

Note per le Guide alla mostra

Giambattista Piazzetta – L'ingegnoso contrasto dei lumi"

SALA 1

✓ Peculiarità di Piazzetta nell'ambito dei pittori veneziani del Settecento:

Piazzetta è stato uno dei più importanti pittori veneziani del Settecento, ma si differenzia dalla maggior parte di essi per molti aspetti; ecco i due più eclatanti:

- il Settecento a Venezia rappresenta in pittura la riscoperta della luce, Piazzetta invece è attratto dai forti contrasti chiaroscurali.

- i pittori veneziani si spostano frequentemente nelle corti Europee per soddisfare le richieste di facoltosi committenti. Piazzetta preferisce rimanere a Venezia. L'unica volta che lascia la città lo fa per venire a Bologna. Aveva vent'anni e voleva vedere dal vivo le opere dei grandi pittori della scuola bolognese. Lo attraggono in particolare i Carracci (e spesso verrà a Palazzo Fava a studiare il ciclo di affreschi) e soprattutto il Guercino.

✓ incisioni di traduzione:

- Piazzetta si cimenta nell'incisione solo una volta eseguendo all'acquaforte il piccolo autoritratto pubblicato nella pagina finale della sua biografia presente nel volume *Studj di pittura*, esposto nella terza sala.

Moltissime invece sono le incisioni tratte dalle sue opere, principalmente dai disegni di Teste o mezze figure disegnate a carboncino e gessetto bianco su carta azzurrina o grigia.

- In questa sala abbiamo una selezione di incisioni che traducono queste teste. Figurano sia i più abili incisori veneziani di traduzione come Marco Pitteri, Giovanni Cattini e Innocente Alessandri sia incisori della terraferma veneziana e quattro incisori tedeschi.

✓ teste al naturale e teste di carattere

- Per chiarire lo spirito delle *teste al naturale* disegnate da Piazzetta, si sono messe a confronto due di queste con due *teste di carattere* disegnate da Giambattista Tiepolo.

SALA 2

✓ controprove

- Questi due disegni a sanguigna ci offrono l'occasione per spiegare cosa sono le controprove e che uso ne faceva Giambattista Piazzetta nella elaborazione delle illustrazioni per edizioni figurate.

✓ serie di quattro incisioni con figure e rovine classiche

- serie completa e piuttosto rara che traduce disegni a sanguigna presenti nella collezione Kress e attualmente conservati alla *Morgan Library & Museum* di NY. Tre delle quattro stampe sono composte da due dei 20 disegni, una è composta da uno dei disegni e il finalino del IV canto della *Gerusalemme liberata* (sala 3). Da segnalare che si tratta della stessa serie di 20 disegni di cui fanno parte le due controprove esposte in questa sala e che sono stati utilizzati nella unica variante attualmente nota della seconda edizione della *Gerusalemme liberata* esposta nella sala 3.

✓ influenza di Giuseppe Maria Crespi (detto lo Spagnolo)

Nel suo soggiorno a Bologna Piazzetta aveva frequentato la bottega del pittore Giuseppe Maria Crespi, artista fuori dagli schemi tradizionali, originale per la scelta di soggetti 'plebei', per tonalità dei colori utilizzati e il particolare uso del chiaroscuro.

SALA 3

✓ Bossuet: falso luogo di stampa

- Quest'opera ci offre la possibilità di vedere la varietà di soggetti che Piazzetta era capace di inventare per illustrare e "alleggerire" un testo così impegnativo.
- E' da segnalare che nel frontespizio del IV tomo, esposto a parete, figura il falso luogo di stampa (Argentina), utilizzato per eludere le norme vigenti sulla censura.

✓ Atlante novissimo: vignette per atlante geografico!

- E' curioso scoprire che un artista serio e rigoroso come Piazzetta si sia dedicato anche alla illustrazione di un atlante geografico.

✓ Gerusalemme: edizioni, incisioni e chiave di lettura rispetto a Bernardo Castello

- Viene segnalata la presenza di due edizioni differenti, con lo stesso editore e la stessa data sul frontespizio, e messe a confronto alcune tavole delle due edizioni.

- Viene anche esposta l'unico esemplare noto di una variante della seconda edizione, che utilizza come testata di ognuno dei 20 canti una incisione tratta dalla serie di 20 disegni conservata alla *Morgan Library e Museum di NY* di cui fanno parte anche le due controprove esposte nella sala 2.

- Sono messe a confronto le tavole che precedono i canti XVIII e XX della *Gerusalemme illustrata da Piazzetta* con quelle dei medesimi canti, incise da Giacomo Leonardis (Palmanova 1723 - 1797) in una edizione veneziana del 1761, tratte dai disegni eseguiti da Bernardo Castello (Genova 1557 - 1629) per la prima edizione figurata del poema (Genova 1590) Dal confronto si vede che Piazzetta preferisce illustrare i sentimenti e lascia in secondo piano le scene di battaglia.

✓ Studj di pittura:

- unica incisione originale eseguita da Piazzetta (dietro insistenza dell'editore e amico Giambattista Albrizzi)

- confronto tra le incisioni dello stesso soggetto eseguite da Francesco Bartolozzi a semplice contorno e Marco Pitteri con ombreggiatura.

- copia pirata incisa da Nicolò Cavalli nel 1761. Aver disatteso le norme in materia di *privilegio privato* (il significato è spiegato in un pannello didattico nella sala 4) costò a Nicolò Cavalli anche un breve soggiorno nelle prigioni della Serenissima!

✓ Delle antiche statue: elenco associati

- Questa pagina del primo volume dell'opera ci offre l'occasione per spiegare chi sono gli Associati (vedi pannello didattico)

SALA 4

✓ Beato Officio

- sono esposte il frontespizio e 7 antiporte del pregiato libriccino di preghiera illustrato da Piazzetta e inciso magistralmente da Marco Pitteri. Nel volumetto aperto in bacheca si può far notare che anche la parte scritta è stata incisa a mano (da Angela Baroni). I Remondini acquistano i rami del volumetto e li fanno ritoccare da Giovanni Volpato per pubblicare edizioni popolari rivolte a un pubblico più vasto e meno esigente. La lente sul primo volumetto serve a mostrare le iniziali dell'incisore (Giovanni Volpato). L'immagine su cui è aperto

l'altro volumetto (l'Annunciazione) si può confrontare con l'originale inciso da Pitteri e presente tra le sette antiporte esposte nella cornice a parete.

✓ Bartolozzi, pala dei Gesuati

- è una delle poche incisioni tratte da dipinti noti e tuttora presenti

✓ Pitteri/Junghwirth poter confrontare le diverse tecniche

- qui lo stesso soggetto (San Filippo) disegnato da Piazzetta è tradotto in piccolo formato dal veneziano Marco Pitteri e dal tedesco Franz Jungwirth. Può essere interessante osservare le due diverse tecniche di incisione. Ovviamente quella di Pitteri risulta più raffinata e originale.

SALA 5

✓ incisione in cavo e in rilievo

- per l'acquaforte è esposta una splendida opera di Salvator Rosa; il soggetto (*Giasone e il drago*) vuole essere un omaggio al ciclo di affreschi dei Carracci dedicato al mito di Giasone e Medea presente al piano nobile.

- per il bulino è esposta una splendida incisione di Marco Pitteri (fondamentale per lo studio della evoluzione della sua tecnica).

- per la xilografia è esposta un'opera dell'inglese Giambattista Jackson, attivo a Venezia nel Settecento

✓ firma

- per le stampe non firmate: due Capricci di Goya

- per le stampe firmate in lastra: una acquaforte di Canaletto (col monogramma A.C.= Antonio Canal)

- la stampa, con falsa attribuzione a Giambattista Tiepolo, è invece opera di Gianfrancesco Costa, architetto e incisore veneziano

✓ didascalie

- viene utilizzata una incisione eseguita da Nicolò Cavalli e tratta da un dipinto di Francesco Maggiotto

✓ incisione originale

- acquaforte ideata e incisa da Bernardo Bellotto

✓ incisione di traduzione

- l'incisione a bulino, eseguita nei primi anni dell'800 da Antonio Perfetti, traduce lo splendido dipinto di Guercino.

✓ stati

- viene esposta la medesima stampa in due stati successivi. Conoscendo il linguaggio incisivo dell'artista (che non utilizzava mai i 'tagli incrociati') è da escludere che le modifiche presenti nel secondo stato siano state eseguite da lui.

✓ tipo di carta e filigrane

- l'incisione utilizzata è tratta da un dipinto di Piazzetta. Il foglio è stato messo in orizzontale per facilitare la lettura della filigrana delle *Tre mezze lune*, caratteristica a Venezia nella seconda metà del Settecento. E' presente anche una seconda filigrana (grande stemma con Aquila e lettere GFA) che si vede rovesciata, ma è meno importante, ai fini della spiegazione, di quella delle *Tre mezze lune*.

✓ riproduzione di una stampa

- cruciale nella comprensione della sostanziale differenza tra una **stampa originale** e la semplice **riproduzione della stampa** eseguita con metodi tipografici, senza l'utilizzo della matrice.

SALA 6

✓ lettera autografa di Piazzetta

- Viene spiegata l'origine dell'Accademia Clementina; l'occasione per parlarne è la nomina di Piazzetta ad *Accademico d'onore*.

In questa sala è esposta al pubblico, per la prima volta, la lettera di ringraziamento scritta da Piazzetta (prima bacheca).

✓ Le pitture di Pellegrino Tibaldi

- Si tratta di uno dei figurati veneziani del Settecento più sontuosi ed è dedicato a Palazzo Poggi, sede dell'Accademia Clementina, e al ciclo di affreschi che lo decorano.

- Interessante sapere perché è stato concepito (vedi *lettera ai lettori* nella terza bacheca) e chi lo ha finanziato (il ricco mercante bolognese Antonio Buratti, allora residente a Venezia)

GIAMBATTISTA PIAZZETTA L'INGEGNOSO CONTRASTO DEI LUMI /

GIAMBATTISTA PIAZZETTA INGENIOUS LIGHT CONTRASTS

L'incisione è il linguaggio figurativo che esemplifica nella maniera più semplice e immediata la dialettica tra luce e ombra. *“Per circoscrivere una proiezione d'ombra è necessaria la luce”.*

Nell'incisione in cavo l'ombra è rappresentata dalla matrice in rame sulla quale l'artista intaglia le immagini create dalla sua fantasia. La luce è il foglio bianco su cui l'immagine, intagliata e riempita d'inchiostro, verrà trasferita durante il passaggio lento e profondo attraverso il torchio calcografico. In questo 'passaggio' il foglio di carta verrà pressato con forza contro la matrice e questo gli consentirà di assorbire l'inchiostro che ha riempito i solchi incisi dall'artista.

Come per un sortilegio, sul foglio immacolato si materializzerà l'immagine. Potrà essere luce, come nelle acqueforti di Giambattista Tiepolo, oppure oscurità, come in molte acqueforti di Rembrandt; più spesso saranno luci e ombre mediate da mille gradazioni di grigio, come vedremo in molte delle incisioni tratte da Piazzetta.

Engraving is the figurative language which exemplifies the light-shadow dialectic in the simplest and most immediate way. *“Outlining a shadow projection requires light”.*

In intaglio engraving shadow is represented by a copper matrix on which artists carve out the images conjured up by their artistic imaginations.

Light is the blank sheet onto which images engraved and filled with ink are transferred via a slow, in-depth process involving a copperplate press. In this process a sheet of paper is pressed forcibly against the matrix enabling it to absorb the ink contained in the artist's engravings.

As if by magic the image materialises onto the sheet. It can be light, as in Giambattista Tiepolo's etchings, or obscurity, as in many of Rembrandt's etchings. More frequently in between light and shadow there are thousands of shades of grey, like those seen in many of Piazzetta's engravings.

PERCHÉ UNA MOSTRA DEDICATA A GIAMBATTISTA PIAZZETTA PROPRIO A BOLOGNA? /

WHY AN EXHIBITION OF GIAMBATTISTA PIAZZETTA'S WORK RIGHT HERE IN BOLOGNA?

Giambattista Piazzetta è stato uno dei pittori veneziani più originali ed enigmatici del Settecento.

Mentre Venezia riscopre i colori e la luminosità di Paolo Veronese e di Tiziano, Piazzetta elabora una pittura più intimistica, fatta di forti contrasti chiaroscurali, più vicina a quella di Caravaggio che a quella vivace e festosa che sta diventando la cifra peculiare della pittura veneta agli inizi del secolo.

Mentre Sebastiano Ricci, Giambattista Tiepolo e molti altri artisti fanno largo uso della pittura a fresco per decorare i soffitti e le pareti delle Chiese e dei Palazzi di Venezia, Piazzetta non si cimenta mai con questa tecnica, la cui rapidità di esecuzione è incompatibile con il suo modo di dipingere, lento e riflessivo.

Pur non essendo un pittore alla moda, ma cercando con tenace ostinazione un proprio linguaggio espressivo, Piazzetta ha un successo clamoroso sia in patria che all'estero.

La differenza che incuriosisce di più tra Piazzetta e i più noti pittori veneziani del suo tempo è che mentre questi si spostano frequentemente tra Londra, Madrid, Dresda, e San Pietroburgo, lui lascia Venezia solo una volta nel 1703, all'età di vent'anni.

Lo fa per studio e la città che sceglie è Bologna.

Giambattista Piazzetta was one of Venice's most original and enigmatic 18th century painters.

While Venice was rediscovering the colours and luminosity of Paolo Veronese and Titian, Piazzetta was developing a more intimate style made up of strong chiaroscuro contrasts and closer to Caravaggio's work than to the lively and festive style which was in the process of becoming the hallmark of Veneto painting in the early years of the century.

At the same time that Sebastiano Ricci, Giambattista Tiepolo and many others were making liberal use of fresco painting to decorate the ceilings and walls of Venice's churches and townhouses, Piazzetta never tried his hand at a technique whose rapidity of execution was incompatible with his slow and contemplative painting style.

Despite this unfashionable style and his stubborn insistence on his own expressive language Piazzetta was extremely popular both at home and abroad.

The most curious difference between Piazzetta and the best known Venetian painters of his day is that while the latter were continually on the move between London, Madrid, Dresden and St Petersburg the former only left Venice once, in 1703, at the age of twenty.

This was for study purposes and the city he chose was Bologna.

L'ARTE DI PIAZZETTA NELLA TRADUZIONE GRAFICA DEGLI INCISORI DEL SETTECENTO TESTE AL NATURALE /

PIAZZETTA'S ART IN THE GRAPHICS WORK OF 18TH CENTURY ENGRAVERS HEADS PORTRAYED FROM LIFE

Il termine “teste al naturale”, utilizzato da Giambattista Albrizzi nella biografia di Piazzetta (*Studj di pittura*, 1760) sta a significare *teste riprese dal vero*. Ed è proprio questa la novità dei ritratti a carboncino e gessetto bianco, singoli o a gruppi di due o tre figure, che ha reso famosi e ricercatissimi questi disegni di Giambattista Piazzetta. Il successo ne è testimoniato dal gran numero di incisioni che ne sono state tratte. La novità di questi disegni sta nel fatto che negli stessi anni altri artisti, spesso vincolati alle esigenze di facoltosi committenti, davano libero sfogo al proprio estro disegnando teste di vecchi patriarchi, maghi e filosofi. Queste venivano chiamate *Teste di fantasia o di carattere* ed erano puramente immaginarie.

Al termine di questa sezione abbiamo creduto interessante mettere a confronto due *Teste di carattere* create dalla fantasia di Giambattista Tiepolo con le *Teste al naturale* disegnate da Giambattista Piazzetta. Tiepolo ci mostra personaggi misteriosi e improbabili, Piazzetta ci fa conoscere gente comune e a volte riesce anche a trasmetterci le loro emozioni.

L'incisione che chiude questa sezione è opera di Jacopo Guarana. La fanciulla ritratta manca di quella spontanea autenticità caratteristica dei personaggi disegnati da Piazzetta e ci fornisce un esempio del nuovo orientamento del gusto in senso classicistico che andava sviluppandosi a Venezia sul finire del secolo.

The term ‘teste al naturale’, used by Giambattista Albrizzi in his biography of Piazzetta (*Studj di pittura*, 1760) means *heads portrayed from life*. And it was this which was novel about the charcoal and white chalk portraits, individually and in groups of two or three figures, that made Giambattista Piazzetta's work so very famous and popular. This success is testified to by the large number of engravings made from these. The novelty consisted of the fact that, in these same years, other artists – frequently hemmed in by the requirements of their wealthy clients – were giving free rein to their creativity with the heads of patriarchs, magicians and philosophy. These were called *fantasy or character heads* and were purely imaginary.

At the end of this section we believe it is of interest to compare and contrast two fantasy character heads by Giambattista Tiepolo with Giambattista Piazzetta's ‘teste al naturale’. Tiepolo gives us mysterious and implausible figures while Piazzetta introduces us to ordinary people and sometimes succeeds in getting their emotions across to us.

The engraving which closes this section is the work of Jacopo Guarana. The girl shown in it is lacking in that spontaneous authenticity so characteristic of Piazzetta's characters and provides us with an example of the new classical style orientation then emerging in late 18th century Venice.

L'ARTE DI PIAZZETTA NELLA TRADUZIONE GRAFICA DEGLI INCISORI DEL SETTECENTO SCENE DI GENERE /

PIAZZETTA'S ART IN THE GRAPHICAL WORK OF 18TH CENTURY ENGRAVERS GENRE ART SCENES

Le “scene di genere” sono immagini prese dalla vita quotidiana. A volte sono descritti con minuzia di particolari gli interni delle abitazioni di povera gente o di ricchi signori, altre volte le scene si svolgono all’aperto. Piazzetta predilige raccontare la vita delle persone semplici; le sue scene sono spesso ambientate in campagna, con giovani contadine ammiccanti, ragazzini impertinenti e uomini dall’aria ambigua. È probabile che questo gusto realistico sia derivato a Piazzetta dalla sua frequentazione dello studio di Giuseppe Maria Crespi durante il soggiorno a Bologna.

Genre art features scenes from everyday life. Sometimes poor people’s home interiors were depicted in minute detail, sometimes those of the rich and on other occasions scenes are open air. Piazzetta preferred to depict the lives of ordinary people and his scenes are often set in the countryside and feature cheeky young female peasants, impertinent boys and ambiguous looking men. In all likelihood this realistic taste came to Piazzetta in the period of time he spent in Giuseppe Maria Crespi’s studio during his Bologna days.

L'ARTE DI PIAZZETTA NELLA TRADUZIONE GRAFICA DEGLI INCISORI DEL SETTECENTO LE ILLUSTRAZIONI DEI LIBRI /

PIAZZETTA'S ART IN THE GRAPHICAL WORK OF 18TH CENTURY ENGRAVERS BOOK ILLUSTRATIONS

Una componente rilevante nella produzione artistica di Piazzetta è quella relativa ai disegni preparatori per l'illustrazione libraria. Se i libri illustrati veneziani del Settecento sono ricordati come un'eccellenza della Serenissima, ciò è dovuto in buona parte al suo contributo.

Dalla empatica e malinconica descrizione di una umanità reale, che è quella che ci viene presentata nelle *teste*, si passa ad un'ideale e variegata tipologia di immagini che si adattano in modo sorprendente ai diversi tipi di pubblicazione. Paesaggi arcadici, piccoli interni, putti, scene galanti, immagini sacre, allegorie, capricci con rovine, tutto questo è stato capace di inventare Piazzetta per decorare e impreziosire le più sontuose edizioni illustrate del Settecento veneziano.

Preparatory drawings for book illustrations formed a significant part of Piazzetta's art work. If the 18th century Serenissima is considered to have excelled in illustrated Venetian books much of this is due to Piazzetta.

From empathic and melancholic depictions of real human beings, as seen in the heads, we move on to an ideal and variegated type of images which adapted to a surprising extent to the various types of publication. Arcadian landscapes, small interiors, puttis, romantic scenes, religious scenes, allegories, whimsical scenes featuring ruins: Piazzetta came up with all these to decorate and embellish the Venetian 18th century's most sumptuous illustrated books.

LA GERUSALEMME LIBERATA DI TORQUATO TASSO /

TORQUATO TASSO'S JERUSALEM DELIVERED

Considerato uno dei capolavori dell'editoria illustrata veneziana del Settecento, *La Gerusalemme liberata con le figure di Giambattista Piazzetta* pone alcuni interrogativi tuttora irrisolti. Il più importante è la presenza di due edizioni che, pur presentando nel frontespizio lo stesso editore e lo stesso anno di stampa, si differenziano in modo piuttosto evidente. La differenza più eclatante sta nelle tavole a piena pagina che precedono i venti canti. Ci è sembrato interessante presentare in questa sezione tavole della prima e della seconda edizione, talora a confronto. Anche se non conosciamo il nome dei diversi incisori che hanno preso parte alla seconda edizione, sappiamo con certezza che le modifiche derivano da disegni rielaborati dallo stesso Piazzetta.

Considered one of the masterpieces of illustrated 18th century Venetian painting, *Jerusalem Delivered with Figures by Giambattista Piazzetta* raises some as yet unanswered questions. The most important of these is the presence of two editions whose publisher and printing year on the frontispiece are the same but which differ tangibly from one another. The most striking difference is the full page plates preceding the book's twenty cantos. We believe it of interest here to present plates from the first and second editions, sometimes for comparative purposes. Whilst we do not know the names of the different engravers who worked on the second edition, we do know that the changes derived from drawings reworked by Piazzetta himself.

GIAMBATTISTA PIAZZETTA E BERNARDO CASTELLO: DUE DIVERSI MODI DI INTERPRETARE IL POEMA DEL TASSO /

GIAMBATTISTA PIAZZETTA AND BERNARDO CASTELLO: TWO DIFFERENT INTERPRETATIONS OF TASSO'S POEM

Bernardo Castello, l'artista genovese che illustrò la prima edizione figurata della *Gerusalemme liberata* (G. Bartoli, Genova 1590) ricevendo l'elogio dello stesso autore, predilige immagini di guerra. I suoi disegni sono caratterizzati da una ripresa dall'alto, che consente di mostrare più episodi nello stesso momento; in primo piano o sullo sfondo sono quasi sempre raffigurate schiere di soldati.

Giambattista Piazzetta, più di un secolo dopo, concentra il suo interesse su episodi più intimi; i personaggi sono posti in primo piano e si muovono all'interno di un idilliaco paesaggio arcadico, nel quale l'eco della battaglia si percepisce appena. Evidentemente quello che lo attrae è lo studio dei sentimenti umani. L'amore, l'amicizia, l'onore e il coraggio sono i veri protagonisti dei suoi disegni.

Bernardo Castello – the Genoese artist who worked on the first illustrated edition of *Jerusalem Delivered* (G. Bartoli, Genoa 1590) winning the praise of the author himself – had a preference for battle scenes. His drawings are seen from above, which enabled him to simultaneously depict multiple episodes. Massed soldiers are almost always shown in the foreground or background of his work.

More than a century later Giambattista Piazzetta focused on more intimate scenes with characters in the foreground moving within an idyllic Arcadian landscape in which traces of fighting are barely visible. Clearly what attracted him was studying human feelings. Love, friendship, honour and courage are the true centre stage players in his drawings.

L'ARTE DI PIAZZETTA NELLA TRADUZIONE GRAFICA DEGLI INCISORI DEL SETTECENTO STAMPE RELIGIOSE /

PIAZZETTA'S ART IN THE GRAPHICAL WORK OF 18TH CENTURY ENGRAVERS RELIGIOUS PRINTS

Le stampe di carattere religioso derivano in massima parte da raccolte di disegni eseguiti appositamente da Piazzetta; quella dei *Dodici Apostoli*, incisa con straordinaria abilità da Marco Pitteri è la più nota. Poche sono le stampe che riproducono dipinti. Una è presente in questa sezione della mostra e traduce la pala della chiesa dei *Gesuati* di Venezia.

Religious prints mainly derived from the collection of drawings done specifically for the purpose by Piazzetta and the best known of these is the *Twelve Apostles* engraved by Marco Pitteri with extraordinary skill. Very few prints were of paintings. One of these is on display here in this section, a print of the altarpiece in Chiesa dei *Gesuati* in Venice.

L'ACCADEMIA CLEMENTINA DI BOLOGNA /

BOLOGNA'S ACCADEMIA CLEMENTINA

Promotore della fondazione della Accademia Clementina di Bologna è stato Giampietro Zanotti. Pittore e letterato, era nato a Parigi nel 1674 da padre bolognese e madre francese.

L'undici luglio del 1706, nel corso di una riunione a cui parteciparono più di ottanta artisti, propose "d'istituire una pubblica Accademia a pro della gioventù, e a gloria maggiore della patria, e delle belle arti, chiedendo aiuto, e protezione perché l'opera fosse illustre, e durevole". La proposta fu accettata all'unanimità e a questo primo incontro ne seguirono molti altri. Sede delle riunioni era una galleria del Palazzo del conte Ercole Fava (l'attuale prestigiosa sede espositiva di *Genus Bononiae*) le cui pareti sono tuttora impreziosite da splendidi fregi dipinti a fresco da Lodovico, Annibale e Agostino Carracci.

Il progetto di istituire una Accademia di belle Arti a Bologna fu presentato al conte bolognese Luigi Ferdinando Marsili, allora Generale dell'esercito pontificio. L'iniziativa destò in lui un grande interesse e lo spinse ad appoggiare con passione le istanze di Giampietro Zanotti presso il papa Clemente XI. Il papa ne fu entusiasta e volle che l'Accademia portasse un segno tangibile della sua approvazione e fosse chiamata *Accademia Clementina*.

The Bologna Accademia Clementina foundation's primary exponent was Giampietro Zanotti. Painter and man of letters, Zanotti was born in Paris in 1674 to a Bolognese father and a French mother. On 11th July 1706, during a meeting involving over eighty artists, he put forward the idea of 'setting up a public academy in favour of young people and for the greater glory of the nation and the fine arts and asked for help and protection to ensure that the work was illustrious and long lasting.' His motion was unanimously approved and many further meetings followed which were held in one of the galleries of Palazzo del Conte Ercole Fava (currently the prestigious *Genus Bononiae* exhibition venue) whose walls are still today embellished with splendid friezes frescoed by Lodovico, Annibale and Agostino Carracci. The idea of setting up a fine art academy in Bologna was presented to Bolognese count Luigi Ferdinando Marsili, then a general in the papal army. Marsili responded enthusiastically and passionately supported Giampietro Zanotti's appeals to Pope Clement XI. The pope was enthusiastic and required that the academy showed tangible signs of his approval in the name *Accademia Clementina*.

LE PITTURE DI PELLEGRINO TIBALDI E DI NICCOLO' ABBATI /

THE PAINTINGS OF PELLEGRINO TIBALDI AND NICCOLO' ABBATI

Le Pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati
Ritenuto uno dei più sontuosi illustrati veneziani del Settecento, questo libro edito da Giambattista Pasquali nel 1756, è dedicato a Palazzo Poggi, sede dell'Accademia Clementina di Bologna, e ai cicli pittorici eseguiti da Pellegrino Tibaldi (1527-1596) e Niccolò Abate (1510-1571) per decorarlo. I disegni preparatori per le incisioni, ad eccezione di quella presente nel frontespizio, sono eseguiti dai migliori allievi dell'Accademia Clementina di Bologna mentre le traduzioni su rame sono eseguite da Bartolomeo Crivellari, Giambattista Brustolon e Joseph Wagner, affermati esponenti della scuola veneta di incisione. Il testo che precede le illustrazioni è redatto dal bolognese Giampietro Zanotti, allora ultraottantenne segretario dell'Accademia, che in quello stesso anno fa pubblicare dall'editore bolognese Lelio della Volpe un suo breve saggio intitolato *Alcuni avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura*. Anche se il promotore e finanziatore dell'opera preferisce rimanere anonimo, sappiamo dal carteggio tra Luigi Crespi e monsignor Giovanni Bottari che si tratta di "Antonio BURATTI, bolognese, ricco negoziante in Venezia, amante delle lettere e delle belle arti"

Held to be one of the most sumptuous illustrated books to come out of 18th century Venice, this book illustrated by Giambattista Pasquali in 1756 is dedicated to Palazzo Poggi, seat of Accademia Clementina di Bologna, and to the painting cycles carried out by Pellegrino Tibaldi (1527-1596) and Niccolò Abate (1510-1571) to decorate it. With the exception of the one on the frontispiece, the preparatory drawings for the engravings were the work of the Bologna Accademia Clementina's best pupils, while the copper work was done by Bartolomeo Crivellari, Giambattista Brustolon and Joseph Wagner, eminent exponents of the Veneto engraving school. The text preceding the illustrations was the work of Bolognese Giampietro Zanotti, then secretary of the academy and over eighty years of age. That same year the academy had a brief essay by him entitled *Alcuni avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura* (Advice for Young Men Preparing to be Painters) published by Bolognese publisher Lelio della Volpe. Whilst the exponent and financier of the work preferred to remain anonymous we know from letters between Luigi Crespi and Monsignor Giovanni Bottari that he was 'Antonio BURATTI, Bolognese, wealthy Venetian merchant, lover of literature and the fine arts'.

per **MATRICE** si intende

una lastra di rame
nell'incisione in cavo

una tavola di legno
nell'incisione in rilievo

una lastra di pietra o di zinco
nella litografia

Riproduzione di una Stampa

È la copia che si ottiene
con metodi tipografici,
senza l'utilizzo
della matrice originale
ed è *priva di valore artistico*.

Possiamo definire **STAMPA**
il trasferimento di un'immagine
da una matrice
a un altro supporto,
generalmente un foglio di carta.

ACQUAFORTE

L'incisione all'acquaforte è una tecnica calcografica indiretta in cui i solchi della lastra sono ottenuti attraverso l'azione di corrosione (*morsura*) di un acido (in latino *aqua fortis*).

Dopo aver ricoperto la superficie della lastra con un sottile strato di cera o vernice scura impermeabile all'acido, l'incisore esegue la propria composizione limitandosi a scalfire la copertura con una sottile punta in acciaio.

L'acido, in cui la matrice viene poi immersa, corrode il metallo nei punti privi di vernice.

Questa tecnica consente di eseguire incisioni dal tratto estremamente luminoso e corsivo.

BULINO

L'incisione a bulino è una tecnica calcografica diretta che prevede l'utilizzo dell'omonimo strumento, cioè un piccolo scalpello dotato di punta triangolare e di bordi affilatissimi.

Con questa tecnica si ottengono segni molto sottili e precisi.

XILOGRAFIA

La xilografia è una tecnica calcografica che utilizza come matrice una tavola di legno.

Essa consiste nell'asportare dalla matrice le parti che appariranno bianche sul foglio, lasciando in rilievo quelle che costituiscono l'immagine e che verranno inchiostrate.

**Che valore ha
la *firma*
dell'autore
su una **Stampa Antica****

Per la corretta attribuzione dell'opera ad un determinato autore la firma non ha alcuna importanza in quanto tale attribuzione viene di regola fondata sulla documentazione storica o sui cataloghi ragionati.

Cosa si intende per *tiratura* di una stampa antica

tiratura coeva
tiratura tarda

Nell'ambito del medesimo stato
è frequente trovare varie e successive
tirature di una stampa, talora
avvenute nel corso di molti anni.

È naturale che le prime tirature,
solitamente coeve all'artista,
siano quelle più riuscite in quanto
la lastra di rame non presenta
segni di usura e riesce a trasferire
sulla carta tutti i minimi dettagli
della composizione incisa dall'autore.

Cosa significano le scritte che troviamo nel margine inferiore delle Stampe Antiche

Generalmente in basso a sinistra c'è il nome dell'autore del dipinto o del disegno (*pinxit. - dipin. - inv.*) e a destra quello dell'incisore (*inc. - sculp.*); nel caso in cui l'incisore sia anche l'autore del disegno troveremo scritto *delineavit et incid. - fecit.*

Al centro solitamente figurano il titolo o dediche a personaggi illustri, versi poetici o aneddotici e, di seguito o al disotto, il nome dell'editore con l'eventuale indirizzo ed il copyright (*cum privilegio*).

Stampa **ORIGINALE**

È quella ottenuta
da un'immagine
ideata e incisa
su una matrice
dal medesimo artista.

Stampa di TRADUZIONE

L'immagine incisa
dall'artista
è stata ideata e/o dipinta
da un altro autore.

Cosa si intende per Stato di una Stampa Antica

Ogni variazione intervenuta sulla lastra originale, sia operata dall'autore stesso sia da altri incisori, modifica lo stato di una stampa.

Non solo il rinforzo, la cancellatura o l'inserimento di nuove immagini nella composizione, ma anche l'aggiunta della numerazione o di una dedica ne determinano stati successivi.

La prova derivata dalla prima lavorazione della matrice si dice essere nel primo stato; se in seguito la lastra è stata modificata e ne seguono altre tirature, avremo prove nel secondo stato ed eventualmente nel terzo, quarto e così via.

Se la lastra non ha mai subito modifiche ma solo alterazioni legate all'usura, si parlerà di stato unico.

Come si fa ad essere sicuri dell'autenticità e dell'epoca di tiratura di una Stampa Antica

Il tipo di carta su cui una stampa è stata impressa presenta caratteristiche peculiari, la cui conoscenza permette al collezionista di risalire in molti casi ad una plausibile datazione del foglio.

Fino all'inizio dell'Ottocento la carta veniva fabbricata facendo macerare in acqua stracci di lino e amido per ottenerne un impasto; questo veniva poi posato sopra ad un tessuto poroso racchiuso in un telaio rettangolare dentro al quale venivano posizionati filamenti di ottone equidistanti e paralleli tra loro chiamati **vergelle**.

L'impasto veniva quindi pressato e fatto essiccare. Il foglio che ne risultava aveva resistenza e porosità adatte a sopportare il peso del torchio e ad assorbire l'inchiostro della matrice; guardato controluce mostrava il segno delle vergelle.

Un altro elemento di estrema importanza è costituito dalla **filigrana**. Questa è il marchio con il quale il fabbricante di carta pregiata contrassegnava i fogli di sua produzione mediante fili di rame fissati negli essiccatoi e modellati secondo un disegno prestabilito (*balestra, tre mezzelune, giglio incluso in un cerchio, ecc.*).

Nelle incisioni in cavo (acquaforte o bulino) un ultimo elemento da considerare è la presenza dell'**impronta del rame**.

Questa non è altro che il segno che la matrice lascia sulla carta a causa della pressione del torchio calcografico.

Cosa sono le controprove?

Nella elaborazione di disegni per edizioni figurate Giambattista Piazzetta era solito fare uso di controprove; queste gli consentivano di apportare modifiche ai disegni originali. I disegni erano eseguiti a sanguigna, su una leggerissima traccia a grafite.

Le controprove si ottenevano facendo passare sotto al torchio il disegno originale coperto da un foglio bianco inumidito. In questo modo sul foglio bianco veniva impressa una copia in controparte dell'originale.

I disegni presentati in questa sezione della mostra sono controprove di due disegni a sanguigna appartenenti a una serie di venti, di analogo soggetto, presenti nella collezione Kress e attualmente conservati presso la Morgan Library & Museum di New York.

What is a counterproof?

In formulating drawings for figurative editions Giambattista Piazzetta generally made use of counterproofs which enabled him to make changes to the originals. The drawings were generally done using red chalk on an ultra-light engraved line.

The counterproofs were obtained by copper pressing the original drawing covered by a sheet of moistened white paper. This produced a counterpart copy of the original impressed onto a sheet of white paper.

The drawings on display in this section of the exhibition are counterproofs of two red chalk drawings from a series of twenty of the same subject in the Kress collection and currently held at the Morgan Library & Museum in New York.

Chi sono gli associati?

Il sistema della sottoscrizione di nuove edizioni *per associazione*, già utilizzato da tempo nel nord Europa, fu introdotto a Venezia nel 1724 dagli editori Hertz.

Con il sistema della associazione gli editori che intendevano stampare opere che richiedevano un ingente impegno di capitale, inviavano una lettera ai possibili acquirenti nella quale esponevano le caratteristiche del progetto e lo offrivano a un prezzo scontato rispetto a quello definitivo.

Nel caso di sontuosi libri illustrati l'associazione funzionava come una prevendita, in quello di opere stampate in più volumi successivi, e quindi con un impegno economico prolungato nel tempo, equivaleva a un finanziamento

Who were the associates?

The system of subscribing to new books *by association* – already commonplace in northern Europe – was brought to Venice in 1724 by the Hertz publishing house.

With the association system publishers planning to print work requiring huge capital investment sent out letters to potential buyers in which they set out the characteristics of the planned publication and offered it at a discounted price.

In the case of sumptuous illustrated books association thus worked as a pre-sale commitment whilst where work printed in multiple volumes – and thus requiring long term financial commitment – was concerned it effectively constituted a loan.

Cosa è la licenza di stampa?

La scritta *con licenza de' Superiori*, posta a piè di pagina nel frontespizio dei libri stampati a Venezia nel Settecento, indica che l'opera aveva superato positivamente il duplice controllo del *Revisore* (nominato dai Riformatori dello Studio di Padova) che doveva escludere che il libro offendesse la pubblica moralità e le buone relazioni con gli stati stranieri e quello del *Padre Inquisitore del Sant'Uffizio*, che doveva assicurarsi che il libro non contenesse nulla che potesse essere ritenuto contrario alla religione cattolica.

What was a printing licence?

Con licenza de' Superiori in the footnote of books printed in Venice in the 18th century showed that a work had passed the twofold checks of the *Revisore* (appointed by Padua's Riformatori dello Studio) – whose task was to check that the book did not offend public morality or foreign states – and the Grand Inquisitor of the Holy See, responsible for ensuring that books contained nothing which might be considered contrary to the Catholic faith.

Cos'è il Privilegio Privativo

La scritta *Con Privilegio dell'Eccellentissimo Senato*, stampata sempre a piè di pagina nel frontespizio, sta a indicare che, su specifica richiesta dell'editore, l'opera aveva ottenuto dal Senato la protezione da copie e contraffazioni. La sigla *CPES* ne è l'acronimo e la troviamo spesso, per il medesimo motivo, dopo il nome dell'editore nelle didascalie ai piedi delle incisioni stampate in Album o in fogli sciolti.

What was Privilegio Privativo

The phrase *Con Privilegio dell'Eccellentissimo Senato*, once again printed as a footnote on the frontispiece, showed that the work had obtained the senate's protection against copying and fakes, on specific request by the publisher. The initials *CPES* were a frequent acronym used for the same reason and appeared after the publisher's name in the captions at the foot of engravings printed in albums or loose leaf.

Cosa sono i falsi luoghi di stampa?

Per evitare che opere non gradite dall'Inquisizione ricevessero un parere negativo alla richiesta di *licenza di stampa*, gli editori veneziani indicavano sul frontespizio un falso luogo di stampa. In questo modo il sistema ne consentiva la pubblicazione senza coinvolgere apertamente la responsabilità dello Stato.

What were fake printing places?

To avoid work rejected by the Inquisition from being turned down for printing licences Venetian printers put a false printing place on their frontispieces. The system thus allowed for the publication of these without the overt responsibility of the state.

FINIT

LUXX

LUCE NELLE COLLEZIONI D'ARTE E DI STORIA DELLA FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA /

LIGHT IN THE FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI BOLOGNA'S ART AND HISTORY COLLECTIONS

Il mito della nascita dell'arte tramandatoci da Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia*, e quello della conoscenza narrato da Platone ne *La Repubblica*, s'incentrano entrambi su uno stesso concetto: l'ombra di un corpo proiettata su una parete. Secondo Plinio la pittura nacque quando qualcuno tracciò per primo l'ombra di un essere umano, mentre Platone spiega cos'è la conoscenza tramite l'allegoria di un uomo prigioniero in una grotta dove non può vedere che ombre. In entrambi i casi, fondamentale è la luce. Attraverso un *excursus* tra le opere delle Collezioni della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, la mostra indaga l'importanza della luce e il suo rapporto con il buio. Elemento chiave di ogni rappresentazione, nei secoli la luce ha assunto molteplici significati: dall'oro delle icone bizantine al chiaroscuro nel Rinascimento, dall'uso simbolico ed espressivo nelle opere di Caravaggio alla scomposizione cromatico/retinica che dalla pittura impressionista porterà alle ricerche astratte, fino all'età contemporanea, che farà della luce l'oggetto dell'opera stessa. La mostra si articola in cinque sezioni - come cinque sono le sale di Palazzo Fava - ognuna contraddistinta da un colore che sintetizza gli effetti prodotti dall'azione della luce. Una sesta sala è occupata da *Sognatrice Vanessa* di Fabrizio Corneli, paradigma dell'intera mostra.

The birth of art myth passed on by Pliny the Elder in *Naturalis Historia*, and Plato's birth of knowledge narrated in *The Republic* both hinge on the same concept, the shadow of a body projected onto a wall. For Pliny painting began when the shadow of a human being was first traced out while Plato explained the nature of knowledge via an allegory of a man imprisoned in a cave in which he can only see shadows. The key to both is light. By means of a journey through the collections of Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna this exhibition enquires into the importance of light and its relationship with darkness. Key to all representation, over the centuries light has taken on a multiplicity of meanings ranging from gold in Byzantine icons to chiaroscuro in the Renaissance, from its symbolic and expressive use in Caravaggio's work to the chromatic/retinal deconstruction which led on from Impressionist painting to abstract art and the contemporary era in which light itself is the subject of art work. The exhibition is divided up into five sections - in Palazzo Fava's five rooms - each in a distinct colour which embodies the effects generated by the action of light. A sixth room is occupied by Fabrizio Corneli's *Sognatrice Vanessa* (The Dreamer, Vanessa), paradigm of the exhibition as a whole.

LUCE DIVINA: ORO /

DIVINE LIGHT: GOLD

Diffusosi soprattutto in epoca bizantina, l'oro contribuisce a trasferire la rappresentazione dal piano reale a quello metafisico. Per la sua preziosità e il suo colore, ha assunto fin dalle origini un valore trascendentale, in grado di rimandare a una realtà divina, ultraterrena. Così le *Storie di Sant' Andrea*, dipinte da Michele di Matteo a metà '400, sembrano circonfuse dalla luce dorata delle loro cornici; allo stesso modo abbaglia il Crocifisso al centro della tavola con *La Madonna allattante* attribuita a Biagio Pupini delle Lame così come risplende di luce propria l'aureola del *Cristo Redentore* dipinto da Elisabetta Sirani. Di origine divina è anche la luce solare, come dichiara il raggio che irrompe durante la *Prova di canto nella basilica di San Petronio*, di Felice Vezzani o il grande astro che squarcia le nuvole nel cartone realizzato da Galileo Chini. L'oro ha trovato infine un imprevisto quanto fertile terreno di applicazione nell'arte contemporanea. Nino Migliori ricopre d'oro bottigliette di plastica che, accartocciate, sembrano genuflesse, *Orantes* appunto. Recupera il fondo oro in termini quasi filologici Piero Pizzi Cannella nel ciclo *Cattedrale*, quale spazio simbolico su cui si stagliano gigantesche architetture religiose, in un messaggio ecumenico di rispetto e convivenza.

Gold contributes to transposing representation from the real to the metaphysical plane, a practice which was especially widespread in the Byzantine era. Its precious nature and colour accorded it transcendental value right from the start, an ability to conjure up the divine, the other worldly. Thus the *Stories of St Andrew*, painted by Michele di Matteo in the mid-15th century, feel suffused with the gilded light of their frames and the Crucifix at the centre of Biagio Pupini delle Lame's *Nursing Madonna* panel is equally dazzling, as is the light issuing from the halo painted by Elisabetta Sirani for her *Christ the Redeemer*. The sun's light is also divine, as is tangible in the ray which bursts forth from Felice Vezzani's *Prova di canto nella basilica di San Petronio* (Singing Rehearsals in Basilica di San Petronio), or the great celestial body breaking through the clouds in the Galileo Chini work. Gold has also found a somewhat unexpected but fertile field of application in contemporary art. Nino Migliori used gold to cover plastic bottles crumpled up to look like they are crossing themselves, and aptly named *Orantes*. In his *Cattedrale* (Cathedral) cycle Piero Pizzi Cannella resorted to a quasi-philological gold background tradition as a symbolic space against which gigantic religious buildings stand out in an ecumenical message of respect and coexistence.

PLATONE REPUBBLICA LIBRO VII /

PLATO THE REPUBLIC BOOK VII

«Dopo tutto questo» dissi, «paragona la nostra natura, in rapporto all'educazione e alla mancanza di educazione, a una condizione di questo tipo. Immagina dunque degli uomini in una dimora sotterranea a forma di caverna, con un'entrata spalancata alla luce e larga quanto l'intera caverna; qui stanno fin da bambini, con le gambe e il collo incatenati così da dover restare fermi e da poter guardare solo in avanti, giacché la catena impedisce loro di girare la testa; fa loro luce un fuoco acceso alle loro spalle, in alto e lontano; tra il fuoco e i prigionieri passa in alto una strada, e immagina che lungo di essa sia stato costruito un muretto, simile ai parapetti che i burattinai pongono davanti agli uomini che manovrano le marionette mostrandole, sopra di essi, al pubblico.»

«Vedo» disse. «Vedi allora che dietro questo muretto degli uomini portano, facendoli sporgere dal muro stesso, oggetti d'ogni genere e statuette di uomini e di altri animali di pietra, di legno, foggiate nei modi più vari; com'è naturale alcuni dei portatori parlano, altri tacciono.»

«Strana immagine descrivi» disse, «e strani prigionieri.»

«Simili a noi» dissi io. «Pensi innanzitutto che essi abbiano visto, di se stessi e dei loro compagni, qualcos'altro se non le ombre proiettate dal fuoco sulla parete della caverna che sta loro di fronte?»

«E come potrebbero» disse, «se sono costretti per tutta la vita a tenere la testa immobile?»

«E lo stesso non accadrà per gli oggetti che vengono fatti sfilare?»

«Sì.»

Prigionieri di una caverna sotterranea, con lo sguardo rivolto sulla parte di fondo... costretti a vedere solo ombre di oggetti e persone che passano fuori...

“And now”, I said, “let me show in a figure how far our nature is enlightened or unenlightened: Behold! human beings living in a underground den, which has a mouth open towards the light and reaching all along the den; here they have been from their childhood, and have their legs and necks chained so that they cannot move, and can only see before them, being prevented by the chains from turning round their heads. Above and behind them a fire is blazing at a distance, and between the fire and the prisoners there is a raised way; and you will see, if you look, a low wall built along the way, like the screen which marionette players have in front of them, over which they show the puppets.”

“I see.”

“And do you see”, I said, “men passing along the wall carrying all sorts of vessels, and statues and figures of animals made of wood and stone and various materials, which appear over the wall? Some of them are talking, others silent.”

“You have shown me a strange image”, “and they are strange prisoners. Like ourselves”, I replied; “and they see only their own shadows, or the shadows of one another, which the fire throws on the opposite wall of the cave?”

“True”, he said; “how could they see anything but the shadows if they were never allowed to move their heads? And of the objects which are being carried in like manner they would only see the shadows?”

“Yes”, he said.

LUCE VS BUIO: OMBRE /

LIGHT VS DARKNESS: SHADOWS

L'origine della rappresentazione artistica si deve ad un'ombra: quella del fidanzato che la figlia del vasaio Butade traccia con una linea sul muro. La storia dell'arte occidentale è sempre stata una "storia della luce" ma essendo sia la luce pura che l'oscurità pura due semplici vuoti, essa avrebbe senso solo come storia del chiaroscuro. Nel mito di Plinio è già insito nell'ombra il suo potere mnemonico, di rendere presente l'assente. Sono ombre le *Tre* figure dell'opera di Gianni Dessì. All'ombra come lotta tra luce e buio sembrano rimandare sia *Architettura siderali* di Paolo Conti, sia *Donna* di Maurizio Cannavacciolo. Il colore dell'ombra è il grigio, come la superficie di *Missiva* di Nunzio o come il grigiore esistenziale che avvolge la protagonista di *Day Come Back* di Les Rogers. Grigio però è anche lo specchio d'acqua di Serse, una superficie calma, portatrice di un'atmosfera rasserenata. Le ombre infine hanno a che fare con il cinema. Sono tratti da un film animato i fotogrammi di *Essere morti o essere vivi è la stessa cosa* di Gian Luigi Toccafondo, così come richiama lo scorrere della pellicola la sequenza di tele di Sergio Romiti. Qui però la pellicola è bruciata e scorre a vuoto senza mostrare niente se non una serie di rapidi flash intervallati da altrettanti buchi neri.

The origin of artistic representation is shadow, that of the suitor which the daughter of potter Butades traced out in a line on the wall. The history of Western art has always been a 'story of light' but as pure light and pure darkness are simply two empty spaces this only makes sense as a history of chiaroscuro. In the Pliny myth the mnemonic power of shadow to render the absent present is already intrinsic. The *Tre* (Three) figures in Gianni Dessì's work are shadows. Both Paolo Conti's *Architettura siderali* (Sidereal Architecture) and Maurizio Cannavacciolo's *Donna* (Woman) seem to conjure up shadow as a struggle between light and darkness. Shadows are grey coloured like the surfaces of Nunzio's *Missiva* (Missive) or the existential grey which enfolds the figures in Les Roger's *Day Come Back*. Serse's water is also grey, however, a tranquil surface and bearer of a becalmed atmosphere. Lastly film is also a matter of shadow. Gian Luigi Toccafondo's *Essere morti o essere vivi è la stessa cosa* (Being dead or being alive is the same thing) photograms were taken from a cartoon film and Sergio Romiti's painting sequence conjures up the movement of a film. Here, however, the film is burnt and runs on all the same without showing anything more than a series of rapid flashes punctuated by black holes.

LUCE: LA TOTALITÀ DEI COLORI /

LIGHT: THE TOTALITY OF COLOURS

Un fascio luminoso passa attraverso un prisma e sulla parete opposta compaiono i colori dell'arcobaleno. Nella luce, la totalità dei colori. Luce e colori e si pensa alle insegne luminose, ai neon delle grandi metropoli. Per le strade di New York nasce la Pop Art a cui si rifà l'opera di Piero Copertini, #9. La luce elettrica diventa a inizio Novecento sinonimo di modernità, celebrata da Filippo Tommaso Marinetti nel Manifesto del Futurismo. Mito della velocità incarnato dall'automobile e dall'aeroplano dalla cui carlinga Alessandro Bruschetti vede un fulmine scaricare tutta la sua potenza. Potenza del cosmo che sembra comprimersi ed esplodere nell'opera di Luca Pozzi, *A.E.W.O.M.* una sorta di Big Bang fotografato da un telescopio. Contrariamente, Sabrina Mezzaqui associa la luce ad un *Mandala* tibetano, recuperandone la dimensione spirituale e religiosa. Se per secoli la luce è stata rappresentata, con l'età contemporanea la luce diventa essa stessa mezzo espressivo, come dimostra *SUF!*, pseudonimo del duo Cuoghi-Corsello: tra i massimi esponenti della street art italiana, torniamo con essi all'arte metropolitana e pop da cui eravamo partiti.

A luminous band passes through a prism and the colours of the rainbow appear on the opposite wall. Light encompasses the totality of colours. Light and colours bring to mind illuminated signs, the neon lights of the big cities. The Pop Art which Piero Copertini's work echoes was born on the streets of New York, #9. In the early 20th century electric light was synonymous with modernity and celebrated by Filippo Tommaso Marinetti in the Futurist Manifesto. A cult of speed embodied by cars and the plane from whose fuselage Alessandro Bruschetti saw a flash of lighting discharge all its power. The power of the cosmos which seems to compress and explode in Luca Pozzi's work, *A.E.W.O.M.*, a sort of Big Bang photographed by a telescope. Conversely, Sabrina Mezzaqui associates light with a Tibetan *Mandala*, restoring its spiritual and religious dimension. Whilst light has been a subject of art for centuries, it was with the contemporary era that it became an expressive means in itself, as is demonstrated by *SUF!*, pseudonym of the Cuoghi-Corsello duo, two of the greatest exponents of Italian street art which brings us back to the city pop art we started with.

LUCE PURA: BIANCO /

PURE LIGHT: WHITE

La luce, per definizione, è bianca, simbolo di purezza, metafora della vita e di colei che la genera, *la Madre*, come la scultura di Adolfo Wildt. Sulla stessa falsariga anche il busto di Lucio Fontana. È bianco il paesaggio innevato che circonda i soldati di Gian Marco Montesano, i quali trovano un momento di ristoro nella follia della guerra. Bianco infatti è anche il colore associato al freddo e dunque al calcolo. Come lo sfondo di *Mitico computer* nel quale Mario Nanni trasfigura il linguaggio aseptico dell'era tecnologica in una composizione astratto-concreta che utilizza ancora l'alfabeto informale. L'organico e l'inorganico sono anche gli elementi dell'universo di Pier Paolo Calzolari la cui opera fatta di sale partecipa al trascorrere della vita. Se la luce permette la visione è tuttavia in grado anche di impedirla. Non si vede nulla sullo *Schermo-carta* di Fabio Mauri, luogo di ogni proiezione che trasmette però l'impossibilità di comunicare. *Invisibile*, come il *Guardiano* di Paolo Radi il cui bianco madreperlaceo gioca con la percezione dello spettatore, ne inganna i sensi, suggerisce volumi illusori. In uno spazio privo di dimensioni, fluttuano gli oggetti di Claudio Massini. Lo spazio è concetto base anche per Marco Gastini che in *Sguardo sospeso* concepisce una sorta di totem dal potere catalizzatore in cui il bianco della pittura contrasta con la matericità dell'ardesia.

Light is by definition white, a symbol of purity, a metaphor for life and its generating force, the mother, like Adolfo Wildt's sculpture *la Madre* (the Mother). The Lucio Fontana bust is in a similar vein. White is the colour of the snowy landscape surrounding Gian Marco Montesano's soldiers during their break from the madness of war. White is effectively the colour associated with cold and thus calculation. White is the colour of *Mitico computer* (Mythical computer) in which Mario Nanni transfigures the aseptic language of the technological era into an abstract-concrete work in an informal alphabet. The organic and inorganic are the elements making up the Pier Paolo Calzolari universe, in a work made of salt which takes part in life passing. If light enables vision it is also capable of impeding it. Nothing can be seen on Fabio Mauri's *Schermo-carta* (Paper screen), a place of projection which, however, transmits the impossibility of communication. *Invisible*, like Paolo Radi's *Guardiano* (Guardian) in which mother-of-pearl-esque white plays with spectator perceptions, tricking the senses and evoking illusory volumes. In a dimension-free space Claudio Massini's objects fluctuate. Space is the concept underlying Marco Gastini's *Sguardo sospeso* (Suspended vision), a sort of totem with catalysing power in which the white of painting contrasts with slate's material nature.

ASSENZA DI LUCE: NERO /

ABSENCE OF LIGHT: BLACK

Il nero è un non-colore, il buio, l'assenza di luce. Nel buco nero la materia viene inghiottita in uno spazio che è "aldilà". Tuttavia, è recente la notizia della prima fotografia a un buco nero. Anche il nulla dunque può essere immortalato. Al buio i nostri occhi si abituano e dalla tenebra impenetrabile qualche forma emerge, con l'affievolirsi della vista si acquiscono gli altri sensi. Lo scrive d'Annunzio in *Notturmo*, quando, feritosi all'occhio, ritrova nel buio, una maggiore profondità di "visione". Cieco come il protagonista del quadro di Johann Carl Loth. È buio eppur si vede lo scorcio di New York di Athos Casarini. Nel buio non tutto tace, la natura prende il sopravvento, parla a chi è pronto ad ascoltarla. Ecco allora comparire in una selva di rami bluastri gli *Uccelli notturni* di Alberto Zamboni, così come dal nero delle tele di Bianca Arcangeli (in arte Rosalba) affiora l'albero di tuia che vedeva dalla finestra di casa. L'assenza di luce non è assenza di colore. Di colore nero è il fondo del *Concetto spaziale* di Lucio Fontana su cui risaltano fori e pezzi di vetro, al nero sono ridotti i colori dell'*Arlecchino* di Augusto Murer, che non ha perso tuttavia la sua aria impertinente. In un mare scuro galleggiano, "pacifiche", le uova di Luigi Mainolfi, ambigue "promesse" di vita in quanto non ci è dato sapere in che misura stiano emergendo o quanto stiano affondando.

Black is a non-colour, darkness, absence of light. Matter is swallowed up by a black hole into an 'afterlife' space. However the first photograph of a black hole is a recent event. So even nothingness can be immortalised. Our eyes get used to the dark and forms emerge from impenetrable blackness and our other senses are sharpened when our sight weakens. As d'Annunzio wrote in *Notturmo*, when an eye injury results in a greater profundity of 'vision' in the darkness. Blind like the central character in Johann Carl Loth's painting. Athos Casarini's view of New York is visible even in the dark. Not everything is silenced by darkness. Nature takes over and speaks to those willing to listen to it. Alberto Zamboni's *Uccelli Notturni* (Nocturnal birds) emerge from a thicket of bluish branches and the thuja tree Bianca Arcangeli (a.k.a. Rosalba) used to see through her window at home rises out of the blackness of her canvases. Absence of light is not absence of colour. Black is the colour of the background to Lucio Fontana's *Concetto spaziale* (Spatial concept) against which holes and pieces of glass stand out. Black is the colour to which the colours of Augusto Murer's *Arlecchino* (Harlequin) have been reduced without, however, losing his air of impertinence. In a floating dark sea, Luigi Mainolfi's 'pacific' eggs are ambiguous 'promises' of life to the extent that there is no way of knowing whether they are emerging from, or sinking into, the sea.

Per approfondire
Luce divina: oro



Andrej Rublëv, 1966.
Regia: Andrej Tarkovskij

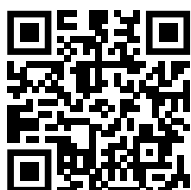


Blues Brothers, 1980.
Regia: John Landis

Per approfondire
Luce vs Buio: ombra



J. Conrad,
Linea d'ombra



Nosferatu, 1922.
Regia: Friedrich
Wilhelm Murnau



*M - Il mostro
di Düsseldorf*, 1931.
Regia: Fritz Lang



Apocalypse Now, 1979.
Regia: Francis Ford
Coppola



*Essere morti o essere
vivi è la stessa cosa*,
2000.
Scritto e disegnato da:
Gian Luigi Toccafondo

Per approfondire
Luce: la totalità dei colori



Esperimento
di Newton



Manhattan, 1978.
Regia: Woody Allen



*Intervista
col vampiro*, 1994.
Regia: Neil Jordan

Per approfondire
Luce pura: bianco



*2001 Odissea
nello spazio*, 1968.
Regia: Stanley Kubrik



The cube, 1997.
Regia: Vincenzo Natali



*Tre colori -
Film bianco*, 1994
Regia: Krzysztof
Kieślowski



A Ghost Story,
2017
Regia: David Lowery

Per approfondire
Assenza di luce: nero



Il settimo sigillo,
1957.
Regia: Ingmar Bergman



Le notti di Rosalba,
2005.
Regia: Dario Zanasi



Amarcord,
1973.
Regia: Federico Fellini



*Il Notturmo di Chopin
tratto da Il Pianista*,
2002.
Regia: Roman Polanski