



OLTRE

1944 – 1441

IL TEMPO

TRENTA STUDI
DI ERBE E FIORI DI

GIACOMO

MANZÙ

IN DIALOGO CON HERBE PINCTE
DI GUARNERINO DA PADOVA

OLTRE
1944 - 1441
IL TEMPO TRENTA STUDI
DI ERBE E FIORI DI
GIACOMO MANZÙ

**IN DIALOGO CON HERBE PINCTE
DI GUARNERINO DA PADOVA**

Curatori

Fernando Noris
Angelo Piazzoli

Testi

Giulio Orazio Bravi
Marcella Cattaneo
Fernando Noris
Mattia Patti
Angelo Piazzoli

Registrar e coordinamento editoriale

Paola Silvia Ubiali

Organizzazione e comunicazione

Manuela Belotti
Cristina Romeo

Progetto Grafico

Drive Promotion Design
Giancarlo Valtolina - Art Director



Si ringrazia

BIBLIOTECA CIVICA
ANGELO MAI - BERGAMO

2 ottobre - 24 novembre 2023
Bergamo - Palazzo Storico Creberg

13 gennaio - 24 febbraio 2024
Romano di Lombardia (Bg) - MACS

Con il Patrocinio di



OLTRE
1944 - 1441
IL TEMPO TRENTA STUDI
DI ERBE E FIORI DI
GIACOMO MANZÙ

**IN DIALOGO CON HERBE PINCTE
DI GUARNERINO DA PADOVA**



Giacomo Manzù nello studio di Roma, 1961 circa, lavora al *Busto di Inge*.

IL “NOSTRO” MANZÙ

di Angelo Piazzoli*

Nei primi anni Duemila, la nostra Fondazione acquistò, dalla famiglia dell'illustre artista Giacomo Manzù, il *corpus* di opere *Trenta studi di erbe e fiori* (1944, inchiostro su carta, mm 235x150 cad.) che, nel 2004, concedemmo in comodato gratuito al Comune di Bergamo per essere depositato presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea della Città (GAMEC) al fine di consentirne la pubblica fruizione.

Giacomo Manzù disegnò l'*Erbario* nel 1944, a trentacinque anni. La serie è composta da trenta studi botanici, realizzati a Laveno sul Lago Maggiore, ospite di Carlo Frua De Angeli, industriale tessile, collezionista d'arte, sostenitore di giovani artisti. Nella drammaticità della situazione storica del secondo conflitto mondiale, Manzù intrattenne una sorta di dialogo con la natura, attraverso quest'opera di carattere privato, alla ricerca di un equilibrio interiore reso instabile dagli orrori della guerra. La particolarità tecnica della serie botanica – realizzata a penna su carta assorbente, supporto che richiede nell'esecuzione rapidità e fermezza – corrisponde all'intenzione di Manzù di mettersi alla prova dal punto di vista umano e dell'arte. I disegni costituiscono un insieme unitario per la natura dei soggetti, esemplari copiati dal vero nel rispetto delle loro forme, proporzioni e dimensioni reali.

Nel novero della nostra storica programmazione di eventi espositivi, abbiamo inteso organizzare – nell'autunno 2023, a Palazzo Creberg, e a seguire, all'inizio del 2024, presso il MACS di Romano di Lombardia – una esposizione dedicata al prezioso *Erbario*, curata con Fernando Noris. Per una migliore comprensione dei temi di mostra, abbiamo aggiunto, al percorso espositivo, un ulteriore piccolo nucleo di opere di Giacomo Manzù, coerenti con la tematica sopra descritta, provenienti da collezioni private del territorio. È stata inoltre l'occasione per avere in prestito il bozzetto eseguito per il *Monumento al Partigiano* che crea un interessante legame con la scultura, di grande valore umano ed estetico, collocata a pochi metri dalla nostra sede, tra piazza Matteotti e viale Papa Giovanni XXIII.

Grazie ad una felice intuizione del prof. Noris, l'*Erbario* realizzato da Giacomo Manzù viene messo in dialogo con le riproduzioni grafiche di una quarantina di disegni tratti da *Herbe Pincte*, opera dell'artista Guarnerino da Padova, risalente al 1441, patrimonio della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, che ci ha concesso la sua apprezzata collaborazione.

* * * * *

Come già evidenziato, nel corso del 2003 acquisimmo i trenta disegni di Giacomo Manzù; qualche tempo prima, ci venne richiesto – in via istituzionale – un intervento diretto per far sì che i bellissimi disegni arrivassero e poi restassero a Bergamo, terra d'origine del grande scultore.

*Presidente Fondazione Credito Bergamasco



Tra il 1988 e il 1991 Fondazione Creberg eseguì il restauro dell'ex monastero delle Servite e delle Dimesse donando alla città la struttura dove – nel novembre del 1991, al termine dell'intervento di recupero – venne inaugurata la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo. Nel 2003 Fondazione Creberg acquisì "Trenta studi di erbe e fiori" di Giacomo Manzù che, nel 2004, concesse gratuitamente al Comune di Bergamo per il deposito proprio presso la GAMeC al fine di consentirne la pubblica fruizione.

Molto interessante la ricostruzione della vicenda (e degli eventi che la caratterizzarono) operata da Mario Scaglia – grande imprenditore, collezionista e mecenate –, al tempo Presidente dell'Associazione GAMeC. Appena mi fu segnalata la possibilità di poter acquisire questo Erbario di Manzù, subito pensai che l'opera dovesse assolutamente entrare nel patrimonio dell'Accademia Carrara. Obiettivamente il Museo possiede pochi disegni di Manzù e nessuno di quel periodo. E poi, da appassionato, mi incantava la qualità del segno, la sua purezza: proprio quella icasticità che caratterizza, in scultura, le opere più riuscite dell'artista. Mi affascinava, anche, la storia: avendo conosciuto il Maestro, mi par di vederlo nella villa sontuosa dei facoltosi Mecenati, proprio per reazione all'ambiente, guardare le cose più umili, degli arbusti comuni, magari spesso calpestati, e volerli nobilitare, immortalandoli con un segno potente, deciso; e se non bastasse, usare una penna ad inchiostro su carta assorbente in modo da sviluppare la massima concentrazione con un segno non correggibile.

Ma come realizzare il sogno? Anche se la proprietà aveva dato al Museo la prelazione sull'acquisto e si diceva disposta a pazientare, la cifra elevata non era facile da reperire. A questo punto mi venne l'idea di mostrare la riproduzione dell'Erbario all'amico Guido Crippa, appassionato di pittura e grande collezionista di nature morte: egli riuscì a compiere il miracolo, una volta in più coinvolgendo il Credito Bergamasco, da sempre nostro nume tutelare**.

Quale Segretario Generale della Banca – che, grazie all'impegno del Presidente Zonca, assicurò una specifica dotazione per consentire l'acquisto – ebbi modo di seguire, passo dopo passo, la tenace e paziente trattativa condotta da Guido Crippa, nostro Consigliere,

e di interloquire con il Comune di Bergamo per perfezionare gli atti formali inerenti al comodato e al deposito presso GAMeC. Fu un grande sforzo corale, condotto con autentico spirito di liberalità, per acquisire – nel solo interesse della Città – un'opera di rilevante importanza artistica e culturale.

Il senso del nostro intendimento venne, al tempo, pienamente colto e ben evidenziato da Enrico Fusi, Assessore alla Cultura del Comune di Bergamo: *La cultura può essere una risorsa eminente per una città, per la sua crescita civile, per l'idea di futuro che intende alimentare. In questo senso l'occasione di riflessione offerta dall'erbario di Giacomo Manzù, affidato dalla Fondazione Credito Bergamasco alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea dell'Accademia Carrara, è importante per più ordini di motivi. Da un lato uno dei suoi artisti più sensibili, nella tragicità degli eventi storici nel cuore del Novecento, suggerisce una speranza di vita, scegliendo di intrattenere un intenso dialogo con la natura attraverso il quale perseguire la ricerca di un irrinunciabile equilibrio interiore. Si tratta di un messaggio positivo, che riesce a mantenere intatta nel tempo la sua validità. Dall'altro la concordanza di intenti di un ente privato e di una istituzione pubblica nel riconoscere solidalmente la necessità di preservare quest'opera, assicurandole un futuro, sottolinea che grande generosità, precisa identità culturale e seria progettualità abitano di diritto nella nostra città, costituendo uno dei suoi caratteri distintivi**.*

Quale logica conclusione di questa breve digressione storica trovo emozionanti le parole che Mario Scaglia utilizzò con grande garbo istituzionale e sentita riconoscenza personale: *Un grazie di cuore a Cesare Zonca e all'Istituto da lui presieduto che, anche in questa occasione, ha voluto dimostrare la Sua partecipazione alla vita culturale della società bergamasca con questo splendido dono che, sono sicuro, sarà sommamente gradito agli amanti dell'arte, ma non solo, poiché tutti i Bergamaschi si riconosceranno in questo gesto di gratitudine verso uno dei più meritevoli concittadini, completandone al meglio la presenza nelle collezioni d'arte della città**.*

* * * * *

Gesti concreti; iniziative orientate al futuro; vicinanza ai luoghi e alle persone. Sono le direttrici su cui si muove la nostra presenza per "Bergamo Brescia Capitale Italiana della Cultura 2023". Abbiamo deciso di selezionare, con grande cura, i nostri interventi nel senso della territorialità, della qualità, della visione prospettica. Nessuna disponibilità e nessuna indulgenza per attività nel segno dell'effimero e della superficialità, assicurando attenzione e sostegno ad iniziative orientate *pro futuro*: rafforzamento del nostro storico progetto "Grandi Restauri" (con la pianificazione di ulteriori interventi su capolavori di chiese e luoghi storici), *partnership* rafforzata con meritevoli istituzioni locali che propongano progetti di rilevante qualità storica, artistica, culturale o solidale, promozione di mostre riguardanti straordinari artisti bergamaschi moderni e contemporanei (spesso dimenticati dai circuiti istituzionali per una forma di storico e anacronistico provincialismo "alla rovescia").

In questa logica, si innesta perfettamente l'iniziativa che – grazie alla preziosa collaborazione della Fondazione Giacomo Manzù – dedichiamo al grande artista con una importante mostra nella sua Città, mettendo in luce un'opera di grande qualità, forse poco conosciuta, e ricordando una bella iniziativa di mecenatismo culturale, che ci impegnò non poco, agli inizi del nuovo Millennio, *pro bono Civitatis*.

** Le citazioni dei testi di Mario Scaglia e di Enrico Fusi sono tratte dal volume "Giacomo Manzù. Trenta studi di erbe e fiori", edito da Lubrina Editore nel 2004 con il sostegno di Fondazione Creberg.

INATTESI DIALOGHI OLTRE IL TEMPO

di Fernando Noris*

1441

Iste herbe pincte sunt per me magistrum Antonium Guarnerinum filium olim Bonaventurae de Padua et fuerunt pincte ad honorem et individue Sancte Trinitatis Patris et Filii et Spiritus Sancti, in millesimo quatuorcentesimo quadragesimo primo, decimo octavo julii in civitate Feltrina (Queste erbe furono dipinte da me, maestro Antonio Guarnerino figlio del fu Bonaventura da Padova, e furono dipinte in onore dell'Una e Santa Trinità Padre Figlio e Spirito Santo, nel mille quattrocento quarantuno, il diciotto Luglio, nella città di Feltre).

1944

Manzù / 30 / disegni originali / studi di erbe e fiori / Laveno 1944

La mia scultura non è che il doloroso ricordo del buono che viene distrutto mediante il lavoro. Vorrei un angelo che mi fermasse in tempo la mano. I pentimenti sono il mio tormento e di frequente la rovina

Introdotti dalla dichiarazione delle rispettive paternità, i due autori ci consegnano il frutto di un lavoro, che, a distanza di cinque secoli, si è similmente sviluppato attorno, e dentro, l'affascinante piccolo mondo di un inventario botanico, con interessi diversificati, ma ugualmente accomunati nella semplicità affettuosa di una meraviglia sospesa. E a sottolineare una personale identificazione con questo immaginifico scenario, insieme di tenero realismo e di evaporante trascendenza, il primo si è ritratto come pittore, a figura intera, reggendo una pianta e un pennello; il secondo ha affidato al profilo delle proprie mani la testimonianza di esserci, accanto alla scritta *J'étudie beaucoup, mais ce n'est pas facile d'apprendre*, con la rude mano sinistra a reggere, tra indice e pollice, il fragilissimo stelo di una pianta comune, che non rivela particolare eccellenza botanica se non quella di affermare la propria esistenza; e la mano destra a firmare l'incipit del lavoro che si avvia a essere condotto e presentato.

Ma che cosa rileva, di inaspettato, il citato disegno di Manzù, in relazione al suo corrispondente di cinque secoli prima? La coincidenza, assolutamente casuale, di presentare, come prima pianta-simbolo del suo piccolo ciclo di disegni, una specie che Guarnerino ha riprodotto al foglio 57r: una pianta officinale nota come *Polygonum persicaria* o *Bistorta*. Dal punto di vista botanico, una essenza, che nella parte ipogea si ramifica con un tortuoso intreccio di bulbi e, ogni anno, produce nuove radici e nuovi fusti, culminando, salendo, in una inflorescenza terminale a spiga cilindrica densa di fiori. Fiorisce da giugno ad agosto. Con Guarnerino è la prima volta, negli erbari locali, che questa pianta viene riprodotta con questa precisione descrittiva e cromatica. Manzù, affidando la paternità del proprio lavoro alla medesima pianta, la essenzializza in uno spazio eterico, nella sua delicata fragilità, avendola forse colta di persona, lui stesso, nel giardino di Laveno. Le due opere fotografano le due diverse intenzioni dei due autori: fedelmente documentaristico il primo, allusivamente astratto, il secondo.

*Storico dell'Arte



Ambientare gli essenziali disegni dello scultore bergamasco nel florido giardino del padovano Guarnerino, come si è convenuto di fare in occasione della presente mostra, è sembrata la scelta più immediata per favorire un dialogo a distanza, nel tempo, tra due differenti modalità di indagare la semplice natura di piante e fiori. O meglio, per rileggere, articolata nel percorso di affettuose incursioni botaniche, una riflessione sul contesto di queste realizzazioni, come gli autori le hanno vissute, lette e interpretate. Non esuberanti nature in posa, o architettoniche ghirlande costruite su imponenti fregi ricchi di grottesche e florilegi, ma l'essenziale vitalità di uno stelo, di uno sfrangiato ricamo di foglie, di una trasparente filigrana di petali vaganti, con l'affetto di quando capitava di venir incuriositi, da fanciulli, da una foglia che si custodiva a essiccare tra le pagine di un libro, facendola diventare essa stessa parola, e, in qualche modo, avendola tolta dalla consunzione naturale, rendendola eterna.

La simmetrica quattrocentesca dedica alla Santissima Trinità di Guarnerino e al novecentesco angelo laico di Manzù ci avviano poi su un percorso di profonda suggestione sacrale, ispirato da una devota religiosità antica, aperto in quel secolo a un rinnovato dibattito sul mistero della Trinità, nel primo caso, e da una aspirazione più terrena, formulata nei termini di dolorosi ricordi, di pentimenti e rimorsi di novecentesca ricorrenza: di natura estetica, al certo, nello scultore bergamasco, ma anche intensamente personali ed esistenziali.

Nella scia di una lunga tradizione

La tradizione cui attinge Guarnerino per la realizzazione delle sue *Herbe Pincte* si presenta variamente articolata, sia per quanto attiene alla tipologia dei precedenti compendi, sia

osservandone l'evoluzione, o per meglio dire, apprezzando la migrazione delle caratteristiche tecniche formali della loro fattura, dalle più diverse provenienze. Ambientati e diffusi capillarmente nella cultura del gotico internazionale, codici, libri, manoscritti, taccuini, trattati e tabellari si rifacevano a una produzione secolare derivata da prototipi greci e arabi, poi variati tra interessantissime evoluzioni provenzali, lombarde, venete e italiche in generale, che avevano tracciato, con rigore e con esiti di qualità spesso sopraffina, le linee guida di una sorta di abbecedario progressivo, al quale miniatori, amanuensi e calligrafi, di ogni regione europea, si sarebbero attenuti nel tempo, con integrazioni e varianti personalizzate.

Il contenuto, espresso con intenti medici e curativi, condensava il sapere pre-scientifico del tempo, riferendo di una farmacopea finalizzata a garantire migliori qualità di cura, e di vita, riportando utili, o presunte tali, e in ogni caso condivise, nozioni terapeutiche. La rappresentazione di questi protocolli sanitari veniva affidata a illustrazioni puntuali, interpretate con il puntiglio del botanico più raffinato e accompagnate da testi di calligrafica purezza del tratto, divenendo essi stessi illustrazione, con il rigore dell'impaginato, e i caratteri tipici del gergo amanuense, con abbreviazioni, sincopi, ricami alfabetici, grazie e quant'altro.

Prima dell'invenzione della stampa, e anche con essa concomitante, questi prodotti di accurata perizia grafica concedevano il lusso di letture esemplari, nelle quali esortazioni finalizzate al buon vivere si accompagnavano al rassicurante gusto decorativo di immagini floride, espressione di vitalità e di salute. E con i precari tempi che l'uomo andava vivendo, non ancora approdato alle certezze scientifiche dei secoli successivi, era cosa bastevole a mantenerlo gratificato e attento curatore di una preservazione personale e collettiva. A questo punto, il testo di Guarnerino (ottantasette facciate), con le sue elucubrazioni, spesso di ingenua e fresca approssimazione, si rivelava pur affidabile bibbia per sviluppi tra chimica, se non anche velata alchimia, rivolti ai dotti del tempo, ossia a quei protagonisti alfabetizzati e sufficientemente colti da potersi dedicare professionalmente alla cura del prossimo. Mentre le immagini a corredo del testo del feltrino (ben 152 tavole) si proponevano come elemento, fisico e concreto, di consistenza quasi tattile, per quanti, ignorando la pratica della lettura, solo visivamente potevano riconoscersi in esse come dilettanti conoscitori della identità delle varie essenze, fors'anche solo per esserne casuali e spontanei raccoglitori e anche, al bisogno, improvvisati consumatori. Differenziandosi da molte delle precedenti esperienze grafiche e compilatorie, note e pervenute fino ai tempi suoi, Guarnerino non è passato alla storia della botanica e della medicina come "maestro" particolarmente rigoroso di quelle discipline, dandosi piuttosto a conoscere, e più meritoriamente, come un puntiglioso calligrafo capace di ambientare in pieno Umanesimo un piacevolissimo ritardatario gusto gotico. Questa precisazione temporale, ci introduce, a nostro avviso, alla qualità intrinseca più preziosa del lavoro del nostro elegante compilatore: ossia quella che, in apparente contraddizione con il rigore naturalistico delle riproduzioni, le estrapola da qualsiasi ambientazione spazio-temporale (se si eccettuano episodiche citazioni rocciose dei monti del feltrino), consegnandole a una astrattezza di raffinata esclusività. Ogni rimando a una possibile contestualizzazione paesistica, ogni dinamica descrittiva è arrestata, diviene astratta e avulsa dal tempo. L'istante di ciascuna presenza botanica si concentra su una affettuosa analisi delle forme, nel pieno compiacimento delle tonalità, nel rispetto della materia precaria di scarti e apparenti difetti del soggetto, nella trasposizione visuale di volumi, spessori, trasparenze, turgori, sfiorescenze, corolle, petali elevati a pure allusioni mentali di una dimensione oltre.

Nel mondo di Giacomo Manzù

È ciò che è successo anche nei *Trenta Disegni* di Giacomo Manzù, che proprio per questa assoluta sospensione della resa disegnativa dei suoi fiori e delle sue piante si trova imparentato con il suo antenato feltrino. Certo, lo scultore bergamasco firma i propri lavori e li certifica come eseguiti a Laveno nel 1944, ma per quanto è dato vedere, li avrebbe potuti delineare, nell'esilio di Clusone, o nella sua casa di Milano o di Bergamo. Non è certo il paesaggio lacustre, in quanto tale, che viene ad affacciarsi o a circostanziare questa silloge botanica di Manzù. Del resto, nella località sul Lago Maggiore, Manzù si era recato su invito dell'industriale Carlo Frua De Angeli per eseguirgli un ritratto, progetto che, a detta dello stesso scultore gli *creava tante difficoltà (di ordine spirituale)*, come sempre – a suo stesso dire – gli capitava quando iniziava questo tipo di lavori su commissione. Nelle more dell'attesa, tra i necessari tempi di posa del soggetto, e una pacata decantazione dei dubbi, passeggiava, nella primavera del 1944 nel parco della villa, in compagnia della moglie Tina Oreni e del figlio Pio, di cinque anni, tra una floridissima vegetazione e una bene allestita serra. In presenza di questo spettacolo, Manzù inizia a tenere una sorta di diario visivo delle sue incursioni botaniche. Non era la prima volta che l'artista indugiava a rappresentare frutti e fiori. Lo aveva già fatto nelle decorazioni di Villa Ardiani a Selvino (1932-33), citando canestrelli di frutta e altri piccoli dettagli di natura in posa. Ma soprattutto nel 1934 con una serie di diciotto disegni botanici, undici dei quali pubblicati a corredo del volume *Il paese dell'anima* di Nicola Lisi (1893-1975), ripubblicato, con estensione a quindici disegni, nel 1942 da Vallecchi editore a cura di Giovanni Testori. Con i disegni di Laveno, Giacomo Manzù allestisce una sorta di inventario, al quale ricorrere nel tempo, quando questi soggetti floreali si sarebbero prestati a far modellare manelli di spighe e tralci di vite, per la *Porta dell'Amore* della Cattedrale di Salisburgo (1958), ma già in precedenza, a ornare con tralci intrecciati il monumento funebre di Alcide De Gasperi (1954), o a delineare i simboli eucaristici al centro della *Porta della Morte* della Basilica di San Pietro (1948-64), fino al roseto dell'altare per Santa Rita da Cascia nel 1981, con una trasparente fitta tessitura di elegantissimi racemi, a far corona a un tabernacolo ovale con al centro una rosa d'oro. O a cingere i fianchi di un adolescente Ulisse nudo. O alla realizzazione della più volte replicata canestra di frutta caravaggesca. E poi le presenze materiche, affollate in apparente casualità, sulle molte versioni delle *Sedie*, memoria di antiche cucine contadine, sulle quali veniva lasciato, al rientro dalle fatiche quotidiane, qualcosa del raccolto, o semplicemente, qualche strumento della giornata trascorsa, in attesa di riprenderlo per l'indomani o ancora la memoria arborea di casuali legni, buoni, al bisogno, come quelli dell'albero degli zoccoli o come bastoni da viaggio.

Nella presente mostra, ad accompagnare i *Trenta Disegni*, sono state convocate altre presenze, significative e testimoniali (dovute a una accurata ricognizione di Paola Silvia Ubiali): una *Sedia* del 1965, nel consueto assetto con seduta impagliata, recante un sedano, una pera, una mela, rami con foglie e un bastone; una *Sedia* del 1984, affollata di scampoli e rami fogliati; due *Pannelli con decorazioni vegetali*, disegni a tecnica mista, impostati come due delicati trofei pendenti; una *Canestra*, con cesto intrecciato, frutta e foglie, gemella di quella che Manzù avrebbe collocata sul basamento del monumento a Caravaggio (scultura, di proprietà della Provincia di Bergamo, attualmente collocata presso l'Aeroporto di Bergamo, intitolato al grande pittore, a dare il benvenuto della città a turisti e passeggeri); un bozzetto per il *Monumento al Partigiano*, formella che documenta la contestuale attenzione di Manzù al tema della sofferenza umana e degli orrori della guerra (oltre che a citare la prossimità fisica della sede della Mostra alla vicina installazione del Monumento al Partigiano, che lo scultore donò alla città di Bergamo nel 1977).

Tornando ai disegni

Nel caso dei disegni di Laveno, proprio per la loro natura, esentata da obblighi di committenza o di immediate finalità programmatiche, Manzù si rivela libero d'avviarsi su un terreno totalmente gratuito, nel percorso e nell'esito finale. La carta assorbente su cui lavora, concorre a testimoniare l'affermata motivazione di agevolare una pratica e un esercizio finalizzato a *abituarmi veloce ed immediato*, come scrive lo scultore in una lettera ad Anna Musso nel giugno 1944. E ciò è profondamente vero, in quanto, tale supporto, non avrebbe consentito all'inchiostro esitazioni o ripensamenti, meno che meno correzioni. Tracciati tutti di getto, senza disegno preparatorio. Tuttavia, questa giustificazione tecnica, verrà integrata da una successiva affermazione di Giacomo Manzù, nel 1985, in occasione della prima pubblicazione dei *Trenta Studi* di Laveno a cura dell'editore Grafica e Arte Bergamo. Secondo ciò che afferma lo scultore in quella data, questi disegni erano stati eseguiti, oltre che per quanto e come detto in precedenza, *per reazione a quegli orridi anni di guerra e di morte*. Questa postuma integrazione intese forse storicizzare la produzione di Manzù di quegli anni, con la contestuale lettura di un evento tragico, a guerra remota, ma ancora presente nella coscienza collettiva di chi l'aveva vissuta e di chi l'aveva solo sentita raccontare, quasi fosse stato un lusso inutile e ozioso, per un artista, l'essersi trovato, inattivo, a disegnar fiori e piante, in una contingenza storica così aspra e devastante. Ma le convinzioni, anche politiche, di Manzù non potevano avergli fatto ignorare che l'espressione è di per sé stessa una forma di azione, è essa stessa azione: ossia, già riflettere sulla nuda e indifesa naturalità della natura, in quegli anni, in quel contesto, era una forma di riflessione critica sull'andamento delle cose del mondo. Violentato, allora, in persone, animali, ambienti, case, paesaggi, vite.

In margine, anzi ben dentro quegli "orridi" anni di guerra, e anche prima, lo scultore aveva espresso il proprio giudizio, storico, umano e artistico, con azioni scultoree come l'ignudo e caricaturale *Generale tedesco* (1939), *Cristo nella nostra umanità. Crocifissione*, bassorilievo pure del 1939, con le dolenti *Deposizioni* degli anni Quaranta accompagnate da astanti deboli, pietosi e fragili, insieme a spietati carnefici; e con i più specifici sviluppi grafici, come le litografie del decennio successivo dedicate ad accompagnare la stampa di opere di Salvatore Quasimodo (*Il falso e il vero verde*, 1954) con titoli come *La morte non dà ombra*, *La Guerra*, *Madre accanto al figlio impiccato*, *Partigiani uccisi a Piazzale Loreto nell'agosto 1944*.

Del quale Quasimodo converrà riportare una testimonianza davvero significativa anche sul tema che questa mostra affronta:

fra i temi scelti da Manzù nel suo lungo "tempo" dell'arte, ricordiamo l'affetto per i compagni docili delle nostre giornate, gli animali, le cose. Un amore per gli animali e per i vegetali che ripete il nome di Virgilio – la terrestre elegia del poeta latino – e che avvicina lo scultore alla nostra presunzione di comprenderlo più di quanto non avvenga per altri nomi famosi, come se fossimo convinti di poter entrare nella sua realtà e a tendere figure a strappare piani, a sollevare spirali di luce, per condurre dalla nostra parte, cioè nella nostra conoscenza, una zona dell'universo che – prima d'incontrare Giacomo Manzù – era per noi ancora oscura.

Da questo punto di vista sarà legittimo immaginare l'esito dei disegni di Manzù come il risultato di una azione grafica sospesa, frutto di una gestualità rigorosa, animata dal semplificato minimalismo di un pennino intriso d'inchiostro. Il risultato di un'apertura sull'infinito, frutto di una sorta di scrittura automatica, venuta ad articolarsi su un fondo rigorosamente bianco, solcato da tratti di memoria, quando il pensiero si sente libero di vagare per forme recuperate da esperienze lontane, come da precedenti vite o più semplicemente dall'infanzia.

In quella primavera del 1944, Giacomo Manzù non poteva aver letto al figlioletto Pio la bella favola del Piccolo Principe di Saint-Exupéry, che era stata pubblicata negli Stati Uniti nel 1943 (in Francia, sarebbe uscita nel 1945 e in Italia solo nel 1949). Davanti ai suoi disegni avrebbe potuto sentire commentare: *È il tempo che tu hai perduto per la tua rosa che ha fatto la tua rosa così importante*.

Una conclusione aperta

Il concetto di Natura, al nostro tempo, almeno nei termini che una equivoca retorica va divulgando, è formulazione astratta e spesso è talmente deresponsabilizzante, implicita ed evanescente, da scorrere via come un puro nome vacuo e un concetto neutro. Per chi è invece un vero, consapevole e responsabile, innamorato della Natura, ogni cosa ha un nome: un albero è un albero, un prato è un prato, un fiore è un fiore, un frutto è un frutto, un torrente è un torrente, ciascuno battezzato con una individualizzazione inconfondibile, a definirne la specifica presenza nella sua essenza ed esistenza. Solo così una rosa riesce a essere una rosa.

È quello che, a distanza di 500 anni, hanno fatto Guarnerino e Giacomo Manzù: "nominare", quindi far esistere piante e fiori, arbusti, steli, erbe, cespugli, sterpi... Gli intenti di questa parallela e diversa organizzazione dei loro costrutti sono stati i più vari e immaginifici. Per il primo, alla luce di finalità medico-curative, alimentari, allusivamente alchemiche, portatrici di risorse vitali, di comforti olfattivi, organolettici, visivi, nella scia di una esuberante sinestesia salutista, poetica e affascinante. Per il secondo, con la semplice consapevolezza di una *affabile confidenza, ingenua segretezza, dolce intimità*, secondo le parole di Giovanni Testori (1942).

In entrambi i processi attuati dai due autori, va certamente ammessa e affermata la presenza di una iniziale attenzione naturalistica al dato di partenza: una cura grafica, disegnativa, cromatica (nei colori "veri" di Guarnerino e nei "colori" ombreggiati di delicate sfumature d'una infinità di grigi di Manzù). Un procedimento, in entrambi, leggibile sia nella sua complessità organica e strutturale, sia isolando ogni singolo "reperto", come fosse la formulazione di un incisivo aforisma, tanto ciascuna singola parte è efficacemente rappresentativa del tutto. Parole e immagini (molte nel primo, più selettive e mirate nel secondo) hanno concorso a creare il giardino ideale di Guarnerino e di Manzù. E di ciò manifestarono entrambi convinzione e compiacimento. Ma poi succede che, al di là delle contingenze del momento e persino delle intenzioni consapevoli dell'autore, interviene una legge, sostanzialmente riconducibile a una formulazione di Abraham Moritz Warburg (1866-1929), che recita: la specificità dell'uomo è quella di avere l'insopprimibile desiderio di trasferire il proprio sentimento negli oggetti, in un pieno coinvolgimento di spirito, azione e immaginazione. Quasi ad insaputa responsabilità degli oggetti stessi.

Gustare la sorpresa di provare a cogliere questo sentimento delle cose (e dalle cose) è stato il tentativo di questa mostra, allestita tra opere di autori così lontani nel tempo, così diversi nella contestualizzazione e nel linguaggio, ma così prossimi a narrare appassionatamente il sentimento del vivere, ugualmente intenso nel trascolorire del tardo gotico elegantissimo e cortese verso il severo e maturo Rinascimento, e parimenti testimone della intravista risurrezione di un mondo, massacrato, nel secolo XX, dalla guerra e finalmente, anche grazie all'Arte, aperto al futuro.

«L'AMOROSA STESURA DI UN ITINERARIO BOTANICO»¹ IL DISEGNO DI GIACOMO MANZÙ NEGLI SCRITTI GIOVANILI DI GIOVANNI TESTORI

di Mattia Patti*

«6 [giugno] - S. Medardo: Giacomo Manzù fingerà di non ricordarsi che oggi è S. Medardo: noi naturalmente gli crederemo»².

Questa breve e affettuosa battuta, pubblicata all'inizio del 1942 all'interno di un almanacco di carattere artistico-letterario, costituisce la prima, precoce attestazione dell'interesse di Giovanni Testori per l'opera di Giacomo Manzù. A questa data lo scultore bergamasco, ormai trentatreenne, occupava saldamente una posizione di primo piano nel panorama artistico italiano: una fitta serie di esposizioni e riconoscimenti, infatti, lo aveva messo in luce tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta. Nel 1938 Manzù aveva ottenuto una sala personale alla Biennale di Venezia; l'anno seguente, 1939, partecipò alle due mostre ordinate a Milano dal gruppo di "Corrente" (rivista che gli tributò sempre grande attenzione); in quel medesimo anno, soprattutto, Manzù dispose di una sala entro la III Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma e lì i suoi lavori furono ampiamente commentati dalla critica più avvertita e sensibile (basti ricordare, fra gli altri, i nomi di Cesare Brandi, Libero de Libero, Giuseppe Marchiori e Carlo Ludovico Ragghianti). Nel 1940 Manzù fu poi incaricato di tenere la cattedra di scultura all'Accademia di Belle Arti di Brera e ancora, nei primi mesi del 1941, ordinò una mostra personale nelle sale dell'importante galleria milanese Barbaroux, mostra che destò grande clamore per la presentazione delle Crocifissioni.

Inevitabilmente, insomma, agli occhi di un giovane studente di un liceo classico cattolico milanese quale era Giovanni Testori, la figura di Manzù doveva apparire come una delle più intriganti e vive. Nato a Novate Milanese nel maggio del 1923, Testori non aveva ancora compiuto diciannove anni quando pubblicò la nota posta qui in apertura. Tuttavia, egli allora aveva già avviato un'intensa collaborazione con alcune riviste pubblicate dai Gruppi universitari fascisti, i cosiddetti Guf. Nel sistema educativo dell'Italia mussoliniana, le organizzazioni studentesche universitarie erano molto attive e ben finanziate. Numerosissimi, in particolare, erano i periodici stampati dai Guf. Queste riviste – pur essendo molto diverse fra loro per formato, periodicità e consistenza – erano accomunate da alcuni tratti distintivi. Nelle prime pagine dei fascicoli erano solitamente ospitati interventi di attualità e politica; nella parte centrale si trovavano invece contributi di carattere culturale, e particolare attenzione era dedicata alla letteratura e alle arti figurative, oltre che al teatro e al cinema. Con il tempo si era venuta a creare una vera e propria rete di fitte relazioni tra riviste pubblicate in città diverse: è solo così che si spiega l'esordio, in veste di critico d'arte, del giovanissimo Testori. Ancora diciassettenne, infatti, egli iniziò nel gennaio 1941 a pubblicare scritti d'arte su "Via Consolare", rivista del Guf di Forlì, e poi su "Rivoluzione" di Firenze e "Architrave" di Bologna³. Fu proprio con il Guf di Forlì che Testori stabilì il dialogo più proficuo: tra la fine del 1941 e l'inizio del 1942, infatti, egli venne incaricato di gestire la pagina artistica di "Pattuglia", nuova rivista dal carattere fortemente sperimentale.

tale. Da Milano, Testori cercò subito di coinvolgere artisti e critici di primo piano e, fra questi, l'artista bergamasco fu uno dei primi a essere interpellati. Lo conferma una lettera, datata 26 gennaio 1942, in cui Testori ipotizza a Manzù una prima forma di collaborazione, chiedendogli «alcune foto di sculture – scelte fra le più recenti – e un articolo, che lascio a voi a chi far fare». Ove fosse necessario, continua Testori, «posso venire io nel vs. studio, e a opere vedute, stendervi l'articolo»⁴.

A partire da questo momento, e per alcuni mesi, il confronto tra i due proseguì con una certa frequenza e Testori, in particolare, cominciò a maturare l'intenzione di dedicare uno studio alla produzione disegnativa di Manzù. Dapprima egli pensò a un focus da pubblicare su un'intera pagina di "Pattuglia"⁵, ma questa prima idea stentò a concretizzarsi, anche a causa del mancato invio delle fotografie che il giovane scrittore aveva richiesto. Il primo contributo testoriano specificatamente dedicato all'opera di Manzù apparve così su un altro giornale, il quotidiano "L'Italia". Qui, fin da subito, Testori insisté sull'importanza da assegnare al disegno per comprendere appieno la «formazione del linguaggio plastico» di Manzù. Nel far questo, egli pose l'attenzione su uno specifico capitolo della produzione grafica dell'artista, quelle «*Pagine di botanica*» alle quali di lì a poco avrebbe dedicato un piccolo, ma importante studio:

«Ricordo l'accorato brivido, la gentile freschezza che mi si apriva alla vista delle *Pagine di botanica*, così trepidamente segnate e con amore liberate dalla consunzione del tempo, rimaste nella sua – e nostra – memoria, vive di una dolce primavera: andando più in là negli anni, i primi fogli, che il tempo, distanziando, ha situati in un giusto piano di polemica e di tentativo, e che tuttavia conservano ancora gagliarde evidenze plastiche, inediti indovinamenti tonali»⁶.

In un altro passo del medesimo articolo, Testori – con una prosa che lascia presagire la feconda capacità descrittiva e l'acume interpretativo che avrebbero contraddistinto i testi critici della sua maturità – si sofferma ad analizzare un disegno di figura di Manzù:

«Manzù è ora padrone assoluto del disegno [...]: di questa padronanza si serve per un continuo lavoro di scavo su se stesso, di penetrazione sempre più risoluta, per una ragione di vita. Ogni margine è evitato: tutto si stringe e raduna nella severità dello schema, senza possibilità di periferiche dispersioni, così come nel disegno che qui si pubblica, dove la figura è sorretta e, vorremmo dire, "decisa" proprio sul blocco del gesto delle spalle, e dove il tratteggio, chiaro ed esatto, aderisce ad un interno movimento sentimentale, tanto da creare, nella perfetta consonanza di piani, una vibrazione sfuggente, per cui lo sguardo, perduto in una stanca vicenda di incontri e di addii, infinitamente patisce e si allarga»⁷.

Questo insistito sostare sul disegno da parte di Testori si lega a un più generale interesse per questo mezzo espressivo da parte di numerosi critici e artisti che operarono negli anni di guerra. Gli studi e le mostre sul disegno contemporaneo, in particolar modo in ambito milanese, si moltiplicarono considerevolmente: fra le altre spiccavano le iniziative editoriali ed espositive sostenute dal gruppo di "Corrente". Entro questo clima nacque la recensione che Testori scrisse su "Maestrale" del volume, introdotto da un testo di Mario De Micheli, che le Edizioni di Corrente avevano dedicato a Manzù nella collana dei "Quaderni del disegno contemporaneo"⁸. Testori, che poco tempo prima aveva stretto con De Micheli una forte amicizia, recensì con entusiasmo questa pubblicazione, arrivando quasi a teorizzare la

*Professore associato di Storia dell'Arte contemporanea, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Università di Pisa

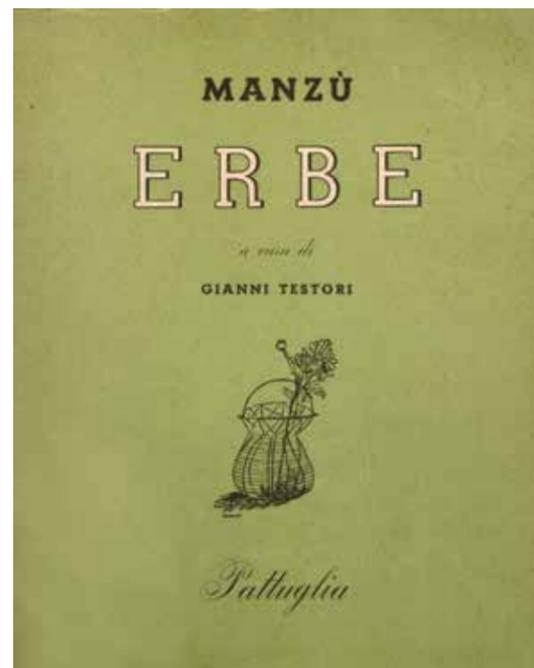
centralità del disegno entro il più generale orizzonte delle arti, con una riflessione che va ben oltre lo specifico caso di Manzù:

«Il disegno rappresenta certo per ogni artista la misura dei suoi sforzi, la trascrizione più immediata e tangibile della sua parabola: in fatti la discussione col soggetto ritrova qui una miracolosa chiarezza, restituita com'è, fin nelle minime flessioni, nei più riposti movimenti, per cui proprio sul disegno andremo a leggere la storia dell'opera già fatta, sia essa scultura o pittura»⁹.

Al di là di queste osservazioni sulla funzione del disegno, il rapporto tra Manzù e Testori si consolidò nel corso del 1942. All'inizio dell'estate, Testori trasformò la prima idea di un articolo da destinare a "Pattuglia" in un più ambizioso progetto: nell'ambito delle Edizioni di Pattuglia che il Guf di Forlì era frattanto riuscito a finanziare, egli immaginò di pubblicare, quale primo volume della collana di arti figurative, uno studio su quelle «*Pagine di botanica*» che egli aveva già avuto modo di commentare. Ciò emerge chiaramente da una lettera a Manzù, non datata ma riferibile al giugno 1942:

«[...] qui in direzione abbiamo deciso di fare delle edizioni, che riuscirebbero di rado ma con un certo gusto, nelle quali come primo volume della sezione artistica avrei molto piacere di presentare un gruppo di vostri disegni: [...] io avrei deciso di raccogliere nella edizione nostra in una cartella, dieci disegni – formato come questo foglio – delle vostre foglie e piante, quelle, tanto per intenderci, molto ben fatte: la presentazione, [...] ve la potrei fare io, e pure io curerei l'edizione dato che quest'estate andrò per qualche tempo a Forlì e Bologna. Occorrerebbe poter avere direttamente i disegni, dato che la pubblicazione vuole avere un carattere di una certa importanza: ma di questo mi rendo garante io, potete stare sicuro. Finita la scuola, esattamente la prossima settimana verrò da voi, combineremo per il gusto con cui si deve fare il volume, il criterio, copertina, ecc. ecc.»¹⁰.

Durante l'estate – ottenuta la maturità classica – Testori scrisse il breve saggio introduttivo e lavorò intensamente alla definizione del volume, che curò nei minimi dettagli anche da un punto di vista grafico¹¹. Esso finalmente uscì, nel dicembre 1942, ottenendo importanti riscontri da parte della critica e andando presto esaurito¹². Testori, nelle pagine di apertura, si soffermò ancora una volta sulla possibilità di usare il disegno come uno stetoscopio in grado di registrare i «*moti primi*» del lavoro dell'artista, di esplorare «*l'intimità dell'opera*». Così questa «*amorosa stesura di un itinerario botanico*», sintetizzata nelle 15 tavole stampate per le Edizioni di Pattuglia, offre a Testori l'occasione per un più ampio esame dell'opera di Manzù:



Copertina di G. Testori, Manzù. *Erbe*, Forlì 1942

«Il lettore avvertirà certo nella freschezza di queste *erbe*, come l'attacco sentimentale non sia abbandonato e disperso sulla pagina, bensì trattenuto e appoggiato da un rigore che, eliminando ogni suadanza aleatoria, impone alla grafia la necessaria essenzialità, senza per questo renderla troppo arsa e scabra, ma anzi contemporaneamente incisiva e leggera.

La grazia miracolosa che lievita intorno a questi disegni è affidata proprio a questa loro posizione, all'essere cioè poste su un piano dove la tenace volontà di Manzù d'entrare nell'interno del soggetto, di scoprirne e annunciarne tutto l'interesse umano, e la simpatia di fronte alla natura di esso, si sono docilmente incontrati»¹³.

Il dialogo con Manzù non si esaurì con questo piccolo, ma importante episodio (le *Erbe* devono essere considerate a tutti gli effetti il primo libro pubblicato da Testori): il giovane critico riuscì a coinvolgere Manzù anche in altro modo, pubblicando alcune sue opere su "Pattuglia" così come su "Spettacolo", altra rivista del Guf di Forlì. Nella primavera del 1943, fra l'altro, egli covò per qualche tempo il progetto di pubblicare un volume sul ciclo delle Crocifissioni, volume che sarebbe stato stampato in collaborazione con l'editore e gallerista Carlo Cardazzo¹⁴. L'avventura di "Pattuglia" fu bruscamente interrotta con il sequestro dell'ultimo fascicolo, pubblicato nel giugno del 1943 per ragioni politiche: Testori vi aveva curato uno speciale dedicato alla pittura italiana contemporanea che si apriva con un lungo omaggio a Modigliani, giudicato inaccettabile dagli organi di controllo del moribondo regime fascista. Anche in questa occasione, per aprire questo coraggioso, battagliero fascicolo, Testori aveva immaginato in un primo momento di utilizzare un disegno di Manzù, che egli giudicava perfettamente «*in carattere con il tema*»¹⁵.

La caduta del regime fascista e l'aprirsi dell'ultima, tragica fase della guerra determinarono la fine di questa stagione. Testori e Manzù si sarebbero incontrati soltanto molti anni più tardi, come ebbe modo di testimoniare lo scrittore in un articolo, tardo, uscito sul "Corriere della Sera":



Disegni di Manzù pubblicati sulle pagine di "Pattuglia" (a sinistra) e "Spettacolo" (a destra)

«ragazzo (Manzù non era ancora così noto e grandi esegeti non credo ne avesse già avuti), ebbi a realizzare con certe edizioni di Forlì [...] un volumetto su alcuni suoi disegni che trattavano di foglie e di fiori; ne era il titolo *Le erbe di Manzù*. Se ben ricordo (poiché negli affanni di guerra l'esemplare che possedevo andò perduto e mai più m'accadde di trovarne una copia), aveva, il libro, una copertina verde; come di prato. Non rammento più nulla di quanto v'avevo scritto. I disegni, sì, li ricordo e assai bene; soprattutto ricordo, di loro, la dolce acutezza.

Tremavano, come dentro un erbario che dalle pergamene gotiche fosse salito su, su, fino a ricevere i sospiri e le tosse d'etisia del Ranzoni e del Cremona. [...] Gli anni, Dio mio, gli anni che sono passati! Manzù, che allora aveva lo studio dalle parti di Monte Rosa, non ebbi più occasione di vederlo; se non molti anni dopo. Ho buone ragioni per fissare la data attorno al '60. [...] Ci salutammo; parlammo, lo ricordo bene, proprio delle "erbe"; del libretto, della copertina verde che chissà come s'era stinta; lui era già diventato celebre; a me stava cadendo sulla testa lo scandalo de *L'Ariolda*. Ed ecco, anche in questo nuovo incontro, non so parlare con lui d'altro che di quei fiori, di quelle foglie, di quei piccoli rami, di quelle erbe. Così vuole la memoria, quando risulti più forte del presente e la fedeltà è il filo che essa cuce nel nostro destino»¹⁶.

Note

¹La citazione è tratta da G. Testori, *Manzù. Erbe*, Forlì, Edizioni di Pattuglia, 1942, p. 12.

²G. Testori, *Calendario del vagabondo 1942*, "Pattuglia", I, 3, gennaio 1942, p. 11.

³Sulla partecipazione di Testori alle riviste dei Guf, si veda, di chi scrive, *Gli esordi di Giovanni Testori critico d'arte*, in G. Testori, "Una dolcissima violenza sulle cose". *Lettere e scritti negli anni di "Pattuglia"*, a cura di M. Patti, Prato, Gli ori, 2022, pp. 7-46.

⁴Lettera di G. Testori a G. Manzù, datata "Novate Milanese, 26 gennaio 1942 XX". La lettera fa parte di un nucleo di 13 missive inviate a Manzù da Testori tra il gennaio 1942 e l'aprile 1943, conservate nell'Archivio della Fondazione Giacomo Manzù di Aprilia. Chi scrive desidera ringraziare Barbara Cinelli, membro del Comitato scientifico della Fondazione Manzù, per aver raccolto e messo generosamente a disposizione questi documenti.

⁵Di questo contributo, da inserire nella rubrica "Cartella di disegni", Testori scrisse in numerose lettere inviate tra il febbraio e l'aprile 1942 a Walter Ronchi, redattore capo di "Pattuglia" (si veda, in proposito, G. Testori, "Una dolcissima violenza sulle cose", pp. 195-220). Le lettere a Ronchi fanno parte di un ricco fondo documentario conservato nell'Unità Fondi Antichi, Manoscritti e Piancastelli della Biblioteca Comunale "A. Saffi" di Forlì.

⁶G. Testori, *Manzù*, "L'Italia", 29 giugno 1942, p. 3.

⁷*Ibidem*.

⁸M. De Micheli, *Manzù*, Milano, Edizioni di Corrente, 1942.

⁹G. Testori, *Disegni di "Manzù" e di "Guttuso"*, "Maestrale", III, 10, ottobre 1942, pp. 34, 37-38. Un breve riferimento al volume edito da "Corrente" è anche in G. Testori, *Libri d'arte*, "Posizione", I, 5, 10 dicembre 1942, p. 26.

¹⁰A queste parole si affianca una lettera, inviata da Testori a Ronchi all'inizio di giugno 1942, in cui lo scrittore propone di pubblicare: «una "Cartella" di 10 disegni botanici di Manzù, cioè dieci disegni – di circa 7 o 8 anni fa: bellissimi – rappresentanti foglie o rami di piante, o erbe [...]. I disegni, andrebbero stampati su carta ruvida, fine però, e poi applicati su un cartoncino di color caffè schiarito molto: dello stesso colore sarà la cartella che raccoglie i disegni, sciolti però e non legati» (la lettera è integralmente trascritta in Testori, "Una dolcissima violenza...", cit., pp. 228-229).

¹¹In tal senso devono essere intesi i numerosi riferimenti al colore della copertina e alla scelta dei disegni che si trovano nelle lettere a Ronchi.

¹²Tra le recensioni, si ricordano e.r. [E. Rusconi], *Pattuglie editoriali*, «7 Giorni», IX, 7, 13 febbraio 1943, p. 20; c.b. [C. Bassi], "Erbe" di Giacomo Manzù, "Il Resto del Carlino", 8 marzo 1943; A. Casadio, "Erbe" di Manzù, "Meridiano di Roma", VIII, 19, 9 maggio 1943, p. 2.

¹³Testori, *Manzù. Erbe*, cit., pp. 11-12.

¹⁴Di questo progetto, di cui resta traccia in alcune lettere conservate nell'Archivio della Fondazione Manzù e nel Fondo Walter Ronchi, non è possibile in questa sede rendere conto per esteso.

¹⁵Così Testori nella lettera a Ronchi datata «2 aprile 1943», trascritta integralmente in Testori, "Una dolcissima violenza...", cit., pp. 284-285.

¹⁶G. Testori, *Antiche erbe di Manzù*, "Corriere della Sera", 19 ottobre 1980.



Giacomo Manzù nello studio di Milano, 1954 circa, al lavoro sugli studi per la *Porta della Morte*; in basso a sinistra il bozzetto per la *Morte di Adamo* eliminato nella versione finale.

Manzù

30

disegni originali

Studi di erbe e Fiori

Il corpus di opere *Trenta studi di erbe e fiori* fa parte della Collezione della Fondazione Creberg; dal 2004, è depositato in prestito gratuito alla GAMeC di Bergamo.

La serie è composta da trenta studi botanici, realizzati da Giacomo Manzù, nel 1944, a Laveno sul Lago Maggiore, con una tecnica molto particolare, inchiostro su carta assorbente.

I trenta disegni presentano tutti la stessa dimensione, 235x150 mm.

Laveno

1944

J' étudie beaucoup, mais
ce n'est pas facile
d'apprendre.



l'œuvre
1773
sur papier

1 | POLIGONO PERSICARIA



gambro
sericea
1773
sur papier

2 | FOGLIE DECUSSATE



3 | SEDANO



4 | VITE



5 | RAPONZOLO



6 | MAGNOLIA



7 | MARGHERITA



8 | ASPARAGO DENSIFLORO



9 | AGAVE



10 | FRAGOLA MATTÀ



11 | FOGLIE DI SEDANO



12 | FUSTO DI GAROFANO



13 | POLIGONO



14 | FELCE



15 | ECHEVERIA



16 | GRESPINO COMUNE



17 | ACERO GIAPPONESE



18 | GERMOGLIO DI MONOCOTILEDONE



19 | PAPAVERO



20 | CESPICA KARVINSKIANA



21 | ASPARAGO FELCE E MAGNOLIA



22 | ASTRO



23 | GERANIO ODOROSO



24 | CHAMAEDOREA



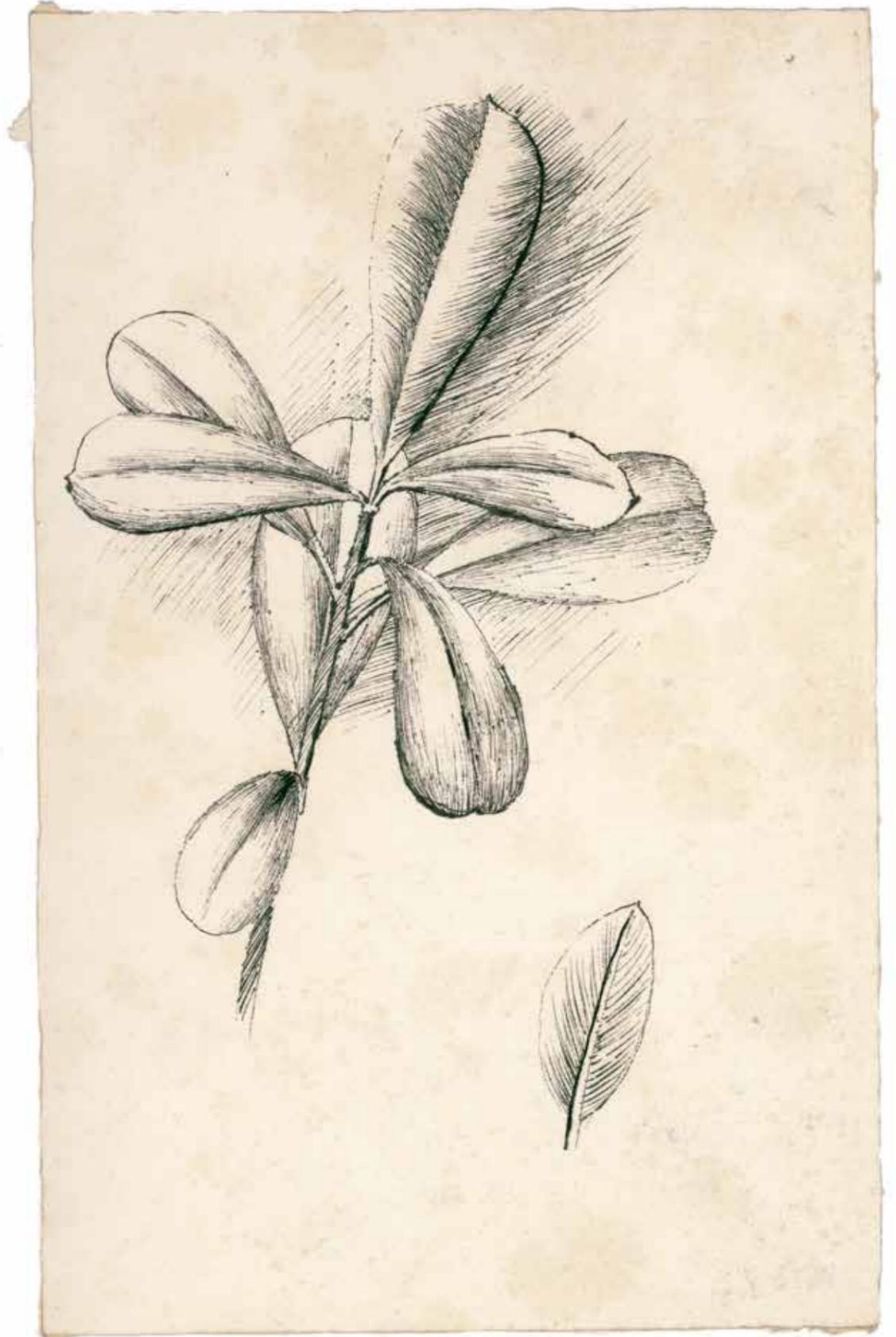
25 | RAMETTO CON FRUTTO



26 | MAGNOLIA



27 | GRASSULA



28 | PITTOSPORO



29 | CESPICA ANNUA



30 | CIPOLLA

ESEGESI DELLE OPERE

di Marcella Cattaneo*



1. POLIGONO PERSICARIA

In questa prima tavola di apertura dell'intero *corpus* dell'erbario *Studi di Erbe e Fiori* di Giacomo Manzù, viene esplicitata una precisa dichiarazione di poetica. La scelta di raffigurare le mani – quelle stesse mani che scolpiscono e che divengono dunque strumento generativo – l'una colta nell'atto di sorreggere una piccola e comune pianticella, l'altra mentre ritrae la prima, rappresenta una chiara affermazione di adesione ad una cultura del vero. Tuttavia, la perfetta logica che sottende al mondo vegetale viene colta in una dimensione intimista, tale da trasformare questo itinerario botanico in un percorso personale a cui affidare anche i propri stati d'animo, le proprie riflessioni, in alcuni casi rese apertamente note, come in questo foglio dove campeggia la scritta *J'étudie beaucoup, mais ce n'est pas facile d'apprendre*, in altri affidate alla preziosa grafica vegetale.



2. FOGLIE DECUSSATE

In questo disegno Manzù indugia sulla struttura morfologica dell'elemento vegetale, di cui ritrae nel dettaglio, in basso a destra del foglio, la sezione del fusto sottolineata dalla scritta autografa *gambo/sezione* e la disposizione dell'elemento fogliare, riprodotto sino a giungere alla sua essenza grafica cruciforme. Nella raffigurazione a tutto campo si sofferma inoltre nel ritrarre, con grande abilità, dato anche il tipo di supporto utilizzato, una carta definita dallo stesso artista ... *assorbente per abituarmi veloce ed immediato...*, le fittissime nervature e i margini seghettati delle numerose foglie.



3. SEDANO

La mia scultura non è che il doloroso ricordo del buono che viene distrutto mediante il lavoro. Vorrei un angelo che mi fermasse in tempo la mano. I pentimenti sono il mio tormento, e di frequente la rovina. Questa confessione scritta a margine del foglio, quasi da divenire elemento ornamentale del disegno grafico, è rivelatrice di un processo esecutivo proprio dell'arte scultorea di Manzù – e ormai ben noto – che ha portato l'artista, dilaniato da una “costante” insoddisfazione, persino a distruggere numerose sue opere. Il soggetto qui rappresentato è un sedano, le cui corpose coste fogliari sono rese da un agile susseguirsi di linee che si addensano in prossimità della base, lungo il lato destro e in corrispondenza del “cuore”, ottenendo un efficacissimo effetto plastico.



4. VITE

In questo frammento vegetale, viene evidenziato l'andamento elegantemente flessuoso di un tralcio di vite, con le capricciose torsioni dei cirri e il delicato spiovere dei pampini, velocemente tratteggiati nelle loro nervature, sino al dispiegarsi del tenero fogliame germogliante. In particolare, Manzù si sofferma sul dettaglio di un germoglio fogliare, riportato in basso a destra, di cui schizza con rapidità la disposizione alterna delle foglie e il portamento ricurvo della sezione apicale.



5. RAPONZOLO

Nella raffigurazione di questo esemplare comune, Manzù ne sottolinea le caratteristiche salienti: il fusto cilindrico marcato lungo il lato destro e segnato nella parte inferiore-centrale da un tratteggio obliquo, le foglie slanciate ed insistentemente “innervate”, lo schiudersi dei piccoli boccioli appena delineati e le fragili corolle dai petali che già lasciano presagire il loro intenso colore blu-violetto.



6. MAGNOLIA

A Laveno, nel parco della tenuta De Angeli Frua, la presenza di secolari magnolie attrae l'attenzione di Manzù, tanto che riprenderà più volte il soggetto e le sue peculiarità all'interno di questo studio botanico. In questo foglio, ciò che viene messo in luce è il frutto della pianta; la sua intensa consistenza plastica è ottenuta ricorrendo ad un effetto chiaroscuro che si concentra in corrispondenza del lato sinistro dell'elemento naturale e si addensa nei corposi semi, solo in parte nascosti nel mosso succedersi dei carpelli. Quest'ultimo elemento organico viene rappresentato nel dettaglio, in basso a destra del foglio, con una visione frontale, in cui ben si evince la presenza del seme rinchiuso in una sorta di valve e in una visione laterale, che ne mostra il considerevole spessore.

*Storica dell'Arte



7. MARGHERITA

Il più comune tra i fiori spontanei è qui rappresentato in tutta la sua semplice poeticità: il fusto leggermente sinuoso, adornato di ricadenti foglie alternate dall'evidente margine seghettato, sorregge un importante calice, insistentemente sottolineato nel suo comporsi di infinite foglioline, le brattee. Da questo involucro esterno si innalza la folta corona degli slanciati petali bianchi, colta nell'attimo che immediatamente precede il suo dischiudersi.



8. ASPARAGO DENSIFLORO

Al centro del foglio, si accampa, leggermente scostata a sinistra, una libera composizione aerea, dove il riferimento al soggetto botanico diviene in Manzù pretesto per una esercitazione sul segno e sulla rapidità e lievità del gesto. L'esile fusto disegna una sorta di arco da cui si dipartono, con movimento concitato, le sovrapposte fronde; il tratto diviene leggerissimo, a volte quasi impercettibile, nella definizione degli elementi d'andamento aghiforme, spingendoci in direzione di una visione poetica del soggetto, in una sorta di libero gioco di librarsi d'ali.



9. AGAVE

Nell'eseguire questo soggetto naturale Manzù ne evidenzia la dimensione plastica. I lunghi elementi fogliari della pianta "polposa", quasi lingue acuminate, sono ben sottolineati nella loro dimensione massiva. Questi "tentacoli" dai margini spinosi e dall'andamento spirale, possono rimandare, se si vuole, a fantastiche suggestioni zoomorfiche.



10. FRAGOLA MATTA

Si precisa in questo foglio una chiara attenzione nei confronti della dimensione spaziale. È infatti proprio l'andamento, quasi a volute, del fusto dell'esemplare botanico a strutturare la superficie del supporto cartaceo. La pianticella viene ben delineata nelle sue caratteristiche specifiche: dalle foglioline seghettate e dalla vistosa nervatura, al turgido frutto in posizione centrale, sino all'espansione fogliacea disposta a corona sul lato destro, a protezione del piccolo frutto subsferico.



11. FOGLIE DI SEDANO

In questo disegno viene ripreso un soggetto già trattato nelle prime tavole, ma qui l'attenzione si concentra sull'apice di una costa di sedano, raffigurata a tutto campo. Il concitato disporsi delle voluminose foglie intorno al fusto è ottenuto ricorrendo ad un agile ed insistito tratto che, al contempo, riesce a restituire anche la fragile conformazione dell'elemento fogliare. Quest'ultimo aspetto appare particolarmente evidente nel lato inferiore destro del disegno, dove le foglie appaiono, nel loro andamento cascante, quasi sgualcite, appassite.



12. FUSTO DI GAROFANO

Il soggetto qui riproposto, un semplice stelo da cui si dipartono lunghe e sottili foglie appuntite, testimonia del vivo interesse di Manzù per la struttura morfologica degli organismi vegetali. In particolare, l'artista indugia sugli ingrossati nodi del fusto, quasi gangli vitali e sulle flessuose traiettorie verticali disegnate dalle foglie.



13. POLIGONO

Il disegno a inchiostro si sofferma solo su alcuni aspetti peculiari della conformazione dell'elemento botanico. Le foglie sollecitano l'artista nel loro aspetto strutturale e vengono colte graficamente, seguendo la loro nervatura portante, venendo meno la lamina e il suo margine. Il fusto eretto e a sezione cilindrica è ben evidenziato e cadenzato nei suoi nodi. In dettaglio, in basso a destra, come di consuetudine, Manzù enfatizza un aspetto molto particolare dell'essenza: la sottile membrana che inguaina il fusto all'attacco della base fogliare.



14. FELCE

In questa felce, il leggero e sapiente tratto grafico d'andamento per lo più orizzontale, restituisce perfettamente l'armonica e fluttuante conformazione del ramo e delle fronde. Manzù non si sofferma sui particolari, di cui dà solo un saggio nel dettaglio posto sul lato inferiore destro del foglio – accompagnato dalla scritta autografa *ingrandito* –, puntando piuttosto sulla "resa atmosferica" del soggetto stesso.



15. ECHEVERIA

Il soggetto qui rappresentato, che a prima vista potrebbe indurre a credere che si tratti della corolla di un bellissimo fiore di camelia, specie particolarmente diffusa nelle zone dei laghi prealpini, e dunque del Lago Maggiore dove è situata la residenza De Angeli Frua, è in realtà una piccola pianta grassa, osservata dall'alto. In effetti l'elemento vegetale – qui riprodotto in tre esemplari di differente grandezza – appare ben riconoscibile se si osservano le sue carnose e lisce foglie dai margini regolari, la cui corposità è sottolineata da un insistito segno chiaroscurale. Tuttavia, è solo nel dettaglio a sezione verticale, in alto a destra, che si coglie appieno l'andamento convesso delle foglie.



16. GRESPINO COMUNE

Una delle piante spontanee più comuni del nostro paesaggio, cattura l'attenzione dell'artista nella sua parte apicale, nella sua infiorescenza. Nel grande fiore centrale ormai sfiorito, l'inchiostro si addensa sui profili arrotondati dell'involucro piriforme, segnando la successione insistita delle sue squame e restituendo la corposità "piumosa" della terminazione; tutto intorno si presentano piccoli boccioli, posti quasi a coronamento del maggiore anch'essi insistiti nel segno, nella definizione del volume dei capolini. Una singola foglia si diparte dal fusto presentando una particolarità che non sfugge alla curiosità di Manzù – analizzandola anche nel dettaglio a lato del foglio –, ovvero la sua terminazione che si dirama in due punte sinuose, quasi a voler celarne l'attacco al fusto.



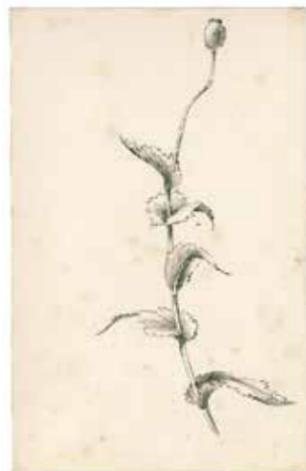
17. ACERO GIAPPONESE

L'eleganza dell'acero giapponese viene colta in questo foglio con grande sensibilità. Le foglie lobate e profondamente incise, sono restituite nella loro impalpabile consistenza; il ramo da cui queste si dipartono in senso opposto non viene rappresentato nella sua interezza, ma viene restituito come frammento di una lettura il cui centro compositivo è da individuarsi nel tratteggio chiaroscurale; qui, nella parte terminale della composizione, il ramo si stacca dal suo supporto e le foglie acquistano vitalità.



18. GERMOGLIO DI MONOCOTILEDONE

Durante la sua permanenza a Laveno, ospite della famiglia De Angeli Frua, Manzù ritrae con grande immediatezza la natura che lo circonda, dai grandi alberi secolari del parco della villa, alle più spontanee presenze erbacee, ricercando sempre di restituirne la complessità e peculiarità formale di ciascuna specie. In questo disegno, ad esempio, ciò che lo sollecita è l'elemento del nuovo germoglio che pare generarsi all'interno di un'altra foglia maestra che lo lambisce, avvolgendolo quasi pienamente. Questo motivo elicoidale e a guscio viene isolato, evidenziandone il dettaglio particolareggiato in basso a sinistra del foglio.



19. PAPAVERO

L'elemento vegetale si accampa nello spazio del foglio, sfruttando quasi l'intera altezza, disegnando una sorta di linea leggermente arcuata, che improvvisamente, verso la terminazione, compie uno scarto, dettato forse dal peso stesso del frutto. Le foglie dentate dai lobi oblunghi, avvolgono come gorgiere l'esile fusto della pianta di papavero, cadenzandone l'ascesa nel loro ritmico alternarsi. La spontaneità dell'esemplare, noto per il colore rosso vivace della corolla, viene restituita nella freschezza del tratto che si sofferma sul motivo foliage d'andamento spiraliforme e sul guscio capsulare di cui evidenzia la forma ovoide e i piccoli pori terminali disposti a corona.



20. CESPICA KARVINSKIANA

Della pianta erbacea viene colto con grande delicatezza il movimento dei rami prostrati, lasciando sul foglio un gioco sinuoso di morbide curve discendenti, segnate qua e là da piccole foglie appuntite. La composizione si svolge lungo una ipotetica diagonale che divide il foglio in due parti, per il lato lungo, concentrandosi nella metà di sinistra. Questo sbilanciamento spaziale accresce la lievità dell'elemento grafico, la sua poesia visiva. Lo scultore riesce a restituire il momento del trionfo vegetativo dell'esemplare esaminato e al contempo il suo immediato trapasso, riproducendo contemporaneamente lo sbocciare pieno dei capolini, il loro deperimento, sino alla perdita completa del fiore.



21. ASPARAGO FELCE E MAGNOLIA

In questa composizione vegetale, creata dall'artista, il fiore carnoso della magnolia appare in tutta la sua imponenza. Lo spesso gambo, le aperte lamine fogliari ovali, i grandi petali leggermente "bombati", vengono enfatizzati, per contrasto, da un rametto fronzuto dalla consistenza evanescente quasi impalpabile, ottenuto ricorrendo ad un segno grafico immediato e, al tempo stesso, lieve e sottile, che riesce a restituire perfettamente l'essenza botanica.



22. ASTRO

Questo foglio dell'Erbario assume l'aspetto di una ricercata esercitazione sul tratteggio chiaroscurale fine. Il piccolo rametto è colto nella sua piena fioritura, dando grande risalto alle foglie alterne che si dipartono dai sottili rami e ai piccoli boccioli ancora dischiusi. Il tratteggio si addensa nella definizione del fusto centrale, conferendogli maggior spessore, ed evidenziando un piccolo nodo posto in posizione isolata e quasi centrale. L'ombreggiatura del fondo è data rapidamente per enfatizzare, per contrasto, la delicata precisione della trattazione del soggetto naturale.



23. GERANIO ODOROSO

Nella definizione di questa specie arborea, quasi a contrasto con il disegno a inchiostro precedente, Manzù ricorre ad un tratto ampio. Le foglie odorose di questa pianta, come lo stesso artista annota in calce alla pagina – *foglie profumate* – accentrano la sua attenzione. Il campo del foglio è pieno; il tratteggio è veloce e largo; il lembo è segnato da distinte nervature palminervie, con margini dentati. Il dinamismo della composizione è dettato dall'andamento quasi concitato delle foglie ricadenti e accresciuto dal tratto di fondo veloce, istintivo.



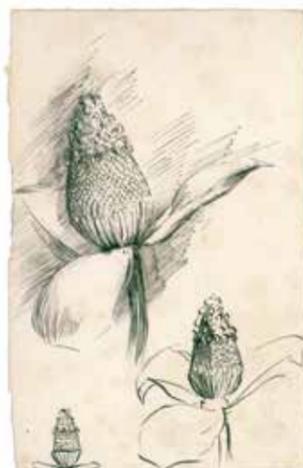
24. CHAMAEDOREA

La specie ritratta è un dettaglio di un esemplare appartenente alla famiglia delle palme (Arecaceae). Il soggetto risulta leggermente decentrato, andando a lambire il lato sinistro del foglio e l'angolo superiore sinistro. È interessante osservare come l'artista sfrutti, ogni volta in modo differente, lo spazio della pagina in relazione all'elemento naturale prescelto e al suo andamento. In questo caso lo sviluppo diagonale del ramo è evidenziato proprio dalla nudità della carta tutt'intorno; il segno pulito definisce il susseguirsi ritmato delle foglie, insistentemente nervate.



25. RAMETTO CON FRUTTO

Questo dettaglio arboreo, la cui essenza è incerta, è posto nel mezzo del campo visivo, con la volontà di concentrare l'attenzione sul suo dispiegarsi. Le foglie di forma ovale ed ellittica riportano sul lembo una nervatura particolarmente incisa; il centro focale è tuttavia rappresentato dal frutto, non particolarmente rilevato nella sua definizione, quasi Manzù volesse trarne, diversamente dalla maggior parte dei soggetti qui ritratti, un'impressione più d'insieme.



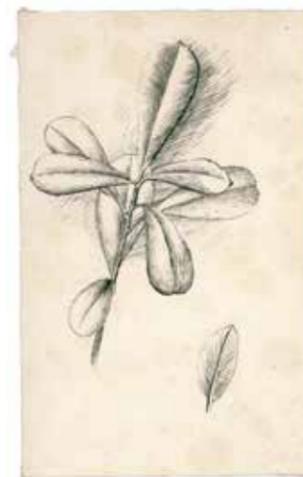
26. MAGNOLIA

Le grandi piante di magnolia del parco di Laveno hanno attratto notevolmente l'attenzione di Manzù, tanto da divenirne soggetto prediletto, trattato in tre fogli distinti. Dopo aver disegnato il frutto e il candido fiore, ora l'artista si sofferma sulla sua schiusa e, più in particolare, sulla parte riproduttiva di questo. Gli stami dalla forma lamellare si addensano tutt'intorno al ricettacolo, formando quasi una corolla, ben evidente nel piccolo schizzo schematico posto in basso a sinistra; gli organi femminili, arricciolati, poco oltre, formano una sorta di cono. Lo studio pare svilupparsi in tre momenti creativi, dal piccolo schema in cui i volumi sono individuati in modo essenziale, ad un disegno intermedio in cui vengono definiti velocemente gli apparati riproduttivi, sino al soggetto principale in cui l'epicentro del fiore assume una consistenza plastica notevole, il segno si fa più insistito, mentre i tre grandi petali sono restituiti nella loro essenza carnosa.



27. CRASSULA

Il soggetto viene trattato in più momenti suddivisi nel foglio in una parte inferiore, in cui si concentrano gli studi sul dettaglio delle foglie e nel lato superiore, in cui vi sono due visuali d'insieme. Il dettaglio fogliare incuriosisce l'artista da un punto di vista certamente formale, tanto da fornirne una visione posteriore e due frontali, come indicano le scritte autografe poste in calce ai dettagli vegetali: *visto dietro ingrandito / visto in faccia ingrandito*. La ramificazione dell'esemplare viene restituita con resa atmosferica nei due momenti superiori, in cui il tratteggio si fa più minuzioso e addensato.



28. PITTOSPORO

Il dettaglio di un rametto dell'essenza arborea grandeggia sul foglio. La foggia delle foglie diviene protagonista di questo disegno: la lamina dalla forma ovata a margine liscio, diviene pretesto per un esercizio chiaroscurale sul volume di questo elemento naturale, leggermente rigonfio e con un accenno di curvatura del lembo; la nervatura penninervia del fogliame viene infatti trascurata, dettagliata solo nel piccolo esemplare ritratto in basso a destra sul foglio.



29. CESPICA ANNUA

Ancora una volta un elemento molto diffuso e comune del regno vegetale viene scelto dall'artista per alcune sue particolarità formali. Sul piccolo fusto si dipartono alcune foglie, a lungo picciolo, colte a diversi stadi di sviluppo; la maggiore, ben aperta, presenta una lamina dentata molto accentuata con nervature insistite d'andamento parallelo; le inferiori, più piccole, rivelano la tenera consistenza del lembo ancora in fase di germoglio, leggermente arricciato a imbuto e ancora poco definito.



30. CIPOLLA

Nella successione dei trenta studi di erbe e fiori eseguiti da Manzù, ritroviamo, accanto al sedano, la trattazione di un altro ortaggio, la cipolla, che chiude con mirabile eleganza grafica questa esperienza, per certi versi anche intima, vissuta dallo scultore, nella sua inesausta ricerca di forme e possibilità espressive tratte dal vero, dal mondo naturale. Il bulbo viene definito nella sua sfericità con un tratto leggero che si addensa in corrispondenza del punto d'appoggio con il piano, segnato da filiformi e sparute radici; diviene poi quasi impercettibile nel definire lo sfrangiarsi delle foglie più esterne e riprende nuovamente forza nella parte apicale, ovvero in prossimità dell'attacco del fusto.



**HERBE PINCTE
DI GUARNERINO DA PADOVA**

La riproduzione dei disegni di Guarnerino da Padova, nei vari pannelli in mostra e in catalogo, non segue l'ordine della loro successione nel codice originario, ma è frutto di una libera associazione dei curatori.

L'ERBARIO DI ANTONIO GUARNERINO DA PADOVA, FELTRE 1441

di Giulio Orazio Bravi*

La visione assoluta è in ogni sguardo
(Nicola Cusano, 1440)

Occupata Verona il 25 maggio 1404, Francesco Novello da Carrara, già signore di Padova, si affretta a far decorare da maestranze di fiducia venute da Padova, Castelvechio e il Palazzo scaligero di Santa Maria Antica. Tra i pittori che, rimosso l'odiato biscione visconteo, affrescano i fregi delle sale coi tradizionali repertori di tralci fogliacei, boschetti, alberi da frutto, scene di caccia e di svaghi nobiliari, con intercalati gli onnipresenti emblemi carraresi, è anche Antonio Guarnerino del fu Bonaventura. Poco o nulla è rimasto di quei frettolosi lavori del 1404, che ebbero vita breve perché già l'anno dopo Verona e la stessa Padova cadranno sotto la signoria della Serenissima. E nulla sappiamo del contributo recato da Guarnerino a quelle decorazioni, nulla della sua successiva attività, che probabilmente fu quella poco vistosa e dal futuro incerto di un frescante decoratore. Da pochi atti notarili, fatti conoscere da Antonio Sartori nel 1976, sappiamo che tra il 1399 e il 1411 risiedette dapprima in contrada Torricelle, quindi in Prato della Valle, nel centro di Padova. Nel 1399 risulta sposato con Francesca del fu Bernardo, e nel 1411 proprietario di campi con casa a Battaglia, undici chilometri a sud di Padova, in contrada Sabbione, indizio di un raggiunto benessere economico. È molto probabile che in seguito si sia trasferito, per motivi che non conosciamo, a Feltre, circa novanta chilometri a nord di Padova, ai piedi delle Dolomiti, esattamente delle Vette Feltrine. Qui lo ritroviamo molti anni dopo, nel 1441, autore di un eccezionale erbario figurato, per il quale è oggi giustamente e universalmente noto negli studi di botanica farmacologica, di storia della miniatura, del disegno italiano in età umanistica.

Il prezioso codice cartaceo è conservato nella Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, alla segnatura MA 592. Non si conosce la provenienza. Conta 120 carte, mm 290x210, con numerazione recente continua 1r-120v. Ma è ancora leggibile, nonostante una maldestra rifilatura delle carte, l'originaria numerazione da 1r a 43v, e che ricomincia da 1r a 75v. Il codice si compone infatti di due parti. Nella prima, ff. 1r-43v, in regolare scrittura semigotica è una redazione in volgare veneto del *De viribus herbarum* di Macer Floridus, pseudonimo di Oddo di Meung, attivo nell'XI secolo, un diffusissimo trattato sull'uso delle piante officinali, qui per la prima volta tradotto in volgare e parzialmente illustrato da Guarnerino con vivaci scenette secondo i modelli dei coevi *Tacuina sanitatis*: un medico, riconoscibile dalla tunica rossa, mantellina e cappuccio di vaio, consiglia a pazienti, femmine e maschi, l'uso di erbe appena colte o ancora nel terreno. Seguono alcuni capitoli del *De simplicibus medicina*, un trattato di medicina botanica del medico arabo Serapione il Giovane, attivo nel XII secolo.

Nella seconda parte, ff. 44r-120v (seguito d'ora in avanti la numerazione recente) sono 152 tavole botaniche a piena pagina, disegnate a penna bruna e poi colorate all'acquerello. Sono precedute a f. 44r dall'autoritratto a figura intera dell'illustratore, che dichiara, in una nota posta sopra il ritratto, di essere Antonio Guarnerino da Padova del fu Bonaventura, e di aver dipinto le erbe «iste herbe pincte», il 18 luglio 1441 nella città di Feltre, «in civitate Feltrina», data da intendere conclusiva del lavoro, protrattosi sicuramente per diversi mesi. L'autoritratto – purtroppo il volto è stato manomesso da una mano tarda e inetta – è condotto con

*Già Direttore della Biblioteca Civica Angelo Mai

buon realismo sotto un arco gotico trilobato finemente decorato: il pittore è in abiti turchini, tiene nella mano destra una pianticella e nella sinistra un pennello.

Oggi il codice ha una legatura di restauro degli anni Sessanta del secolo scorso. All'origine era in grosso cartone ricoperto di pergamena. Per la pergamena ci si servì di un bifoglio proveniente da un codice con la *Divina Commedia*, in bella scrittura gotica *textualis*, di fine Trecento, che reca *Inf.* XXIX, 76-123, *Inf.* XXX, 64-111, frammenti noti agli studi danteschi. Il bifoglio, conservato in Biblioteca in una cartella, misura mm 360x520, ogni pagina reca una sola colonna di testo di 24 righe: gli ampissimi margini fanno pensare a un codice che nelle originarie intenzioni doveva recare il commento. L'essersene disfatti per destinare la pergamena ad altri usi, nel nostro caso per coperta d'altro codice, può far pensare che il possessore – chi? Lo stesso Guarnerino? – poté sostituirlo venuto in possesso di un codice dantesco più attendibile o di una delle prime edizioni a stampa.

Nei secoli XV e XVI la botanica era sostanzialmente una scienza legata alla medicina. Allora e per molti secoli ancora, fino all'avvento dei farmaci di sintesi, si utilizzavano in terapia esclusivamente sostanze naturali, la maggior parte delle quali era di origine vegetale. La conoscenza delle piante medicinali era pertanto essenziale e la corretta identificazione botanica delle specie era la principale preoccupazione dei ricercatori, in un'epoca di precaria e spesso confusa nomenclatura. Donde l'esigenza sia di un accurato studio delle piante, al fine di individuare i caratteri morfologici propri di ciascuna specie, sia di acquisire immagini naturalistiche che ne riproducessero con precisione portamento, forme, colori.

Nella storia dell'iconografia botanica hanno avuto un ruolo fondamentale alcuni erbari figurati prodotti tra la fine del Trecento e la metà del Quattrocento in area veneta, sotto l'influenza della scuola medica presso lo Studio di Padova, che veniva allora configurandosi, con il recupero dei testi degli antichi, come il più importante centro europeo di studi medici e farmacologici. Il naturalismo empirico proprio dell'ambiente artistico padovano indirizzò poi anche la raffigurazione scientifica sulla dritta via di una libera e vera rappresentazione della natura, superando l'astratto schematico degli erbari medievali.

Primo testimone del radicale mutamento avvenuto nel campo della botanica farmacologica è il prestigioso e bellissimo esemplare del *Liber aggregatus de Serapiom*, una redazione abbreviata in volgare padovano del trattato di Serapione il Giovane (Londra, British Library, Eg. 2020), realizzato per Francesco Novello da Carrara tra il 1390 e il 1404, noto anche come *Erbario carrarese*, codice in cui per la prima volta le piante – non si conosce l'Autore – sono raffigurate dal vero con l'intenzione di riprodurle con esattezza scientifica, con senso plastico, con eleganza. Tra gli anni Trenta e Quaranta si situa la compilazione, anch'essa anonima, del *Codex bellunensis* (Londra, British Library, 41623), che si caratterizza anch'esso per lo spiccato realismo delle immagini, anche se la mano non è di un pittore di professione, quasi certamente di un bravo medico o speziale, che confeziona un libro di studio e d'uso personale, ogni pagina fitta di disegni, di varia grandezza e qualità, e di lunghe annotazioni terapeutiche. Il *Liber de simplicibus* della Biblioteca Marciana di Venezia (Lat. VI, 59=2548), redatto intorno al 1445-1448 dal medico veneziano Nicolò Roccabonella (1386-1459), nativo di Conegliano e laureato a Padova, libro destinato al figlio Jacopo studente di medicina, reca più di 400 splendide immagini di piante, raffigurate con dovizia di particolari da Andrea Amadio, pittore di cui non si hanno altre notizie.

Nella bella, civile e antichissima Feltre, arroccata su un colle, si leggeva nel Trecento Dante, e dovevano circolare più esemplari del poema se addirittura ci si permetteva di disfarsene venuti in possesso di codici migliori. L'umanesimo aveva già avuto qui alla fine del Trecento

il suo primo patrocinatore e animatore nella figura del cancelliere Antonio da Romagno (1360-1409). E giusto nel momento in cui Guarnerino realizza il suo erbario, è attestata in Città una buona presenza di cultura libraria di ispirazione umanistica, con botteghe di copisti e miniatori, tra cui spicca il miniatore canonico Benedetto conte di Cesana, gravitanti intorno al colto vescovo Enrico Scarampi (1355ca. - 1440) e al poeta umanista Antonio Baratella (1385-1448), maestro di grammatica a Feltre dal 1435 alla morte, e che era stato allievo a Padova di Gasparino Barzizza e di Vittorino da Feltre. Alla cultura letteraria e linguistica si affiancava quella medica e farmacologica, anch'essa tutta padovana. Soggiorna a Feltre negli ultimi anni del Trecento il fisico e medico Battista da Belluno, laureato a Padova nel 1381. Quand'era medico condotto a Bassano, sale più volte a Feltre negli anni Venti Michele Savonarola (1384-1468), medico tra i più famosi del Quattrocento, fortemente legato alla tradizione naturalistica padovana. Già nel 1357 il Consiglio cittadino aveva deliberato di concedere agli studenti feltrini che frequentavano lo Studio un contributo annuo di Lire 34, e per cinque anni. Si laureano in *scientia medica* a Padova Mauro Dedi nel 1411, Giovanni Maria nel 1422, Zaccaria Pozzo nel 1449.

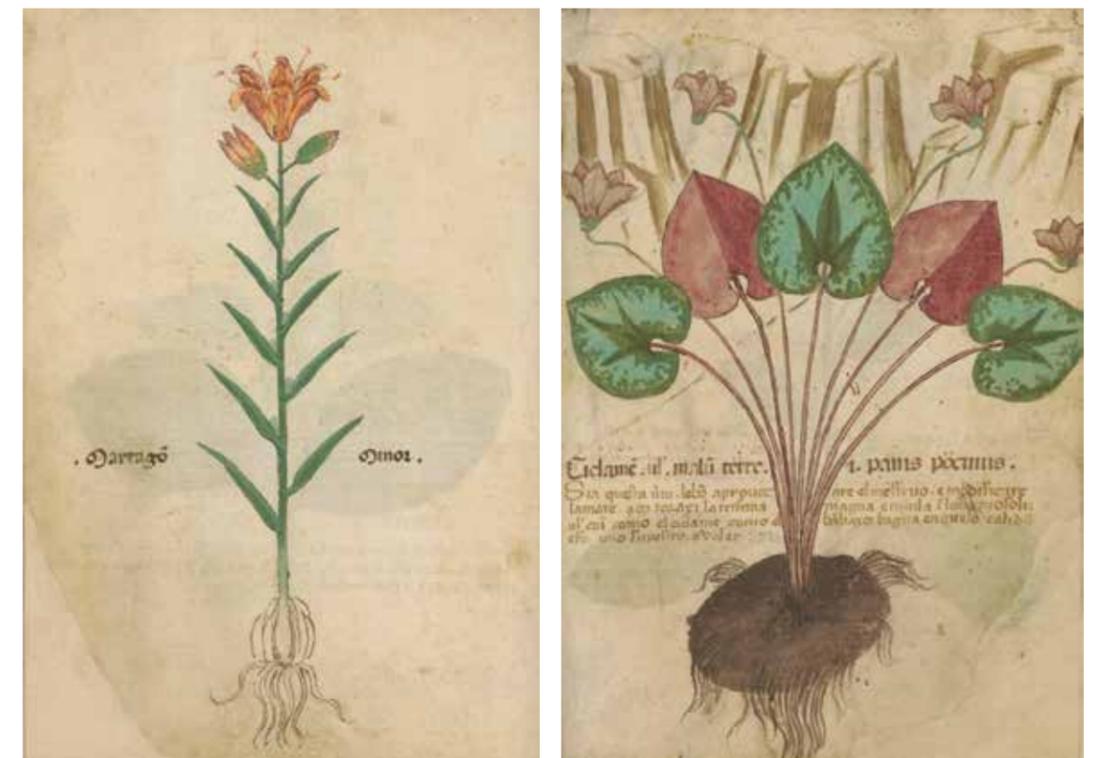
Antonio Guarnerino viene da Padova. Il suo erbario, come i tre appena ricordati, è un capolavoro dell'illustrazione botanica che si iscrive nella temperie intellettuale, scientifica e artistica della città antenorea, vero centro ispiratore e irradiatore. Rispetto al coevo *Codex bellunensis* e al *Liber de simplicibus* del Roccabonella, un poco più tardo, l'erbario di Guarnerino illustra assai meno piante, 152 a confronto delle oltre 400 degli altri due codici. Ma si presenta ai nostri occhi con alcune caratteristiche e qualità che lo distinguono nettamente dai due erbari, come pure dal più celebre *Erbario carrarese*.

Oltre il settanta per cento delle piante raffigurate da Guarnerino è rappresentato da entità oggi rinvenibili entro i confini del Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi. Ma l'interesse più notevole del codice sta nel fatto che, secondo gli studi condotti da Cappelletti-Cassina, vi sono raffigurate 43 immagini botaniche a cui spetta la priorità nell'iconografia delle specie rappresentate. E anche in questo caso si tratta di specie riconducibili tutte all'*habitat* montano del territorio feltrino. L'erbario di Guarnerino, rispetto a tutti gli altri erbari, antichi, medievali e coevi, si configura dunque, ed è la prima volta che ciò avviene, come un repertorio figurato di piante e fiori non solo di montagna, in parte questa era anche la caratteristica del *Codex bellunensis*, bensì di una botanica farmacologica rappresentativa di un medesimo *habitat*, che va dalla collina a un'altezza, verso le Vette Feltrine, non oltre i 1.800 metri, e con prevalenza di specie proprie del bosco umido e fresco. Guarnerino dipinge a f. 53r la Tormentilla (*Potentilla erecta*), che poteva osservare e raccogliere nel primo prato fuori casa; e a f. 54v il Giglio rosso (*Lilium bulbiferum*), che salendo da Passo di Croce d'Aune verso le Vette si incontra ai primi di luglio in belle e straordinarie fioriture tra i 1.500 e i 1.800 metri. Sette fiori sono disegnati sullo sfondo di rocce dolomitiche, come è il caso della Primula a f. 47r, della Pulmonaria a f. 48v, del Camedrio montano a f. 74r, con l'evidente scopo di localizzare con più efficace e miglior resa il sito di osservazione e di raccolta.

Nell'erbario, in omaggio ad alcune celebri piante esotiche, che non potevano mancare, figurano piante che Guarnerino non vide mai e che quindi disegnò in forme fittizie, probabilmente copiate da altri erbari: è il caso del Calamo aromatico, f. 44v; del Rabarbaro, f. 93r; del Pepe nero, f. 116r; dell'Albero del balsamo, f. 116v. Di tutte le altre piante, raccolte con le radici dallo stesso pittore o a lui recate nello studio da altri, è evidente, se non sempre della medesima alta qualità, la raffigurazione dal vero, condotta con puntigliosa osservazione onde riportare sulla carta tutti quegli elementi morfologici e di colore utili alla esatta riconoscibilità della specie. A differenza tuttavia dell'*Erbario carrarese* e anche del *Liber de simplicibus*

di Roccabonella, in cui è chiaro il desiderio di una plastica raffigurazione tridimensionale, Guarnerino predilige, benché anch'egli in qualche caso ricorra alla tridimensionalità, un'immagine, in cui i vari elementi caratterizzanti si compongono in simmetria, dall'apparato radicale alla forma e al colore del fusto o dello stelo, dalla disposizione, forma e colore delle foglie, distinte tra pagina superiore e inferiore, alla forma, al colore e al numero di petali o di tepali. Ne è un perfetto esempio la tavola con la raffigurazione del Ciclamino a f. 48r. Alcune piante recano col nome anche poche annotazioni sulle proprietà terapeutiche, altre solo il nome, altre ancora nemmeno il nome, molte radici non sono colorate: ciò fa pensare a un lavoro che non fu del tutto portato a termine. Guarnerino include nell'erbario poche piante di cui non si conosceva allora come oggi alcuna proprietà terapeutica. Forse solo per la loro bellezza. Come è il caso del Giglio rosso a f. 54v, reso con le tonalità sfumate dell'arancione e del rosso proprie dello splendido fiore, per la cui esecuzione il pittore avrà non poco faticato nella ricerca e nella mescolanza dei necessari naturali pigmenti. La finalità scientifica convive con quella estetica. Pensiero, perizia e gusto si fondono in unità.

Nel mondo della natura vi è continuità, affinità, analogia. Anche nel mondo della cultura. A Feltre un pittore per nulla noto rende sulla carta un fiore nella sua reale e individuale esistenza; a Roma Lorenzo Valla studia l'autenticità di un atto o il significato espressivo di una parola colta nel suo reale contesto; nelle Fiandre i pittori scoprono il senso di un paesaggio vero; a Firenze figure plastiche abitano per la prima volta uno spazio reale. E anche il ritratto prende ora l'espressione psicologica dell'effigiato. La cultura umanistica, che non ha confini e non conosce gerarchie, nella raffigurazione di un fiore, nella ricerca del significato di una parola, nel ritratto pittorico, è un elogio dell'individualità, sottratta all'asservimento a sistemi metafisici e simbolici. Non è un caso se anche Guarnerino pone il proprio ritratto a figura intera in testa al suo erbario: non il ritratto convenzionale di un antico medico, come si era



sempre usato, ma il ritratto vero di colui che ha dipinto le erbe. Contemporaneità e autoco-scienza del valore del proprio lavoro.

A c. 44r, dove è il ritratto, il pittore scrive di aver composto l'erbario a onore della divina Trinità. Pura convenzione retorica? O forse consapevolezza che agli uomini è concesso di cogliere un barlume della visione assoluta del Creatore, che tutto vede e ama in pienezza, solo con uno sguardo libero, rispettoso, penetrante delle cose esistenti nella loro concreta individualità, come scrive il cardinale filosofo Nicola Cusano nel 1440: «La visione assoluta è in ogni sguardo».

Bibliografia

Franco Bazzi, *Un inedito erbario del secolo XV. Presentazione e commento (Prima traduzione in volgare noto del Macer Floridus)*, in «Atti del terzo Convegno della Marca per la Storia dell'Arte Medica», Fermo 1959, pp. 233-245; Felix Andreas Baumann, *Das Erbario Carrarese und die Bildtradition des tractatus de herbis*, Berna, Benteli Verlag, 1974, alle pp. 126-130; *Magister Antonius Guarnerinus de Padua. Erbolario Bergomense (1441). Codice λ 1 3 della Biblioteca Civica di Bergamo*, testo di Gabriele Mandel, edizione d'arte a cura di Ketto Cattaneo, Milano, Inverni Della Beffa, s.d. (dopo il 1969); *Di sana pianta. Erbari e taccuini di sanità*, Catalogo della mostra, Modena Edizioni Panini, 1988, scheda del codice alle pp. 153-154, di Sandrina Bandera Bistoletti; *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Bergamo, Credito Bergamasco, 1989, scheda descrittiva del codice di Sandrina Bandera Bistoletti alle pp. 316-320; *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Catalogo della mostra, a cura di Giordana Mariani Canova, Modena 1999, scheda di Roberto Benedetti alle pp. 232-233; *Antonius Guarnerinus de Padua. Herbe pincte (Codice MA 592 della Biblioteca Civica di Bergamo)* a cura di Giovanni Silini, Prefazione di Angelo Stella, Introduzione di Vera Segre, Note testuali e linguistiche, glossario di Giuseppe Polimeni, Gorle, Iniziative culturali Srl, 2000: resta questo a tutt'oggi il lavoro più ampio, approfondito e sicuro sul codice MA 592; Vittorio A. Sironi, *L'erbolario Bergomense del Magister Antonius Guarnerinus de Padua (1441): aspetti iconografici e terapeutici*, in «Atti e memorie dell'Accademia Italiana di Storia della Farmacia», XXI, n. 1, 2003, pp. 7-12; *A Nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, scheda di Marta Minazzo alle pp. 108-109; in questo catalogo importante il saggio di Elsa Mariella Cappelletti - Giancarlo Cassina, *Considerazioni botaniche su due interessanti erbari veneti quattrocenteschi: Herbe pincte di Antonio Guarnerino da Padova e il Codex bellunensis*, alle pp. 99-101; Fausta Piccoli, *I Carraresi e le pitture perdute nei palazzi scaligeri di Verona: propaganda dinastica, repertori decorativi e botteghe di pittori di corte all'alba del XV secolo*, in «Verona Illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio», n. 32, 2019, pp. 7-23, in particolare da p. 17 e seguenti notizie biografiche di Guarnerino da Padova acquisite dal volume di Antonio Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 385-386; Adriano Soldano, *Ai primordi dei dati floristici italiani. L'Examen omnium simplicium medicamentorum, quorum in officinis usus est (1536) di Antonio Musa Brasavola e le sue opere minori*, in «Quaderni del Museo Civico di Storia Naturale di Ferrara», n. 9, 2021, pp. 36-60.

Antonius Guarnerinus de Padua, *Herbe pincte*, ms. cart., ff. 120, mm 290x210, volgare e latino, 1441, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici, MA 592.

Codice miniato, sottoscritto dall'Autore a f. 44r, dove si ritrae in vesti turchine sotto un arco trilobato, nell'atto di reggere nella destra una pianta con le radici e nella sinistra un pennello.

Il codice si compone di due parti. Nella prima è una riduzione in volgare veneto del trattato di medicina di Macer Floridus, sec. XI, illustrato da Guarnerino con 12 riquadri ispirati ai modelli dei *Tacuina sanitatis*, codici miniati lombardi con prescrizioni per conservare o recuperare la salute mediante l'uso di erbe officinali; seguono due capitoli in latino del *Liber agregà* del medico arabo Serapione il Giovane, sec. XII.

Nella seconda parte sono riprodotte a pagina intera 152 piante, con maggiore o minore realismo a seconda della possibilità dell'Autore di una osservazione diretta o meno.

L'importanza di questo erbario, per la storia della botanica e per la storia dell'arte, consiste nel proporre un superamento dello schematismo medievale di precedenti lavori, in favore di un realismo più evidente dei soggetti, in direzione di un lento introdursi nel Rinascimento, dopo la raffinata esperienza del tardogotico.

La riproduzione dei disegni di Guarnerino, nei vari pannelli in mostra, non segue l'ordine della loro successione nel codice originario, ma è frutto di una libera associazione dei curatori.



f. 44r Tempera mm 253x138: sotto un arco gotico trilobato, color ocre, sullo sfondo di una parete rossa, è un uomo, sicuramente Antonio Guarnerinus, in abiti turchini, con un pennello nella sinistra, e un fascio di erbe nella destra.



f. 9v Riquadro, mm 106x143, bordato di rosso, penna e acquerello: al centro pianta di "marubio"; a sinistra, Macer, con in mano un vasetto; a destra un giovane con vaso di "marubio".



f. 10r Riquadro, mm 112x144, penna e acquerello: al centro una pianta tra Macer, con un libro aperto in nero, ed una donna che ha in mano un vaso della stessa pianta.



f. 118v
Penna e acquerello,
mm 257×153:
"Bursa pastoris".



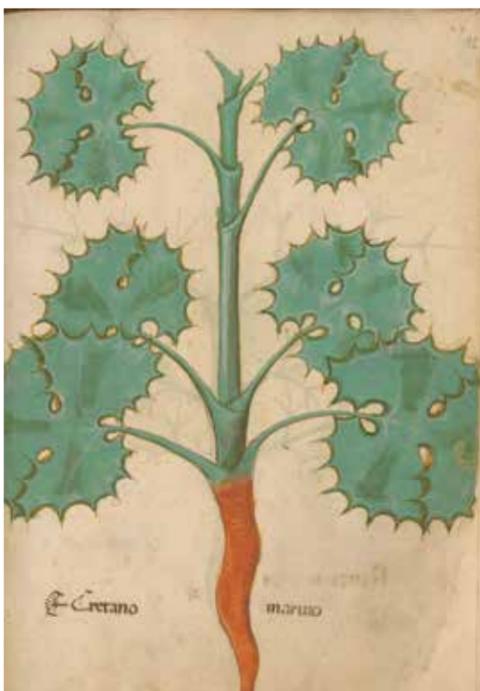
f. 95v
Penna e acquerello,
mm 290×191:
"Buglossa".



f. 65r
Penna e acquerello,
mm 277×192:
"Urtica marina".



f. 46r
Penna e acquerello,
mm 252×127:
"Cameleunta alba".



f. 72r
Penna e acquerello,
mm 282×209:
"Cretano marino".



f. 84v
Penna e acquerello,
mm 264×129:
"Jusquiamus".



f. 46v
Penna e acquerello,
mm 272×165:
"Luparia".



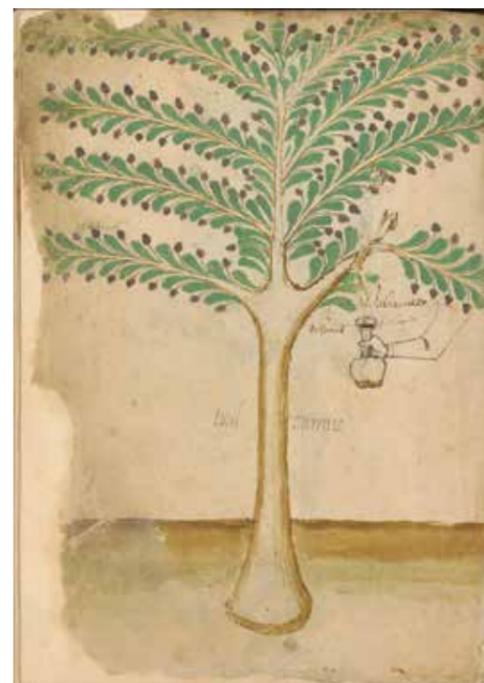
f. 117r
Penna e acquerello,
mm 276×113:
"Lilium album".



f. 87v
Penna e acquerello,
mm 276×197:
“Valeriana”.



f. 83v
Penna e acquerello,
mm 256×179:
“Branca ursina”.



f. 116v
Penna e acquerello,
mm 266×209
“Balsamus”.



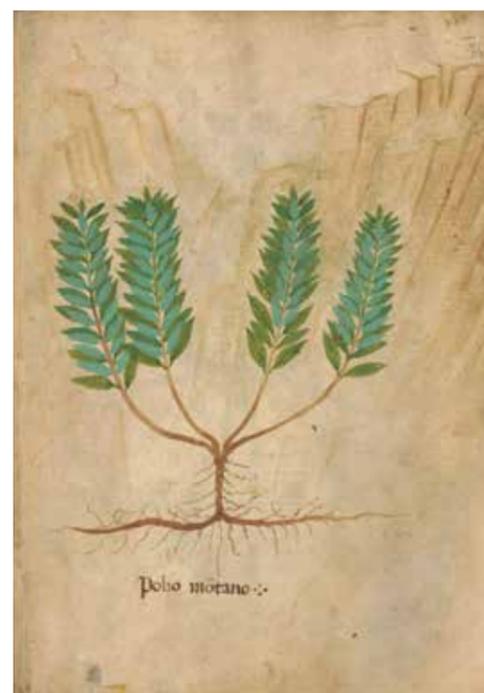
f. 44v
Penna e acquerello, mm 87×68
“Policaria”.
Penna e acquerello, mm 118×209
“Calamus aromaticus”.



f. 47r
Penna e acquerello,
mm 279×209
“Genestrela”.



f. 53r
Penna e acquerello,
mm 262×170:
“Tremetilla”.



f. 74r
Penna e acquerello,
mm 233×209:
“Polio montano”, su sfondo roccioso.



f. 48v
Penna e acquerello,
mm 290×209:
“Pulmonaria”, su sfondo roccioso.



GIACOMO **MANZÙ**

INTORNO ALL'ERBARIO E A BERGAMO

Per una migliore comprensione dei temi, è stato inserito in mostra un piccolo nucleo di opere pittoriche e scultoree di Manzù provenienti da collezioni private. Si è inoltre convocato il bozzetto del *Monumento al Partigiano* che crea un interessante legame con la relativa scultura di grande valore umano ed estetico, collocata a pochi metri dalla sede di Fondazione Creberg, tra piazza Matteotti e viale Papa Giovanni XXIII.

GIACOMO MANZÙ
ALTRE OPERE IN MOSTRA



**NATURA MORTA
SULLA SEDIA**

1984
Bronzo
h. 70,5×42×40 cm
Legnano, collezione privata



**NATURA MORTA
SULLA SEDIA**

1965
Bronzo
h. 126×71,5×61 cm
Collezione privata



**PANNELLO
VEGETALE**

1946
Disegno a tecnica mista
270×130 cm
Collezione privata, courtesy Giorgio Scaccabarozzi



**PANNELLO
VEGETALE**

1946
Disegno a tecnica mista
270×130 cm
Collezione privata, courtesy Giorgio Scaccabarozzi



**CANESTRA
CON FRUTTA E PEPERONE**

Bronzo
h. 34×54×21 cm
Collezione privata



**BOZZETTO PER
MONUMENTO AL PARTIGIANO**

1955
Bronzo
h. 72×52×5 cm
Legnano, collezione privata

Finito di stampare nel mese di settembre
2023 da GRAFICA & ARTE - Bergamo

**GRAFICA
& ARTE** 

© Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo.
I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento
totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati
per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-85478-29-9

La Fondazione Credito Bergamasco ringrazia, per la
preziosa collaborazione, le seguenti istituzioni:

- Biblioteca Civica A. Mai, Bergamo
- Fondazione Giacomo Manzù, Aprilia
- Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
- GAMeC, Bergamo
- Museo d'Arte e Cultura Sacra - MACS,
Romano di Lombardia.

Fondazione Creberg esprime un sentito ringrazia-
mento a Giulia Manzù e a Barbara Cinelli – rispet-
tivamente Presidente e Responsabile del Comitato
Scientifico della Fondazione Giacomo Manzù – per
il significativo supporto, nonché a tutti i collezio-
nisti prestatori per la loro generosa disponibilità.
Manifesta altresì viva riconoscenza a Giulio Orazio
Bravi, Marcella Cattaneo, Fernando Noris e Mattia
Patti, per la redazione dei testi illustrativi di temi
di mostra, approfonditi con grande chiarezza, com-
petenza, profondità.

© Fondazione Giacomo Manzù, Aprilia

© Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici,
MA 592, Bergamo

© Giacomo Manzù by SIAE 2023

© Giancarlo Marchetti, Bergamo, pp. 75 e 78

© Elite foto video, Legnano, pp. 74 e 79

© Foto Gianni, Bergamo, pp. 76-77



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it   

