

Il paesaggio qui riprodotto si inserisce a buon titolo, a mio parere, nella produzione del pittore Francesco Foschi, nato ad Ancona il 21 aprile 1710 e morto a Roma il 21 febbraio 1780.

Dopo un breve apprendistato a Fano presso il figurista Francesco Mancini, dal 1729 si trasferì, con la famiglia, a Roma dove rimase fino alla metà degli anni '40. Già in questi anni romani si dedicò soprattutto alla pittura di paesaggio, ma non solo: ad esempio, realizzò dodici dipinti raffiguranti episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio e il *Panorama di Loreto con medaglione dei papi Leone X, Benedetto XIV e Sisto V*, tuttora custoditi presso il Palazzo Apostolico di Loreto, dove l'elemento figurativo assume una valenza non superficiale. Nel 1744 sposò a Roma Costanza Scirman, e due anni dopo la coppia si spostò a Loreto, dove il pittore intraprende anche una proficua attività di mercante d'arte, soprattutto per il conte Raimondo Bonaccorsi, suo protettore, che assistette nella realizzazione di una prestigiosa raccolta d'arte, della quale faceva parte anche la serie dei dipinti ovidiani. La fama di cui godette presso i contemporanei è però legata soprattutto ai paesaggi di soggetto invernale il cui primo esempio noto è custodito a Grenoble al Musée des Beaux-Arts firmato e datato 1750 (olio su tela, 100x136). [Fig. 1]

Nel 1755 Francesco si trasferì, con la moglie, a Pesaro, e qui nacque la figlia Caterina. Poco meno di dieci anni dopo avvenne il trasferimento definitivo a Roma dove egli morì all'inizio del 1780. Era talmente noto il suo particolare talento nelle vedute innevate che nel necrologio che gli venne dedicato l'11 marzo dal quotidiano Ordinario del Chracas, detto anche il Diario di Roma, venne definito propriamente "*il famoso pittore di paesaggi invernali*".





Fig. 1
Francesco Foschi
Paesaggio invernale
 Olio su tela, cm 100x136
 Firmato e datato, 1750
 Musée des Beaux-Arts, Grenoble

In queste opere, che gli dettero meritata fama, egli racconta una natura impervia e dura, ma non inospitale; una natura nel cui grembo gelido l'uomo perpetua le proprie attività, se non incurante, quantomeno non turbato dal rigore climatico che lo circonda. Spesso compaiono piccoli villaggi, o meglio, raggruppamenti di edifici, talvolta con accanto una chiesetta, un modesto campanile, una piccola torre. I tetti delle casupole sono spioventi, con un sapore vagamente nordico.



Fig. 2
Francesco Foschi
Paesaggio invernale con caverna
 Museo Thyssen Bornemisza, Madrid



Fig. 3
Francesco Foschi
Paesaggio con carrozza
 Collezione privata, Inghilterra

Arroccato su un roccione innevato, un certo numero di abeti riuniti in piccoli gruppi, interrompe lo scorrere omogeneo delle pareti montuose, animando il ritmico susseguirsi dei piani fino all'orizzonte, come si riscontra ad esempio, nel *Paesaggio invernale con caverna* del Museo Thyssen Bornemisza di Madrid [Fig. 2] e in vari altri, come il *Paesaggio con carrozza* di collezione privata inglese [Fig. 3].



Sono cifre stilistiche queste che riappaiono nel dipinto qui analizzato, dove l'artista pare quasi voler accentuare il senso nordico dell'atmosfera, rendendo il cielo più plumbeo e gelido, mentre le figurine si affacciano a condurre a riparo gli animali, a radunare fascine per i camini, a raccogliere acqua prima che il pozzo geli. Il racconto si snoda ben diverso in primo piano, dove i tre cavalieri, intabarrati nei loro mantelli ma incuranti del rigore che li circonda, sembrano interessati soltanto alla propria battuta di caccia. La particolare vivacità della scena, così diversificata in vari episodi, rende più dinamico lo svolgersi del racconto e pare quasi riportarci a talune atmosfere che si ritrovano nei dipinti olandesi del tardo Seicento che l'artista di certo a Roma aveva potuto conoscere.

Annalisa Scarpa

7.

CASSETTONE A RIBALTA CON ALZATA

Lombardia, metà del XVIII secolo

Lastronato in noce, radica di noce, radica di tuja e intarsi in legni diversi

Dimensioni: cm 275x165x63

Provenienza:

Collezione privata, Milano

Parte superiore a due ante decorate alla base da intarsi raffiguranti l'uno un contadino con animale e l'altro un contadino musicante, entrambi entro un paesaggio minimo.

Le ante sono decorate da multiple cornici a rilievo alternate a cornici a lastronature differenti. Il medesimo gioco decorativo è ripetuto sull'intero corpo del mobile.

Le ante si aprono su ripiani sagomati. Cimasa a timpano terminante in riccioli e attorniata da quattro pinnacoli.

Parte superiore con fronte e fianchi mossi. La calatoia sagomata presenta una doppia specchiatura con pannelli a spina di pesce entro un cartiglio, spalle con attacco a foglia che viene ripresa nella scanalatura dell'attacco della lesena sottostante.

La calatoia cela all'interno sei piccoli cassetti mossi. Il fronte presenta un finto cassetto sotto la calatoia decorato da due cornici racchiuse da due decori rocailles a rilievo e centrate da un intarsio a volute fogliate. La parte sottostante è suddivisa in tre cassetti separati da traverse e decorati da cornici sagomate che racchiudono sottili racemi fogliati.

Ai lati le lesene sono sagomate e in parte scanalate. I fianchi mossi presentano un ampio cartiglio a centrare un fiore a lungo stelo.

Fascia di base lievemente modanata. Piedi anteriori a ricciolo e posteriori a mensola.



8.

GIUSEPPE MAGGIOLINI

(Parabiago, 1738 - 1814)

Tavolino con piano reversibile, Parabiago, 1806

Fusto in legno di noce intarsiato in bois de rose, mogano, palissandro, acero, bosso, pero, acero tinto verde, e altri legni non correttamente identificabili. Dimensioni: cm 74x67x42

Provenienza:

Collezione privata, Milano

È la primavera del 1806 quando un nuovo cliente giunge nel laboratorio di Giuseppe Maggiolini a Parabiago. La prima commessa è una *commode*, oggi perduta, di cui rimane testimonianza in un foglio (R.M. B 582) nel Fondo dei disegni di bottega presso il Gabinetto dei disegni delle Raccolte d'Arte del Comune di Milano. Si tratta dello studio per la decorazione della tarsia di un fianco del mobile; Maggiolini vi appunta la data "Aprile 1806". A luglio torna a ordinare un piccolo tavolo: un dono per la sua giovane sposa con un bellissimo trofeo al centro del piano che coniuga gli attributi allegorici dell'Amore con quelli della Musica e della Pittura. Si tratta dell'inedito tavolo di cui si scrive, recentemente riscoperto in una collezione privata. La signora dovette molto amare questo dono del marito che diventerà il suo tavolino da ricamo; lo impiegò a lungo come testimoniano i segni che i morsetti del puntaspilli e dell'arcolaio hanno lasciato sul fondo del mobile. Numerosi sono i disegni che Maggiolini dedica a questa piccola e raffinata opera. A settembre, forse una volta completato il tavolino, Maggiolini riceve dallo stesso cliente un altro ordine per due "sciffoni" (ossia due comodini) come testimonia un disegno con studi di fregi (R.M. B 714).

Ma cosa sappiamo del committente? Di lui conosciamo solo il cognome: "Grassi". Maggiolini lo appunta su alcuni dei disegni che riguardano queste commesse ma, come sempre, è avaro di altre informazioni che per noi sarebbero di un certo interesse. Possiamo ipotizzare si tratti di un ricco borghese, forse un avvocato - perché molti sono gli avvocati tra i clienti di Maggiolini in questi primi anni dell'Ottocento. Molto probabilmente è un personaggio in rapporto con la corte napoleonica milanese che in questi anni, dopo l'incoronazione di Napoleone Imperatore, dimostra di amare i mobili di colui che era stato l'intarsiatore dell'Arciduca Ferdinando.





Giuseppe Maggiolini
Piano reversibile (fronte)

Giuseppe Maggiolini
Piano reversibile (retro)





E' il governo napoleonico in questi anni, come sempre i disegni e gli appunti su di essi testimoniano, ad assorbire quasi completamente le forze del laboratorio di Parabiago. La commessa più importante che aveva riportato in auge Maggiolini nella Milano napoleonica, dopo gli anni difficili tra 1796 e 1803, fu quella della coppia di *commodes* che Maggiolini eseguì nel 1804, su commissione del vicepresidente della Repubblica Cisalpina Francesco Melzi, per la camera da letto di Napoleone nel palazzo ora detto Imperiale di Milano. Ne seguirono numerose altre: grandi scrivanie ad uso ministeriale, serre-papier e, soprattutto, tavoli da gioco - molti conservati ancora oggi e ben documentati nei disegni di bottega.

Veniamo dunque al piccolo e inedito tavolo di cui si scrive, eseguito nell'estate del 1806. Ha gambe tornite e scanalate, intarsiate appena sotto il pilastrino di raccordo alle fasce che celano un lungo cassetto che fuoriesce lateralmente. Dall'interno del vano del cassetto, un piccolo meccanismo segreto permette di sbloccare il piano reversibile e intarsiato su entrambe le facciate. Ad oggi, che io sappia, si tratta di un *unicum* nella produzione di Giuseppe Maggiolini. Il foglio che collega saldamente la nostra opera alle commesse del il signor Grassi, è il disegno che precisa la decorazione con tralcio di vite per le quattro riserve d'angolo del lato con il rosone al centro del piano (R.M. A 189) (Fig.1).



Fig.1
Giuseppe Maggiolini e collaboratori
Ramoscello con foglie di vite, 1806
 Grafite e penna acquerellata su carta bianca, mm. 115x201
 Milano, Gabinetto dei disegni delle Raccolte artistiche del Comune di Milano,
 Fondo Maggiolini, Inv. A. 189

L'iscrizione lungo il margine, di pugno di Giuseppe Maggiolini, recita: "Tavolino Grassi 1806 Luglio". La corrispondenza tra il disegno e quanto Maggiolini ha intarsiato in legno d'acero su fondo di palissandro, è palmare e non lascia adito a dubbi sul fatto che il disegno sia stato messo a punto e impiegato proprio per l'intarsio del tavolo in questione.



Più numerosi sono invece i fogli che presentano il complesso trofeo allegorico dell'Amore e delle Arti intarsiato nella mandorla al centro del lato più ricco del piano. L'idea originale di questo bellissimo tema spetta a Giuseppe Levati che lo mise a punto in un foglio acquerellato e firmato, forse ancora di epoca arciducale (R.M., B 156) (fig.2), di cui esiste un *pendant* (R.M., B 157).



Fig.2
Giuseppe Levati
Trofeo allegorico dell'Amore e delle Arti
 Grafite e penna acquerellata su carta bianca, mm. 103x274
 Milano, Gabinetto dei disegni delle Raccolte artistiche del Comune di Milano,
 Fondo Maggiolini, Inv. B. 156

Il disegno che Maggiolini utilizza per il nostro tavolino è quello specificato nel foglio del 1801 per una "tavoletta Rosati" (R.M., B 393) (fig.3). Rispetto a quanto proposto da Levati spariscono le galle alle quali i due trofei erano appesi. Lo traduce, nel taglio come nella profilatura a bulino, con assoluta fedeltà anche ai numerosi dettagli. L'intarsio del trofeo in cui compaiono liuto, tamburello con campanelli, bastoni, pennelli, tavolozza, aste, la fiaccola e il fascio (a simboleggiare l'indissolubile unità del matrimonio), è reso da un intarsio raffinatissimo. Un vero e proprio "dipinto coi legni" con tessere di essenze lignee scelte con grande attenzione alla resa pittorica. L'insieme, intrecciato a verdi foglie d'ulivo, spicca per ricchezza e luminosità sul fondo di uno scurissimo palissandro che pare quasi ebano.

Un altro disegno riguarda il fregio con cartelle, antemioni e fiori d'acanto intarsiato nelle due riserve oblunghe in acero sul medesimo fondo oscuro della mandorla. Il tema è presentato, con piccole variazioni rispetto a quanto realizzato, in un foglio di lavoro (R.M., B 619) (Fig.4).



Fig.3
Giuseppe Maggiolini e collaboratori
Trofeo allegorico dell'Amore e delle Arti (da Giuseppe Levati)
 Grafite e penna acquerellata su carta bianca, mm. 169x354
 Milano, Gabinetto dei disegni delle Raccolte artistiche del Comune di Milano,
 Fondo Maggiolini, Inv. B. 393

Le quattro riserve con fiori in legni policromi su fondi di mogano che incorniciano la mandorla, sono composte, come era abitudine di Maggiolini, alla stregua di improvvisazioni virtuosistiche impiegando i fogli con *specimen* di fiori e foglie conservati ancora in gran numero tra le carte del fondo dei disegni. La finezza del lavoro d'intarsio, la luminosità dei legni, la delicatezza delle ombreggiature, assieme all'attenzione naturalistica per le numerose specie floreali, fanno di questi *bouquets* dei veri e propri pezzi di bravura.



Fig.4
Giuseppe Maggiolini e collaboratori
Studio di fregio
 Grafite e penna su carta bianca, mm. 65x241
 Milano, Gabinetto dei disegni delle Raccolte artistiche del Comune di Milano,
 Fondo Maggiolini, Inv. B. 619

Va detto che questo lato del piano somma alla bellezza e alla ricchezza compositiva, uno stato di conservazione più unico che raro. Evidentemente rimasto a lungo protetto dalla luce che ossida e altera le cromie dei delicati legni policromi, è ancor oggi pienamente godibile la luminosità e la straordinaria finezza dei passaggi tonali che poterono apprezzare i suoi contemporanei. Qui si capisce bene la ragione per la quale i cronisti del tempo arrivarono a definire le sue tarsie vere e proprie “pitture coi legni”.

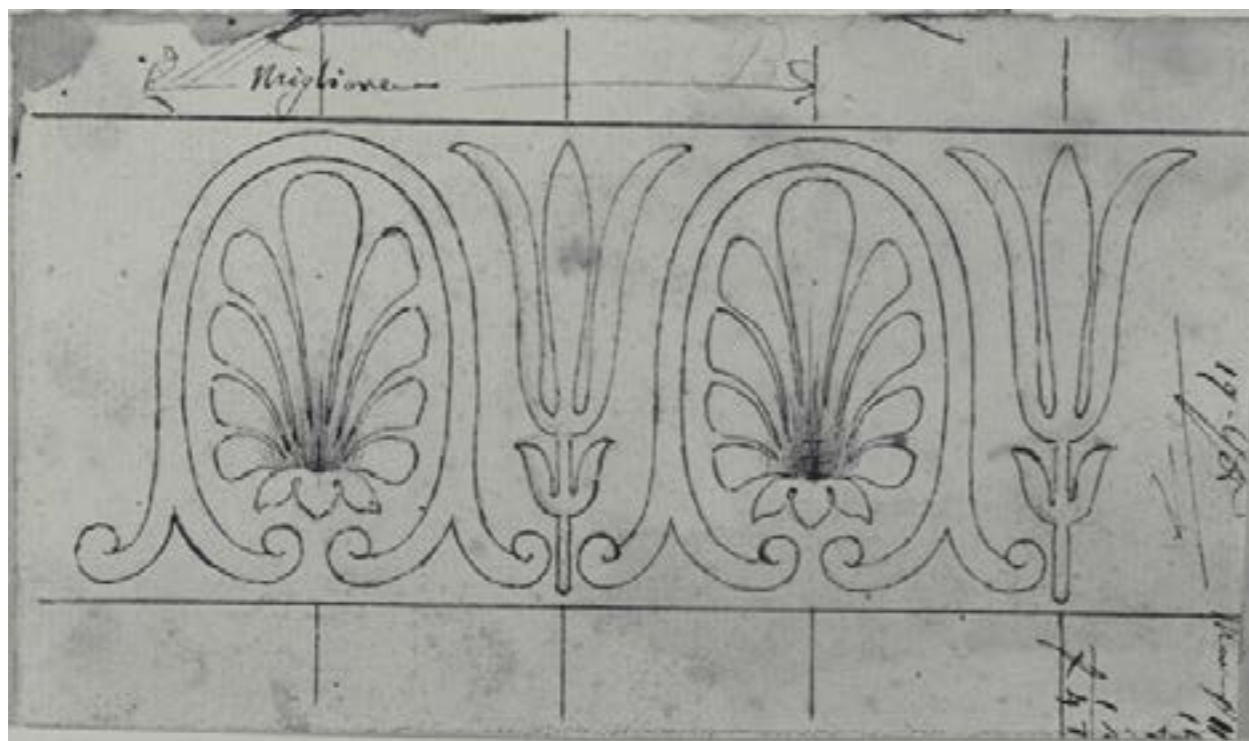


Fig.5
Giuseppe Maggiolini e collaboratori
Studio di fregio con antemioni e fiori stilizzati
 Grafite e penna su carta bianca, mm. 86x137
 Milano, Gabinetto dei disegni delle Raccolte artistiche del Comune di Milano,
 Fondo Maggiolini, Inv. A. 442

Un ultimo disegno riguarda il fregio con antemioni intarsiato sulle fasce sotto piano (R.M., A 442) (Fig.5). Motivo ornamentale tratto dalla vascolare al tempo definita “etrusca”, nel 1806 è un tema di grande modernità destinato a diventare d’uso comune, grazie ai disegni che Pelagio Palagi consegnerà un ventennio più tardi a Gabriele Capello, per i mobili della corte torinese di Carlo Alberto.



Anche il resto dei temi ornamentali degli intarsi non specificati negli studi ad-hoc di cui si è detto, come ad esempio il rosone incorniciato dai delicati racemi, la minuta bordura del ciglio del piano, le due piccole farfalle, gli intarsi sulle gambe e quelli sui pilastri d’angolo, trovano numerosi riscontri in disegni di bottega che Maggiolini impiegò combinandoli a proprio piacimento.

Caratteristica dei mobili di questi anni è l’impiego di materiali nuovi e di moda. E qui troviamo ampie stesure di piallacci di mogano e di una qualità di palissandro scurissimo, adatto a far risaltare, come nelle tarsie del nostro mobile, la luminosità delle sue delicate tarsie ancora di gusto Louis XVI. Più raro il citronnier che qui Maggiolini impiega come fondo del fregio “di gusto etrusco” delle fasce.

Giuseppe Beretti, gennaio 2018

9.

LORENZO BARTOLINI

(Savignano di Prato, 1777 - Firenze, 1850)

Teresina Balbi Senárega come angelo orante (Prie Dieu)

Post 1847 - ante 1849

Busto in marmo, altezza cm 85

Provenienza:

1849 Maddalena Pallavicini Balbi Senárega, Palazzo Balbi Senárega, Genova
Collezione privata, Trento

Pubblicazioni:

S. Bietoletti, F. Falletti, A. Caputo, *Lorenzo Bartolini; scultore del bello naturale*, Giunti, 2011, p. 332 fig. 1

Tinti Mario, *Lorenzo Bartolini*, 1936, vol. II, p. 93 CI 1848, tav. LXXXIII

La scultura in esame è opera inedita dello scultore Lorenzo Bartolini, sino ad ora ritenuta dispersa e di cui conoscevamo solo due modelli in gesso, uno appartenente al Fondo Fagnani Pani Cardi di Rimini (presentato nella mostra del 2011 a Firenze: *Lorenzo Bartolini, scultore del bello naturale*) e uno di proprietà dell'Università di Genova, situata in Palazzo Balbi. L'opera è infatti pervenuta per vie ereditarie in una collezione privata di Trento.

L'opera fu commissionata dalla Famiglia Pallavicini Balbi Senárega e raffigura Teresina Balbi Senárega, figlia di Maddalena Pallavicini, morta nel 1847 di tifo durante la realizzazione della scultura *Madre amorosa o Il Timore materno* (Prato, Collezione Banca Popolare di Vicenza - Galleria di Palazzo degli Alberti, inv. 84) in cui era ritratta con la madre. La scultura venne consegnata alla madre nel 1849 che, avendola molto gradita, la chiamava *Statuina d'angelo*, come in una lettera da lei scritta a Bartolini il 29 ottobre 1849.

Teresina viene infatti raffigurata a mezzo busto e sembra sbocciare dai petali di un giglio; porta una coroncina di fiori tra i capelli, lo sguardo rivolto verso l'alto, le mani unite in preghiera e sulle spalle le ali di un angelo. Sulla base è incisa la scritta «*Je prie Dieu, pour mon Père, pour ma Mere et pour ma famille*», ora perduta.

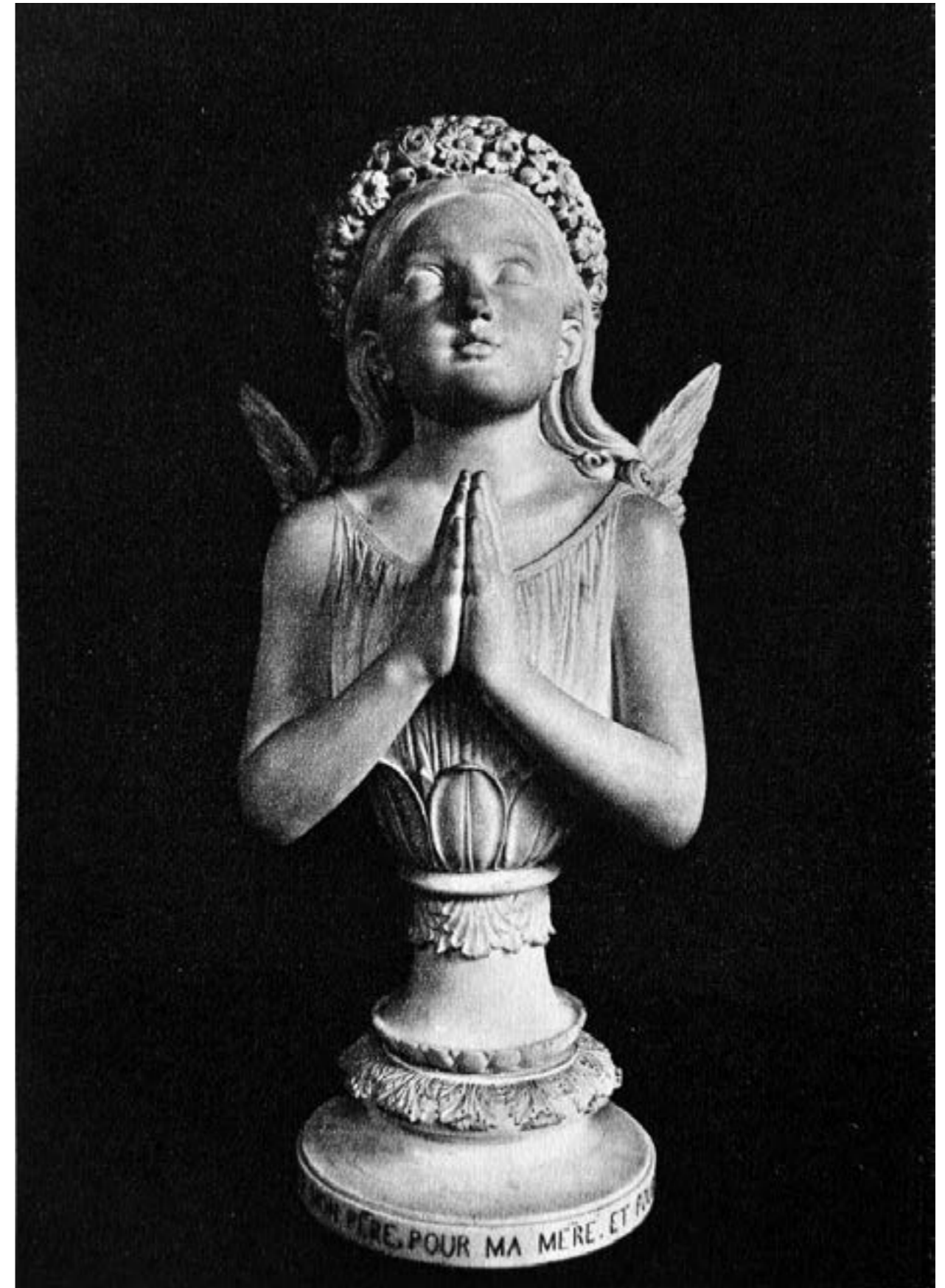


Immagine d'archivio (foto di Antonio Quattrone)



Lorenzo Bartolini
Teresina Balbi Senarega come angelo orante (Prie Dieu)
1847 post - 1849 ante
busto in gesso, cm 85 x 35
Inventario Fondo Fagnani Pani Cardi, B 2
Italia, Rimini, Fondo Fagnani Pani Cardi

Dopo la morte di Canova nel 1822, Bartolini fu lo scultore più significativo della prima metà dell'Ottocento in Italia e in Europa; era il protetto di Napoleone e della famiglia Baciocchi e la sua fama è testimoniata anche dalle importanti e diffuse committenze italiane e straniere e dai numerosi riconoscimenti ed onoreficenze, tanto che Ingres, suo grande amico, nel 1820 lo aveva proclamato “le plus grand sculpteur de ce siècle qui n’a toujours pour rivale que les anciens”.

La sua personalità era molto forte ma allo stesso tempo piena di contraddizioni. Le sue sculture erano molto diverse dalle tradizionali neoclassiche di Antonio Canova in voga in quel periodo, in quanto Bartolini non si basava sull’antico o su principi accademici.

L’arte per lui era “*bello riunito e non ideale... mediante la semplice imitazione del vero*” e questo era ciò che insegnava nel 1839 all’Accademia fiorentina: “*ho voluto assuefare lo scolaro a rendersi padrone di quello che vede senza sistemi e senza il pregiudizio dell’idealismo; la natura è tutta bella [...] E chi saprà copiarla saprà tutto quello che deve sapere un artista*”.¹

¹ Giornale di Commercio, Firenze, 12 gennaio 1842; cfr Tinti, II, pp. 156 ss.



Lorenzo Bartolini
Teresina Balbi Senarega come angelo orante (Prie Dieu)
1847 post - 1849 ante
mezzo busto in gesso, formatura
Italia, Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia
dell’Università degli Studi di Genova
Già Italia, Genova, Palazzo Balbi

La sua visione artistica era più vicina al Purismo, sia per l’ammirazione verso l’arte del Quattrocento italiano sia per l’avversione al Neoclassicismo e la volontà di ritornare al “vero”, che lo rese anche anticipatore del realismo di Cecioni della seconda metà dell’Ottocento.

La scultura, piena di grazia e tenerezza, presenta quell’equilibrio tra bellezza naturale e spirituale che Bartolini ricercava nelle sue opere e che era in linea con il pensiero e la ricerca di altri artisti degli anni Quaranta dell’Ottocento come Luigi Mussini, molto vicino allo scultore.

10.

ERNST PAUL KLEE

(Münchenbuchsee, 1879 – Muralto, 1940)

Wüsten-Räuber, 1938

tempera su carta, cm 49×33. Firmato in basso a destra: *Klee*. Iscritto in basso al centro: *1938.4. Wüsten-Räuber* e in basso a sinistra a matita: *M*

Provenienza:

Lily Klee, Berna (1940-1946)

Klee-Gesellschaft, Berna (dal 1946)

Daniel-Henry Kahnweiler, Parigi; J. Texier, Parigi

Esposizioni:

Stoccolma, 1949, n.41

Ernst Paul Klee nacque nel piccolo comune di Münchenbuchsee presso Berna, il 18 dicembre 1879, ma qualche mese dopo la famiglia si trasferì nella capitale svizzera. Figlio di un professore di musica e di una cantante, Klee fu anche un eccellente violinista e amante della musica, disciplina che costituì un'importante componente nella sua formazione e un costante interesse per tutta la vita.

Trasferitosi a Monaco di Baviera nel 1898, frequentò l'Accademia delle Belle Arti di Monaco di Baviera dove conobbe come professore Franz von Stuck ed entrò in contatto con la corrente artistica Jugendstil. Negli anni successivi compì un viaggio in Italia e a Parigi. Nel 1906 Ernst Paul Klee sposò la musicista Lily Stumpf, dalla quale ebbe un figlio. Sempre nello stesso anno espose alla mostra internazionale della Secessione a Monaco. Nel 1909 espose due opere alla mostra della Secessione di Berlino. Nel 1910 espose la sua prima personale al Kunstmuseum di Berna e nel 1911 conobbe artisti come Auguste Macke, Franz Marc e Vasilij Kandinskij, con cui diede in seguito vita al gruppo del *Der Blaue Reiter* (Il cavaliere azzurro) con il quale esporrà a Berlino. Nello stesso anno conobbe, durante un viaggio a Parigi, Robert Delaunay, pittore simultaneo-cubista, le cui ricerche sul colore e la luce lo influenzarono.

Decisivo per il pittore fu un suo viaggio a Tunisi e ad Hammamet con Louis Moilliet e Macke, nel 1914.



Da quel momento lo stesso Klee affermò di essersi pienamente impadronito del colore e iniziò a prediligere nelle proprie opere le tonalità calde, tipiche di questa area geografica. Scrisse nello stesso anno: *“Questo è il momento più felice della mia vita....il colore e io siamo una cosa sola: sono pittore”*. Nell'aprile del 1914 espose a Berlino insieme a Marc Chagall. Nel 1916, quando aveva già superato i 36 anni, fu richiamato alle armi e fu congedato nel dicembre del 1918. Dal 1917 cominciò ad esporre con maggiore continuità e sempre nello stesso anno una sua personale a Zurigo suscitò grande entusiasmo nei dadaisti.

Nel 1918 gli venne dedicata una monografia da Der Sturm e questo segnò l'inizio della sua fama anche all'estero. Sempre durante il servizio militare, nel 1918, scrisse il saggio *La confessione creatrice* (pubblicato nel 1920), il cui testo fornirà la base per i corsi di teoria della forma e teoria del colore che Klee terrà, a partire dal 1921, al Bauhaus di Weimar. La consacrazione avvenne a Monaco in occasione della sua mostra del 1919, che lo farà conoscere al grande pubblico internazionale. Come insegnante Klee svolse una forte azione equilibratrice, tanto che Gropius lo definì *“l'estrema istanza morale del Bauhaus”*. Dai suoi allievi venne soprannominato il Buddha: era molto distaccato, infatti, da tutte quelle che erano le attività sociali della scuola e venne considerato, sempre dai suoi allievi, alla stregua di un oracolo. L'esperienza si concluse nel 1931 e successivamente assunse la docenza presso l'Accademia di Dusseldorf. Nel 1933 Ernst Paul Klee fu costretto dal regime nazista alle dimissioni dall'Accademia di Düsseldorf, poiché il regime giudicava la sua produzione, insieme a quella degli artisti a lui contemporanei e vicini d'esperienza, come *“arte degenerata”*. Lasciò così la Germania per trasferirsi nuovamente nella sua città natale, dove continuò a dipingere, nonostante i gravissimi problemi di salute dovuti ad una sclerodermia progressiva. Negli ultimi anni della sua vita chiese la cittadinanza svizzera, che gli fu concessa solo postuma. Morì nel 1940 nella cittadina di Muralto, vicino a Locarno.

In quest'opera è forte la componente comico-grottesca nella quale le reminiscenze quasi infantili soverchiano la *“serietà”* dell'uomo razionalista, una sorta di *docta pueritia* che ci porta a vedere nella sua arte l'altro lato della realtà, quello comico e grottesco, appunto, che deforma e stravolge.

Ma nel caso di Klee è arduo parlare di *“realtà”*: la sua pittura nasce tutta nella sua immaginazione. *“Immaginazione”* in un'accezione totale, come analisi estrema di figure e sensazioni, fisiche e psicologiche, condotta incessantemente come esercizio spirituale necessario e vitale per esplorare e giustificare la propria presenza nel mondo. Un esercizio che talora prende forma di progetto e che genera la materializzazione, appunto, di un'immagine. L'immagine è il frutto ultimo di una riflessione strenua su di sé e sul proprio pensiero, frutto generato con cura e attenzione estreme, catalogato accuratamente e riposto con amore per sempre, come la spoglia di un bambino, in attesa di una resurrezione.



11.

LUCIO FONTANA

(Rosario di Santa Fe, Argentina, 1899 - Comabbio, 1968)

Concetto Spaziale

1960, firmato e datato *l. fontana / 60*, graffiti, buchi, inchiostro e anilina su carta intelata, cm 46,5 x 62, con cornice

L'opera è registrata presso la Fondazione Lucio Fontana, Milano, con il n. d'archivio 3933/1 ex 1899/1.

Provenienza:

Collezione Vincenzo Blasi, Milano

Pubblicazioni:

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo generale*, Electa, Milano 1986, vol. I, p. 274 con riproduzione

Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti ambientazioni*, Skira, Milano 2006, vol. I, p. 441, n. 60 CA 2 con riproduzione (con indicazione errata della tecnica)

“Io credo di aver creato una dimensione nuova frantumando, infrangendo le tele con questi buchi, questi tagli. Una dimensione non pittorica, ma filosofica. [...] Insomma, la quarta dimensione che ho cercato di portare nelle mie opere è il tempo-spazio, e cioè niente, l'infinito, la scoperta del nulla. [...] L'uomo ha paura dello spazio, ne sente un dolore fisico. E allora ecco questa tragedia, questa inquietudine in un colore quasi antipatico, che gli dia fastidio, nero, rosso, non si sa che cosa sia, e in questi graffiti che ricordano le forme umane e in questi strappi sempre più violenti.”

Le nuove scoperte scientifiche e le teorie della fisica moderna degli inizi del XX secolo stravolsero completamente il concetto di spazio e di dimensione; lo spazio era un cosmo indeterminato, senza confini o punti di riferimento e l'uomo, che prima si sentiva misura di tutte le cose, ha dovuto cambiare il modo in cui percepiva se stesso all'interno dell'universo.



Lucio Fontana, affascinato da queste nuove teorie, sentiva il bisogno essenziale di modificare la natura dell'arte, che ormai non aveva più una funzione sociale ma doveva esprimere lo spirito di quel periodo.

Dopo essersi stabilito a Buenos Aires, nel 1946 con Jorge Romero Brest, Emilio Pettoruti, Jorge Larco e Gonzalo Losada, fonda *Altamira, Escuela libre de artes plásticas*, che diventerà un centro culturale importante per i giovani artisti d'avanguardia e scuola di opposizione all'ufficialità. In quell'anno Fontana pubblica il *Manifesto Blanco*, dichiarando "abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciute e affrontiamo lo sviluppo di un'arte basata sulla unità del tempo e dello spazio." (L. Fontana, *Manifesto Blanco*, 1946).

Proprio in questo periodo inizia la realizzazione di un insieme di disegni definiti *Concetto spaziale*.

Nel 1947 torna finalmente in Italia, suo desiderio maturato da tempo, dove riprende la sua attività di ceramista e produce le cosiddette *Sculture spaziali*. Nel 1949 la sua creatività erompe con un'opera di grande scalpore, *l'Ambiente spaziale nero*, allestito dal 5 all'11 febbraio nella Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo, a Milano. In questo stesso anno inizia a realizzare i « buchi », opere che cambieranno radicalmente il linguaggio plastico-pittorico dell'artista e che verranno esposti nel 1952 nella mostra *Arte spaziale*.

"Sono nato a Rosario Santa Fe sul Paraná, mio padre era un bravo scultore era mio desiderio esserlo, mi sarebbe piaciuto essere anche un bravo pittore, come mio nonno, m'accorsi però che queste specifiche terminologie dell'arte non fanno per me e mi sentii artista spaziale. Proprio così. Una farfalla nello spazio eccita la mia fantasia; liberatomi dalla retorica, mi perdo nel tempo e inizio i miei buchi."

La sua ricerca assidua ed incessante lo porta a lavorare a numerosi progetti anche in collaborazione con architetti, fino ad arrivare agli ultimi mesi del 1958, momento in cui la sua ricerca lo apre a nuove prospettive attraverso il famoso ciclo dei « tagli », destinato a fruttuosi sviluppi formali e poetici. Queste opere verranno presentate nel febbraio del 1959, nella sua mostra personale presso la Galleria del Naviglio e, poco dopo, presso la Galerie Stadler di Parigi; succedono diverse esposizioni in Italia e all'estero che gli permettono, negli ultimi intensi anni di attività, di imporsi come uno dei maggiori protagonisti della ricerca artistica italiana contemporanea. Il 1966, in particolare, porta grandi successi internazionali e Fontana partecipa alla XXXIII Biennale di Venezia, dove vincerà il premio della pittura.



Tagli, buchi, graffiti e inchiostro irrompono sulla tela come ad aprire una nuova dimensione. Quest'opera, piuttosto rara nella sua tipologia, un *Concetto spaziale* realizzato nel 1960, testimonia la ricerca di Fontana nell'oltrepassare la bidimensionalità pittorica creando una dimensione che fino ad allora era stata realizzata solo illusionisticamente, ed unifica lo spazio e il tempo in un solo gesto, rendendo eterno l'infinito.

"È vero che l'arte è eterna, ma fu sempre legata alla materia, mentre noi vogliamo che essa ne sia svincolata, e che attraverso lo spazio, possa durare un millennio, anche nella trasmissione di un minuto. Le nostre espressioni artistiche moltiplicano all'infinito, in infinite dimensioni, le linee d'orizzonte: esse ricercano una estetica per cui il quadro non è più quadro [...]. Noi spaziali ci sentiamo gli artisti di oggi, poiché le conquiste della tecnica sono ormai a servizio dell'arte che professiamo."

12.

LUCIO FONTANA

(Rosario di Santa Fé, 1899 - Comabbio, 1968)

Concetto Spaziale, 1967

Scultura in bronzo, h cm 27

Firmata e numerata es. 140/500

La modellazione di terracotta, ceramica e bronzo è sempre stata al centro della produzione artistica dell'artista italo-argentino Lucio Fontana.

Figlio di uno scultore inizia la sua carriera artistica proprio nello studio del padre e anche dopo il suo rientro a Milano nel 1927, percorre la via della scultura frequentando i corsi della Scuola del marmo e del maestro simbolista Adolfo Wildt. Tra il 1929 e il 1931, inoltre, grazie alla vicinanza con lo scultore Fausto Melotti, inizia a frequentare diversi architetti milanesi d'avanguardia, tra cui il futurista Archipenko e il surrealista Zadkine. In questi anni Fontana si cimenta nella realizzazione di rilievi figurativi in terracotta, tavolette in cemento graffite sculture, fino a quando verso la fine del 1933 inizia a dedicarsi alla ceramica, realizzando opere sia figurative sia astratte. I lavori di questo periodo furono importanti anticipatori alle teorie Spazialiste che avrebbe poi sviluppato nel *Manifesto Blanco* del 1946.

Nel 1948 espone la prima *Scultura spaziale* (1947) alla Biennale di Venezia e nel 1949 allestisce *L'Ambiente nero*, il primo tentativo di svincolare l'arte dalla materia. Sempre nello stesso anno realizza i primi «buchi» che Fontana stesso definisce *Concetti spaziali*, "perché per me la pittura sta tutta nell'idea".

La sua ricerca è sempre incessante e lo porta a spaziare sempre di più in diversi ambiti e tecniche, fino al famoso ciclo dei «tagli» del 1958 e al ciclo delle «Nature» del 1959, sculture in terracotta o in bronzo che appaiono come "ciotoli" monofacciali o forme "bivalvi" complementari per poi diventare "palloni", come da definizione dello stesso Fontana. Negli anni '60 lavora alla creazione di diverse ceramiche e sculture smaltate, con buchi che si aprivano come crateri informi o ovali caratterizzati da un taglio.

Questa scultura in bronzo del 1967 contrassegnata da due buchi è espressione della concezione artistica di Fontana, l'arte che è colore, suono, movimento, spazio e tempo, la rappresentazione del vuoto e la ricerca dell'infinito che va oltre la materia per rendere l'arte eterna.



13.

ANGELO LELII

(1911 – 1979)

Lampada da terra modello 12128 Triennale

Base, fusto e braccia in ottone, paralumi conici in alluminio laccato.

Produzione Arredoluce, Italia, 1951.

Altezza massima: cm 220.

Marchio Arredoluce all'interno del portalamпада

Angelo Lelii designer-imprenditore, nonostante il recente successo di mercato, è, ad oggi, ancora una figura da approfondire e celebrare come merita. Basti pensare che ancora vive in letteratura la diversa versione ortografica del nome (Lelli o Lelii).

Angelo Lelii apre nel 1943 a Monza un suo piccolo laboratorio dove realizza lampade e lampadari che sposano nuove tecnologie ad un design innovativo. Con la ripresa dopo la seconda guerra mondiale, nel 1946 compare una sua prima pubblicità su "I Quaderni di Domus" dove presenta la "nuova lampada Tris", in ottone e ghisa, orientabile con tre diversi snodi. L'anno successivo la ditta, con il nome di Arredoluce, partecipa all'VIII Triennale con la lampada *12128 Triennale* che sarà, infatti, conosciuta nel mondo con lo stesso nome della rassegna milanese. Da lì il grande successo lo porterà a collaborare con le più grandi firme del momento: da Gio Ponti a Nanda Vigo, da Achille e Pier Giacomo Castiglioni a Ettore Sottsass. Il successo lo premia anche fuori dai confini italiani e in particolare Arredoluce è un nome che invade il mercato americano e dalla corrispondenza con gli Stati Uniti Lelii importa la lampadina alogena per la quale crea un particolare trasformatore. La tensione continua all'innovazione e la collaborazione tra le maestranze e i designer sono il punto di forza di Arredoluce che si aggiungono alla ricerca della qualità dei materiali impiegati e alla precisione esecutiva. Ma il desiderio di novità è rivolto sia al lato tecnologico del prodotto sia all'ambito artistico. Lelii, infatti, non solo chiama a sé i migliori designers del momento ma anche si appassiona alla ricerca artistica. Basti pensare alle opere di Calder per un riferimento alla lampada Triennale qui proposta o ai "carrés" di Victor Vasarely per la celebre lampada-scultura *President* del 1970, un parallelepipedo in acciaio inox con 36 elementi cilindrici illuminati alle estremità.



14.

PIERO GILARDI

(Torino, 1942)

Zucche sul tronco

2006, poliuretano espanso, cm 70x70

Autentica di Piero Gilardi su fotografia

Figlio della pittrice e modella Cecilia Lavelli, Piero Gilardi nasce a Torino nel 1942. Nel 1963 debutta con la sua prima esposizione personale *Macchine per il futuro* a Torino e due anni dopo ottiene fama grazie alla realizzazione della serie di opere *Tappeti natura*. Queste opere vengono esposte in diverse città europee come Parigi, Bruxelles, Colonia, Amburgo e Amsterdam ma anche a New York. Nel 1968 partecipa all'elaborazione delle nuove correnti artistiche: Arte Povera, Land Art e Antiform Art, collaborando alla realizzazione delle due prime rassegne internazionali allo Stedelijk Museum di Amsterdam e alla Kunsthalle di Berna. Nel 1981 ritorna alla produzione artistica realizzando diverse installazioni interattive e multimediali, anche utilizzando le nuove tecnologie digitali sia in Italia sia all'Estero. Insieme a Claude Faure e Piotr Kowalski costituisce l'associazione Ars Technica, di cui ne è il responsabile a Torino.

Nel 2002 inoltre lavora al progetto del *Parco Arte Vivente* a Torino, di cui è stato presidente. La maggior parte delle sue opere sono realizzate con lo possibilità d'interazione tra opera e spettatore.

L'opera in esame fa parte della famosa serie dei *Tappeti natura* iniziata da Piero Gilardi nel 1965. Questa serie comprende opere in poliuretano espanso che riproducono in maniera estremamente realistica dei frammenti di habitat naturale, forme vegetali, animali e minerali: un campo con papaveri, sottoboschi, le onde del mare, greti di fiume o, come in questo caso, *Zucche sul tronco*; queste opere avevano lo scopo di coinvolgere lo spettatore nell'esperienza tattile e nella fruizione dell'opera d'arte. Raffigurano momenti di natura realizzati con materiali artificiali, aprendo allo spettatore delle riflessioni sul rapporto tra la natura e l'artificio.



I tappeti-natura sono oggetti pensati per essere sentiti con il corpo, abitati, consumati e vissuti nella sensazione che la materia offre; oltre alla componente ludica e sensoriale, Gilardi denuncia e pone l'attenzione sui paradossi dell'età moderna in cui la natura viene vissuta tramite esperienze sempre più artificiali, come lui stesso afferma:

«Questa trasposizione di un'immagine naturalistica in una materia sintetica e il suo inserimento in uno spazio funzionale, si può dire sia il risultato di un linguaggio. [...] I contenuti di questa nuova problematica si contrappongono all'acritica accettazione della civiltà dei consumi; nasceva nell'artista l'esigenza di un atteggiamento critico nei confronti della realtà. [...] Si trattava di ritrovare ad un livello più alto quei valori "soggettivi" che prima erano stati negati nell'accettazione della realtà "massificata" e standardizzata della civiltà industriale.»

Nell'età moderna la natura viene percepita quasi come un fenomeno tecnologico, fino ad arrivare al paradosso di una natura che presenta in realtà una bellezza del tutto artificiale, trasformandone la "spontaneità". Gilardi gioca quindi sulla rappresentazione di una natura veritiera e presente ma allo stesso tempo assente, in quanto manifestamente artificiale.



15.

GIO' DI BUSCA – Giovanni Maria Malerba di Busca

(Milano, 1959)

Ala di Ravennate

2015, bronzo laccato blu, altezza cm 80

Firmata intitolata e datata sulla base, esemplare 5/7

Autentica di Giò di Busca su fotografia.

Esposizioni:

Museo “Il Correggio” – Palazzo dei Principi, Correggio, “Giò di Busca – La Bellezza Ritrovata” a cura di Marco Cerruti, 14 ottobre – 10 dicembre 2017.

Comune di Santa Margherita Ligure e Portofino, “Giò di Busca – mostra diffusa”, 29 luglio – 20 settembre 2016.

Scultore, pittore, designer, collezionista eclettico: Giò di Busca sfugge alle consuete classificazioni. Nasce a Milano nel 1959. Di madre svizzera e padre milanese, eredita la passione per l'arte dalla famiglia che frequenta artisti, è appassionata d'arte e mecenate. Fortemente attratto da ogni espressione d'arte, già da giovanissimo si dedica alla pittura, incoraggiato da esperti e critici quali Oreste Marini e Gustavo Predaval. Interessato alla scultura, trascorre un periodo a Parigi presso lo studio di Emile Giglioli, scultore italo-francese di fama internazionale. Si afferma come architetto e designer, contribuendo al successo di Laudarte e di Colombostyle. Si impone all'estero, specie negli U.S.A. dove tra i clienti che acquistano suoi lavori conta Michael Jackson, Gianni Versace e Sylvester Stallone. Ma è nella scultura che si esprime al meglio la sua ricerca artistica. Lavora la materia con eccezionale manualità. Le sue opere fondono culture radicalmente opposte e declinano riferimenti alla natura, alla musica, all'antico ma anche alla modernità tecnologica. Scultore raffinatissimo, Giò di Busca sa coniugare monumentalità e dettaglio mostrando nei suoi lavori una grandissima immaginazione volumetrica e di conseguenza capacità di controllo della luce e della misura. L'amore per la bellezza, la lezione della classicità, il fascino dell'enigma, il potere espressivo del colore: l'arte di Giò di Busca è ricerca di coesione di tutto ciò attraverso un nuovo codice estetico che rifiuta decisamente l'omologazione in difesa della bellezza.



BIBLIOGRAFIA

LUCA MOMBELLO

Estratto dalla relazione storico artistica della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria

TOMMASO BONAZZA

P. Brandolese, *Pitture, sculture, architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795.

S. Guerriero, *Le alterne fortune dei marmi: busti, teste di carattere e altre "sculture moderne" nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La scultura veneta del Seicento e del Settecento: nuovi studi*, a cura di G. Pavanello, Venezia 2002.

S. Guerriero, *Per l'attività padovana di Giovanni Bonazza e del suo "valente discepolo" Francesco Bertos*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 61, 2002.

S. Guerriero, *Scultori foresti alle dipendenze dei Manin (I): Giovanni Bonazza e le statue del giardino di Passariano*, in *Artisti in viaggio 1600 – 1750*, a cura di M. P. Frattolin, Venezia 2005, pp. 252-270.

S. Guerriero, *Per un repertorio della scultura veneta del Sei e Settecento. I.*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 33, 2010

H. Honour, voce Bonazza Tommaso, in *Dizionario biografico degli italiani*, XI, 1969, pp. 660-661.

La scultura a Venezia da Sansovino a Canova, a cura di A. Bacchi, Milano 2000.

C. Semenzato, Giovanni Bonazza, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 2, 1959.

C. Semenzato, *La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966.

D. Tulić, Alcune proposte per il catalogo giovanile di Giovanni Bonazza a Capodistria, Venezia e Padova e annotazioni per i suoi figli Francesco e Antonio, "Ars Adriatica", 5, 2015, pp. 141-162

DOMENICO BISSONI

L. A. Cervetto, *I Gaggini da Bissonne: loro opere in Genova ed altrove, contributo alla storia dell'arte*, Milano 1903; pp. 168-172

E. D. Schmidt, M. Sframeli, *Diafane passioni: avori barocchi dalle corti europee*, Firenze, 2013; pp.18-19 e pp. 191-191 cat.52

B. Thieme – F. Becker, *Künstler-Lexikon*, IV, p.69

GIAMBATTISTA PITTONI

F. Zava Boccazzi, *Pittoni. L'opera completa*, Venezia, 1979, cat. n. 148, fig. 419 e cat. n. 234, fig. 421;

LORENZO BARTOLINI

S. Bietoletti, F. Falletti, A. Caputo, *Lorenzo Bartolini; scultore del bello naturale*, Giunti, 2011, p. 332 fig. 1

Tinti Mario, *Lorenzo Bartolini*, 1936, vol. II, p. 93 CI 1848, tav. LXXXIII

ERNST PAUL KLEE

Paul Klee, Catalogo ragionato, The Paul Klee Foundation, éd., , Londra, 2003, no. 7205 ill.

Paul Klee, *Die Reise enach Ägypten*, 1928-1929, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Düsseldorf 2014

LUCIO FONTANA, Concetto spaziale, 1967

A. Sanna, *Lucio Fontana; Manifesti scritti interviste*, 2015

ANGELO LELII

C e P. Fiell, *1000 Lights*, Taschen, 2013, pag. 281

Finito di stampare nel mese di Febbraio 2018

Grafiche Migliorini S.r.l.

20066 - Melzo (MI)