

Luciano Anelli

La mostra di Angelo Zanelli (1879-1942)

L'esposizione, realizzata dal Comune di Brescia nelle sale dell'Associazione Artisti Bresciani nell'aprile-maggio 1984, s'inserisce nel disegno più ampio delle celebrazioni zanardelliane volute dallo stesso municipio, aperte da una mostra storica sull'epoca zanardelliana nel salone della Cavallerizza (1983), e delle quali il completamento e coronamento dovrà essere la grande esposizione che, sotto il titolo di «Brescia post-romantica e liberty: 1875-1915», è prevista per l'aprile 1985 (architettura, urbanistica, pittura, arti applicate, disegno storico delle principali istituzioni culturali, costume, fotografia, ecc...).

Ma questa esposizione di Angelo Zanelli, guidata con competenza da Rossana Bossaglia, s'inserisce già come un notevole valore autonomo nel panorama più vasto delle altre manifestazioni, venendo, insieme, a colmare una lacuna abbastanza grave per un rappresentante tanto significativo della cultura artistica bresciana, assurdo a suo tempo, e per miriti non comuni, ai più alti fastigi della notorietà nazionale ed internazionale, e poi — con l'inevitabile distacco del gusto che segue ad ogni svolta ideologica e politica — lungamente dimenticato in sede nazionale e locale.

La memoria storica del suo itinerario di scultore viene ora risarcita dal pregevole catalogo voluto dal Comune di Brescia, attraverso il lavoro critico di Rossana Bossaglia (*Zanelli e l'invenzione dei nuovi simboli, e Biografia*, pp. 13-25), Bruno Passamani (*Presentazione*, pp. 7-12), e Valerio Terraroli (*Catalogo delle opere, Regesto documentario e bibliografia*, pp. 27-119).

Mi sembra che soprattutto il *Regesto* (pp. 95-119) porti una messe ampia e significativa di notizie — in buona parte di prima mano e su documenti inediti — indispensabili a ricostruire tutto il complesso dell'attività dell'artista; mentre logicamente la scelta dei pezzi per la rassegna (e d'altra parte si sa quanto questa operazione sempre delicata sia inevitabilmente condizionata dai materiali quando si tratta di un'esposizione di scultura) può sempre essere oggetto di critiche e di riserve — come in qualche caso è stato — in relazione ai tagli ed alla precedenza che ciascun critico vorrebbe vedere a suo modo e con scelte inevitabilmente personali.

A chi scrive sembra, ad ogni modo, che il fine propostosi dalla esposizione non sia andato fallito: chi usciva dalle sale (forse troppo anguste per le opere dello Zanelli) dell'A.A.B. di Brescia, recava nella propria immaginazione un'idea, certo non completa, ma ad ogni modo molto forte e ben delineata attraverso una scelta di opere e di fotografie (stupende certe vecchie

fotografie dello stesso artista all'opera nel suo studio, o di interni dello studio con opere abbozzate e prime idee progettuali, magari poi non compiute: *Catalogo*, pp. 16, 19, 21, 22, 25; schede n. 13, 20, 26, 36, 39) di grande significato sia sul piano estetico che su quello storico e del gusto.

Anche l'ambientazione e l'allestimento (mi sembra ingiustamente criticati), tutti giocati sui colori bianco e nero, ed articolati in un percorso di grande concentrazione semantica, contribuivano a tale scopo che la lettura del catalogo e delle schede del Terraroli, essenziali ma perspicue, completava assai degnamente.

I limiti nelle scelte necessariamente legate ai materiali, spesso fragilissimi (la grande collezione dei gessi del Vittoriano, tutti in condizioni precarie di conservazione) sono ben giustificati dal Passamani nella *Presentazione* (che è in realtà un vero e proprio saggio su problemi museali e di tutela dei beni artistici in questo particolare settore da poco venuto alla ribalta degli interessi critici) e non sembra il caso, quindi, di insistervi più che tanto. Certo, il Comune di Brescia, assumendosi l'onere del restauro del bozzetto di insieme per il II concorso per il fregio del Vittoriano (1911) e del modello in gesso per il *Tripode Elettricità* (entrambi provenienti dai magazzini del Vittoriano ed esposti in mostra) ha compiuto un gesto di grande significato per il recupero di due pezzi importanti dell'artista, ponendo, insieme, le premesse per risarcimenti più vasti e completi di un patrimonio di grande fragilità e deperibilità. Non si può non condividere l'idea, in quest'ottica, del Passamani che suggerisce (p. 8) l'ipotesi di un disegno complessivo di risanamento anche in territorio bresciano, dove l'antica e nobile tradizione della lavorazione delle pietre e dei marmi (specie nei laboratori dei Gaffuri e dei Lombardi, che ebbero anche al proprio interno veri artisti) ha lasciato nei depositi di Rezzato, di Virle e di Botticino larga memoria di una lunga laboriosità in gessi, modelletti, ecc... Il suggerimento, se trovasse l'appropriato accoglimento nelle giuste sedi, potrebbe anche concretarsi in un'esposizione permanente (e magari con annesso laboratorio di conservazione) in uno dei numerosi spazi che il Comune va, lentamente ma progressivamente, riappropriando alla fruizione della città. Idea che — almeno in relazione alle opere in gesso dello Zanelli — il sindaco Cesare Trebeschi fa propria, con discrezione ma senza esitazioni, nelle due meditate pagine di introduzione al catalogo.

Per risalire ad una precedente iniziativa culturale in onore dello Zanelli bisogna riferirsi alla mostra dedicata dal Comune di San Felice del Benaco, suo paese natale, nel centenario della nascita. Più recentemente la storia critica dello scultore ha registrato altri due momenti importanti, con l'esposizione di due piccoli ma significativi gruppi di opere alla mostra romana del



Angelo Zanelli: 1. Roma, Accademia di Belle Arti. La canefora (modello finale in gesso) ■ 2. Gipsoteca del Vittoriano. Virtù (modello grande in gesso con segni di chiodature) ■ 3. Collezione eredi Zanelli. Bozzetto per il Monumento-faro a Cristoforo Colombo a Santo Domingo (bronzo).

1972 «Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914», ed a quella luganese «Il Liberty italiano e ticinese» curata da Rossana Bossaglia.

In entrambi i casi, tuttavia, si trattava quasi di un'introduzione al più vasto e completo recupero critico attuale, che si snoda, oltre che nelle sale dell'esposizione bresciana, nelle 126 pagine del Catalogo e nelle 51 schede critiche. Dalla *Candelabra* (1894) già alla Scuola d'Arte di Salò, all'*Angelica e Medoro* (1895 ca.) già nel Laboratorio Gamba di Rezzato, agli ancor giovanili toni decorativi (*Minerva* e *Marte*, 1895-1898 ca.) in collezioni private di Brescia e di Gardone Riviera, al gruppo dei sei disegni (tra il 1900 ed il 1906) con *Autoritratto* e vari *Ritratti di familiari* condotti con grande sensibilità ad inchiostro nero su cartoncino bianco ed azzurro, con un rilievo dato ai chiari dal lavoro fitto e minuto del pennino che insiste nelle ombre (ed ha certe acutezze da ricordare Romolo Romani), fino alla larga documentazione (scheda 51 del *Catalogo*) per il *Monumento a re Fuad I d'Egitto*, mai realizzato, ma al quale — su commissione dell'erede Faruk I — lo Zanelli lavorò in disegni progettuali e modelletti dal 1934 al '42, cioè fino alla morte sopravvenuta nel dicembre dello stesso anno.

Ma dalla prime prove, in parte coincidenti con gli anni scolastici, fino a quest'ultima, si dipana tutta un'attività febbrile che porta ad una messe davvero larga di opere.

Fra quelle documentate nel *Catalogo* mi sembra che assumano un particolare rilievo la *Donna in preghiera* (n. 7) dalle molli forme tardo-ottocentesche, *La voce del sangue* (n. 9; ma l'opera fu distrutta dall'autore stesso), il *Monumento a Giuseppe Zanardelli* (n. 10) del 1905, opera profondamente avversata dallo Zanelli stesso che avrebbe voluto sostituirla, e pur pregevole proprio per l'aria dimessa ed un po' arresa dell'uomo piegato dagli anni e dalle responsabilità di governo, ed opera in cui la decorazione della linea avvolgente e vagamente liberty riesce a convivere con accenti sinceri di realismo psicologico. Come d'altra parte avviene nel busto di *Gasparo da Salò* (n. 11); mentre è per noi abbastanza difficile poter giudicare quell'*Idillio* (n. 13; 1906) del quale ci resta una sola fotografia (l'opera fu distrutta dall'autore) che riproduce sia il bozzetto in gesso che l'ingrandimento definitivo in creta, nel quale il Terraroli vede «una composizione significativa per quel gusto simbolista che pare farsi strada in Zanelli, in questo momento particolarmente interessato allo studio delle anatomie esemplate sulla scultura classica».

È molto interessante anche l'istantanea, ritrovata casualmente, dei due modelli distesi abbracciati nello studio dell'artista: è un tassello da non sottovalutare per chiarire il metodo di lavoro e le fasi di elaborazione successive per giungere al risultato finale. E, d'altra parte, non si potrà non ricordare come già da tempo gli artisti italiani — almeno dagli ultimi tre decenni del-

l'Ottocento — si servissero di tale mezzo tecnico per fissare un'immagine da trasferire poi nell'opera d'arte: in ambito bresciano, per limitarsi ai precedenti locali dello Zanelli, si potrà ricordare come sull'uso della macchina fotografica si fosse espresso Roberto Venturi (morto nel 1883) in un saggio pubblicato nei «Commentari dell'Ateneo di Brescia», nel quale sosteneva l'utilità dell'uso della fotografia per meglio fissare «il vero» specie nel quadro storico in cui gioca un ruolo importante il movimento; e come anche Carlo Manziana, peraltro fotografo in proprio valente e sensibile, passasse volentieri e disinvoltamente dal mezzo pittorico a quello meccanico (e viceversa) per fissare le atmosfere dei suoi paesaggi e dei suoi umbratili «interni».

Per lo Zanelli, tuttavia, il problema è diverso, nel senso che non tanto di fedeltà al «vero» si tratta, quanto piuttosto di una tensione verso un'idealizzazione e un superamento espressivo del modello, che nella lastra fotografica appare solo «fissato» come puro (per quanto indispensabilmente fedele) appunto mnemonico.

Tale trasfigurazione del reale si accentua nella bellissima *Canefora* (n. 18; fig. 1) del 1908, che è una vera e propria interpretazione simbolista della tipologia della «Nike», ed assume nello Zanelli forme plastico-monumentali che sono ormai il segno di una nuova concezione della scultura. Le linee ed il gioco dei fasci muscolari emergono continuamente nella tensione fisica che sta al di sotto del panneggio; ma questo avvolge la figura di un modo assolutamente nuovo rispetto ai modelli classici di cui — pure — tradisce una sostanziosa conoscenza. «L'inarcarsi del corpo, l'incedere sicuro sottolineato dall'inclinazione del piano di appoggio, il movimento rafforzato dalla fascia sulle ginocchia, suscitavano l'entusiasmo dei critici e dei visitatori all'Esposizione di Bruxelles nel 1910».

Il fregio funerario denominato «*Ave Vita*» (n. 19), del 1908, è uno dei raggiungimenti più alti dello Zanelli e della raffigurazione plastica italiana dell'epoca. Una lunghissima teoria di figure bronzee (m. 0,60 x 14,50) aggetta con un sensibilissimo stacciato dalla lastra della fusione: sono figure di uomini e di donne, ignudi o fasciati in leggerissimi veli di sensibilità ellenistica, seguendo in parte i vincoli dello stile classico imposti dal committente, in molti gruppi ispirati direttamente ad esempi greci o romani, ma senza disdegnare richiami donatelliani.

Logicamente una larga documentazione era riservata al *Monumento a Vittorio Emanuele II in Roma*, per il quale già Giuseppe Sacconi — vincendo il concorso nel 1884 — ambiva ad una simbiosi in chiave moderna delle due matrici classiche: «una sognata armonicità plastico-architettonica, in cui la statua fosse appunto di "rilievo" senza straripamenti offensivi né schiacciati contrazioni fra le strutture del monumento». Il contributo notevolissimo dello Zanelli alla decorazione plastica dell'*Altare della Patria* veniva documentato in Mostra dal *Bozzetto per il secondo concorso* (1911), dallo *Studio per una Dea Roma assisa* (forse del 1916), da uno *Studio per la figura della Magnanimità*, da uno *Studio di Diana di Pompei*, oltre che da numerose ed interessanti fotografie, specie quelle in corso d'opera che ci presentano i particolari della realizzazione in creta a grandezza naturale della parte destra del fregio raffigurante il trasporto del tripode, o il particolare del modello in gesso della parte destra del fregio raffigurante l'*Auriga*.

Numerosi, nella lunga scheda del Terraroli, i puntuali rimandi culturali all'ispirazione classica di gruppi e figure. Opportunamente molto vasta la bibliografia.

Tra i pezzi esposti in Mostra, poi, spiccavano ancora per godibilità estetica il modello e i fregi per il *Tripode: elettricità* (n. 22): l'Elettra (cioè la statua femminile centrale) è forse, nel ruotare sul proprio asse e nell'onda armoniosa dei capelli trattati come un panneggio finissimo, la risultanza più partecipatamente liberty dell'artista.

Ancora signaleremo — tra altri risultati monumentali più gravi e forse condizionati dalla committenza — la poesia sottile dell'*Idillio Pastorale* (1915) (n. 30); le forme michelangiolesche ed insieme modernissime del marmo cipollino in cui lo Zanelli scolpi — accarezzandola — la *Ninfa dormiente* (n. 31); l'esasperata ricerca del monumentale nelle sculture per il Campidoglio de l'Avana (fig. 2) (n. 39) commissionate nel 1926 dal ministro cubano della cultura.

Del progettato (ma non eseguito) *Monumento-faro a Cristoforo Colombo* (n. 44) (1929-1930) sarà almeno da segnalare — oltre ai numerosi disegni progettuali del Lombardi — l'interessante bronretto (esposto in Mostra, n. 44) (fig. 3) raffigurante un Cristoforo Colombo di spigliato accento verista, vibrante di ombre e di luci (ne esiste anche il bozzetto in gesso, d'identiche dimensioni): qualcosa di molto diverso — e se vogliamo, più tradizionale e più «ottocentesco» — dell'idea simbolista (bozzetto n. 50) progettata dallo Zanelli nel 1938 per il monumento a Guglielmo Marconi: una solenne *Donna velata* che non fu mai realizzata in monumento per l'opposizione personale di Marcello Piacentini che le preferì un busto dello scienziato di Arturo Dazzi.

Luisa Cogliati Arano

Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria

Interventi di restauro problemi di conservazione e fruizione. Stringa editore. Catalogo della Mostra, Genova, Palazzo Spinola, 7 dicembre 1983 - 11 marzo 1984

Mostra di taglio originale che contempera validissime esigenze. L'anno dedicato a Raffaello costituisce «un'occasione utile ed opportuna per fare il punto sul momento formativo più importante della cultura artistica genovese del Cinquecento, compiendo una serie di verifiche e di approfondimenti critici che gli interventi di restauro, appositamente programmati ed eseguiti dalla Soprintendenza, hanno stimolato e reso possibili» (Giovanna Rotondi Terminiello).

Corrado Maltese, che ha suggerito la Mostra e coordinato il Catalogo, introduce alla lettura di questo complesso nodo di cultura con limpide pagine alle quali rimando. Particolarmente significativa la precisa presa di posizione sul leonardismo di Raffaello rettamente inteso soprattutto come conoscenza del Leonardo teorico da cui «l'artista urbinato trasse certamente spinte decisive ad affrontare e risolvere i problemi della luce e delle ombre, anche sotto specie di luce-colore». Sulla base dell'interpretazione luministica Maltese legge il