

BPER:
CORPORATE COLLECTION



LaGalleria

Ferine creature

LaGalleria



Ferine creature.



LaGalleria

Ferine Creature

Centauri, fauni, miti nell'opera
di Jules van Biesbroeck
e nell'immaginario moderno

a cura di Luciano Rivi

BPER:

CORPORATE COLLECTION

A distanza di quasi sei anni dalla mostra *L'anima delle cose* e ad esito anche di recenti approfondimenti di studio, si presenta oggi l'occasione di incontrare nuovamente l'opera di Jules van Biesbroeck grazie alla mostra *Ferine creature* affidata, come nel 2019, alla curatela di Luciano Rivi che ha rielaborato il progetto iniziale dando vita a un racconto dinamico e articolato, capace di rinnovare l'attenzione su Van Biesbroeck, ampliando i temi affrontati.

L'esposizione condurrà il pubblico in un percorso inedito che approfondisce la vena simbolista dell'artista e la sua capacità di trattare i temi legati alla psiche umana e alle sue pulsioni più profonde attraverso il prisma del mito.

Ferine Creature. Centauri, fauni, miti nell'opera di Jules van Biesbroeck e nell'immaginario moderno è un viaggio per immagini che parte dalla figura del centauro per addentrarsi nel cuore della mitologia occidentale, in un continuo gioco tra simbolismo e riflessioni contemporanee sulla condizione umana. Il percorso espositivo, articolato e multiforme, presenta opere della collezione La Galleria BPER con importanti prestiti da collezioni pubbliche e private e spinge i visitatori e le visitatrici a riflettere su alcuni snodi fondanti della condizione umana, dalla molteplicità del sé ai conflitti fra istinto e razionalità, esplorando il dialogo tra natura e cultura, tra pulsioni individuali e legami sociali.

Infine, ci piace ricordare che Van Biesbroeck lasciò all'amico architetto Silvio Gabrielli un importante nucleo di lavori, affinché fossero donati a una pubblica istituzione per la loro futura fruizione e valorizzazione. La donazione avvenne nel 1982 a favore della Cassa di Risparmio di Ferrara, dal 2017 BPER, e oggi La Galleria concretizza le intenzioni dell'artista portando le sue opere all'attenzione del pubblico e stimolando quel dialogo tra cultura e società estremamente rilevante per costruire un futuro in cui l'arte è veicolo di inclusione e libertà critica.

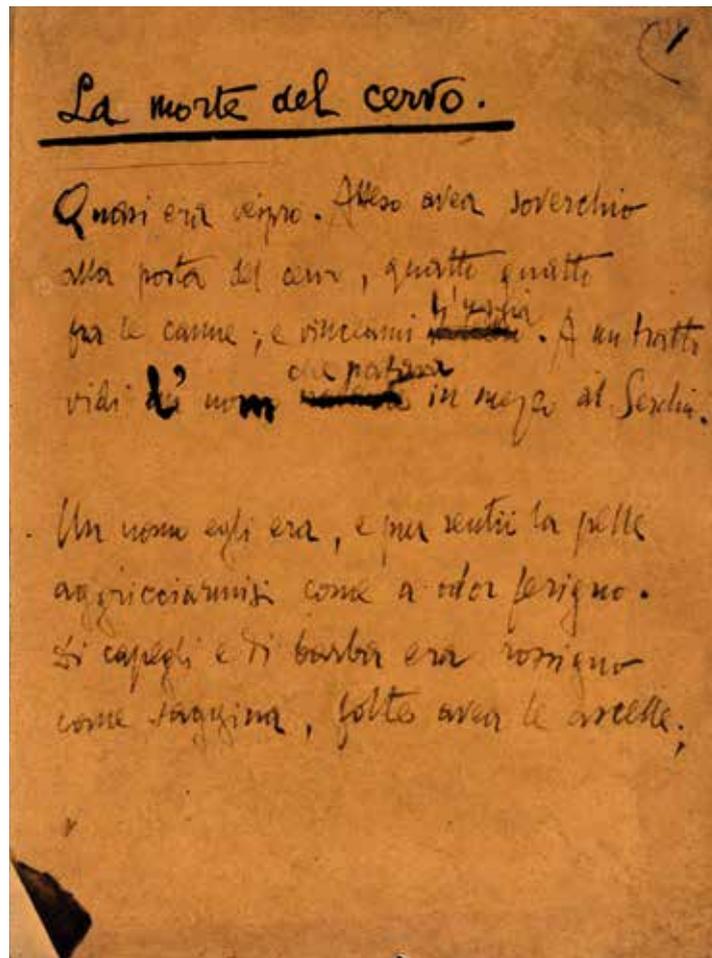
Centauri e altri miti nell'età di Jules van Biesbroeck, artista tra idea e natura

Luciano Rivi

Centauri di inizio Novecento. Capita che certe immagini si depositino nella nostra memoria, tra i meandri della nostra mente, così lontane e in profondità da dirsi quasi perse per sempre. In realtà, si scopre poi, quelle immagini erano solo in attesa dell'occasione più propizia per riemergere alla coscienza, con prepotenza, per innesco dovuto a qualche circostanza più o meno prevedibile¹. Possiamo pensare che anche nel caso del centauro dipinto da Jules van Biesbroeck (cat. 1.16), artista incline all'incanto più che all'impeto espressivo, sia successo qualcosa di simile. Del resto, più in generale, è un po' quello che accade con tutti i miti e con il loro corrispondente repertorio di immagini. Si dovranno allora fare i conti, probabilmente, con vicende da misurare lungo il corso dei secoli.

In mancanza di precise testimonianze documentarie possiamo intanto ragionevolmente pensare che Van Biesbroeck abbia dipinto quel centauro, in nervoso equilibrio sulle zampe posteriori e con selvaggio gesto di trionfo, non lontano dalla fine della tragedia della prima guerra mondiale. Eppure, già da parecchi anni la sua pittura e il suo immaginario si nutrivano di figure da non dirsi terrene, espressione di una cultura che affonda le sue origini nel mito greco, nel suo caso anche a fronte di una sensibilità tutta nordica.

Basterebbe rileggere qualche pagina dagli scritti di Gabriele d'Annunzio per riconoscere nel dipinto del pittore belga l'espressione significativa, per quanto tarda, di una temperie culturale che nel primato dell'idea aveva segnato non piccola parte della società europea. Si fa riferimento a un periodo, volendo circoscrivere un più specifico fenomeno culturale, quello a carattere simbolista ed estetizzante, compreso tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi anni del Novecento². Si vuole più in generale dire di una sensibilità che si



sarebbe manifestata con significativi trascinati e trasformazioni lungo i primi decenni dello stesso secolo ventesimo, pure a intreccio e in contrasto con il nascere e lo svilupparsi di altre urgenze.

Quel dipinto di Van Biesbroeck raffigurante un centauro in atto di alzare in segno di trionfo le corna appena divelte dal cranio della sua preda, considerato insieme a diversi altri possibili analoghi esempi e in relazione con altri simili soggetti mitologici, confermava il perdurare di un certo atteggiamento culturale: quello di chi indicava come auspicabile un maggiore disincanto rispetto a una modernità da dirsi troppo velocemente e troppo entusiasticamente celebrata da tanti. Negli anni immediatamente successivi alla prima

guerra mondiale si poteva anche intendere quel repertorio come occasione di fuga dalla realtà e dalle sue contingenze, valutate per conteggio di non poche fatiche e di ripetute disillusioni.

Era nel 1903 che Gabriele d'Annunzio aveva mandato alle stampe, tra le liriche di *Alcyone*, alcuni versi dedicati a *La morte del cervo*, esaltazione appunto della figura panica del centauro, descritto nell'atto della caccia e nel particolare momento della feroce lotta con la sua vittima. Tra le fonti di ispirazione del poeta erano da annoverare tanto la lezione classica delle *Metamorfosi* di Ovidio quanto il più recente e ben noto romanzo francese di Maurice de Guérin

1. Gabriele d'Annunzio, *La morte del cervo*, manoscritto (facsimile), Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera (Brescia)



*Le Centaure*³. Il dialogo serrato tra arte e letteratura aveva portato lo scultore Clemente Origo a realizzare nel 1907 una scultura in bronzo, dedicata proprio al soggetto evocato dai versi di D'Annunzio, opera che aveva immediatamente trovato posto tra le prestigiose sale della VII Mostra d'Arte Internazionale di Venezia. Il poeta aveva risposto a sua volta con un lungo commento a quella realizzazione plastica. Era l'occasione per proporre anche qualche riflessione sull'immagine del centauro, da riconoscere quale figura emblematica delle aspirazioni dell'uomo contemporaneo: "perché l'uomo moderno non è se non un centauro, storpio e mutilato, il quale ricostituisce il mito primitivo riconnettendo indissolubilmente il suo genio all'energia atroce della natura"⁴. Solo per il tramite del mito l'uomo poteva riappropriarsi di una sua primigenia condizione di natura. Le ripetute cavalcate nei pressi di Romena potevano permettere al poeta di meglio immergersi in quella condizione panica, lui per metà cavallo e il cavallo per metà uomo, nel rinvio a una volontà di potenza chiamata però a fare i conti con una dimensione tecnica, tra i tendini vibranti mossi dall'istinto e la bocca severa portatrice di saggezza, dato un cuore nel mezzo della creatura "bimembre" capace di farsi sensibile diapason delle "musiche del mondo"⁵.

La Grande Guerra con i suoi disastri era ancora di là da venire. Si può immaginare che D'Annunzio arrivasse a quelle riflessioni intorno alla figura del centauro anche a seguito delle suggestioni prodotte dalla visione delle opere

2. Gabriele d'Annunzio e Clemente Origo davanti all'opera *La morte del cervo*, 1906, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera (Brescia)



del pittore tedesco Arnold Böcklin. L'ibrida figura mitologica verrà proposta in quegli anni esplorando tutte le possibilità comprese tra la sua natura per metà umana e per metà ferina, modello ora di auspicato vitalismo e ora, in direzione opposta, di detestabile ferocia bestiale.

Possiamo immaginare che qualche anno dopo il componimento della laude proposta nella raccolta di *Alicyone*, diciamo per approssimazione una quindicina, Jules van Biesbroeck, di certo sensibile alla produzione culturale italiana, ritrovasse anche in quei versi di D'Annunzio, e insieme nella ricca serie di corrispondenti riferimenti letterari e figurativi di ambito europeo, una significativa fonte di

ispirazione per il suo dipinto. Il pretesto, per meglio dire, per fare riemergere quella figura che nei secoli aveva continuato a ispirare scrittori e artisti. I recenti eventi bellici avrebbero spinto nella direzione di un'espressione di ferocia.

Nuove mitologie contro la modernità. Negli ultimi due decenni dell'Ottocento, dunque, era andato via via aumentando il numero di coloro che si dicevano dubbiosi rispetto alla incondizionata fiducia nel progresso enunciata dalla filosofia positivista. Trovava insomma sempre più credito, alla luce di un nuovo quadro culturale, il disincanto leopardiano che già nella prima metà dell'Ottocento guardava pessimisticamente alle “magnifiche sorti e progressive” delle “umane genti”. A qualcuno pareva che un eccesso di materialismo,

e con quello l'esclusiva attenzione verso una conoscenza di tipo scientifico, tecnologico ed economico, inibisse una pure altrettanto necessaria vita dello spirito. Gli orrori della Grande Guerra non avrebbero potuto che rendere ancora più improbabile un atteggiamento di credito nei confronti della ragione umana. Gli ideali socialisti, ai quali Van Biesbroeck guardava con simpatia⁶, contribuivano ad aprire gli occhi sulle contraddizioni del periodo.

Le pagine dirompendi di Friedrich Nietzsche, già con *La nascita della tragedia*, poi con le riflessioni raccolte in *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, avevano da tempo aperto la strada a una radicale messa in discussione della modernità⁷. La critica che muoveva il filosofo tedesco alla visione apollinea della greicità aveva come obiettivo il concetto di ragione ad essa connesso. L'esaltazione di una possibile alternativa, dal carattere dionisiaco, evocatrice di un ritorno a una primordiale condizione di natura, avrebbe convinto molti. La natura dell'essere multiforme, per riscontro fisico espressione di una tensione anche psichica tra opposti, si mostrava nella sua lacerante attualità. Di nuovo, date pure le inquietudini dettate dal paradigma evoluzionista darwiniano, poteva darne chiaro avvertimento Nietzsche: “Voi avete percorso la via dal verme all'uomo, ma tenete ancor molto del verme. Una volta foste scimmie, ed anche ora l'uomo è più scimmia di tutte le scimmie”. Per aggiungere poi, con tono profetico: “Ma anche il più saggio tra voi non è che un essere ibrido, tra pianta e fantasma. Vi consiglio io forse di diventar piante o fantasmi? Ascoltatemi: io vi insegnerò il superuomo!”⁸.

Lo stesso concetto di realtà, inteso nella sua esclusiva accezione materiale, andava ripensato, si diceva, perché era a una più complessa prospettiva legata alla nostra interiorità e alla sua condizione labirintica che si doveva guardare. Sigmund Freud aveva del resto già dato ampia diffusione alle pratiche di scandaglio della nostra dimensione psichica. Qualcuno, alla constatazione di una condizione di dolore dell'esistenza, facendo tesoro di quanto scritto da Schopenhauer, avrebbe accompagnato l'idea dell'estetica come unico possibile rimedio.

3. Coppa con decorazione raffigurante scena con centauro da *La morte del cervo*, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera (Brescia)



Sempre di più, a quel punto, gli studi dei pittori e degli scultori si sarebbero riempiti di creature lontane da un possibile riscontro dei sensi, tanto meno da un qualche tentativo di avallo di tipo scientifico o storico: sirene, tritoni, fauni, ninfe e centauri, prodotti di quella variegata condizione semidivina che appunto la mitologia aveva codificato a partire dall'antichità. Al mito si poteva insomma continuare a riconoscere, grazie alla potenza del simbolo, la sua capacità "di mettere un aspetto dell'esperienza umana in risonanza con la totalità dell'universo"⁹.

Fauni e sirene potevano diventare espressione di una relazione tra l'uomo e la natura, che si riconosceva come perduta lungo le impietose strade del processo di civilizzazione. Quel mondo di dei e semidei poteva richiamare una condizione verso la quale l'uomo continuava pure a sentirsi legato, per quella parte di istintualità e libertà dalle leggi morali che il vivere in società aveva sempre più represso. In arte, anche le elaborate cornici dorate sembravano indicare,

per i dipinti così ispirati, un mondo che era possibile evocare solo per richiami a distanza, nel rinvio a una condizione dai più irraggiungibile¹⁰.

Qualcuno, d'altra parte, all'insegna di ideali utopistici, avrebbe pure provato a ricongiungere pratica artistica e ideali di vita. Il pittore tedesco Karl Wilhelm Diefenbach, con la sua piccola comunità ispirata a principi teosofici, basata sulla condivisione dei beni e sul culto nei confronti della natura, era tra questi. Dal 1899 al 1913, l'artista aveva deciso che l'Isola di Capri, con la sua prorompente mediterraneità, poteva costituire il luogo ideale per meglio fare coincidere arte e vita¹¹. Jules van Biesbroeck, che a Capri aveva sicuramente soggiornato, avrebbe cercato una soluzione meno radicale, di ben più evidente compromesso con le regole della società del tempo. Rimanevano anche per lui, pure meno visionario di Diefenbach, le possibili proiezioni in una dimensione artistica a carattere fortemente idealizzante.

Jules van Biesbroeck tra natura, simbolo e idea. Era stato lo stesso Van Biesbroeck a ricordare i suoi esordi giovanili. Lo aveva fatto per il tramite del critico Vittorio Pica, suo estimatore, che ne aveva poi riportato le parole nelle pagine di un articolo della nota rivista "Emporium": sotto la guida del padre Jules si era prodotto fin da adolescente in un assiduo esercizio di copia dalle incisioni e dai calchi, acquisendo grande facilità nel disegno a memoria e d'invenzione. A quindici anni aveva realizzato il suo primo quadro e lo aveva esposto a Gand. Non riconosciuto come da aspettative ad un suo primo concorso accademico, si era impegnato per la realizzazione di una grande composizione, proposta nel 1889 a Parigi, dove avrebbe suscitato grande scandalo per la presenza di nudi. Si trattava del *Varo di Argo*, primo dei suoi dipinti a soggetto mitologico, opera che gli aveva procurato diverse lodi sui giornali parigini¹². Qualche anno dopo, nel 1894, segnalava Vittorio Pica, era la volta di un'altra tela importante, *Il Cristo glorificato dai fanciulli*, premiata con un secondo posto al concorso di Roma. Non ritenendo d'altra parte sufficienti tali riconoscimenti, l'artista aveva lasciato i pennelli per iniziare

4. Cartolina di inizio Novecento con riproduzione dell'opera di Arnold Böcklin *L'isola dei beati*, Collezione privata, Modena



un percorso da scultore, arrivando a conquistare un grande diploma d'onore per il gruppo plastico del Monumento a J. Volders, presentato al Grand-Palais¹³.

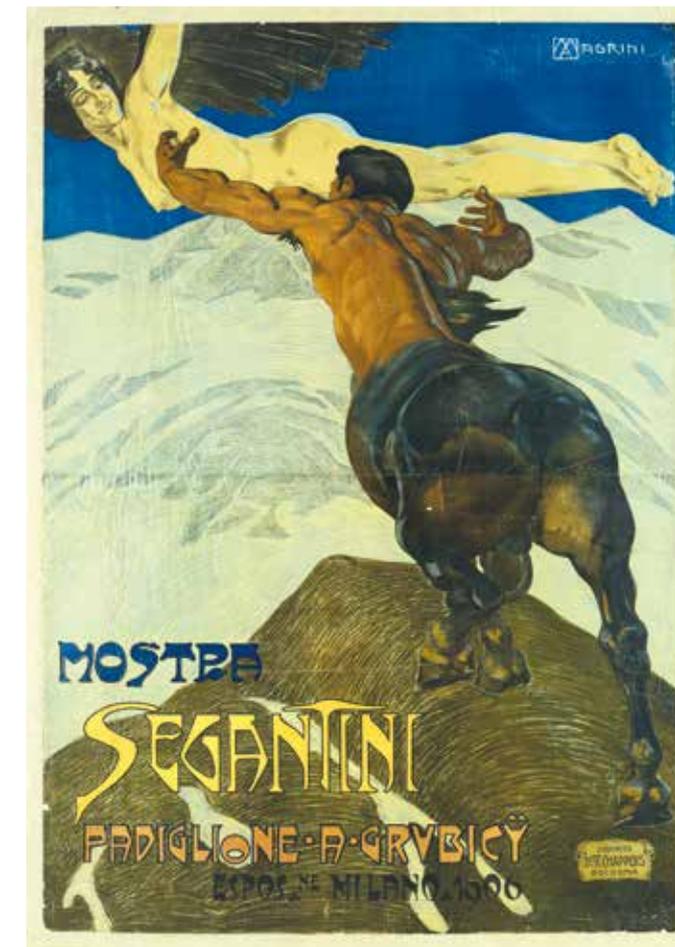
Nato nel 1873, a Jules van Biesbroeck sarebbe comunque toccato vivere in un periodo di significativi cambiamenti, tra coloro che, da vicino o da lontano, sarebbero risultati testimoni del disastro di due guerre mondiali. Anche rispetto a tali tragici eventi l'artista avrebbe fatto le sue scelte, sfuggendo ai campi di battaglia e alle trincee, muovendosi invece tra il Nord e il Sud dell'Europa. Avrebbe poi deciso di trasferirsi in Algeria per poi rientrare in Belgio, dove sarebbe morto.

La propensione cosmopolita dell'artista faceva probabilmente tutt'uno con l'interrogazione di principi e forme di carattere universale, con un atteggiamento di attenzione nei confronti di ideali umanitari, di esplorazione poi dello spirito e del mistero della natura. Anche la sensibilità religiosa del Nord, che nella prospettiva

protestante rimarcava con il peccato originale la perdita per l'uomo di una condizione di grazia, suggeriva di guardare a un orizzonte di trascendenza. L'iscrizione che l'artista aveva posto nel suo dipinto raffigurante *Adamo ed Eva* rinviava proprio all'interpretazione luterana di un passo biblico dedicato all'irreparabile corruzione della natura umana¹⁴. Non rimaneva che meditare intorno a quella perduta età dell'oro cercandone le tracce anche attraverso le possibilità dell'arte.

Nel periodo precedente e immediatamente successivo alla prima guerra mondiale, la vicenda artistica di Van Biesbroeck, al netto di una ricerca do-

5. Hans Sandreuter, *Manifesto dedicato alla mostra di Arnold Böcklin*, 1897, litografia a colori, Art Institute di Chicago



cumentaria e sulle opere ancora tutta da svolgere, appare comunque segnata da una ricca varietà di riferimenti stilistici¹⁵. Nei primi anni della sua attività aveva alternato esperienze di scultura, pittura e grafica. Nel primo caso alcune commissioni pubbliche locali legate a ideali umanitari di ispirazione sociale gli avrebbero permesso di raggiungere una certa notorietà. La sua attività scultorea seguiva l'autorevole lezione del compatriota Costantin Meunier, con un graduale abbandono dell'iniziale definizione analitica di anatomie e vesti a favore di una più sintetica trattazione dei piani plastici, o in diversa direzione con più delicate soluzioni a effetto chiaroscuro. La realizzazione di alcuni manifesti a funzione politica gli avrebbe d'altra parte permesso di esplorare modalità grafiche di ispirazione modernista, lungo suggestioni di contorni espressi per via di linee eleganti e dinamiche. In pittura, i primi soggetti a carattere biblico avrebbero lasciato posto a un repertorio più marcatamente simbolista, con allegorie legate alla vitalità della terra e alle sue stagioni.

Non si sta evidentemente dicendo di un artista disposto a rinunciare al solido appiglio della tradizione figurativa nel nome delle più dirompenti proposte espresse tra Secessioni e Avanguardie. Il suo percorso si caratterizzerà piuttosto per una prudente esplorazione delle possibilità offerte dalla sperimentazione già avviata da altri, nel momento in cui forme nuove si facevano man-

6. Adolfo Magrini, *Manifesto pubblicitario dedicato alla mostra di Giovanni Segantini*, 1906, Museo Nazionale Collezione Salce, Treviso



mano repertorio condiviso anche in termini di gusto del pubblico. Le eleganti e ben tornite figure, realizzate con tradizionale tecnica di stesura del colore a velature, attraverso un robusto partito chiaroscuro, espressione di un solido studio dei grandi pittori del Rinascimento, avrebbero lasciato il posto a più libere ricerche di luce e colore, sulla scorta dei grandi esempi europei, dallo spagnolo Joaquin Sorolla al tedesco Max Liebermann o allo svedese Anders Zorn. Il repertorio di figure mitologiche e soprannaturali lo vedeva cercare soluzioni tra il visionario compatriota Jean Delville da una parte, i più naturalistici Aristide Sartorio ed Ettore Tito dall'altra.

Nel 1924 ci avrebbe pensato Carlo Carrà a stigmatizzare, con toni perentori, l'atteggiamento di eccessiva attenzione da parte dell'artista belga nei confronti di modelli molto differenti tra loro: "egli cede volentieri alle provocazioni di una classicità capziosa e imponderabile. Alle volte le sue sculture fanno pensare a Rodin, altre a Meunier. Cioché si deve concludere che certe lezioni fanno bene e fanno male insieme. Fanno bene, perché in virtù di queste l'uomo

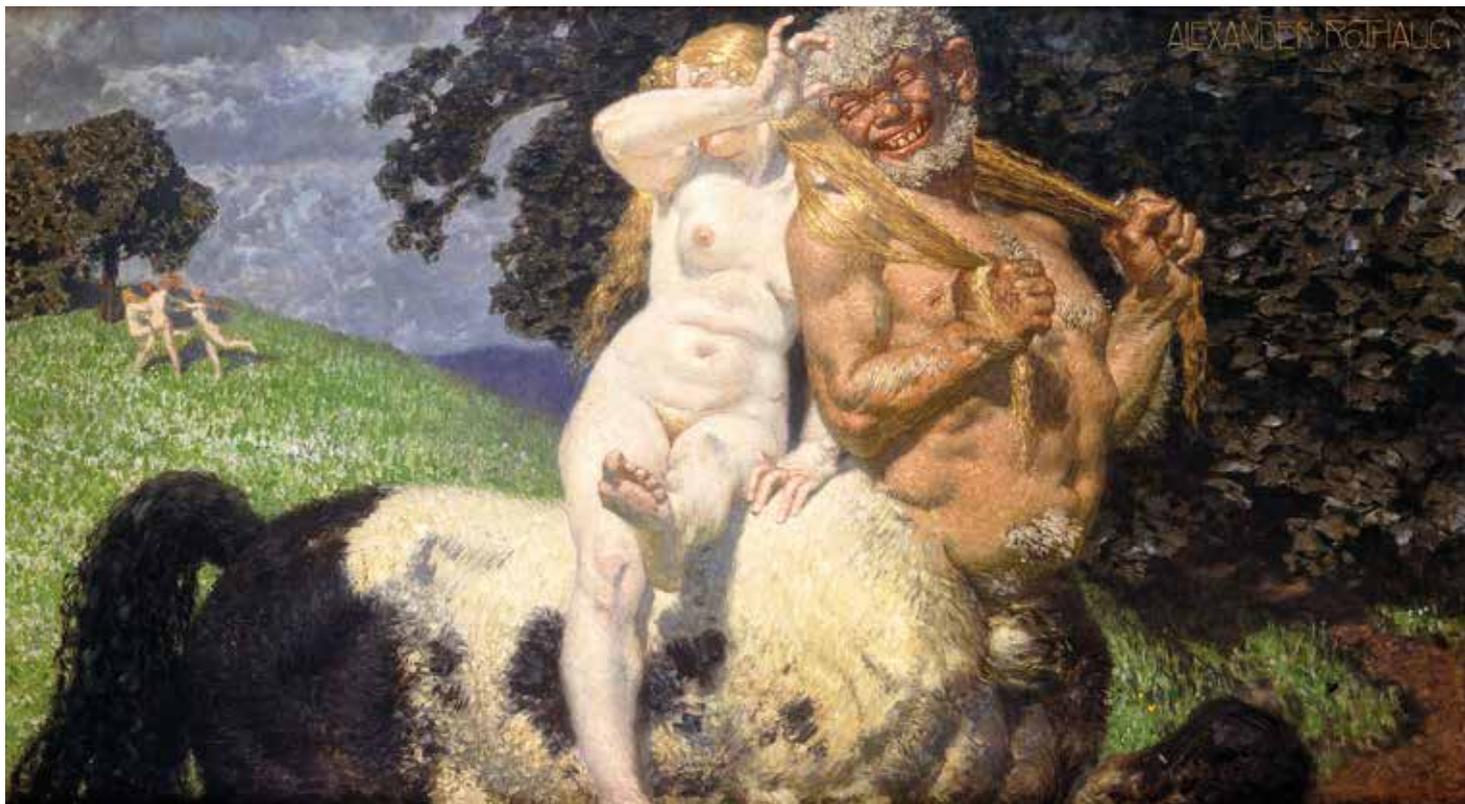
7. Enrico Coleman, *I Centauri*, 1895, olio su tela, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



acquista una certa quale padronanza formale; fanno male perché raramente ci accade di vedere l'espressione genuina e profonda di una realtà liberamente intuita e fortemente individuata". E d'altra parte, al netto delle evidenti divergenze di vedute e posizioni, Carrà non poteva fare a meno di riconoscere all'artista belga, pure nella sua inattualità, il palesarsi di una "personalità elegiaca e crepuscolare"⁶.

Se d'accordo con Carlo Carrà, dovremo dunque rinunciare a cercare con Van Biesbroeck un percorso all'insegna della sperimentazione, sarà d'altra parte utile seguire le motivazioni di quell'indole da dirsi malinconica, anche per

8. Giulio Aristide Sartorio, *Le Tenebre*, 1907, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia



meglio cogliere certe più generali permanenze di gusto, secondo percorsi di lungo periodo, ad andamento carsico: a partire da un tipo di confronto con la classicità che, certo lontano dai modi immaginati da Carlo Carrà, della classicità avrebbe comunque contribuito ad alimentare il fascino¹⁷.

Un artista in viaggio: Belgio-Italia, andata e ritorno. La biografia e l'attività artistica di Jules van Biesbroeck sono da leggere alla luce degli stretti rapporti tra il suo paese di origine, il Belgio, e l'Italia. Jules era nato a Portici, non lontano da Napoli, proprio a seguito della passione del padre nei confronti del Bel Paese, di quel ricco patrimonio artistico e della corrispondente cultura di cui innumerevoli viaggiatori europei, nei precedenti secoli, quelli del Grand Tour, si erano fatti entusiasti testimoni.

Il padre di Jules, a sua volta artista, a lungo a fianco del figlio, poteva persi-

9. Alexander Rothaug, *Ratto di una ninfa*, 1930 circa, olio su tela, Christie's Images Limited

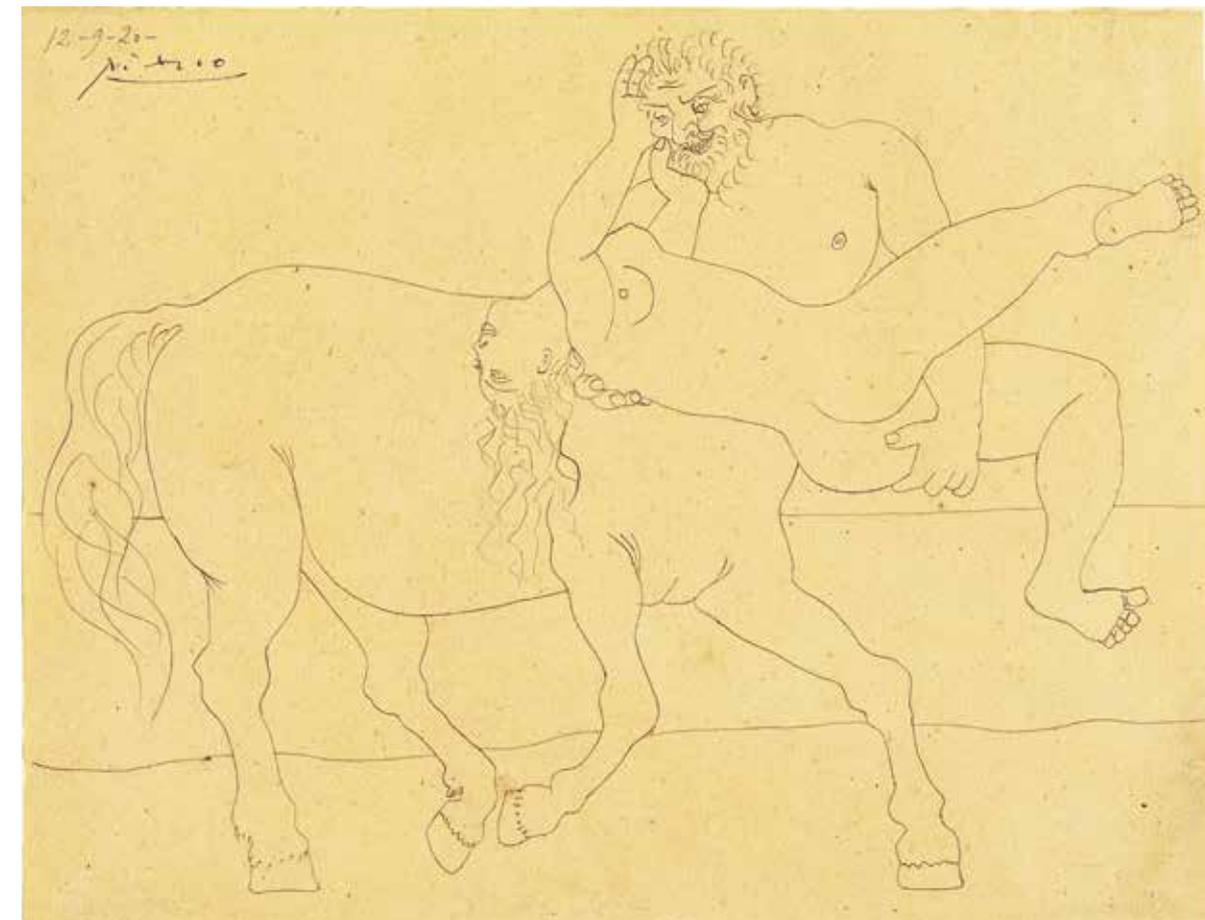
no permettersi di consigliare agli stessi amici siciliani un utile programma di viaggio tra le più o meno note città d'arte italiane. Scrivendo nell'agosto 1915 a Edoardo Alfano, gli suggeriva di fare ammirare ai figli "le ricchezze naturali, archeologiche e artistiche che abbondano in tutto il paese; bisogna che essi vedano Napoli e i suoi siti vulcanici, Capri con le sue meraviglie della natura, i sublimi resti di Paestum più notevoli di quelli che si trovano in Sicilia e quelli della civettuola Pompei, malinconica adesso ma tanto interessante. A Roma potreste ancora dar loro una sorprendente idea di quella che è stata la Roma antica, del fasto dei Papi durante il XVI, XVII e XVIII secolo e dei primi passi del Cristianesimo, nell'arte. Senza parlare dei capolavori di un Michelangelo, di un Raffaello..."¹⁸.

È certamente all'interno di tale modello culturale, declinabile agli inizi del Novecento con ampia gamma di situazioni, tra motivazioni di ordine intellettuale e nuove dinamiche del nascente turismo di massa, che anche Jules coltivava ed esprimeva i propri interessi pittorici. Il desiderio dei tanti intellettuali del Nord che decidevano di sostare in Italia passava attraverso una dichiarata insoddisfazione nei confronti della loro epoca, infettata da eccessivo materialismo. L'Italia, con la sua storia e i suoi paesaggi permetteva di respirare l'aria di una diversa condizione, incorrotta nella sua ingenuità, arricchita poi delle straordinarie suggestioni di un passato intriso di umori classici. La natura italiana si faceva dispensatrice di un nuovo e insieme antico spirito vitale. Come per gli artisti tedeschi del gruppo dei Nazareni a Roma, come per gli studiosi e gli artisti poi che a Firenze si radunavano nel salotto della casa di Arnold Böcklin, l'Italia sarebbe risultata agli occhi di Van Biesbroeck il luogo in cui potere avvertire l'eco di una civiltà millenaria, non tanto attraverso la mediazione di libri quanto per contatto diretto con la natura e le testimonianze di un patrimonio che faceva tutt'uno con quella. Processi di carattere allegorico permettevano di definire una sempre diversa condizione di equilibrio e tensione tra sogno e realtà¹⁹. Dati i ripetuti e lunghi periodi di permanenza a Palermo e a Bordighera, i paesaggi colti dal vero tra le scogliere siciliane e le spiagge



liguri si sarebbero così trasformati, quasi senza soluzione di continuità, nella più misteriosa ambientazione di scene a forte carattere evocativo. Gli stretti rapporti tra Jules van Biesbroeck e l'Italia trovavano nella ripetuta partecipazione alle Esposizioni internazionali d'Arte di Venezia una decisiva occasione di conferma e rinforzo. Era anche grazie all'apprezzamento di Vittorio Pica che Van Biesbroeck frequenterà con una certa assiduità le Biennali²⁰. Pica, del resto, stretto collaboratore dell'ente veneziano, negli anni Venti segretario generale della stessa Biennale, sosteneva le spinte di apertura al contesto internazionale che già caratterizzavano l'organizzazione delle mostre veneziane nelle intenzioni iniziali. All'interno di una proposta critica ine-

10. *Manifesto pubblicitario di biciclette con donna inseguita da centauri*, primo decennio del XX secolo, Museo Nazionale Collezione Salce, Treviso



vitabilmente moderata, poco incline a riconoscere le novità più dirompenti del momento, sensibile però alla varietà di espressioni dei diversi paesi europei, con attenzione alle esperienze nordiche²¹, era chiaro che non poteva mancare l'arte belga, riconosciuta per il suo ruolo di primo piano nelle vicende del Simbolismo europeo²². Già nel 1903 Pica mostrava di apprezzare l'opera di Van Biesbroeck scrivendone ad Antonio Fradeletto, segretario generale della Biennale veneziana, e arrivando a suggerire l'acquisto di una sua scultura²³. Nell'opera di Van Biesbroeck riconosceva un corretto equilibrio tra la restituzione di un dato di natura, anche in forma di espressione, e una capacità di traduzione formale a carattere idealizzante.

11. Pablo Picasso, *Nesso e Deianira*, 1920, grafite su carta vergata, Museum of Modern Art, New York



Anche con tale formula stilistica si poteva arrivare ad un largo pubblico, attuando dunque quell'azione educativa che passava attraverso l'individuazione di una giusta misura tra le richieste degli intellettuali e una più generica disponibilità nei confronti dei tanti che si mostravano interessati all'arte.

Secondo tale prospettiva Van Biesbroeck trovava un adeguato apprezzamento sia come artista che come persona: "lo trovai così schivo da ogni posa e da ogni affettazione, così dolcemente affabile, così schiettamente modesto e, sopra tutto, così pieno di fervore artistico, che dopo aver ammirato l'artista, amai l'uomo". Valeva nello stesso tempo il ruolo svolto a favore di una auspicata funzione educativa di ordine sociale: "egli possiede il grande merito di essere uno dei pochi che hanno compreso che, se suprema aspirazione di un artista deve essere di fare opera di bellezza, costui ha però il dovere di non appartarsi in una solitudine altezzosa, disdegnando completamente i bisogni ed i desideri della società in mezzo a cui vive"²⁴.

12. Igor Mitoraj, *Il centauro*, 1994, bronzo e marmo, Parco archeologico, Pompei

Tra realtà e immaginazione: la lunga vita del centauro. Il barone Francesco Colnago, redattore del "Giornale di Sicilia", scriveva nel 1920 di Jules van Biesbroeck esaltandone "lo squisito temperamento lirico di poeta e sognatore". Ricordava nel contempo come l'opera dell'artista fosse da leggere in coincidenza con un dato di ordine morale, quale espressione di "un puro ideale di redenzione umana"²⁵. Il nobile siciliano aveva in mente i recenti pastelli dell'artista belga, dedicati in forma allegorica, con richiamo anche a modelli rinascimentali, al tema della Maternità o delle Stagioni. Quell'orizzonte ideale si era in precedenza manifestato, in scultura, attraverso tematiche e interessi di vario tipo, a carattere sociale e di ispirazione socialista. In una diversa direzione ancora, quella tensione verso il generale si era tante volte espressa con la trasformazione dei paesaggi marini siciliani e liguri in sfondi luminosi di visioni abitate da sirene e altre figure soprannaturali. Il dato naturale valeva in ogni modo quale occasione per evocare ideali universali, portato dei sempre diversi tempi, espressi per via di atmosfere misteriose, di simbolo o di allegoria. Non sarebbero mancati momenti di più sofferta partecipazione alle angosce dell'umanità, sempre però in modo mediato, ora attraverso soggetti di carattere biblico, ora di nuovo attraverso figure del mito. Era successo con opere come *Adamo ed Eva ritrovano il corpo di Abele*, *Profundis Clamani*, o con *Delenda Messana*, i disegni dedicati al terremoto del 1908. Sarebbe successo di nuovo, attraverso le figure delle Parche, con il loro richiamo alla fine della vita; o, appunto, attraverso la figura del centauro, espressione di vitalità e ferocia insieme²⁶.

A un certo punto, nella seconda metà degli anni Venti, confermando la sua indole cosmopolita, Van Biesbroeck avrebbe deciso di trasferirsi nel Nord Africa, ad Algeri²⁷. L'arte europea avrebbe intanto continuato a sondare le possibilità e a sfruttare le opportunità del mito, spesso per cercare di dare risposta agli interrogativi di una condizione contemporanea che si andava facendo sempre più complessa e tormentata. Le tante esperienze che lungo il Novecento si richiamavano al modello metafisico dechirichiano o al modello surrealista por-

tavano ad esempio a processi associativi per scomposizione e ricomposizione di immagini nel tentativo di seguire le varie ragioni dell'attività del pensiero o più specificamente psichiche, dato l'emergere di archetipi con sprofondo nella notte dei tempi. La figura del centauro e più in generale dell'essere 'bimembre', composito per fattezze tra l'ordine del bestiale e quello dell'umano, avrebbe continuato a svolgere il suo ruolo di interrogazione della nostra condizione: tra sfera alta dell'intelletto e sfera bassa degli istinti, al limite del mostruoso da esorcizzare; altrimenti attraverso processi di ibridazione a carattere tecnologico, a quel punto l'essere mitologico non più immaginato su zampe equine ma su ben lubrificate ruote di metallo e gomma. Le forme ibride sarebbero poi servite per meglio sondare i nostri possibili legami con una più generale condizione di natura, per confronto con i suggerimenti dell'etologia; sarebbero state utilizzate in altri casi per interrogazioni su questioni di genere o identità, arrivando ad esplorare le pulsioni furiose e incontrollate di gruppo²⁸. Ogni volta il centauro si sarebbe comunque detto pronto, disponibile come ogni mito a raccontare qualcosa di noi, in bilico tra mostruosi processi di antropomorfizzazione dell'animale o, in direzione contraria, di altrettanto inquietanti meccanismi di animalizzazione dell'uomo²⁹.

¹ Si rinvia alle riflessioni di George Didi-Huberman, attento esegeta dell'opera di Aby Warburg, anche alla luce del pensiero di Sigmund Freud. Tra i tanti testi, ad esempio, G. Didi-Huberman, *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Milano-Udine 2016.

² In merito alle vicende storiografiche ed espositive che hanno portato a considerare secondo coordinate geografiche e cronologiche via via differenti l'articolato e complesso fenomeno del Simbolismo europeo si veda ad esempio, G. Lacambre, *Il simbolismo*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, a cura di Eadem Ferrara 2007, pp. 3-15. Inoltre, A.M. Damigella, *La natura, l'uomo, il mito nell'immaginario dei simbolisti*, Roma 2004.

³ Richiami all'opera di Maurice de Guérin (1810-1839) e alla sua opera *Le Centaure* (1840), in A. Barbieri, M. Piva, *Il mito classico nella letteratura francese*, in P. Gibellini (opera diretta da), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. V/1, *Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di R. Bertazzoli, Brescia 2009, pp. 155-200, in part. p. 192.

⁴ G. d'Annunzio, *Faville del maglio, La resurrezione del centauro*, 1907. Si veda in proposito R. Bertazzoli, *La memoria breve delle faville del maglio*, in "Archivio D'Annunzio", vol. 6, ottobre 2019, pp. 49-63.

⁵ G. d'Annunzio, *L'Ommorto e il centauro*, in *Le faville del Maglio*, con apparati informativi di A. Andreoli e A. P. Cappello, Milano 2005.

⁶ In merito agli ideali socialisti di Van Biesbroeck scrive A. Di Lorenzo, *Da Gand a Palermo*, in G. Barbera, a cura di, *Jules van Biesbroeck. Un fiammingo a Palermo nel primo Novecento*, catalogo della mostra, Palermo 2015, pp. 23-31.

⁷ Importanti in questo senso le riflessioni a suo tempo proposte da Jürgen Habermas, *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Roma-Bari 1987. Fornisce invece indicazioni e riflessioni sul contesto storico che permette di meglio mettere in relazione il pensiero di Nietzsche con le ansie del periodo E. Gentile, *L'apocalisse della modernità. La grande guerra per l'uomo nuovo*, Milano 2008.

⁸ Friedrich Nietzsche dava così voce al profeta del superuomo nel Prologo di *Così parlò Zarathustra* (ed. cons. con trad. di A.M. Carpi, Roma 2010, p. 31).

⁹ J.P. Vernant, *Mito*, Roma 2021 (ma voce dell'*Enciclopedia del Novecento*, Treccani, 1979), in part. p. 90.

¹⁰ A. Tiddia, *Simbolismi dalla Mitteleuropa*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra (Padova), a cura di M. V. Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2011, pp. 31-43.

¹¹ *Capri nell'Ottocento: da meta dell'anima a mito turistico*, a cura di G. Alisio, Napoli 1994.

¹² V. Pica, *Artisti contemporanei: Jules Van Biesbroeck*, in "Emporium" XIX, 112, aprile 1904, pp. 249-264 (in part. pp. 254-260). Il testo sarebbe stato riproposto anni dopo in occasione di una iniziativa espositiva dedicata all'artista: *Mostra individuale di Jules Van Biesbroeck*, Galleria Pesaro di Milano, testo introduttivo di Vittorio Pica, Milano, aprile 1924.

¹³ Pica 1904, p. 261.

¹⁴ L'iscrizione posta nella parte superiore della tela raffigurante *Adamo ed Eva* (si veda in questo catalogo la scheda "Figure bibliche e miti della terra"), "Durch Adams Fall ist ganz

verderbt”, è da sciogliersi nel rinvio agli scritti del primo luteranesimo di Lazarus Spengler. L'inno di Spengler *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* sarebbe stato musicato in seguito da Johann Sebastian Bach. Il testo (che si può tradurre: “La caduta di Adamo ha corrotto la natura e l'essenza dell'uomo”) ricorda l'irreparabile perdita di uno stato di grazia a seguito del peccato originale. Devo il contenuto di queste note di approfondimento a Gabriella de' Grandi, che ringrazio.

¹⁵ Sulla figura dell'artista scriveva già trentacinque anni fa Lucio Scardino con una ricca descrizione dell'opera dell'artista, allora di proprietà della Cassa di Risparmio di Ferrara. *Jules Van Biesbroeck (1873-1965)*, a cura di L. Scardino, Ferrara 1991. Nel 2015 si è aggiunto il contributo di G. Barbera, cit. Invece a BPER Banca si deve, nel 2019, una iniziativa espositiva a seguito dell'acquisizione delle opere dell'artista già di proprietà della Cassa di Risparmio di Ferrara: *Jules van Biesbroeck. L'anima delle cose*, a cura di L. Peruzzi e L. Rivi, Modena 2019. Sul versante degli studi locali dedicati alla presenza di opere scultoree di Van Biesbroeck a Gand si segnala: A. Despretz, *Het van Beverenmonument, laatste monumentale sculptuur van Jules van Biesbroeck jr*, in “*Ghendtsche Tydinghen*”, 13(2), 1984; *Idem, Kanttekeningen bij grafmonumenten van Jules van Biesbroeck Jr.*, in “*Ghendtsche Tydinghen*”, 15(3), 1986; *Idem, Kanttekeningen bij grafmonumenten van Jules van Biesbroeck Jr (vervolg)*, in “*Ghendtsche Tydinghen*”, 15(5), 1986.

¹⁶ C. Carrà, *Artisti belgi*, in “L'Ambrosiano”, aprile 1924, ritaglio stampa dell'Archivio del MART di Rovereto, Car, II.432 (si ringrazia la direzione e il personale dell'Archivio del '900 del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto).

¹⁷ In proposito, E. Pontiggia, *Modernità e classicità. Il Ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano 2008.

¹⁸ S. Alioto La Mana, *Un epistolario ritrovato. Jules Van Biesbroeck e Edoardo Alfano nella Palermo del primo Novecento*, Palermo 2010, p. 115.

¹⁹ In proposito, si vedano i vari saggi contenuti in *Deutsch-Römer. Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi, 1850-1900*, a cura di C. Heilmann, Roma 1988.

²⁰ Nei primi due decenni del Novecento, Van Biesbroeck risulterà di fatto presente con una certa costanza alle esposizioni veneziane: nel primo decennio in modo pressoché sistematico, partecipando alle edizioni del 1903, 1905, 1907, 1909, poi, negli anni Venti, portando sue opere per tre volte consecutivamente, alle edizioni del 1922, 1924 e 1926.

²¹ A. Tiddia, *Vittorio Pica e l'“ossessione nordica”*, in D. Lacagnina, *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Milano-Udine, 2016, pp. 195-209.

²² Sull'arte del simbolismo belga si veda *Decadence and Dark Dreams. Belgian Symbolism*, a cura di R. Gleis, catalogo della mostra, Berlino 2020.

²³ ASAC Venezia, lettera del 27 agosto 1903.

²⁴ V. Pica 1904, p. 264.

²⁵ F. Colnago, *Statue e pastelli di Jules Van Biesbroeck*, in “*Emporium*”, LI, n. 301, gennaio 1920, pp. 3-12. Riferimenti alla figura di Francesco Colnago all'interno del vivace ambiente palermitano di inizio Novecento, quello stesso ambiente a cui guarderà Van Biesbroeck nei suoi

soggiorni siciliani, in I. Bruno, *La promozione delle arti tra Ottocento e Novecento. Il Circolo artistico di Palermo e la cultura europea*, Palermo 2020.

²⁶ Le banche dati sulle aste d'arte permettono di riscontrare la vendita nel 2004 del dipinto di Van Biesbroeck *Le combat des centaures, fin d'une vieille querelle*, datato 1923, opera da accostare iconograficamente al disegno ora in Collezione BPER Banca, pubblicato in questo catalogo di mostra.

²⁷ Algeri sarebbe diventata per Van Biesbroeck la città in cui vivere una nuova dimensione di stupore nei confronti del mondo, un nuovo modo per misurarsi con il suo orizzonte più ampio. Abbandonati i soggetti mitologici, la sua pittura sarebbe diventata quella di una onesta rappresentazione a carattere etnografico. Sarebbe rimasta la registrazione di una luce abbacinante capace di dire di una condizione diversa e particolare, certo lontana nella sua intensità ottica da quella immaginabile tra le grigie consuetudini nordiche.

²⁸ In merito, in chiave psicanalitica, L. Zoja, *Centauri. Alle radici della violenza maschile*, Torino 2016.

²⁹ *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, a cura di L. Vergine, G. Verzotti, Ginevra-Milano 2004.

Tra simbolo e ornamento: la doppia vita del centauro dall'antichità all'età contemporanea

Claudio Franzoni

“Conservato nel miele”: può esserci una fine più ingloriosa di questa per un centauro? Fu Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.*, 7.35) a vedere ridotto così un esemplare di ippocentauro che era stato inviato dall'Egitto all'imperatore Claudio. Pensare che oggi la parola 'centauro' evoca, al contrario, libertà e velocità, quella della motocicletta innanzitutto. Non saprei chi per primo ha adottato il nome antico in questo senso, ma si può almeno ricordare la sua presenza in un saggio espressamente dedicato al rapporto tra uomo e tecnologia, *L'operaio (Der Arbeiter)* di Ernst Jünger (1932); è qui che egli sottolinea come l'uomo sia “in stretta – centaurica (*kentaurischen*) – interdipendenza con i suoi mezzi tecnici”.

Lo scienziato della prima età imperiale, dunque, non aveva dubbi sull'esistenza dei centauri; eppure, secoli prima, Palefato aveva già smontato questo mito all'interno delle sue *Storie incredibili*: qualcuno – ipotizzava il mitografo – avrà visto da lontano dei cavalieri che cercavano di cacciare una mandria di tori sul monte Pelion, e avrà frainteso le loro forme. Ma il mito era troppo radicato nelle pagine dei poeti per poter essere cancellato così, con una semplice, ragionevole intuizione.

Da secoli e secoli, infatti, si raccontava la nascita di Kentauros da Ixion e Nephele, la Nuvola. Pindaro precisava che l'unione era avvenuta senza che fossero presenti le *Charites*, le Grazie: un modo poetico per dire che in questo accoppiamento mancava quel senso di benevolenza e di gratuito scambio che dovrebbe presiedere alle relazioni tra gli uomini. E le Grazie erano ancora assenti quando Kentauros – che pure aveva sembianze umane – si unì alle cavalle magnesie, animali per eccellenza lussuriosi, come si credeva: nacque così la stirpe dei centauri, dotata di una natura umana ed equina; di conseguenza,



una fisionomia del tutto irregolare e indifferente alle regole che costituiscono le basi della norma sociale.

Strettamente legati al mondo naturale, i centauri vivono in luoghi sperduti, in grotte, anfratti, foreste, ma ogni tanto fanno irruzione nella vita normale degli uomini e tentano di infrangerne le leggi. Come quando, invitati alle nozze di Peirithoos diedero in escandescenze, aggredendo i Lapiti e le loro donne: da qui le scene di Centauromachia, le battaglie dei centauri che nel mondo antico – e spesso anche in quello moderno – ebbero il compito di descrivere visivamente l'episodio mitico, ma soprattutto di mettere in guardia gli spettatori dal rischio di comportamenti sfrenati e violenti.

Esito di accoppiamenti difformi, i centauri hanno modi tracotanti, sguaiati, selvaggi; semiferini come i

satiri, hanno lo stesso carattere smodato, la stessa esuberanza sessuale. Insomma, tutto sembra contrapporli all'ordinato consorzio umano, compreso il fatto che hanno una dieta alimentare sregolata (sono attratti in modo particolare dal vino) e, a differenza degli uomini che si nutrono di cibi cotti, mangiano carne cruda.

All'interno della scomposta collettività dei centauri, c'è un'eccezione in Chirone: simile nella forma agli altri centauri, ha un'origine del tutto differen-

te (discende infatti da Kronos) e, soprattutto, ha qualità del tutto positive. “Il più giusto dei centauri”, come lo definisce Omero (*Iliade*, 11.832), è infatti un benevolo educatore-iniziatore di eroi (tra essi anche Giasone ed Enea); nella sua grotta sul monte Pelion, nel nord della Grecia, ad essi insegna la guerra, le attività agonistiche, la medicina; grazie a questo insegnamento, Achille – il suo più celebre allievo – fu in grado di curare le ferite di Patroclo.

Già nel mondo antico, dunque, l'immagine dei centauri ha valenze contrastanti: non c'è solo una doppia natura che si manifesta nelle forme ibridate di cavallo e di uomo, c'è anche la presenza di un duplice carattere, minaccioso e amichevole, potenzialmente bestiale e socievole al tempo stesso¹.

Anche quando la loro immagine sembra ingentilirsi, c'è da diffidare. Prendiamo ad esempio il *Centauro Borghese* (oggi al Louvre) e i due mirabili centauri in marmo bigio da Villa Adriana (Musei Capitolini), firmati da Aristeas e Papias (tutte opere che riproducono originali del II secolo a. C.). Il piccolo Amore che gioca, i gesti eleganti, i volti sorridenti sono almeno in parte ingannevoli: in età ellenistica i centauri sono entrati a tutti gli effetti nella cerchia di Dioniso, e anch'essi sono chiamati a celebrarne i poteri ambigui e perturbanti. La loro brutalità adesso deve convivere con l'erotismo, l'eccitazione, l'ebbrezza indotta dal dio, talvolta con inattese svolte in una festosa musicalità o addirittura nell'idillio. Le tre sculture vennero particolarmente apprezzate nel Settecento, ma aveva le sue ragioni Johann Joachim Winckelmann quando sosteneva che il *Centauro Borghese* era “lontano da ogni bellezza ideale”: le forme animali, per quanto rese elegantemente, erano in netto contrasto con la concezione della bellezza dello studioso che si accingeva a pubblicare la *Storia dell'arte nell'antichità*. E fu forse questa lontananza da una classicità ideale, molto tempo dopo, ad attirare Cézanne, che ne fece un rapido schizzo a matita (assieme a un piccolo nudo femminile e a due mele).

I centauri, dunque, entrano nel medioevo cristiano portandosi dietro uno strascico dionisiaco inquietante e per nulla rassicurante. Eppure, la frequenza delle loro apparizioni è sorprendente. Ne parla persino san Bernardo di Chia-

1. *Centauro giovane* da Villa Adriana a Tivoli, 117-138 d.C., marmo bigio, Musei Capitolini, Roma



ravalle in un passo celebre dell'*Apolo-
logia ad Guillelmum abbatem* (c. 1125):
si chiede perché i chiostrini debbano
sovrabbondare di figure che nulla
hanno a che fare con le preghiere
dei monaci, potenzialmente distratti
dalle “immonde scimmie”, dai “fero-
ci leoni” e, appunto, dai “mostruosi
centauri”. Bernardo stigmatizza in
particolare la presenza di esseri me-
scidati, ripugnanti e al tempo stesso
attraenti in quanto portatori di una
“bellezza mostruosa” e di una “bella
mostruosità”. A conferma dell’attra-
zione medioevale – e in particolare di
epoca romanica – per questi ibridi, si
deve registrare la centauressa che si
aggira tra i girali di un tralcio sul por-
tale maggiore del duomo di Modena,
dunque a breve distanza di anni dalle
parole di san Bernardo.

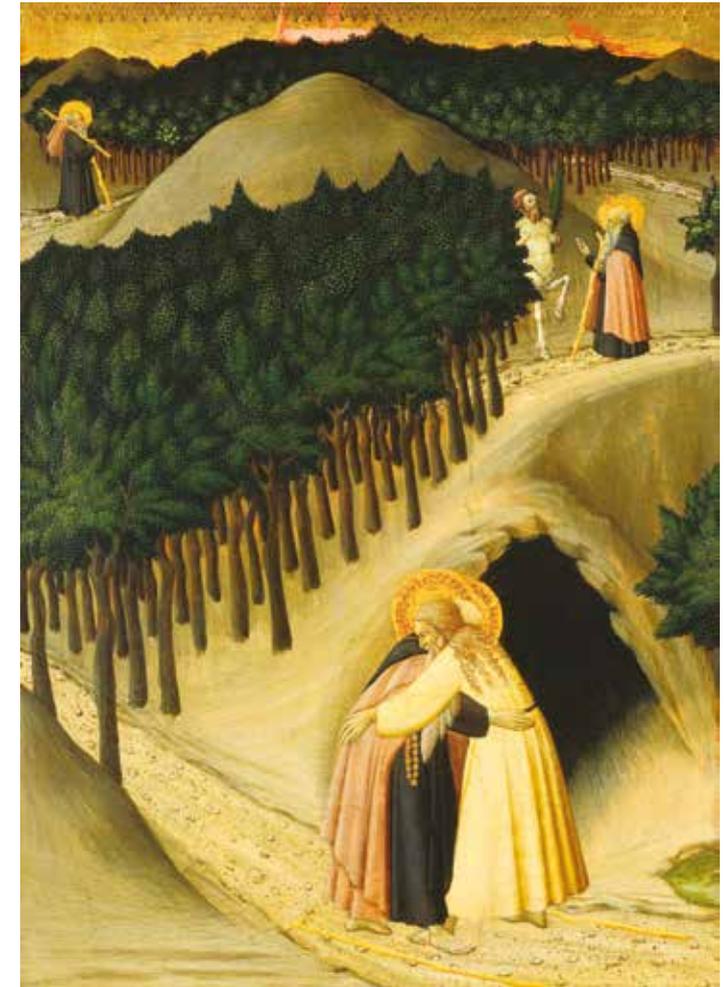
Si pone già a questo punto un proble-
ma che solo a prima vista sembra di
poco conto: per quale ragione dare

così grande evidenza – proprio come fece Wiligelmo a Modena – a immagini
provenienti dal mondo pagano e in nessun modo riconducibili al sistema sim-
bolico cristiano? Ciò che sconcerta è la mutevole accoglienza della duplice na-
tura dei centauri. Dante non ha dubbi e li fa entrare nell'*Inferno* (XII, 52-87) per
punire i violenti contro il prossimo: nella schiera di centauri “armati di saette”
il poeta nomina Nesso, Folo, e, inaspettatamente, persino Chirone.

2. Giotto di Bondone, *Allegoria dell'Obbedienza*, inizi del XIV secolo, affresco, Basilica Inferiore, Assisi

Ne incontriamo uno, a pochi anni di
distanza dalla *Commedia*, anche nella
basilica inferiore di Assisi. Un pittore
legato alla bottega di Giotto costru-
isce un’elaborata allegoria dell’Ob-
bedienza; sulla destra, un angelo si
rivolge a un centauro ad asseverare
il contenuto della scena, ma questi
scarta bruscamente come per rifiuta-
re i valori della prudenza, del silenzio,
dell’umiltà celebrati nell’iscrizione
che commenta l’affresco (fig. 2). Non
per nulla Boccaccio ribadirà che i cen-
tauri erano “di superbo animo e senza
alcuna temperanza e inchinevoli ad
ogni male”.

Chiara Frugoni ha segnalato un cen-
tauro di tutt’altro tipo nelle *Vite dei
Santi Padri* di Domenico Cavalca, un
coetaneo di Dante². È il racconto della
peregrinazione di sant’Antonio Abate
alla ricerca dell’eremita Paolo; nel se-
colo seguente, il momento del singolare viaggio verrà tradotto in immagini dal
Maestro dell’Osservanza (fig. 3). Cavalca racconta dunque che sant’Antonio
incontra un centauro e gli chiede la strada per raggiungere l’eremita; quello si
spiega un po’ a gesti (“estendendo la mano”) e un po’ “parlando come potea,
anzi linguettando confusamente”. A quel punto “subitamente cominciando a
correre verso la pianura disparve”, lasciando il narratore nell’incertezza se la
creatura incontrata fosse un “animale di quello bosco” o addirittura il diavolo.
È curioso che il Maestro dell’Osservanza descriva l’incontro con il centauro e



3. Maestro dell'Osservanza, *Sant'Antonio va alla ricerca di san Paolo l'Eremita*, 1440 circa, tempera su tavola, National Gallery of Art, Washington.



non quello, subito dopo, con un satiro, che addirittura chiede al santo di pregare “lo comune Signore” per lui e per gli altri “fauni, satiri e incubi”.

Tutto sommato, i sorprendenti incontri di sant’Antonio Abate ripropongono il parallelo tra satiri e centauri che rimonta al mondo antico: gli uni e gli altri sono esseri ibridi, abitanti di spazi selvaggi, occasionali (e pericolosi) interlocutori degli uomini (ma satiri e fauni non hanno dalla loro parte un personaggio che almeno in parte li riscatti, come Chirone).

Sta di fatto che nella seconda metà del Quattrocento assistiamo a uno straordinario affollarsi di centauri. La già sperimentata varietà del loro comportamento assume forme ancora diverse: Marco Zoppo ne disegna due che guerreggiano tra loro, mentre – proprio negli stessi anni – altri due se ne

stanno tranquilli sull’*ex libris* del manoscritto con l’*Etica* di Aristotele tradotta in latino da Giovanni Argiropulo (Firenze, Laurenziana). I centauri (fig. 4), uno giovane, uno più vecchio, sorreggono infatti una sorta di cesto contenente dei sassi (allusione al nome del proprietario del codice, Francesco Sasseti).

La lettura che oltre un secolo fa Aby Warburg propose di questi (e degli altri centauri) eseguiti per Francesco Sasseti – una pagina esemplare del suo metodo storico – offre oggi l’occasione per riflettere sulla complessità del rapporto tra simbolo e ornamento. Secondo Warburg, questa “divinità elementare

antica [...] proclama la gloria del mecenate colto nel momento in cui egli amministra saggiamente la sua ricchezza”. E infatti Sasseti scelse ancora questo “demone della natura” come “scudiero” nel fregio della sua sepoltura in Santa Trinita, grazie alla “sfumatura antica della sua energetica capacità espressiva” nel maneggiare la “fionda di Davide”³.

Il centauro torna infatti più volte nella Cappella Sasseti – nella decorazione delle tombe di Francesco e della moglie Nera Corsi (fig. 5) – stringendo fionde per scagliare pietre (di nuovo come richiamo al nome della famiglia), e reggendo scudi con stemmi araldici.

È proprio su questo punto che cogliamo l’originalità e i limiti dell’approccio di Warburg: “Il centauro, la cui indocilità demonica sembra ancora frenata sull’*ex-libris* [...] può scatenarsi in un linguaggio gestuale del tutto libero e autenticamente antico, solo nella cristiana cappella mortuaria in Santa Trinita”. Ecco allora che può agitare “con passione la fionda”, “battere furiosamente gli zoccoli”, “muovere agitato la coda”; inoltre esso può brandire “in atteggiamento estatico la fionda mentre essa sta per essere scaricata”. Ciò che colpisce lo studioso amburghese nei centauri e nei giochi di putti del fregio della cappella è insomma l’irruzione di “un’esuberante gioiosità espressiva pagana”.

Ma dobbiamo chiederci se sia vero che Francesco Sasseti cercò una “onesta conciliazione” tenendo a bada “il pathos dei demoni dei sarcofagi”, “quegli spiriti inquietanti e vivi” inseriti “nella solida architettura del pensiero cristiano medievale”. Ormai sessant’anni fa, introducendo la prima edizione degli scritti di Warburg in Italia, questo suo punto di vista venne così commentato da Gertrud Bing, sua collaboratrice negli ultimi anni: “se dovessimo supporre che quelle figure hanno il significato generalmente loro attribuito, i centauri che scalpitano brandendo le loro fionde rappresenterebbero le forze distruttrici della natura oppure passioni indecenti [...]”. Tuttavia “quelle figure non erano state scelte per via del contenuto concettuale, ma proprio a causa della loro intensità”.

Ciò che colpisce nelle argomentazioni di Warburg (e nelle precisazioni di Bing)

4. Aristotele, *Ethica Nicomachea*, XV secolo, manoscritto, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze



è l'idea che l'inserimento dei centauri sia dovuto alla loro briosa vitalità, al loro essere "spiriti vivi" (e "inquietanti"), e non al loro portato simbolico (sarebbe il loro "pathos demonico" a rendere faticosa, ma necessaria, la conciliazione con le immagini cristiane circostanti). In altre parole, per lo studioso vanno escluse motivazioni simboliche ed estetiche nelle scelte di Sassetti: "è impossibile che quest'uomo dal carattere deciso abbia acconsentito sia pure per un piacere puramente formale che quest'orda selvaggia di anime pagane svolazzasse attorno alla sua ultima dimora cristiana". La prima conseguenza è che Warburg ridistribuisce il peso dei ruoli dell'artista e del committente: sarebbe infatti Sassetti a desiderare attorno alla propria sepoltura la carica energetica dei centauri: in questo modo il problema dello stile viene ridefinito, sottraendolo almeno in parte alle scelte dell'artista e alle dinamiche interne alla storia dell'arte.

La seconda conseguenza, di ben altro peso, è che i centauri vengono considerati non per la loro forma nei rilievi della cappella, ma – per così dire – per la loro fama. In realtà, preceduti già nel mondo antico dal tono giocoso (e ben poco minaccioso) del *Centauro Borghese* e dei due centauri dei Musei Capitolini, i centauri Sassetti hanno ben poco di ferino (e tantomeno di demonico).

5. Giuliano da Maiano, particolare della decorazione scultorea della tomba di Nera Corsi, 1480 circa, chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti, Firenze



Quello che Warburg non riesce ad accettare – una reazione al decorativismo dell'arte del suo tempo? – è la possibilità che i centauri Sassetti avessero un ruolo essenzialmente ornamentale (in un'accezione alta del termine) e che il legame con l'antico potesse svilupparsi anche su questo piano.

Dopotutto lo schema dei due centauri affrontati dell'*ex libris* è già documentato in alcuni sarcofagi dionisiaci di età romana, in cui la coppia sorregge un clipeo con il nome del defunto, ma anche in un mosaico tardoantico (fig. 6) con due centauresse affrontate (da Ellès, Tunisi, Museo del Bardo); uno schema, del resto, che Donatello aveva già usato per farvi incidere il proprio nome in uno dei pergami bronzei in San Lorenzo a Firenze.

Verso la fine del secolo, è il giovanissimo Michelangelo a cimentarsi con il tema antico della *Battaglia dei centauri* (Firenze, Casa Buonarroti); secondo Ascanio Condivi, nella biografia per così dire autorizzata del 1553, sarebbe stato Poliziano a suggerirgli l'argomento: "un giorno gli propose il ratto de Dianira e la zuffa dei centauri, dichiarandogli a parte per parte tutta la favola".

Nella prima metà del Cinquecento, la figura del centauro si presta a letture allegoriche basate sull'ibridismo della sua fisionomia. Prima di tutto l'uomo-cavallo fa il suo ingresso nel *Principe* di Niccolò Machiavelli (cap. 18): il principe

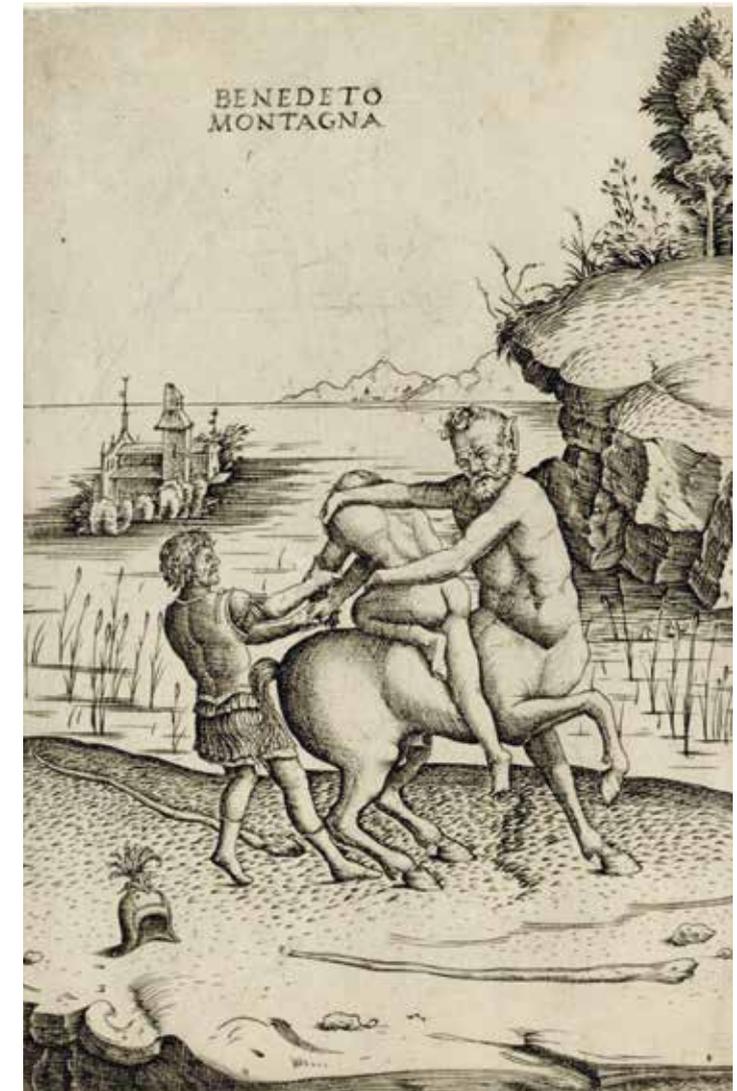
6. Mosaico con centauresse affrontate, Museo del Bardo, Tunisi



deve saper usare le leggi (ciò che è “proprio dell’uomo”), ma anche la forza (ciò che è proprio “delle bestie”); in altre parole deve “saper bene usare la bestia e lo uomo”. È a questo punto che Machiavelli ricorda che Chirone allevò “Achille, e molti altri di quelli principi antichi”; così gli “antichi scrittori” fornivano un insegnamento prezioso anche se in forma nascosta: “il che non vuol dire altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo uomo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l’una e l’altra natura”. Secondo Machiavelli, l’una senza l’altra non può durare nel tempo.

Alcuni anni più tardi, il centauro entra sorprendentemente anche nel *Dialogo sull’amore* di Sperone Speroni (1537). Uno dei personaggi (tra i quali anche il modenese Francesco Maria Molza) si chiede: “che è altro la vita dell’uomo che una mistura di ragione et di sentimento?”. E arriva alla conclusione “che noi siamo centauri, centauro è l’anima nostra”. Ma soprattutto: “Il centauro è l’amore che ne signoreggia: il quale misto non solamente d’uomo, et di bruto, ma d’infiniti contrarij, che sono uniti in lui solo mischiando insieme dui innamorati, et hermaphroditi facendoli”. Come dire che umanità e istintività si fondono anche in materia d’amore, sovrapponendosi ad altre innumerevoli contraddizioni: alla fine gli innamorati si trasformano in due esseri dal sesso misto.

7. Piero di Cosimo, *Una scena di caccia*, 1494-1500 circa, tempera e olio su tavola, The Metropolitan Museum of Art, New York



Nel corso dello stesso secolo, a fronte di questa piega allegorica, l’inclinazione lussuriosa dei centauri – del resto ben presente anche nell’episodio mitico della Centauromachia – non scompare, e anzi si manifesta sempre più intensamente: prima nelle *Cacce* di Piero di Cosimo (fig. 7), poi in alcune incisioni di Benedetto Montagna (fig. 8); le ninfe, completamente nude, vengono prese con violenza, ma a volte sembrano del tutto a loro agio sulla schiena dei rapitori. Attorno alla metà del secolo, avviene un fatto solo in parte imprevisto: la sostituzione dei centauri con i satiri. In un’incisione di Hans Sebald Beham (fig. 9) e in un’altra di Heinrich Aldegrever, gli episodi si riferiscono certamente ai centauri (sono le scritte a dichiararlo): nella prima è Nesso ad amoreggiare con Deianira, nella seconda è Ercole che salva Ippodamia. Senonché non c’è alcuna traccia dei centauri:

le corna e le zampe da capro sono quelle dei satiri e dei fauni; nel frattempo i corpi femminili vengono esibiti nella loro totale nudità. Viene da chiedersi se non sia in atto un processo i cui sintomi si erano avvertiti già in precedenza, come se il versante erotico (e osceno) si stesse riversando sui satiri, con l’obiettivo di sottrarlo implicitamente ad altri esseri ibridi, ma non comple-

8. Benedetto Montagna, *Centauro e soldato combattono per una ninfa*, prima metà del XVI secolo, incisione a bulino, Albertina Museum, Vienna



tamente negativi, come i centauri. In questo processo di nobilitazione deve aver giocato un ruolo il diffondersi di un soggetto inedito, eppure risalente a sua volta all'antichità classica, la *Famiglia dei centauri*. Era stato Luciano di Samosata – siamo nel II secolo d.C. – a raccontare in un suo testo (*Zeusi o Antioco*) di aver visto la copia di un celebre (ma perduto) dipinto di Zeusi con una famiglia di “ippocentauri”. Lo scrittore offre una descrizione minuziosissima a tal punto da soffermarsi sui personaggi (la centaurea che allatta due piccoli, il marito che gioca mostrando loro un leoncino), e pure sulle rispettive posture (ad esempio sul modo con cui la madre stesa sul prato dispone le zampe) (fig. 10). Si trattava di fatto di un implicito invito ai pittori perché tentassero di ricostruire il quadro di un autore famoso; l'iscrizione

latina apposta a un'incisione di Stradanus e Collaert è esplicita – “Guardate l'opera di Zeusi!” – tanto più che segue un elogio dell'artista moderno il cui ingegno consente ora di ammirare il dipinto perduto in un naufragio secoli e secoli prima. Nonostante Luciano ricordasse che a suo tempo Zeusi si era arrabbiato con gli spettatori che avevano apprezzato il dipinto non per la sua qualità artistica, ma per la singolarità del soggetto, è evidente che anche in età moderna doveva essere il tema inaspettato a sollecitare l'interesse del pubblico.

9. Hans Sebald Beham, *Nesso e Deianira*, post 1515, incisione a bulino, Collezione Kunsthalle Bremen, Brema



Non molto diversa dovette essere la reazione davanti al dipinto di Rubens (fig. 11) in cui due coppie di centauri amoreggiano calorosamente (Lisbona, Museo Calouste Gulbenkian). Ma in fin dei conti anche qui si scorge quella lenta normalizzazione che caratterizza il recupero iconografico della *Famiglia dei centauri*: ci sono appetiti e modi ferini, ma la centaurea in primo piano unisce la sensualità delle forme femminili a maniere sorprendentemente delicate.

Non stupisce più di tanto, allora, scoprire che un'importante figura politica del pieno Settecento, il cardinale de Bernis, possedeva nella sua raccolta *l'Educazione di Achille* dipinta nel 1785 da Bénigne Gagneraux (collezione privata). Il centauro Chirone, istruttore di eroi, porta sulla groppa nientemeno che Achille, e gli insegna ad andare a caccia di belve feroci. Altri pittori, ad esempio Jean-Baptiste Regnault (1782, Louvre), ritraggono invece l'addestramento all'uso dell'arco; altri ancora, come Nicolas-Bernard Lépicié (museo di Troyes) dipingono il centauro mentre insegna la musica al giovane Achille. C'è persino la variante della madre Teti che affida il fanciullo al maestro Chirone (Pompeo Battoni, 1761, Parma, Pilotta). L'indubbio successo del tema degli insegnamenti di Chirone, in particolare nella seconda metà del Settecento, non sembra affatto

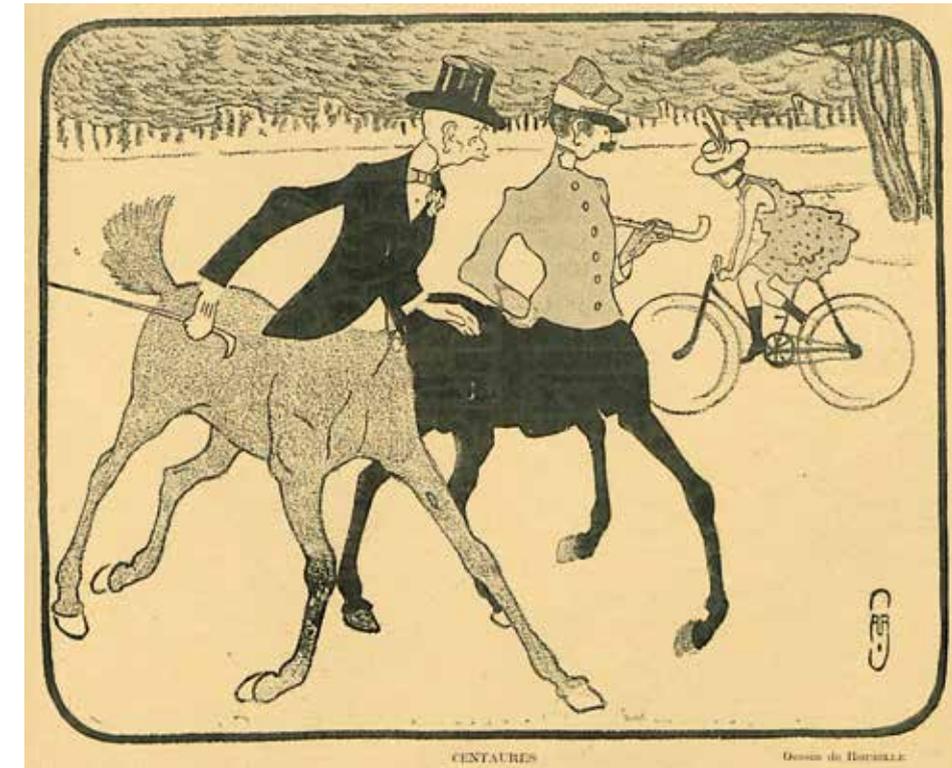
10. Jan van der Straet (Stradanus), *La famiglia dei centauri*, 1576-1612 circa, incisione a bulino, The British Museum, Londra



casuale, e anzi va collegato al diffondersi del pensiero illuminista, e al conseguente ripensamento delle strategie educative. La caricatura di un soggetto è in definitiva un'altra prova del suo successo: su una rivista satirica del 1842 Honoré Daumier dipinge un Chirone con occhialetti che insegna a leggere a uno svogliato Achille; la scritta se la prende con la pesantezza dei professori che finiscono per essere “plus q'à moitié bêtes!”

Non molti decenni dopo, la pagina di un'altra rivista satirica, l'inglese “Punch” (21 aprile 1866) dedica una pagina intera al tema degli ibridi umani-equini, ma in una direzione del tutto inedita. Il titolo della pagina ha un sapore umoristicamente nostalgico, e rimpiange la lontana esistenza dei centauri (*What a pity the race of centaurs has become extinct!*); e infatti le sei vignette presentano altrettanti momenti di possibile sopravvivenza dell'antico essere mitico nella vita quotidiana inglese, in particolare, come si vede nella vignetta più grande,

11. Peter Paul Rubens, *Gli amori dei centauri*, 1635, olio su tavola, Museo Calouste Gulbenkian, Lisbona



nei viali alberati dove passeggia la buona borghesia delle grandi città. Non c'è nulla di grottesco in questi centauri, centauresse e fanciulli che si pavoneggiano vestiti eleganti dalla vita in su, come se il versante equino (e la sua scattante bellezza) avesse preso il sopravvento sulla figura umana.

C'è un altro caso in cui le riviste umoristiche sono imprevedibilmente serie di nuovo a proposito di centauri. Su un numero di “Le Rire” (25 marzo 1899) la scena di una “petite mythologie Parisienne” è ancora quella dei viali cittadini e delle persone che vi passeggiano, non di rado osservandosi reciprocamente e commentando (fig. 12). In primo piano, come dice la didascalia, due “centaures”, un borghese col cilindro e un ufficiale; in secondo piano una ciclista; la ragazza, le cui braccia e gambe sono ben visibili come non prevedeva la moda del tempo, attira lo sguardo interessato dei due uomini, che viene paragonato agli appetiti sessuali della stirpe dei discendenti di Kentauros.

12. Auguste Jean-Baptiste Rouville, *Piccola mitologia parigina. Centauri*, dalla rivista “Le rire”, 25 marzo 1899, Biblioteca Universitaria di Heidelberg



Ma, come raccontavano gli antichi e come hanno ribadito i moderni, quella di Chirone è tutta un'altra storia. Quella che forse la più impressionante apparizione di un centauro nella cultura del secondo Novecento riguarda proprio lui: nella prima parte della *Medea* di Pier Paolo Pasolini (1969) è il maestro centauro (Laurent Terzieff) a istruire Giasone

prima all'età di cinque anni, quindi già "grandicello" (come dice la sceneggiatura), e poi adolescente (fig. 13). Prima "parla al bambino degli dèi" e gli spiega "come è cominciato il mondo"; poi "le nozioni sono meno favolose e mitiche". Gli insegnamenti avvengono un po' nella "casa lacustre del centauro", un po' all'esterno, ed è qui che il regista mette in scena il bimbo sulla groppa del centauro, che "gli parla girando il collo – con la capigliatura selvaggia – verso di lui": Pasolini adotta insomma un'iconografia antica, quella testimoniata dal *Centauro Borghese* ad esempio, ma ripresa anche da opere come *l'Educazione di Achille* di Gagneraux. Eppure è proprio a questo punto che il regista spezza la millenaria tradizione iconografica dei centauri e trasforma Chirone in un uomo per intero, cancellando del tutto la parte animale: è l'esito del mutamento dei contenuti educativi indirizzati al giovane eroe, improntati ora "alla razionalità e al realismo", insomma alla "demitizzazione". Il "Nuovo Centauro" non è più quello che aveva esclamato: "tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo, non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienetelo ben in mente: quando la natura ti sembrerà naturale tutto sarà finito e comincerà qualcos'altro" (una frase assente nella sceneggiatura originale).

Molto più avanti nel film, la scena è nello "stupendo cortile della reggia" di Corinto (il fianco sud della cattedrale di Pisa). Qui Giasone incontra di

nuovo il Chirone "della sua infanzia, metà uomo e metà cavallo"; lo abbraccia e lo bacia, poi guardando meglio davanti a sé si accorge che il maestro si è sdoppiato: accanto al centauro dell'infanzia, c'è anche quello dell'età adulta, "un uomo normale". I due centauri – spiega Chirone – sono presenti entrambi in Giasone, l'uno "mitico" e "sacro", l'altro "razionale" e "sconsacrato"⁴. L'antico mito dei centauri, la loro perenne duplice vita, serve ora a rappresentare quel conflitto tra mondo arcaico e civiltà moderna che percorre tutta l'opera di Pasolini.

¹ S. Drougou, M. Leventopoulos, L. Marangou, s.v. *Kentauroi et Kentaurides*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI, 1, 1992 pp. 671-721.

² C. Frugoni, *Uomini e animali nel Medioevo: storie fantastiche e feroci*, Torino 2018.

³ *Aby Warburg. Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2021.

⁴ P.P. Pasolini, *Visioni della Medea. Trattamento*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, I, Milano 2001, pp. 1207-1272.

Favola e allegoria. Il racconto del mito nei dipinti della Collezione BPER Banca

Lucia Peruzzi

“Prima che esistessero il mare, la terra e il cielo che tutto ricopre, l’universo aveva un unico, indistinto aspetto che fu chiamato Chaos” canta Ovidio nelle *Metamorfosi* quando si accinge a descrivere “le trasformazioni dei corpi in altri del tutto diversi [...] dalla remota origine del mondo fino ai miei tempi” (l, 1-5). All’inizio le forme dell’esistenza “si presentano come avvolte nell’atmosfera del pensiero mitico e della fantasia mitica”¹. I poeti e i pittori, cercando le radici dell’umanità, attingono alle fonti della mitologia greca, dalla quale prendono a prestito personaggi e caratteri per esplorare passioni, dubbi e sofferenze dell’animo umano. I miti narrano storie fantastiche, dove agiscono insieme esseri mortali e immortali, eroi e semidei, animali immaginari, esseri dall’aspetto in parte umano in parte animale, forze della natura personificate. Non sono semplici favole: sono racconti tradizionali (*mýthos* significa appunto ‘parola’, ‘racconto’), trasmessi originariamente in modo orale e sedimentati nella memoria collettiva, ai quali è affidata la funzione di creare e consolidare l’identità dei greci, nell’insieme di credenze, riti e istituzioni religiose e sociali. Fin dal Rinascimento le *Metamorfosi* rappresentano il testo fondamentale del sapere mitologico a cui si ispirano le arti, affascinanti come un romanzo dove si alternano i sentimenti e le passioni del genere umano, lussuria e amore, tragedia e divertimento, in un intreccio fra dimensione mitica e dimensione storica, fra favola e sogno. Ma il capolavoro ovidiano non si limita a essere una dispensa preziosa di materiale a cui attingere: la sua bellezza risiede anche nella ricchezza e nella varietà dei motivi stilistici, che dagli artisti vengono interpretati alla luce delle numerose traduzioni in volgare. Dal Medioevo al Rinascimento ci sono state infatti centinaia di redazioni, corredate da glosse aggiunte e commenti o,

addirittura, da illustrazioni, in un caleidoscopio di invenzioni, di sfumature e riverberi di cui gli artisti barocchi subiscono il fascino. Basti pensare alla redazione di Lodovico Dolce (1553) che riproduce il gusto poetico dell'*Orlando Furioso* di Ariosto di gran moda in quegli anni, o a quella di Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561) che, per il suo *pàthos* da melodramma, diventa il testo di riferimento per eccellenza fino alla fine dell'Ottocento. La cultura mitologica si afferma a Roma a partire dall'inizio del Cinquecento, per espandersi nel corso del secolo e trovare un'ampia diffusione nel Seicento. In questo clima di recupero dell'antico assumono un'importanza fondamentale i ritrovamenti archeologici, soprattutto i lacerti di pittura e le 'grottesche' della *Domus Aurea* neroniana: da quel momento le immagini degli dei cominciano a popolare le pareti e le raccolte d'arte dei palazzi e delle ville patrizie. Ma i più raffinati collezionisti romani, dai Barberini ai Borghese, dagli Aldobrandini ai Pamphilj, subiscono anche il fascino delle opere dei pittori emiliani e veneti del Rinascimento. In particolare, in seguito alla devoluzione della città allo Stato Pontificio, per opera del Cardinale Pietro Aldobrandini nel 1598 giungono da Ferrara i famosi dipinti di Dosso Dossi, di Giovanni Bellini e Tiziano con scene di *Baccanali* provenienti da un luogo già allora leggendario, il Camerino delle pitture di Alfonso I nel Castello Estense. Nei primi anni del Seicento gli artisti attivi a Roma (Annibale Carracci, Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Francesco Albani, Lanfranco, Pietro da Cortona, Poussin) iniziano dunque a esplorare la storia dell'umanità attraverso i miti narrati da Ovidio. Si riconoscono in quell'immenso affresco di sentimenti, dove ritrovano i loro sogni, i loro desideri e le loro fragilità, rapiti anche dalla sensualità, dal movimento e dal tono emozionante che il poeta infonde al racconto con uno stile quasi figurativo. Da questa abbondanza e profusione di forme, oltre che di soggetti, da questa ampiezza compositiva e moltiplicazione di prospettive prende ispirazione la pittura barocca, a partire dalla decorazione della Galleria Farnese di Annibale Carracci. Nel grande trionfo di figure e colori della Galleria, uomini e donne tornano ad amarsi in

modo naturale sotto la direzione di un regista che riesce a mettere in scena la passione amorosa senza mai dimenticare le regole del decoro. È questo filo rosso del mito, che rimanda ad Annibale Carracci e all'antico, a collegare alcune tra le più belle opere barocche della Collezione BPER, dove trova largo spazio la narrazione delle vicende delle *Metamorfosi* che offrono agli artisti la possibilità di rappresentare l'avvenenza di creature divine e umane con una inusuale libertà d'invenzione. I soggetti tratti dal grande teatro ovidiano hanno come motivo guida ed elemento scatenante la bellezza e l'amore: la morbida bellezza di Venere che scherza maliziosamente con il giovane figlio Eros, quella di Diana che scopre il tradimento di Giove con la ninfa Callisto, o quella opulenta di Europa rapita da Giove trasformatosi in candida giovenca per congiungersi a lei. La diffusione del mito nei primi lustri del Seicento si lega profondamente alle suggestioni che provengono dai componimenti del poeta Giovan Battista Marino, in una sorta di evocativo interscambio tra pittura e poesia. "Son tante le proporzioni e sì grandi le analogie ch'al credere di tutti i savi passano tra le tele e le carte, tra i colori e gl'inchiostro, tra i pennelli e le penne, e somigliansi così tanto queste due care gemelle nate d'un parto, dico pittura e poesia, che non gli è chi sappia giudicare diverse", recita Marino nelle *Dicerie sacre*². Ma poi il poeta realizza un gioco di rispecchiamenti ancora più stretti tra testi poetici e opera d'arte quando traduce in versi le pitture di soggetto mitologico ne *La Galleria*: "un poeta moderno che si riflette in uno antico attraverso il pennello di un artista" lo definisce Carlo Falciani³. È il ritorno alle antiche favole nei percorsi dell'arte dopo le severe censure da parte della Controriforma che aveva diffidato degli dei falsi e bugiardi; è la nascita di un teatro in cui rivivono i miti più famosi di cui lo stesso Marino si fa portavoce e ispiratore per gli artisti, assumendosi addirittura il ruolo di consulente e di committente di Nereidi, ninfe, Veneri e Cupidi. E ripercorrendo i racconti che i maestri emiliani e genovesi snodano nelle opere della raccolta BPER viene naturale andare col pensiero a questa galleria ideale. Venere, dea della bellezza, è protagonista insieme a Cupido di diverse forme d'amore, tra



lascivia e moralizzazione, tra filosofia e piacere estetico. Venere viene raffigurata mentre bacia sulla bocca il figlio Cupido, dio dell'Amore, nel seducente dipinto di Giovanni Battista Paggi (fig. 1), allievo a Genova di Luca Cambiaso tra gli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento. Uno scambio di baci, questo, dove ogni illusione di innocente tenerezza materna si dissolve nella maliziosa sensualità delle labbra che si accostano e nella procace bellezza del corpo della dea, resa ancora più avvenente dalla cintura d'oro. Se nel corso del Cinquecento il passo di Ovidio da cui deriva la storia (*Metamorfosi*, X, 520-526) viene interpretato in senso moraleggiante come monito contro la lussuria, in questa splendida tela invece è sapientemente declinato secondo quel gusto erotico-antiquariale portato in

auge, ancora in epoca tridentina, da Cambiaso. Si tratta di uno di quei quadri da stanza particolarmente adatti ai *cabinet* intimi di amatori d'arte colti e raffinati, che a Genova hanno larga fortuna negli ambienti laici e aristocratici più aggiornati. In questo dipinto, dall'accentuata connotazione sensuale, quasi erotica, la resa morbida delle carni, i sottili effetti di penombra da cui emerge Amore e l'andamento avvolgente del movimento della dea lungo la diagonale della composizione sono caratteri di stampo precocemente barocco, in sintonia con la cultura che rimanda al cenacolo genovese raccolto presso Gio.

1. Giovanni Battista Paggi, *Venere e Amore*, 1600 circa, olio su tela, Collezione BPER Banca, Genova

Carlo Doria e al rapporto di Paggi con lo stesso Marino che di lì a poco, nei versi dell'*Adone* del 1623, avrebbe celebrato la lasciva tenerezza dei baci tra Venere e il figlio (canto III). Particolarmente raffinata e seducente, pur nella idealizzazione classica della composizione, si rivela l'interpretazione di questo tipo di soggetti da parte degli artisti emiliani del Seicento che esprimono in forme teatrali e sapientemente calibrate la 'poetica degli affetti' di stampo barocco. Nel dipinto raffigurante *Amore dormiente* di Guido Reni, realizzato in più versioni dallo stesso maestro, copiato dai suoi allievi e tradotto in incisioni per soddisfare le richieste dei committenti, il giovane dio ha abbandonato al suo fianco l'arco e le frecce con i quali impartisce ai mortali le pene d'amore: un tranquillo riposo che Giovan Battista Marino nella sua immaginaria galleria inviterà il lettore a non disturbare per impedire al dio di riprendere a scoccare i suoi pericolosi dardi. Mollemente adagiata sul materasso, la figura, ricorda nella posizione e nelle fattezze il celebre *Ermafrodito Borghese* restaurato da Bernini. Quello di Eros è un soggetto trattato dalla statuaria classica e conosciuto attraverso vari esemplari giunti fino a noi, riscoperti nel Rinascimento e divenuti poi fonte di ispirazione per gli artisti del Seicento, a partire da Caravaggio, il cui *Cupido dormiente* (1608, Firenze, Palazzo Pitti) diviene da subito motivo di composizioni letterarie. Nel bellissimo dipinto di Reni la tessitura della tavolozza è giocata su un effetto di penombra e il vasto paesaggio che trascolora in fondo nei riflessi rosati dell'alba mette in risalto il candido incarnato del putto che spicca sul velluto color carminio. La sua maestosa grandezza che campeggia silenziosa in primo piano sembra diventare un monito a placare i desideri e a contenere le passioni. Sempre intorno a questo dipinto ruota la tela di Lorenzo Pasinelli, dove il piccolo e irresponsabile Cupido viene presentato in una divagazione più divertita e maliziosa. Le ninfe di Diana, dea della caccia, emergono da un tendaggio che scopre il paesaggio in lontananza e cercano di sottrarre a Eros addormentato la faretra piena di frecce per privarlo dei suoi poteri. La tela si collega al prezioso filone mitologico pastorale, peculiare della pittura bolognese del XVII secolo, che

trae origine dalle opere di Albani per sfociare poi nell'*Arcadia* di Franceschini e nei divertimenti di Giuseppe Maria Crespi sul tema delle ninfe che disarmano gli amorini e, in senso inverso, degli amorini che si impadroniscono dei gioielli e degli oggetti per il trucco delle ignare ninfe addormentate. La raffinata e vibrante conduzione pittorica del dipinto è fatta di una materia trasparente che si accende di inaspettati bagliori sui diademi, sui fermagli, sui capelli, fino al bellissimo particolare della perla pendente al lobo della ninfa. Tuttavia dal racconto, che pure si appoggia su un registro languido e sottilmente sensuale dei sentimenti e su una patina dolcemente accaldata delle carnagioni, come si addice al soggetto profano, trapela ancora una volta il riflesso di pensieri morali e malinconici se, come dichiarano i documenti, lo troviamo esposto dal proprietario, il senatore Francesco Ghislieri, nel cortile del suo palazzo bolognese, tutto “addobbato di damaschi rossi e coperto di veli dello stesso colore” in occasione di una festa religiosa importante come quella del *Corpus Domini*. Un invito, questo, a pensieri edificanti e non lascivi, che evoca il distico composto dal cardinale Maffeo Barberini e scolpito sul basamento di una delle sculture più seducenti di Bernini, *l'Apollo e Dafne* commissionata da Scipione Borghese: “chi amando segue le fuggenti forme dei divertimenti, / alla fine si riempie la mano di fronde e coglie bacche amare”. D'altronde le favole mitologiche fin dall'età medievale si sono prestate a rivestire significati allegorici e a essere considerate “non solo historie di gioia e di allegrezza [...] ma appartenenti alle virtù morali sotto il velamento di favole poetiche”⁴.

Tra gli amori degli dei, quelli di Giove, con i continui tradimenti, le trasformazioni e gli inganni, costituiscono una grande epopea cosmogonica. Gli artisti barocchi enfatizzano la bellezza pagana di queste favole affidandole a una lettura più immediata e sensuale, sconosciuta ai congegni artificiosi del manierismo. Nel *Ratto di Europa*, uno dei “quadri favolosi” realizzati da Domenico Piola, campione assoluto del secondo Seicento genovese, l'artista si appoggia agli esempi emiliani di Reni e Cagnacci. Seguendo alla lettera i versi di Ovidio (*Metamorfosi*, II, 836- 875), la fanciulla viene raffigurata nel momento più



drammatico della vicenda, quando il toro, che lei aveva gioiosamente ornato di ghirlande, la trascina in mezzo ai flutti. In preda allo sgomento, si volge a guardare la spiaggia lontana e con gesto teatrale alza il braccio verso il cielo, mentre le chiome si spargono al vento e le vesti si gonfiano in una sinfonia di colori smaglianti. L'inquadratura ravvicinata in primo piano e l'intensa rappresentazione degli “affetti” trasmettono un impatto emotivo efficace come i versi ovidiani. L'inserimento dei tre amorini svolazzanti sottolinea il carattere amoroso e piacevole della favola, in sintonia con il gusto dei colti ambienti patrizi genovesi committenti di questo tipo di opere per i quali il mito, di facile lettura, deve infondere un gradevole piacere. La stessa ghirlanda che orna il collo dell'animale rimanda alla scena idilliaca del corteggiamento, quando Giove, invaghitosi della bella fanciulla che coglie fiori, si trasforma in candido toro.

2. Sisto Badalocchi, *Diana e Callisto*, 1610 circa, olio su tela, Collezione BPER Banca, Modena

Nel dipinto del parmense Sisto Badalocchi (fig. 2) che raffigura *Diana e Callisto* (un altro riferimento a uno dei tanti amori di Giove) il racconto di tradimento e punizione (*Metamorfosi*, II, 417-495) viene calato nella trama di un paesaggio intriso di ombra e luce e impostato classicamente come una quinta teatrale in cui vengono disposti nudi femminili aggraziati e eleganti. La ninfa Callisto è incinta del dio che si è congiunto a lei prendendo le sembianze di Artemide, alla quale ha fatto voto di castità. Diana se ne accorge quando si ferma con le amiche a bagnarsi in acque fresche e, con gesto sdegnato, la costringe ad abbandonare il suo seguito; le ancelle tengono ancora in mano il drappo bianco che le ha coperto il corpo celando il suo stato. La gelosissima dea trasformerà l'infelice ninfa in orsa, ma sarà poi lo stesso Giove a salvarla dai cani dando luogo alle costellazioni dell'Orsa Maggiore e dell'Orsa Minore. Il racconto ovidiano gode di grande fortuna dopo che Annibale Carracci lo ha raffigurato su una delle pareti della Galleria Farnese (1604-1606), anche se poi per quella scena il maestro, ormai provato dalla malattia, lascia la responsabilità ai suoi allievi. Nella deliziosa tela Badalocchi, uno dei migliori artisti che all'aprirsi del XVII secolo calano dall'Emilia a Roma per entrare nella bottega di Annibale, assimila con intelligenza il linguaggio del maestro fornendo una versione garbata ed elegante del modello di Palazzo Farnese.

La dimensione naturalistica del mito raggiunge un successo sempre più ampio nella produzione artistica fra Cinquecento e Seicento, fino alla definitiva supremazia del paesaggio che si affermerà come genere autonomo. Partendo dal paesaggio classico di Annibale Carracci, che a Roma recupera i modelli rinascimentali e fonde l'equilibrio delle composizioni raffaellesche con i valori tonali della pittura veneta, la natura diventa uno scenario armonioso strutturato per fare da sfondo alle azioni degli eroi e agli interventi divini. Nelle due splendide tele di Hendrik Frans van Lint, la cui firma compare insieme alla data 1736 in entrambe le opere, il mito diventa solo un pretesto per esibire un paesaggio suggestivo e nitidissimo. Eleganti figure, ninfe e divinità, popolano una natura colta con un'eccezionale ampiezza di sguardo che,



da semplice sfondo alle azioni degli dei, sembra quasi diventare il soggetto principale. Si tratta di un gusto sontuosamente descrittivo che, pur nella resa analitica dei dettagli dovuta alle origini fiamminghe del pittore, attinge alla grande tradizione del paesaggio ideale classico fondato da Annibale, dove preordinate strutture mentali impongono alla visione naturale il sigillo di una superiore razionalità. Se in una delle due tele è facilmente identificabile il *Bagno di Diana* (fig. 3) in primo piano, mentre sulla sinistra Atteone viene trasformato in cervo e sbranato dai suoi cani per aver assistito alla scena (*Metamorfosi*, III, 155-172), nell'altra la spiegazione diventa più complessa. Vediamo Apollo che col suo canto intrattiene una fanciulla accompagnandosi con il suono della cetra davanti a un fauno ed alcune giovani donne mentre, tra le nubi, Venere

3. Hendrik Frans van Lint, *Diana e le ninfe al bagno*, 1736, olio su tela, Collezione BPER Banca, Modena

scaglia dardi d'amore. Potrebbe trattarsi della raffigurazione dell'amore tra Apollo e la ninfa Coronide, destinato a un esito tragico a causa del tradimento di questa con un essere mortale; Apollo, colto da un impeto d'ira, avrebbe trafitto la fanciulla con una freccia (*Metamorfosi*, I, 450-567). Anche se il soggetto prelude a un esito drammatico, l'artista ambienta la narrazione in uno scenario di straordinaria eleganza e maestosità, avvolgendo la natura in un lume quasi aurorale.

La pace ideale dei paesaggi d'Arcadia e l'incanto della bellezza e dell'amore di Venere e Cupido che caratterizzano le tele prese in esame vengono interrotti dall'atmosfera cupa dell'*Apollo e Marsia* di Guercino, dove la potenza del contrasto tra luci e ombre si salda con la drammatica valenza simbolica che nel mondo antico è attribuita al peccato di *hýbris* commesso dal satiro ribellatosi al potere superiore della divinità. Il pittore raffigura il momento di repentino turbamento di Apollo di fronte all'arroganza di Marsia che, insuperbito dalla sua bravura nel suonare la siringa, ha osato sfidarlo in una contesa musicale per essere poi scuoiato dopo la sconfitta. La composizione, spogliata da ogni indugio narrativo, grazie al taglio ravvicinato diventa un diretto studio dei caratteri, reso ancora più intenso dal vibrante chiaroscuro. Il carnale risalto del dio è sottolineato da una conduzione pittorica mobile e inquieta e la 'macchia' cromatica assume un significato profondamente espressivo. Il confronto tra la bellezza e la morbida sensualità del dio e la ferina bruttezza del satiro, del quale il battere della luce rivela le rughe sulla fronte e lo sguardo scintillante, sottende l'interpretazione in chiave fortemente morale della vicenda. All'insegna della formula oraziana dell'*ut pictura poësis*, sulla quale si misurano anche i teorici dell'arte del Seicento, vien da pensare che Giovan Battista Marino abbia avuto in mente proprio racconti come questo quando nella sua ideale *Galleria*, riferendosi alle *Metamorfosi*, chiosa: "L'ingorde passioni/ i mordaci appetiti /de' nostri sensi umani / che altro son, che Cani / da noi stessi nutriti / onde siam poi feriti?"⁵.

¹ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, Firenze 1964, p. 3.

² G. Marino, *Dicerie Sacre*, Torino 1614 (ed. Torino 1960, p. 151).

³ C. Falciani, *Trasformazioni e Metamorfosi*, in *Le Metamorfosi illustrate dalla pittura barocca*, Firenze 2003, p. 32. G.B. Marino, *La Galleria del Cavaliere Marino distinta in pitture e sculture*, Milano 1619 (ed. Lanciano 1920, pp. 62, 63).

⁴ G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, III, X, a cura di M. Gorrieri, Torino 1988, p. 225.

⁵ Per un primo approfondimento dei temi trattati in queste pagine si può utilmente consultare: G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Milano 1969; R. Roli, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977; *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e Settecento a Modena e Reggio*, catalogo della mostra, Modena 1986; *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, a cura di E. Gavazza, F. Lancera, L. Magnani, Genova 1990; *Genova nell'Età Barocca*, catalogo della mostra (Genova), a cura di E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello, Bologna 1992; M. Fumaroli, *L'Ecole du silence*, Paris 1994; C. Volpe, *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Cinque, Sei e Settecento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1994; *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di A. Emiliani, Milano 1994; B. Guthmuller, *Il mito e la traduzione testuale*, in *Immagini degli Dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, catalogo della mostra (Lecce), a cura di C. Cieri Via, Venezia 1996; *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, catalogo della mostra (Modena), a cura di J. Bentini, Milano 1998; *Tesori ritrovati. La pittura del ducato estense nel collezionismo privato*, catalogo della mostra (Modena), Milano 1998; *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli Genova e Venezia*, catalogo della mostra (Genova), a cura di M.A. Pavone, Milano 2003; *Banca Popolare dell'Emilia Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2006; *Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni*, a cura di G. Rotondi Terminiello, Cinisello Balsamo 2008; *Gli Este. Rinascimento e Barocco a Ferrara e Modena*, catalogo della mostra (Torino) a cura di S. Casciu, M. Toffanello, Modena 2014; *Psiche allo specchio. Omnia vincit amor*, catalogo della mostra (Modena), a cura di D. Ferrari, Genova 2024.

CATALOGO DELLE OPERE

I. Jules van Biesbroeck: un artista tra natura e simbolo

Figure bibliche e miti della terra

Nella sensibilità di fine Ottocento e inizio Novecento, la propensione a cercare una dimensione di trascendenza rispetto al puro dato fisico e materiale orientava intellettuali e artisti anche verso posizioni di più o meno dichiarato misticismo. Diversi potevano essere gli ambiti di ispirazione, come diverse le possibili fonti culturali. Sentimento religioso, pratica teosofica, spirito umanitario, miti e allegorie, indicavano in vario modo percorsi comunque opportuni. In fondo, si riteneva, era da esplorare quella forza insondabile, sfida di tutte le spiegazioni, che si pensava governasse tanto la mente umana quanto il mondo.

Domenico Pica, nel suo articolo del 1904 dedicato a Jules van Biesbroeck, segnalava tra i primi successi dell'artista anche un soggetto religioso. La tela raffigurante *Cristo glorificato dai fanciulli* aveva persino permesso al ventunenne Jules di guadagnare un riconoscimento accademico (D. Pica, *Artisti contemporanei: Jules Van Biesbroeck*, in "Emporium", aprile 1904). Il critico d'arte proponeva nella stessa occasione, attraverso riproduzioni, due lavori dell'artista per la decorazione di un luogo di ricovero per indigenti, con la figura di Cristo, luminosa, in gesto di amorevole accoglienza di alcuni derelitti, all'insegna di una visione religiosa che poteva coincidere con un sentimento umanitario di ispirazione socialista. Anche i soggetti dell'Antico Testamento potevano essere interpretati con quella sensibilità misticheggiante allora ampiamente diffusa. In scultura, già prima del 1904, Van Biesbroeck aveva realizzato un bassorilievo raffigurante *Adamo ed Eva che ritrovano il corpo di Abele*. Era quella l'occasione per esplorare, nella suggestione della narrazione biblica, un sentimento di dolore tutto umano; era nello stesso tempo il modo per evocare un tormento esistenziale di carattere universale. Alcuni anni prima, probabilmente ancora nello scorcio del vecchio secolo, l'artista doveva avere dipinto *Adamo ed Eva* (cat. 1). Il restauro dell'opera, tuttora in corso, permette di meglio apprezzare la raffinatezza del modellato nella figura di Adamo, purtroppo meno evidente nella figura di Eva per via di sfortunate vicende conservative. Nell'opera è indubitabile il richiamo alla dimensione dolente dell'umanità. Anche l'iscrizione posta nella parte superiore della tela ("Durch Adams Fall ist ganz verderbt"), da sciogliersi nel rinvio al testo biblico e agli scritti del primo luteranesimo di Lazarus Spengler, ricorda l'irreparabile perdita di uno stato di grazia a seguito del peccato originale: dopo Adamo, la natura e l'essenza stessa dell'uomo sono cadute in uno stato di corruzione. L'uomo, da quel momento in poi, avrebbe potuto cercare il proprio riscatto esclusivamente al di là della sua condizione terrena.

In altre occasioni il richiamo a figure bibliche sarebbe risultato più sfumato: come nel caso del michelangiolesco nudo ricondotto alla figura di Sansone (cat. 3); o come in quello della figura femminile che doveva invece richiamare una scena con Susanna e i vecchioni, raffigurati questi ultimi in modo sommario e con forme grottesche (cat. 2). Van Biesbroeck voleva misurarsi con i grandi

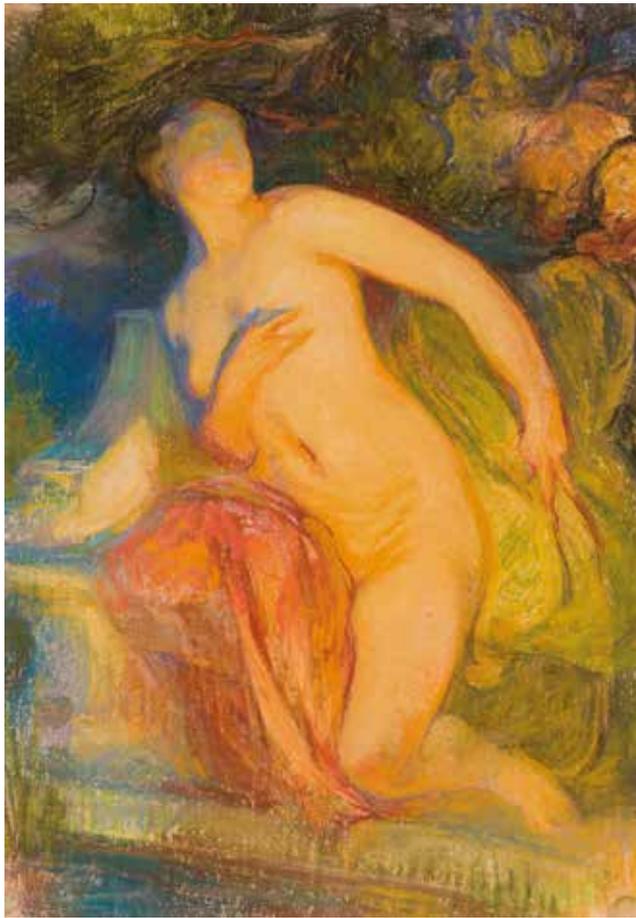
temi dell'umanità nella loro dimensione più universale. Anche il legame dell'uomo con la natura veniva esplorato attraverso il tradizionale meccanismo delle allegorie, utilizzate nel richiamo ai miti della terra. È datata 1917 la sanguigna *Fecondità* (cat. 4) della Galleria d'Arte Moderna di Palermo. L'iscrizione "QUE TA VIE SOIT FECONDE" (che la tua vita sia feconda), come è già stato ricordato (*Jules Van Biesbroeck. Un fiammingo a Palermo nel primo Novecento*, a cura di G. Barbera, Palermo 2015, pp. 74-75) è da intendere come augurio alla prosperità colta in tutte le sue forme, restituita in questo caso con richiamo alla capacità generativa materna. L'artista si era già cimentato con lo stesso tema in ambito grafico, realizzando probabilmente nel 1899 l'affiche per *Fécondité*, il romanzo pubblicato quell'anno da Émile Zola. In entrambe le raffigurazioni si metteva a confronto la dimensione della natura con quella umana, mostrando insieme la vitalità generativa della donna circondata dalla sua prole e il rigoglio della natura con l'abbondanza dei suoi frutti. Il meccanismo del parallelismo tra condizione umana e naturale valeva per molti, come aveva mostrato in Italia anche Giovanni Segantini con il suo dipinto *Le due madri*.

Van Biesbroeck avrebbe dato prova di attenzione alla rappresentazione di quella dimensione spirituale in vario modo: le delicate figure di *Pratile* e *Fiorile* (catt. 5-6), ad esempio, espressione di un raffinato gusto preraffaellita, richiamavano i tempi ciclici della natura nel susseguirsi delle stagioni. Alla figura di *Urania* (cat. 7), musa dell'Astronomia, toccava a quel punto il compito di costruire un nuovo legame tra le leggi della terra e quelle ancora più generali del cosmo e delle sue costellazioni.

Luciano Rivi

1. Jules van Biesbroeck, *Adamo ed Eva*, ultimo decennio secolo XIX, olio su tela incollata su faesite, 207,3 × 95,6 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara





2. Jules van Biesbroeck, *Una bagnante (Susanna al bagno)*, 1915 circa, pastello su cartoncino, 34,5 × 24,7 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara



3. Jules van Biesbroeck, *Nudo maschile (Sansone al supplizio)*, 1920 circa, carboncino nero sfumato su carta da spolvero, 61,8 × 47,3 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara



4. Jules van Biesbroeck, *Fecondità*, 1917, sanguigna su carta, 59 × 78,5 cm, Galleria d'Arte Moderna, Palermo



5. Jules van Biesbroeck, *Fiorile*, 1915 circa, sanguigna su cartoncino beige, 118 × 50 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara



6. Jules van Biesbroeck, *Pratile*, 1915 circa, sanguigna su cartoncino beige, 118 × 50 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara



7. Jules van Biesbroeck, *Urania*, 1915 circa, sanguigna su cartoncino, 60 × 48 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara

“Kallós”: alle origini del Bello

Il soggetto del quadro appartenente alla Collezione BPER Banca ci arriva in due versioni, perché il dipinto di Van Biesbroeck oggi a Roma (presentato alla VI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1907 col titolo *La donna del pavone*) (cat. 8) è in gran parte simile a quello oggi a Modena (cat. 9). In entrambe le opere una giovane donna seduta è ritratta di tre quarti, mentre con la sinistra solleva un fiore all'altezza del viso. È identica anche l'idea di ritrarla seduta su un seggio marmoreo di cui si scorgono appena le modanature e la base. In entrambe le versioni, alle spalle della figura femminile si riconosce facilmente la lunga coda di un pavone, la cui testa si staglia più in alto sulla destra. Per quanto di modesta rilevanza, si notano anche alcune differenze: il colore delle vesti, rosso nel quadro di Roma, azzurrognolo in quello di Modena; sono diverse anche le capigliature e lo sfondo del cielo nella zona di destra.

Ma la differenza più consistente tra le due versioni è nella maniera pittorica, più morbida nel quadro di Roma, dai tratti decisamente più incisivi in quello della Collezione BPER Banca; viene infatti il sospetto che il modello per il trattamento delle vesti sia il gruppo delle tre statue femminili del frontone orientale del Partenone, precisamente la dea centrale che, seduta, punta i piedi a terra scostando le ginocchia l'una dall'altra e creando un articolato sistema di pieghe.

Il quadro di Van Biesbroeck – firmato e datato in basso a sinistra – è caratterizzato da un titolo: in alto sulla sinistra, in caratteri greci maiuscoli, si legge la scritta *Kallós*, ‘bellezza’. Il ricorso a iscrizioni in caratteri greci o latini è un preziosismo che ben si intona col linguaggio estetizzante tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento: non a caso si ritrova anche nei quadri di Lawrence Alma-Tadema ambientati nella Roma imperiale o nella Grecia classica; ad esempio in *Saffo e Alceo* (1881, Baltimora, Walters Art Museum), dove lo sforzo del pittore è addirittura di simulare una grafia il più possibile arcaica.

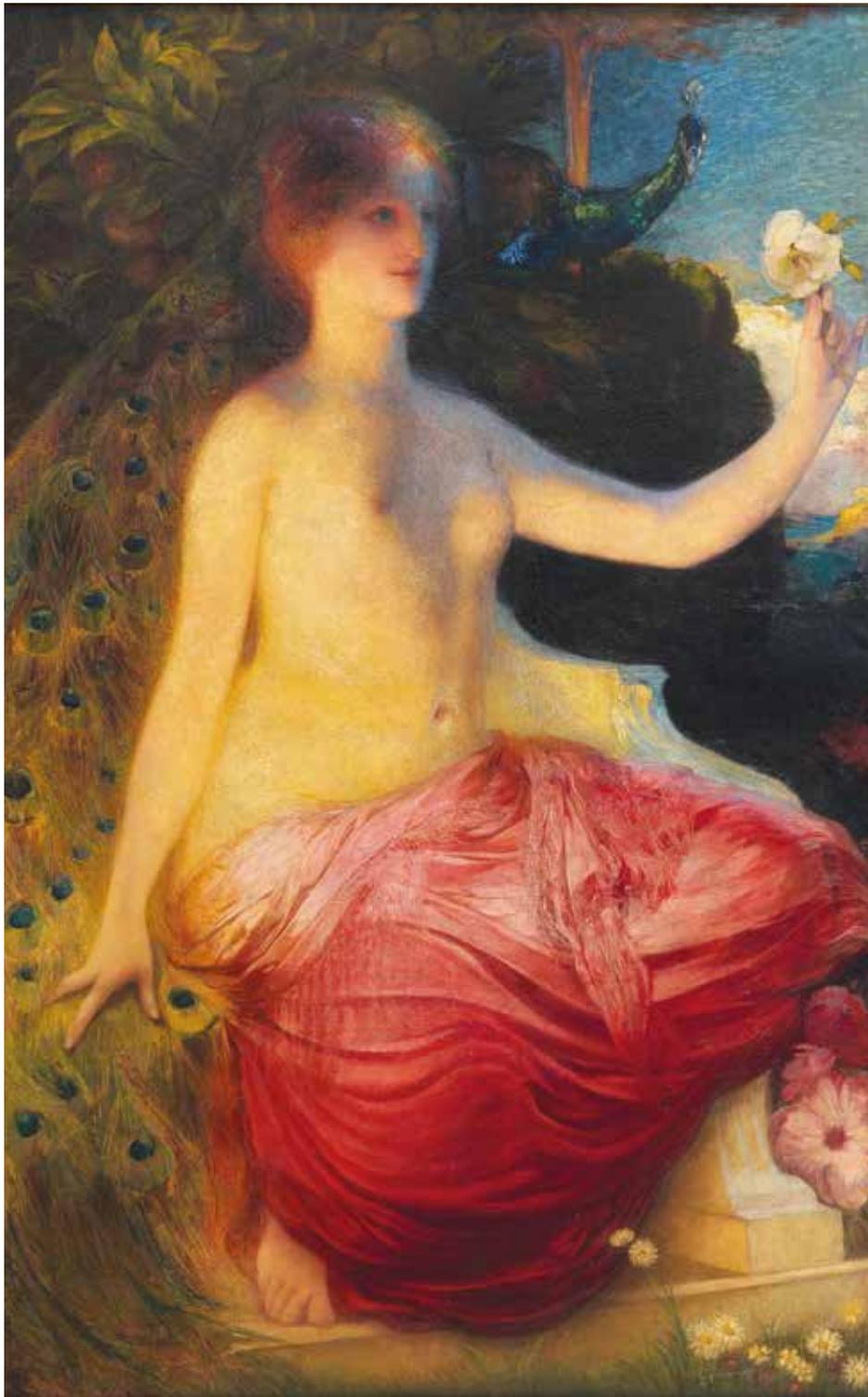
Per quanto possa sembrare strano, la personificazione della Bellezza, poiché di questo si tratta, è un motivo piuttosto raro in età classica. Nella sfera letteraria sembra comparire solo nel *Fedro* di Platone (247e-250b), assieme alle personificazioni di *Dikaiosyne* (giustizia), *Episteme* (conoscenza) e *Sophrosyne* (saggezza). Ma per veder comparire una personificazione della Bellezza nelle arti figurative bisogna attendere addirittura il IV secolo d.C., quando ne troviamo un'attestazione nel mosaico a soggetto filosofico scoperto sotto la cattedrale di Apamea (Siria); senonché, quello contrassegnato dalla scritta *Kallós* è un personaggio maschile (sorprendentemente fino a un certo punto, perché in greco il termine è neutro).

Si può concludere, insomma, che nonostante le apparenze schiettamente anticheggianti, l'idea sottostante il quadro di Biesbroeck è un'elaborazione moderna, in tutto e per tutto esito del clima accademico diffuso nell'Europa tra Otto e Novecento che, ancora una volta, fa coincidere l'idea di

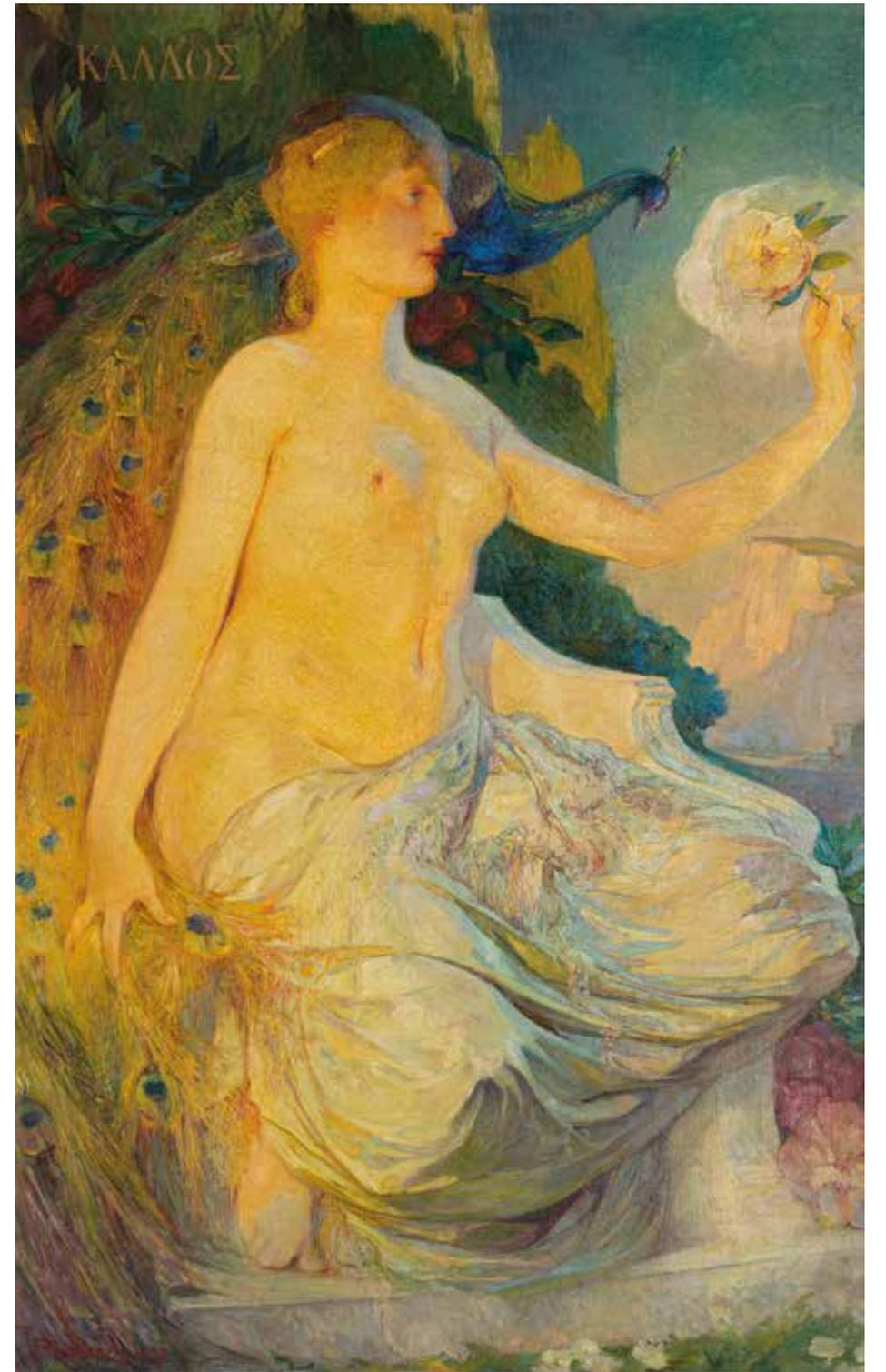
Bello con l'arte del mondo antico da una parte, e con la figura femminile dall'altra. Van Biesbroeck adottò uno schema analogo nella Bellezza che faceva parte del gruppo scultoreo con le personificazioni della Saggezza e della Forza (Esposizione Internazionale di Roma, 1911).

Scoperta ottant'anni prima e ben presto divenuta una delle maggiori attrattive del Louvre, la *Venere di Milo* era ormai chiamata a rappresentare un nuovo ideale di bellezza in cui si riproponevano i valori estetici neoclassici, ma in forma semplificata, nel tentativo di intercettare il nuovo gusto borghese. È una visione dell'antico edulcorata e ammiccante – e per questo apprezzata dal grande pubblico – che trova numerosi esempi negli anni in cui viene eseguita *Bellezza* di Van Biesbroeck. Non molti tempo prima, ad esempio, Jean-Léon Gérôme aveva ottenuto un grande successo con le tante versioni della sua *Tanagra*, una scultura policroma. Anche qui una giovane in un atteggiamento non così distante da quello di *Kallós* di Biesbroeck: la donna, completamente nuda, si appoggia con la destra alla roccia su cui è seduta, mentre con l'altra mano solleva e mostra la statuina femminile che dà il nome all'opera.

Claudio Franzoni



8. Jules van Biesbroeck,
La donna del Pavone, 1905,
olio su tela, 180 × 100 cm,
Galleria Berardi, Roma



9. Jules van Biesbroeck,
La Bellezza, 1907, olio
su tela, 162 × 101 cm,
Collezione BPER Banca,
Ferrara

Centauri, fauni e altre immagini del mito

Come per buona parte degli artisti tra fine Ottocento e inizio Novecento, anche per Van Biesbroeck l'esercizio pittorico e scultoreo passava attraverso un atteggiamento profondamente legato alle correnti filosofiche idealiste del tempo. Quel modello di pensiero, che guardava a principi generali, doveva certamente fare i conti con la nuova complessità psicologica che si riconosceva all'animo umano, nello stesso tempo avrebbe dovuto farsi carico di nuove ed evidenti problematiche sociali, figlie dei nuovi processi di industrializzazione. Buona parte delle opere giovanili di Van Biesbroeck, soprattutto in pittura, era in ogni modo dedicata a soggetti religiosi; nella sua pratica scultorea, invece, riguardava innanzitutto problematiche sociali. In questo secondo caso l'artista lavorava spesso intorno al tema dei lavoratori, anche in conseguenza delle sue simpatie socialiste. Tra i suoi primi lavori documentati (sulla rivista "Emporium", nell'aprile 1904) erano il *Cristo glorificato dai fanciulli* e i cartoni per la decorazione di un luogo di ricovero, espressione in ogni caso di valori umanitari e religiosi insieme. La sua scultura poteva intanto celebrare con un monumento le cooperative socialiste del Belgio. In quell'occasione l'artista accompagnava l'opera con alcune righe scritte (ri-proposte nel maggio 1906 sempre sulla rivista "Emporium"). Quel testo sottolineava l'assoluta priorità nella creazione artistica della formulazione di un'idea precisa. Nel caso del monumento in questione si doveva dire dell'"anima popolare", e intorno a quel concetto avrebbe preso forma il monumento nelle sue diverse parti. Valeva poi il riferimento a una generalizzata condizione di pace e di abbondanza, che in forma allegorica, con qualche fatica, avrebbe permesso di meglio articolare il concetto iniziale.

Per Van Biesbroeck, con il cambiare dei tempi, cambieranno gli ideali a cui guardare. Sarebbe comunque rimasto saldo quell'atteggiamento di attenzione alla realtà per via idealizzante, intenzionato a ricondurre le contingenze del mondo ai suoi principi generali. Anche il mito, con le sue differenti figure, sarebbe a quel punto tornato utile per meglio indagare le leggi più generali dell'universo. Era il rapporto con la natura a costituire occasione di profonda riflessione per Van Biesbroeck. L'Italia, con i suoi paesaggi, avrebbe rivestito in questo senso un ruolo importante. I paesaggi mediterranei potevano facilmente trasformarsi in luogo dell'anima. Memoria nello stesso tempo di una condizione reale e ideale, come in un'antica Arcadia, mare e terra permettevano di proiettare l'uomo in una dimensione di perfetta armonia con la natura. Realtà e mito, quel punto, potevano quasi coincidere. Un paesaggio con un tempietto di rievocazione classica avvolto da alberi e una folta verzura (cat. 11), anche per via di soffusa luce crepuscolare poteva richiamare una condizione di mistero tra storia e natura. Una barca a vela con alcuni giovani in procinto di tuffarsi in acqua, immersi nella luce calda del tramonto, suggeriva una condizione di serenità da dirsi fuori dal tempo (cat. 12). Poteva bastare poco perché succedesse a quel punto quanto aveva segnalato mezzo

secolo prima Theophile Gautier, quando scriveva a proposito di una visita a Pompei che solo "due passi separano la vita antica dalla moderna". Van Biesbroeck poteva così fare rivivere nei paesaggi liguri e siciliani dei suoi soggiorni italiani figure come quelle di Dafne e Cloe (cat. 13); oppure figure femminili in riva al mare pronte a tuffarsi nell'acqua e a trasformarsi in sirene; altrimenti rappresentazioni del dio Pan (cat. 14); e, naturalmente, centauri.

Il dipinto di Van Biesbroeck dedicato a *La Morte del cervo* (cat. 16), ispirato a una laude di Gabriele d'Annunzio, in mancanza di riscontri documentari potrà intanto essere datato verso la fine della prima guerra mondiale, dopo che nell'opera di Van Biesbroeck la stesura del colore si era fatta più libera e la tavolozza più luminosa e antinaturalistica. Come già può suggerire il piccolo pastello del 1914 raffigurante *Dafni e Cloe*, e come potrebbe suggerire la riproduzione fotografica della *Veduta del Canal Grande con Santa Maria della Salute*, dipinto passato in asta nel 2005 e datato al 1922. Del 1921 è del resto il disegno della *Lotta di centauri* (cat. 15) che avrebbe portato a una versione pittorica nel 1923 (opera documentata per un paesaggio in asta).

La morte del cervo veniva eseguita da Van Biesbroeck con impeto. La vitalità panica del centauro era espressa con l'impennarsi della creatura sulle due zampe posteriori, l'intero suo corpo a malapena contenuto nei limiti della tela. Il dinamismo della figura veniva esaltato da una stesura del colore ad ampie pennellate, dense di materia, con andamento filamentoso. Il cromatismo acceso, nello spavaldo contrasto di tinte primarie e secondarie, per forte contrapposizione di zone luminose e zone scure, sembrava richiamare qualche contemporanea suggestione espressionista. La riflessione di Van Biesbroeck intorno ai destini dell'umanità, in un momento da dirsi non lontano dalla tragedia della prima guerra mondiale, evento da considerare come spartiacque della storia presente, si esprimeva con la forza di un linguaggio in parte ancora profondamente legato al passato, in parte attento a certe proposte della contemporaneità.

Luciano Rivi



10. Jules van Biesbroeck, *La Vittoria MCMXVIII*, 1919 circa, matita e pastello su cartoncino, 30 × 40 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara

11. Jules van Biesbroeck, *Studio per "Il felice soggiorno"*, 1918, pastello su cartoncino, 38 × 57 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara



12. Jules van Biesbroeck, *Floridum Mare*, 1910, pastello su carta, 45 × 60 cm, Galleria d'Arte Moderna, Palermo

13. Jules van Biesbroeck, *Dafni e Cloe*, 1914, pastello su cartone, 18,5 × 27,5 cm, Galleria d'Arte Moderna, Palermo





14. Jules van Biesbroeck, *Pan*, 1910 circa, gesso, 105 × 132 × 80 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara



15. Jules van Biesbroeck, *Lotta di due centauri. Fine di una vecchia contesa*, 1921, pastello e acquerello su cartoncino, 29,5 × 42,6 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara

16. Jules van Biesbroeck, *Centauro che uccide un cervo (La morte del cervo)*, 1918 circa, olio su faesite, 118 × 52 cm, Collezione BPER Banca, Ferrara



2. Centauri e altri miti nella cultura figurativa tra Otto e Novecento

Modelli del simbolismo europeo

La nuova fortuna del repertorio mitologico, nella seconda metà dell'Ottocento, deve molto ad Arnold Böcklin. Era stato anche il confronto tra la sua sensibilità nordica e le suggestioni mediterranee a fare da innesco per il sempre più deciso affermarsi di un diverso modo di guardare ai miti greci (pp. 10, 12). Böcklin aveva soggiornato a lungo a Roma e a Firenze, trovando nelle città italiane l'atmosfera adatta per proiettarsi nella dimensione nostalgica di una particolare forma di classicità. Le sue ninfe e i suoi centauri definivano il loro perturbante carattere all'interno di paesaggi debitori tanto della gloriosa tradizione seicentesca legata agli esempi di Poussin e Lorrain quanto al diretto contatto con i colli e i cieli del centro Italia. Sogno e realtà, in quel modo, potevano confondersi l'uno nell'altro, con una proiezione in tempi lontani e gloriosi, alternativi a quelli di una modernità riconosciuta come deplorabile, per eccesso di materialismo, agli occhi di molti.

Sul piano artistico, quella di Böcklin era un'operazione in controtendenza rispetto all'ancora dominante modello positivista che indicava l'opportunità di rappresentazioni misurate nel riscontro sul vero. Sarebbe stato il crescere e il diffondersi negli ultimi due decenni dell'Ottocento di una sensibilità opposta, a carattere fortemente idealizzante, a dare nuovo vigore a immagini di fauni, ninfe, tritoni e sirene.

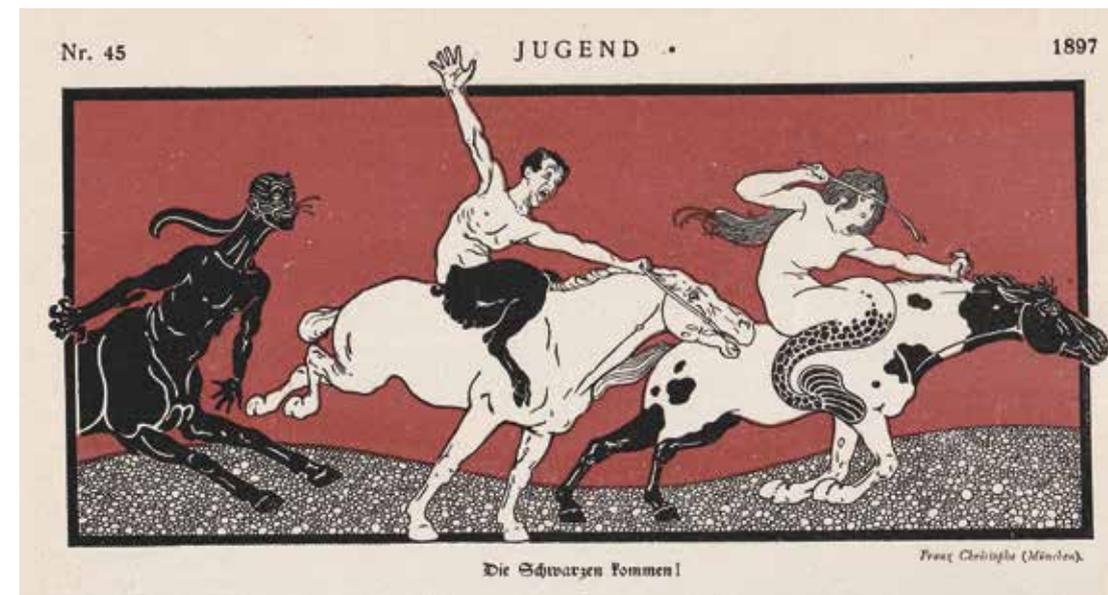
Anche il più giovane Max Klinger avrebbe dato un contributo decisivo per l'affermarsi di una concezione visionaria dell'arte. Soggiornando a sua volta in Italia tra il 1888 e il 1892 aveva avuto modo di conoscere Böcklin. A quelle date aveva già realizzato la sua serie di incisioni più famose, *Parafrasi sul ritrovamento di un guanto*. Aveva già realizzato inoltre la serie degli *Intermezzi, Opus IV* (1881), con quattro delle dodici tavole con rappresentazioni di centauri immersi in una natura sospesa tra riscontro naturale e immaginazione (catt. 4-7).

Un altro artista tedesco, Franz von Stuck, forte del clima di sperimentazioni delle Secessioni tedesche, indagava intanto i regni della soggettività dando forma ed esorcizzando paure e angosce del suo tempo. Il vitalismo e il primato dell'istinto che il filosofo Friedrich Nietzsche esaltava attraverso la sua particolare interpretazione della tragedia classica erano tradotti con dipinti e incisioni dai toni cupi e profondi. Il suo corteo di satiri e ninfe del 1913 (cat. 8), a un anno dall'inizio della prima guerra mondiale, esprimeva a pieno quell'atteggiamento di esaltazione di una condizione primordiale intorno alla quale l'umanità si voleva interrogare. Anche in quel modo prendeva forma una visione panica della natura, l'idea che l'uomo potesse ritrovare sé stesso nelle forze irrazionali e sempre enigmatiche dell'universo. In quell'acquaforte, i decisi contrasti chiaroscurali, i profondi neri della foresta all'interno della quale si dirige con impeto il corteo, sembrano richiamare la misteriosa condizione interiore che anche il pensiero psicanalitico andava esplorando in quegli anni. La Francia aveva sua volta guidato il cambio di paradigma culturale in direzione simbolista. Già nel

1859 Gustave Moreau aveva eseguito un dipinto raffigurante *Achille e il centauro Chirone*. Le sue opere si affidavano allora soprattutto alla suggestione del colore, con effetti trasfiguranti rispetto al dato visivo iniziale, di una preziosità cara alla sensibilità estetizzante che si andava affermando. Le suggestioni letterarie passavano allora attraverso opere ancora profondamente romantiche come quella di Maurice de Guérin, *Le centaure*, scritta nel 1840. Il mito diventava in quelle pagine l'occasione per esprimere un tormento interiore, data la tensione tra elementi chiamati a convivere nella diversità. Lo scrittore francese, in una propria ricerca sui misteri della creazione, poteva raccontare del vecchio centauro Macarée all'interno di una condizione in cui, come non era più dato sperare per il presente, umanità e natura non erano separati tra loro.

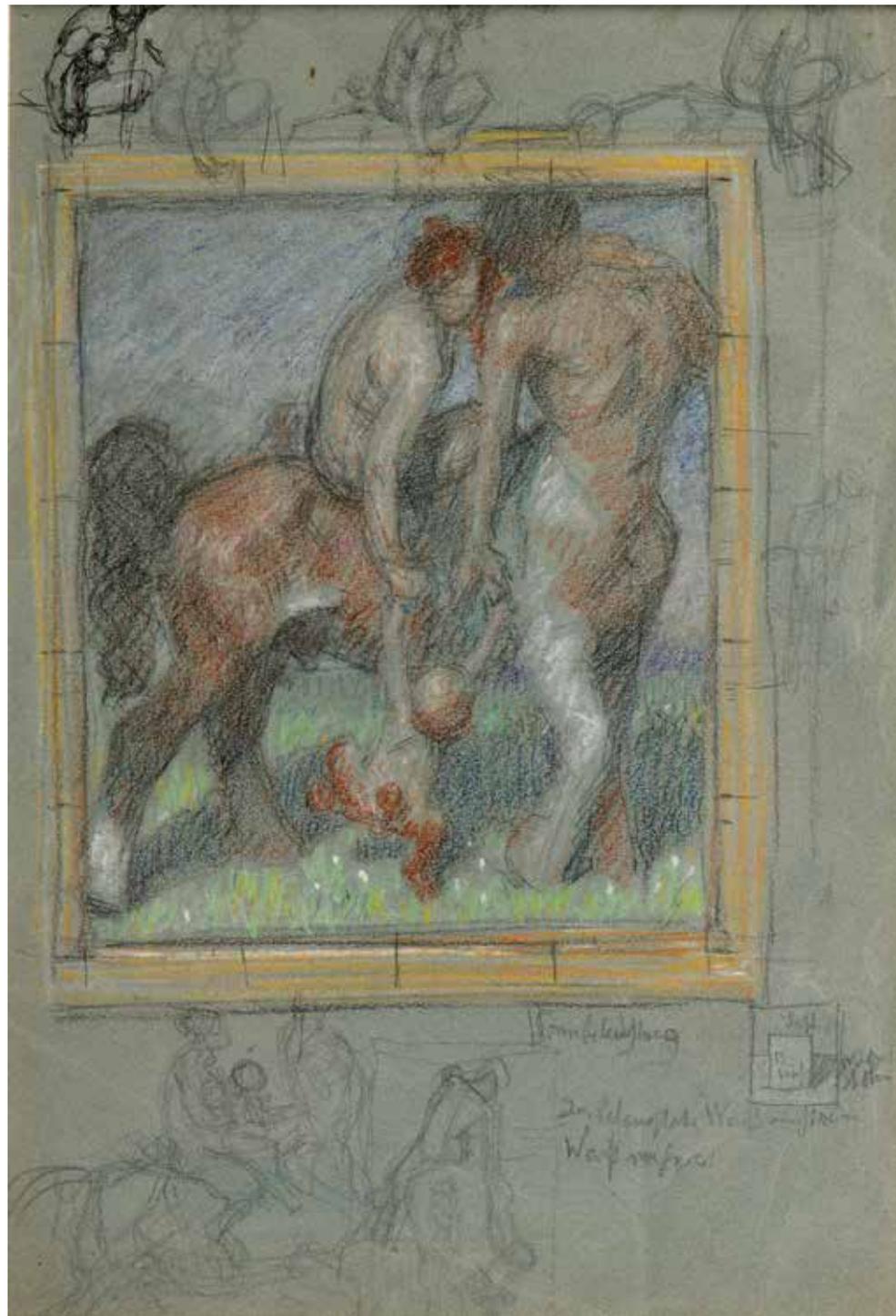
Il fiorire di pubblicazioni periodiche a partire dalla fine dell'Ottocento avrebbe favorito un'indagine ad ampio raggio e con angolazioni differenti del repertorio mitologico. Riviste di diffusione europea come la tedesca "Jugend", in particolare, permettevano l'esplorazione di registri differenti, con centauri, come nel caso delle opere di Walter Georgi (cat. 2) o di Alexander Rothaug (cat. 3), proiettati in una dimensione domestica o misuratamente erotica, con un effetto ironico e stranianti a cui avrebbe guardato con interesse non poca parte dell'arte dei decenni a seguire.

Luciano Rivi



1. Franz Christophe, *Die Schwarzen Fommen*, dalla rivista "Jugend", n. 45, 1897, Collezione Emanuele Bardazzi, Scandicci (Firenze)

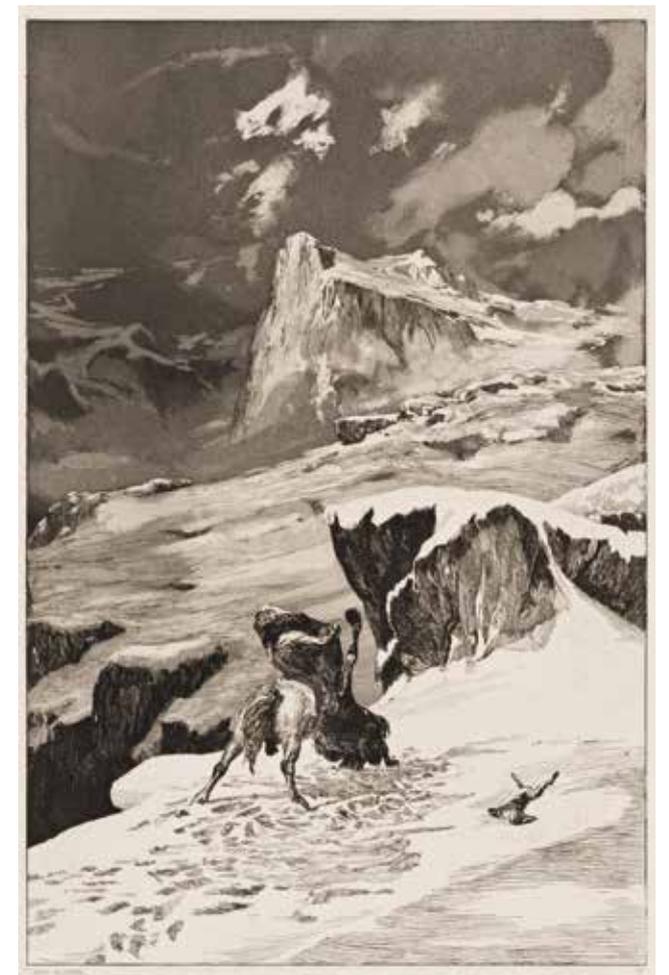
2. Walter Georgi, *Kentauren-Roman*, 1908, fototopia a colori, 23,5 x 41,5 cm, Collezione Emanuele Bardazzi, Scandicci (Firenze)



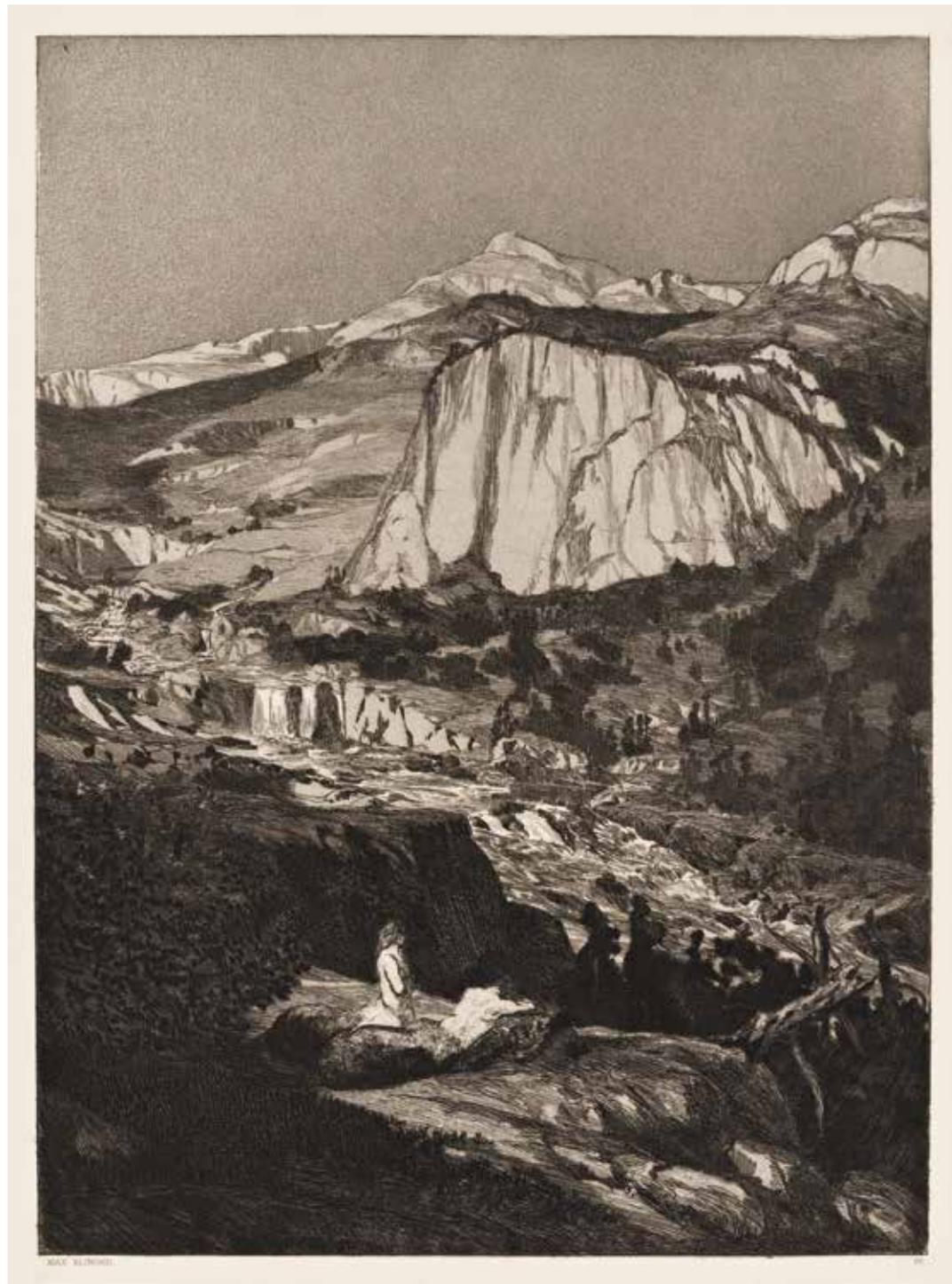
3. Alexander Rothaug,
La famiglia del centauro,
pastelli colorati su carta,
240 × 170 mm, Collezione
Emanuele Bardazzi,
Scandicci (Firenze)



4. Max Klinger, dalla serie "Intermezzi" Opus IV, *La frana*, 1881,
acquaforte e acquatinta, 420 × 290 mm, Studio d'Arte La Darsena,
Modena



5. Max Klinger, dalla serie "Intermezzi" Opus IV, *Lotta tra centauri*, 1881, acquaforte e acquatinta, 415 × 260 mm, Studio d'Arte La Darsena, Modena



6. Max Klinger, dalla serie "Intermezzi" Opus IV, *Notte di chiaro di luna*, 1881, acquaforte e acquatinta, 415 × 290 mm, Studio d'Arte La Darsena, Modena



7. Max Klinger, dalla serie "Intermezzi" Opus IV, *Centauro inseguito*, 1881, acquaforte e acquatinta, 284 × 410 mm, Studio d'Arte La Darsena, Modena

8. Franz von Stuck, *Satiri e Ninfe*, 1913, acquaforte, 640 × 933 mm, Museo Raccolte Frugone, Genova

Centauro e fauni nell'arte italiana

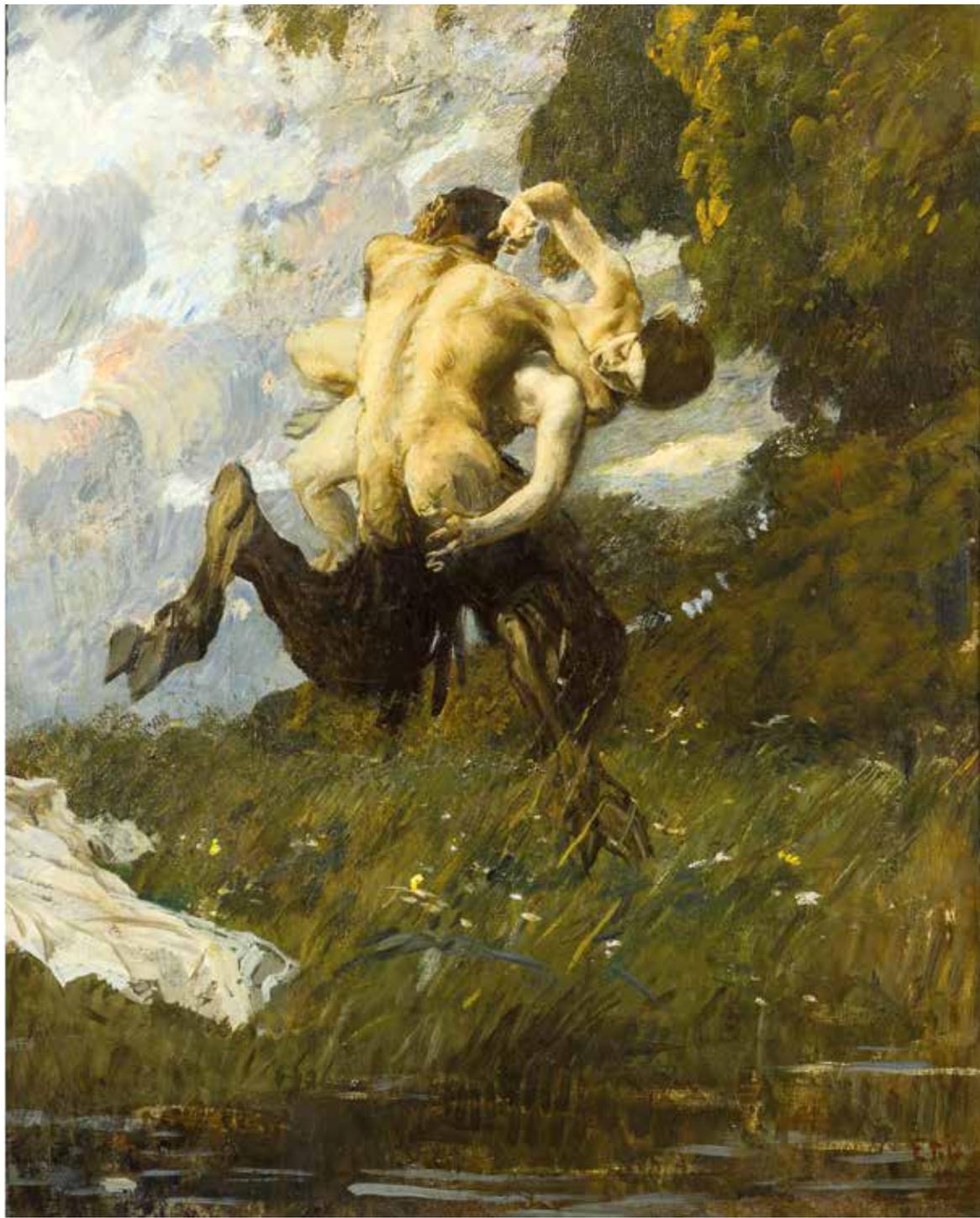
Secondo il critico d'arte Vittorio Pica, l'opera di Franz von Stuck, a causa soprattutto di un rischio di eccessiva letterarietà, non costituiva un opportuno modello di ispirazione per gli artisti italiani. In discussione per Pica era anche il repertorio di esseri mitologici di cui l'artista tedesco faceva esplicitamente e frequentemente uso nelle sue tele e nelle sue carte. Il mistero della natura doveva essere richiamato con più sfumate strategie evocative. In realtà, ben presto, tra l'evocazione paesaggistica e il diretto richiamo mitologico, anche tra gli artisti italiani si sarebbero date diverse soluzioni intermedie: ad esempio attorno al diffuso tema delle bagnanti, che pure nella loro plausibilità di natura richiamavano il mondo arcadico di ninfe e divinità; altrimenti sul tema della caccia in un lontana età abitata da amazzoni (catt. 18-19); oppure, come nel caso di Giulio Aristide Sartorio, mediante raffigurazioni di animali della foresta a cui era demandato il compito di raccontare la condizione primitiva e selvaggia della natura. Non sarebbe comunque mancata nemmeno la rappresentazione di fauni e centauri.

La musica e la letteratura avrebbero certamente prodotto suggestioni a favore della diretta rappresentazione a carattere mitologico. Il bolognese Mario de Maria, ad esempio, con la tela *Il meriggio di un fauno* (cat. 12) aveva proposto una sua interpretazione pittorica del tema già reso famoso nell'opera musicale di Claude Debussy *Prélude à l'après-midi d'un faune*, a sua volta ispirato a un componimento di Stéphane Mallarmé. L'opera, della quale esiste un bozzetto preparatorio, era stata presentata alla Mostra d'Arte Internazionale di Venezia del 1909, in una rassegna dedicata all'artista e organizzata da Vittore Grubicy de Dragon. Un dipinto che costituiva il *pendant* di quella tela avrebbe ornato la camera da letto di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale.

Ettore Tito guardava a sua volta con favore alla rappresentazione di centauri e fauni per meglio corrispondere, in linea con le tendenze espresse anche dalle mostre internazionali d'arte di Venezia, a un diffuso gusto collezionistico di fine Ottocento. Una spigliata stesura del colore di carattere post-impressionista, sulla scorta degli esempi europei dello svedese Anders Zorn o dello spagnolo Joaquin Sorolla, costituiva per lui motivo di aggiornamento rispetto alla tradizione ottocentesca, d'altra parte senza rischi in direzione di un eccessivo sperimentalismo. Nelle sue opere, anche un taglio compositivo sempre particolare e dinamico diventava l'opportuno stratagemma visivo per restituire quella condizione di vitalismo in cui si riconosceva parte della cultura di inizio Novecento. Il dipinto *Il ratto* (cat. 9), eseguito nel 1913, si inserisce all'interno di una serie dedicata a centauri e ninfe. La condizione di una vitalità tutta intrisa di istinti naturali, non mediata da censure di ordine culturale e sociale, veniva espressa attraverso la chiara rappresentazione delle forme insieme ferine e umane del fauno, colto fuggacemente di spalle, la preda in braccio, un attimo prima della sua scomparsa in un folto bosco. La stessa istintualità ferina veniva codificata nell'iconografia

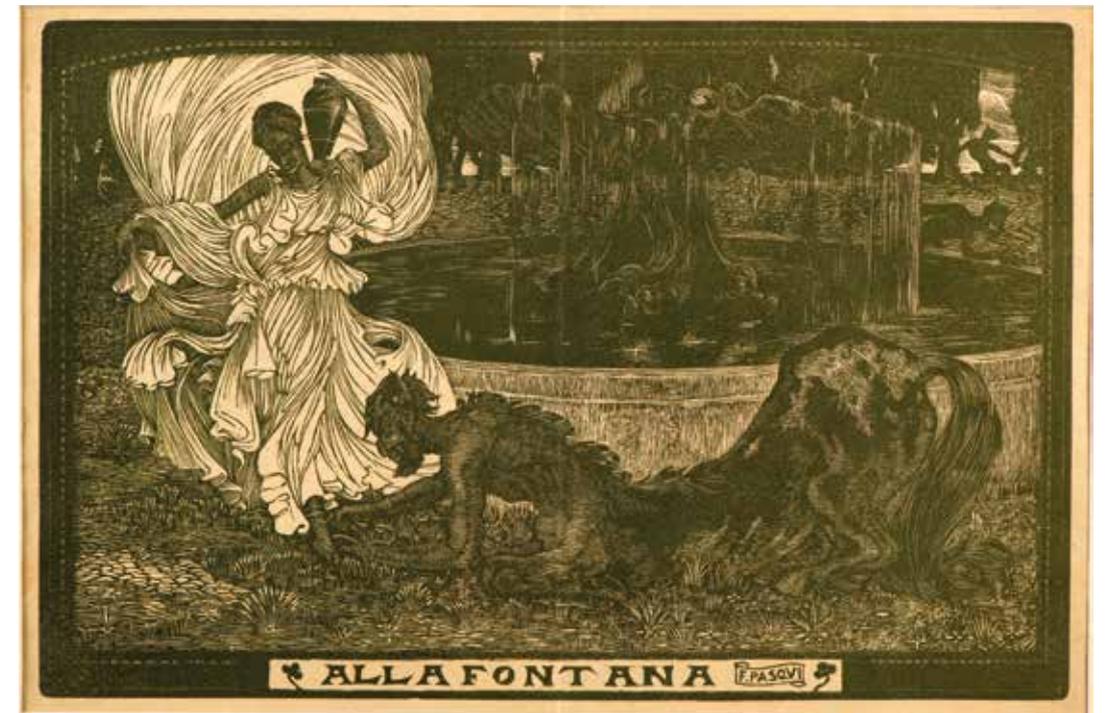
della lotta tra centauri, come nel caso dell'opera dello scultore Ettore Tinto (cat. 11). Il ferrarese Giovanni Battista Crema, intanto, in linea con certa produzione nordica, forse anche attraverso le suggestioni di opere di Franz von Stuck, esplorava con modi visionari e sensibilità morbosa una dimensione tutta interiore e perturbante. L'artista insisteva nelle sue opere sulla presenza di serpenti e altri rettili (cat. 14) che prospettavano l'idea di una natura ostile e ben lontana da sogni arcadici. Era ben diverso l'atteggiamento del modenese Giuseppe Graziosi: i suoi centauri, pure colti in un momento di feroce combattimento, probabilmente per il possesso delle ninfe raffigurate a fianco, nell'eterno confronto tra *eros* e *thanatos*, amore e morte, si trovavano comunque immersi in una condizione di forte vitalismo e di sensualità panica (cat. 13). Ancora diversa l'interpretazione della figura del centauro da parte del torinese Felice Tosalli, grafico, scultore e ceramista insieme, che proponeva eleganti e slanciate *silhouette* di centauresse dallo spiccato gusto Deco (catt. 15-17). Intanto la grafica dei periodici di inizio secolo, ispirata a modelli tedeschi, con Ferruccio Pasqui sembrava volere provocatoriamente proporre, mediante registri grotteschi, l'eterno confronto tra bello e brutto (cat. 10). Il tema della bella e della bestia si esprimeva nel suo caso attraverso il contrasto tra la fanciulla avvolta da eleganti, candidi, morbidi drappi fluttuanti, di gusto Liberty, e il centauro ai suoi piedi, dal volto faunescio, dal pelo ispido e scuro, dal corpo deformato attraverso forme nervose, delimitate da tortuosi contorni.

Luciano Rivi



9. Ettore Tito, *Il ratto*, 1913, olio su tela, 66,5 x 54 cm, Collezione privata, Busto Arsizio

10. Ferruccio Pasqui, *Alla fontana*, 1913, xilografia, 19 x 29,5 cm, Collezione Emanuele Bardazzi, Scandicci (Firenze)



11. Ettore Tinto, *Lotta tra centauri*, ante 1945, bronzo a patina verde (fusione a cera persa), 50 x 20 x 30 cm, Collezione privata, Vercelli





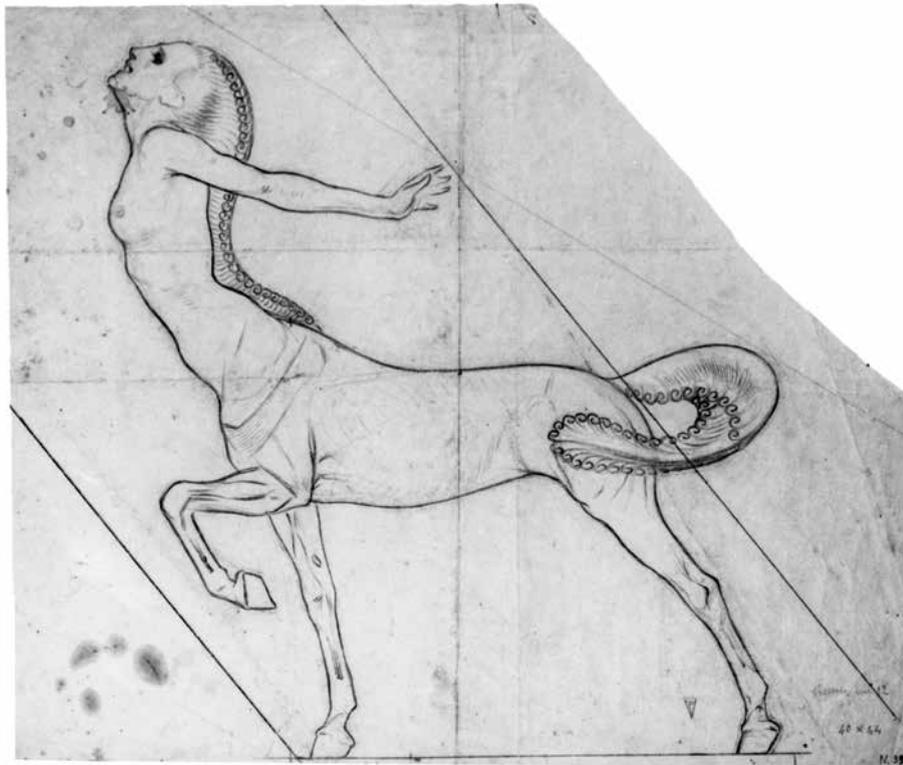
12. Mario De Maria,
Il meriggio di un fauno
(*Sinfonia bionda*),
1909, olio su cartone,
50 × 36 cm, Museo
dell'Ottocento,
Bologna



13. Giuseppe Graziosi, *Ninfe e centauri*, 1925 circa, olio su compensato con finiture a tempera, 49,5 × 100,5 cm, Collezione Assicoop Modena&Ferrara, Modena



14. Giovan Battista Crema, *Lotta fra centauri, toro e serpi*, 1930 circa, tecnica mista su cartone, 25 × 25 cm, Artfigurative Galleria d'Arte, Valsamoggia (Bologna)



15. Felice Tosalli, *Centaura in amore (Centaura Courtauld)*, 1921, matita su carta, 530 × 620 mm, Collezione privata, Ferrara

16. Felice Tosalli, *Centauretta*, 1921, acquerello su carta, 345 × 375 mm, Collezione privata, Ferrara



17. Felice Tosalli, *Centauretto*, ante 1924, acquerello, 264 × 195 mm, Collezione privata, Ferrara





18. Achille Boschi, *Amazzoni a caccia*, 1915 circa, olio su tela applicata su cartone, 37 × 20 cm, Collezione Assicoop Modena&Ferrara, Modena



19. Achille Boschi, *Amazzoni a caccia di un cervo*, 1915 circa, olio su tela applicata su cartone, 36 × 20 cm, Collezione Assicoop Modena&Ferrara, Modena

Miti dannunziani tra letteratura e arte

La costante presenza del mito nella vita e nell'opera di Gabriele d'Annunzio trova un significativo riscontro attraverso la testimonianza dei tre tondi in vetro dipinti a grisaille esposti in questa mostra (catt. 20-22). Attribuibili a Giuseppe Cellini, i tondi raffigurano tre momenti della lirica *La morte del cervo*, contenuta in *Alcyone*, terzo libro delle *Laudi* di Gabriele d'Annunzio. Già nel primo volume, *Maia* (1903), il cervo appare rappresentato nella pagina dedicatoria "Alle Pleiadi e ai Fati", quasi presagio del racconto simbolico di cui il poeta parlerà più tardi. *Alcyone* appare insieme con il secondo libro (*Elettra*), nel 1903. In *La morte del cervo* entra in scena un mitico centauro, metà uomo metà cavallo, che irrompe sulla scena mentre il poeta sta nascosto in attesa dell'animale. "Ritondo il capo avea, tutto di ricci / folto come la vite di racimoli; / e l'inclinava a mordicare i cimoli / dei ramicelli, i teneri viticci / [...] Levava il braccio umano, dal bicipite / guizzante, a còrre il ramichel d'un pioppo": è la presentazione del centauro fatta nel primo tondo in vetro. Nel secondo tondo, è la scena dell'uccisione del cervo paragonando quell'impeto ad un accoppiamento violento: "Il Centauro afferrato avea pei palchi / delle corna il gran cervo nella zuffa, / come l'uom pe' capei di retro acciuffa / il nemico e lo trae, finché lo calchi // a terra per dirompergli la schiena [...]", e ancora: "Erto alla presa della cornea chioma, / con le due zampe attanagliava il dorso / cervino, superandolo del torso, / premendolo con tutta la sua soma". È il dramma della lotta tra i due forti animali in cui il centauro, simbolo del 'super-uomo', schiaccia e vince un essere inferiore. Nel terzo tondo, infine, il centauro mostra i trofei fatti con le corna dell'avversario ucciso: "Rise il Centauro come a quella frotta / lieve natante giù pel verde Serchio. / Poi levò, grande nel silvano cerchio, / il duplice trofeo della sua lotta. // Fiutò il vento, ma prima di partirsi / colse tre rami carichi di pine; / e due n'avvolse intorno alle cervine / corna, e sì che n'ebbe due notturni tirsi. // Del terzo incurvo fece un serto sacro / e se ne inghirlandò le tempie umane / ove le vene, enfiate dall'immane / sforzo, ancor cupe ardeangli di sangue acro". Anni dopo, il poeta ricordò la genesi di questi versi in una prosa (*La forza e le forme. La resurrezione del Centauro*, pubblicata sul "Corriere della Sera" il 21 luglio 1907, raccolta in un opuscolo per bibliofili nello stesso anno, e infine in volume nelle *Faville del maglio*); egli si era trasformato da uomo in centauro, come per effetto di una metamorfosi: "Ora m'imbestia. Di non so che divina bestialità m'inebrio, e di non so che semifera poesia pasturata dell'erbe di Circe [...] è la lotta del centauro e del cervo, nella pineta tirrena, in riva al Serchio. Abbattutosi nel cervo appostato dal cacciatore, il bimembre lo assale, lo espugna e lo uccide. [...] Una specie di dèmone mimetico mi possiede. La sua veemenza mi respinge dalle mie carte, mi prende, mi tiene". Queste evocazioni in forma di ricordo furono suscitate dal commento al gruppo scultoreo *La morte del cervo* di Clemente Origo, oggetto d'arte e d'affezione che il poeta portò con sé al Vittoriale. A testimonianza di come questo tema gli fosse caro, si ricorda che nell'ultima dimora dannunziana si trova anche una

coppa in vetro decorata a smalto dalla manifattura Barovier&Toso, con raffigurazioni ispirate alla stessa poesia. L'attribuzione dei vetri a Giuseppe Cellini si basa principalmente su raffronti stilistici. Sul rapporto tra d'Annunzio e Cellini, ha scritto Francesco Parisi (*D'Annunzio l'incisione e la grafica editoriale*, in *Gabriele d'Annunzio e i suoi artisti*, a cura di F. Benzi, Pescara 2023, p. 89) sottolineando come la passione per il Rinascimento, manierismo incluso, non potesse che condurre il poeta alla scelta di Cellini anche come illustratore della *editio princeps* delle *Laudi*. A Cellini rimanda anche la passione per le arti applicate appresa dall'amato William Morris. I tre dischi infatti erano parte di una vetrata (presentano il segno della legatura in piombo perduta), e sono stati successivamente montati in una curiosa cornice in ottone di gusto déco, che consente loro di essere appesi o appoggiati. La peculiarità di questi oggetti fa pensare alla reliquia di un apparato decorativo, superstite a una demolizione o ad un cambiamento di arredo. È suggestivo pensare che questi vetri facessero parte di un ciclo decorativo perduto. Nell'ipotesi di chi scrive, si tratta della decorazione del Villino Borghese del Vivaro, costruito su progetto dell'architetto Filippo Galassi nel 1907, il cui ultimo restauro architettonico ha rimesso in luce parte della decorazione parietale celliniana. L'edificio ha i due prospetti principali sul Lungotevere Marzio e sulla via di Monte Brianzo; è costruito in stile eclettico, con la citazione del Casino Borghese, già proprietà della stessa famiglia. Daniela Fonti (in *Cellini*, Roma 1981, p. 19) scrive che, dopo l'impresa decorativa della Biblioteca Casanatense, l'artista "dipinge in alcune sale della Palazzina Borghese a Monte Brianzo opere decorative poi andate distrutte": infatti l'edificio subisce modifiche a seguito dell'adozione del Piano Regolatore del 1931. A proposito di queste imprese decorative, la stessa Fonti ricorda che lo stile dell'artista è "sempre grafico, incisivo, influenzato dal disegno rinascimentale, soprattutto di area tedesca" (*ibidem*). Nei tre vetri Cellini riprende in funzione decorativa i motivi xilografici, con un interessante procedimento inverso a quello dell'*editio picta*, il sogno dannunziano avviato tanti anni prima con l'*Isotta Guttadauro*, e proseguito al suo apice nell'impresa dei primi tre volumi delle *Laudi*.

Andrea Iezzi



20. Giuseppe Cellini,
Figura di Centauro da "La morte del cervo" di Gabriele d'Annunzio,
1907 circa, pittura a grisaglia
su vetro, diametro 17 cm,
Collezione Raimondo Biffi, Roma

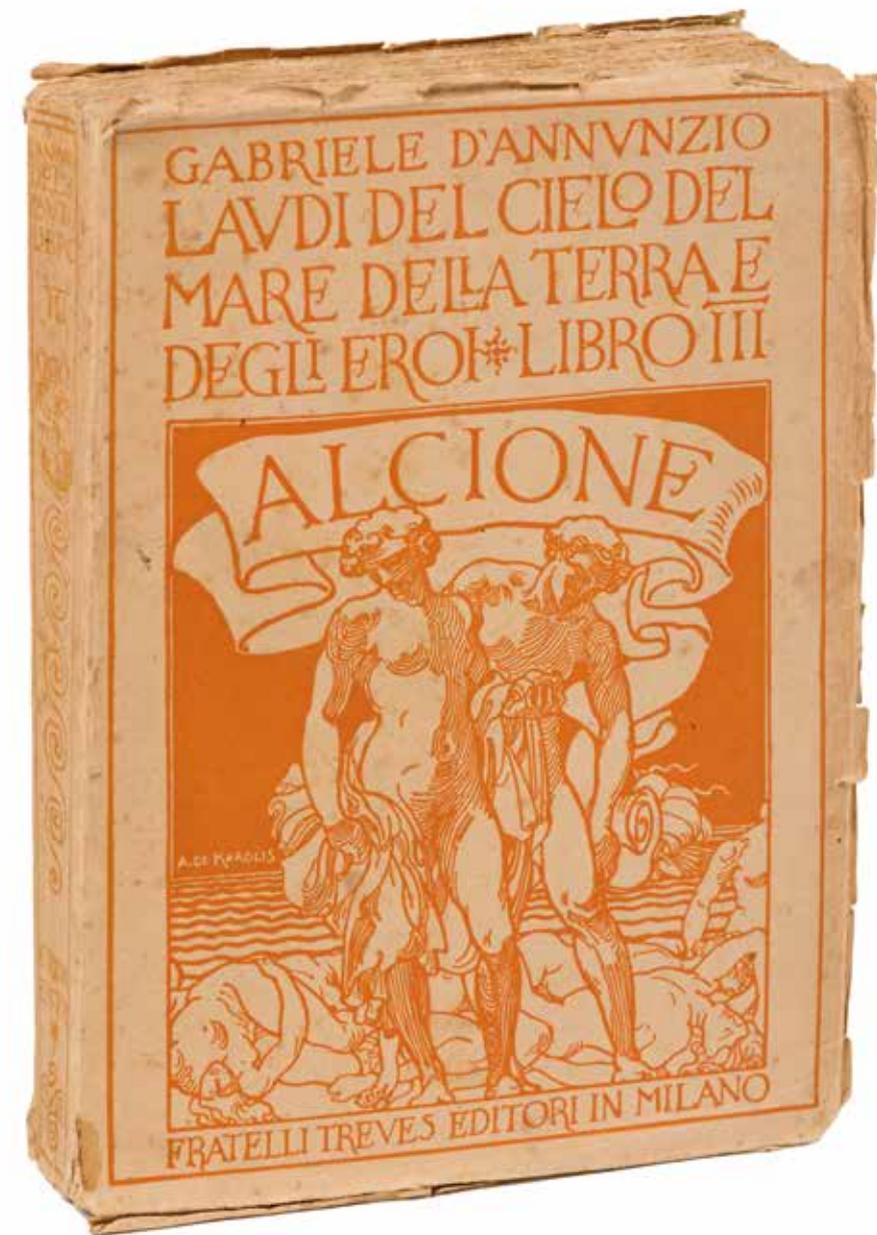


21. Giuseppe Cellini,
Figura di Centauro da "La morte del cervo" di Gabriele d'Annunzio,
1907 circa, pittura a grisaglia
su vetro, diametro 17 cm,
Collezione Raimondo Biffi, Roma



22. Giuseppe Cellini, *Figura di Centauro da "La morte del cervo"* di Gabriele d'Annunzio, 1907 circa, pittura a grisaglia su vetro, diametro 17 cm, Collezione Raimondo Biffi, Roma

23. Gabriele d'Annunzio, *Alcione*, 1918 (prima edizione, 1903), copertina di Adolfo de Carolis, Studio d'Arte La Darsena, Modena



3. Il centauro: interpretazioni di un archetipo nei secoli

Tra Cinquecento e Seicento

I centauri sono protagonisti, assieme a Ercole, dell'incisione di Hans Sebald Beham (1500-1550) (cat. 1). Pittori, miniatori, incisori e illustratori, Hans Sebald e il fratello Barthel nacquero a Norimberga, come Albrecht Dürer; seguendo la strada avviata da quest'ultimo, continuarono a diffondere le novità artistiche del Rinascimento italiano nel mondo tedesco. È anche così che si spiega la scelta di realizzare incisioni con alcuni episodi delle *Fatiche d'Ercole*.

Gli antichi raccontavano che Eracle sopprime la famiglia in un *raptus* di follia; per espiare questa colpa si dovette sottomettere a Euristeo, re di Tirinto e di Micene, che gli impose una serie di imprese di enorme portata e straordinaria difficoltà. Alcune di queste *Fatiche* del più celebre degli eroi greci erano già note a Omero ed Esiodo; il loro numero aumenta più tardi, ad esempio negli autori tragici del V secolo a.C., ma solo più tardi furono canonizzate nel numero di dodici. I miti antichi ci arrivano attraverso autori diversi e secondo redazioni altrettanto differenti; questo spiega le tante versioni e, a volte, le singolari contraddizioni all'interno di uno stesso racconto. Nel nostro caso dobbiamo constatare che l'ordine delle *Fatiche* è piuttosto oscillante tanto nelle fonti letterarie antiche, quanto in quelle monumentali; come se non bastasse, è interessante constatare che ci sono varianti anche nel contenuto delle singole imprese.

La lotta di Ercole coi Centauri è proprio un esempio di come la serie delle *Fatiche* fosse tutt'altro che immobile: non di rado questa impresa e quella contro il gigante Anteo vengono infatti inserite nella sequenza. Va poi tenuto presente che, secondo altri racconti, Ercole ebbe a che fare con i centauri anche in altre occasioni: una volta combattendo con il centauro Pholos (Folo); un'altra scontrandosi con Nesso che aveva cercato di rapire Deianira. Nell'incisione di Beham c'è un aspetto singolare: non c'è il solo Ercole a combattere i centauri, ma ci sono anche alcuni uomini. In altre parole, l'incisore di Norimberga fonde assieme due episodi diversi, inserendo l'impresa di Ercole entro la battaglia tra Lapiti e centauri.

Diversi decenni più tardi, c'è ancora di mezzo un essere ibrido nel quadro di Guercino (cat. 3) con la sfida di *Apollo e Marsia*. Il mito ebbe una fortuna artistica molto precoce, se si pensa che un grande scultore greco come Mirone eseguì, verso la metà del V secolo a.C., un gruppo statuario che ne celebrava un momento. L'episodio narrato da Mirone, per la verità, mette in luce una versione che si distingue per alcuni dettagli – tutt'altro che secondari in realtà – da quella recepita dalla tradizione letteraria post-classica, a cui si rifà anche Guercino. Secondo il mito, Atena provò a cimentarsi col flauto, ma poi lo rifiutò e lo gettò via. Il fatto è che nel mondo classico esistevano diversi tipi di flauti: quello usato da Atena era l'*aulós*, cioè uno strumento ad ancia più simile al nostro oboe che al nostro flauto traverso. Questa conformazione dello strumento imponeva che chi lo suonava gonfiasse le guance, cosa inaccettabile per una dea, che avrebbe visto alterare la bellezza del proprio volto.

Ecco allora che, secondo il mito, Marsia raccoglie l'*aulós*, comincia a suonarlo e a inorgogliersi per la propria abilità. Ma Marsia è un satiro (anche se a volte viene indicato come sileno, cioè con coda di cavallo), un essere per metà capro, e per metà uomo: ecco perché agli occhi dei Greci rispecchia quei comportamenti che si dovevano evitare: istintività, sguaiatezza, indifferenza alle regole. È a questo punto che, incautamente, Marsia sfida Apollo in una gara musicale. Va tenuto presente che la gara, qualunque fosse l'argomento, era una pratica del tutto positiva nel mondo greco, cosa che spiega l'enorme successo delle competizioni agonistiche, atletiche e non solo.

Ma in questa sfida musicale Apollo ha la meglio, vince e punisce Marsia con le proprie mani, addirittura scuoiandolo (è il momento che Guercino scelse nel 1618 per un quadro destinato a Cosimo II, granduca di Toscana, ora a Firenze, Palazzo Pitti). Nel dipinto di Guercino, emerge la mimica semi-ferina del satiro, paragonata alla calma luminosa del dio; nel frattempo occorre notare che lo strumento è una *sýrix*, un flauto a canne, non l'*aulós*, a dimostrazione che le fonti di Guercino sono, come era naturale, esclusivamente letterarie.

Il grande successo del confronto tra Apollo e Marsia (sono testimoniate circa quattrocento immagini solo nell'antichità) è spiegabile con il suo possibile uso in chiave moraleggiante: l'arrogante stupidità del satiro risalta a paragone della forza (forse anche eccessiva) del dio vincitore. E non stupisce che il nostro quadro, con il suo implicito ammonimento alla moderazione e all'equilibrio, campeggiasse nella collezione di un cardinale, Alessandro d'Este. L'inventario dei suoi quadri, redatto a Roma prima della spedizione a Modena, cita infatti "un ritratto d'Apollo con Marsia del Guerzino da Cento".

Claudio Franzoni



1. Hans Sebald Beham, *Ærumna Herculis*, dalla serie "Le fatiche di Ercole", 1542, bulino, 51 × 78 mm, Studio d'Arte La Darsena, Modena



2. Scuola italiana, *Centauro combatte con un satiro*, secolo XVII, acquaforte, 88 × 126 mm, Studio d'Arte La Darsena, Modena



3. Giovanni Francesco Barbieri, detto 'Il Guercino', *Apollo e Marsia*, 1619, olio su tela, 67 × 59 cm, Collezione BPER Banca, Modena

L'età dei lumi e la riscoperta dell'antico

I quattro fogli che si presentano in queste pagine (catt. 5-8) facevano parte del primo volume di una serie a stampa che per la prima volta pubblicava i dipinti antichi scoperti a Ercolano. Gli scavi, iniziati vent'anni prima, avevano rivelato testimonianze artistiche sorprendenti e del tutto inattese: i volumi de *Le pitture antiche d'Ercolano* ebbero così il ruolo di render note tali novità e, in particolare, di diffondere in tutta Europa una pagina inaspettata dell'arte antica. Alcune di queste immagini, a cominciare dalle eleganti figure di danzatrici su fondo nero descritte nello stesso volume, entrarono nel repertorio decorativo neoclassico tra Sette e Ottocento, a cominciare dal mobilio e dalle porcellane.

I dipinti descritti in queste incisioni furono scoperti il 18 gennaio 1749 in una “stanza” a Torre Annunziata “in un luogo detto Civita”. Le incisioni furono eseguite da Filippo Morghen (tavv. XXV, XXVI, XVIII) e da Nicola Billi (tav. XXVII), ma i disegni sono tutti di Camillo Paderni, che in quel momento era anche direttore del “Museo Reale di Portici”. Johann Joachim Winckelmann, in una lettera a Giovanni Ludovico Bianconi inviata da Roma proprio l'anno seguente (1758) definiva Paderni “un disegnatore, il quale per salvarsi dalla fame a Roma, ebbe la fortuna di essere ammesso a disegnare le pitture antiche”; lo giudica “sciocco e ignorante”, uno che “si spaccia per dottore nell'antichità”, e sostiene che “ha fatto brighe” contro di lui; lo chiama pure “grande imbrogliatore” (accusandolo di tener nascoste agli studiosi le opere antiche venute alla luce). Winckelmann era arrivato in Italia preceduto da una fama improvvisa e straordinaria, dopo la pubblicazione dei suoi *Pensieri sull'imitazione dell'arte antica* (1755), e non stupisce più di tanto che nei suoi confronti ci fosse una certa ostilità da parte del contesto culturale napoletano (e non solo), portatore di una visione accademica ed erudita dell'antichità. Del resto ne sono una prova i testi anonimi che accompagnano le nostre tavole, per nulla interessati a un inquadramento storico-artistico delle opere, ma solo attenti a una analisi minuta delle iconografie.

Nella prima tavola (tav. XXV) il centauro ha le mani legate dietro e porta sulla schiena una menade (nella mano si riconosce il tirso, il bastone rituale di Dioniso). In quella seguente (tav. XXVI), una centaurella con “orecchie appuntate e cavalline” tiene un festone nella sinistra mentre porta in groppa una baccante con tirso. Il commentatore aggiunge: “se non si dica l'accoppiamento di queste due figure un capriccioso scherzo del pittore non par che sia facile comprenderne altrimenti l'intenzione”. Nella terza incisione (tav. XXVII) un centauro “attempato [sic] piuttosto che giovane” insegna a suonar la lira a un “giovane”. Le vesti dei due, spiega il commento, sono di color “paonazzo”. Nell'ultima tavola (tav. XXVIII) una centaurella con una lira abbraccia un giovane. Nel commento si apprezza la “fantasia veramente nobile e pittoresca”. Va osservato che il tono galante applicato a soggetti mitologici è tipico della tarda età elleni-

stica: Plinio (36,33) cita lo scultore Arcesilao, autore appunto di *Centauro che recano in groppa le ninfe*.

Il taglio erudito de *Le pitture antiche d'Ercolano* è confermato, seppure su un più alto livello, anche dal catalogo firmato da Ennio Quirino Visconti (1751-1818). Lo studioso, che in quel momento rivestiva anche la carica di direttore dei Musei Capitolini, descrive i monumenti antichi del Museo Pio-Clementino, il complesso museale che in Vaticano era stato ampiamente riorganizzato su iniziativa di Clemente XIV Ganganelli (1769-1774) e Pio VI Braschi (1775-1799).

Quello che Visconti definisce "baccanale" (cat. 4) è un sarcofago di età imperiale con trionfo di Dioniso-Bacco: il dio è su un carro trainato da due centauri a loro volta preceduti da satiri e menadi. In questo contesto dionisiaco anche i centauri perdono la loro connotazione selvaggia: adesso suonano strumenti musicali e si adattano volentieri al tono teatrale e festoso del corteo.

Claudio Franzoni



4. *Baccanale col carro di Bacco tirato da centauri*, incisione, 600 × 410 mm. Da Ennio Quirino Visconti, *Il Museo Pio-Clementino descritto*, IV, Roma, Mirri 1788, tav. XXII, pp. 47-48. Sergio Trippini - Stampe Antiche, Varese



5-8. Camillo Paderni (disegnatore), Filippo Morghen e Nicola Billi (incisori), *Quattro pitture con figure di centauri e centauresse*, mm 470 x 340. Da *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, I, Napoli, Regia Stamperia 1757, tavv. XXV-XXVIII. Sergio Trippini, *Stampe Antiche*, Varese



Miti nell'Ottocento tra storia e letteratura

Nei decenni tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo si guardava al mito con atteggiamenti differenti: a volte con il desiderio di fare rivivere attraverso le immagini prodotte dall'antichità ragioni profonde e quasi dimenticate della condizione umana; altre volte con disposizione più distaccata, secondo un progetto che si voleva rigorosamente guidato da razionalità e da spirito scientifico. Per l'Ottocento positivista, che si affidava fiduciosamente alle conquiste della scienza, il racconto mitologico andava chiaramente distinto da quello storico. Diventando però oggetto di ricerca da parte di antropologi, il mito mostrava strette connessioni con meccanismi diversi, di carattere sociale, religioso o di ordine linguistico. Emergevano motivazioni generali legate all'innato desiderio da parte dell'uomo di dare un senso al confronto con il mondo, con conseguente riavvicinamento tra le ragioni del *mythos* e quelle del *lógos*. Tra Ottocento e Novecento il mito diventerà comunque oggetto di indagine da parte di studiosi di diversi ambiti disciplinari, da Émile Durkheim a Bronislaw Malinowski, da Sigmund Freud a Carl Gustav Jung, da Friedrich Nietzsche a Martin Heidegger.

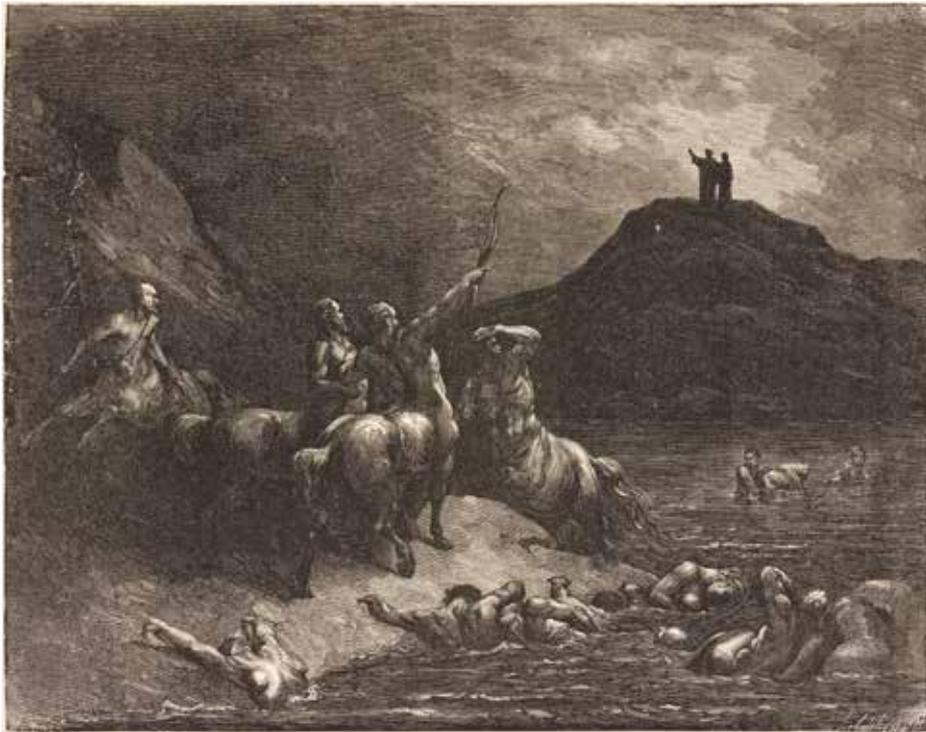
Nell'Ottocento la filologia e le discipline storiche erano intanto chiamate a uno scrupoloso lavoro di analisi delle fonti, anche visive, necessaria premessa per la ricostruzione della cultura e della mentalità delle civiltà del passato. Per quanto riguarda ad esempio lo studio del Medioevo, anche a seguito del modello proposto da Arthur Kingsley Porter, eruditi locali si impegnarono in pubblicazioni dedicate alle testimonianze artistiche. A Parma, ad esempio, Michele Lopez, direttore del Regio Museo di Antichità, descriveva il Battistero e la sua ricca serie di rappresentazioni scultoree segnalando fra l'altro la presenza di due centauri affrontati (cat. 11), suggerendo di leggere in quell'iconografia un'allegoria dello scontro tra bene e male.

Da parte sua la letteratura poteva guardare ai miti intendendoli quali occasione di esplorazione di una dimensione interiore, come nel caso dello scrittore romantico Maurice de Guérin e del suo *Le Centaure* (1840), o, più tardi, in difesa dell'autonomia della creazione poetica, come nel caso di Stéphane Mallarmé e del suo *Dieux antiques: nouvelle mythologie* (1880).

Al lavoro di letterati, eruditi e studiosi, faceva comunque riscontro una sempre più ricca attività di carattere divulgativo. Gli sviluppi dell'industria culturale e della tecnologia tipografica avevano portato a un'ampia produzione di libri e pubblicazioni a dispense. Tra i più noti disegnatori in ambito editoriale del diciannovesimo secolo è sicuramente da annoverare la figura del francese Gustave Doré. In poco più di un trentennio avrebbe realizzato la trasposizione in immagini dei principali capolavori della letteratura universale. Nel 1861, per la casa editrice parigina Hachette, la cantica dell'Inferno della *Divina Commedia* di Dante Alighieri illustrata da Doré era pronta e poteva essere venduta in tutta Europa. In Italia, nel 1868, la casa editrice Sonzogno ne pubblicava

la prima edizione italiana. Anche i centauri infernali di memoria dantesca avevano trovato posto nelle illustrazioni di Doré. Nel canto XII il disegnatore francese proponeva la rappresentazione del momento in cui Dante e Virgilio si trovano nel primo girone del settimo cerchio dell'Inferno, quello in cui patiscono i dannati per azione violenta contro altri. I custodi di quel luogo di pena sono i centauri, che, a migliaia, armati di arco e frecce, costringono i condannati a rimanere immersi nel Flegetonte, fiume pieno di sangue bollente. In quei versi i centauri vengono contrapposti al Minotauro, simbolo più evidente del degradarsi dell'umano nell'animalità (L. Montemagno Ciseri, *Cerbero e gli altri*, Roma 2021, pp. 63-67). Quando Virgilio e Dante si avvicinano alla riva di quel fiume di tormenti, tre centauri, ancora lontani, chiedono loro il perché di quella presenza. Nella rappresentazione di Doré (catt. 9-10), Virgilio, col braccio alzato, chiede di parlare al saggio Chirone. Subito dopo, come sappiamo dai versi del poema, lo stesso Virgilio si rivolgerà a Dante per indicargli la presenza del centauro Nesso, e al fianco di questi dell'ancora più iracundo Follo. Come avrebbe più tardi mostrato con le sue tavole acquarellate Amos Nattini, sarà proprio Nesso a scortare Dante dall'altra parte del Flegetonte. Mostrando in fondo la sua docilità, il centauro di diceva disposto persino a fare da guida, segnalando ad ogni passo al poeta i dannati più noti tra tutti quelli raccolti in quel luogo, tutti comunque chiamati a patire le terribili pene dell'inferno (S. Roffi, *Divina Commedia. Le visioni di Doré*, Scaramuzza, Nattini, Cinisello Balsamo 2012).

Luciano Rivi

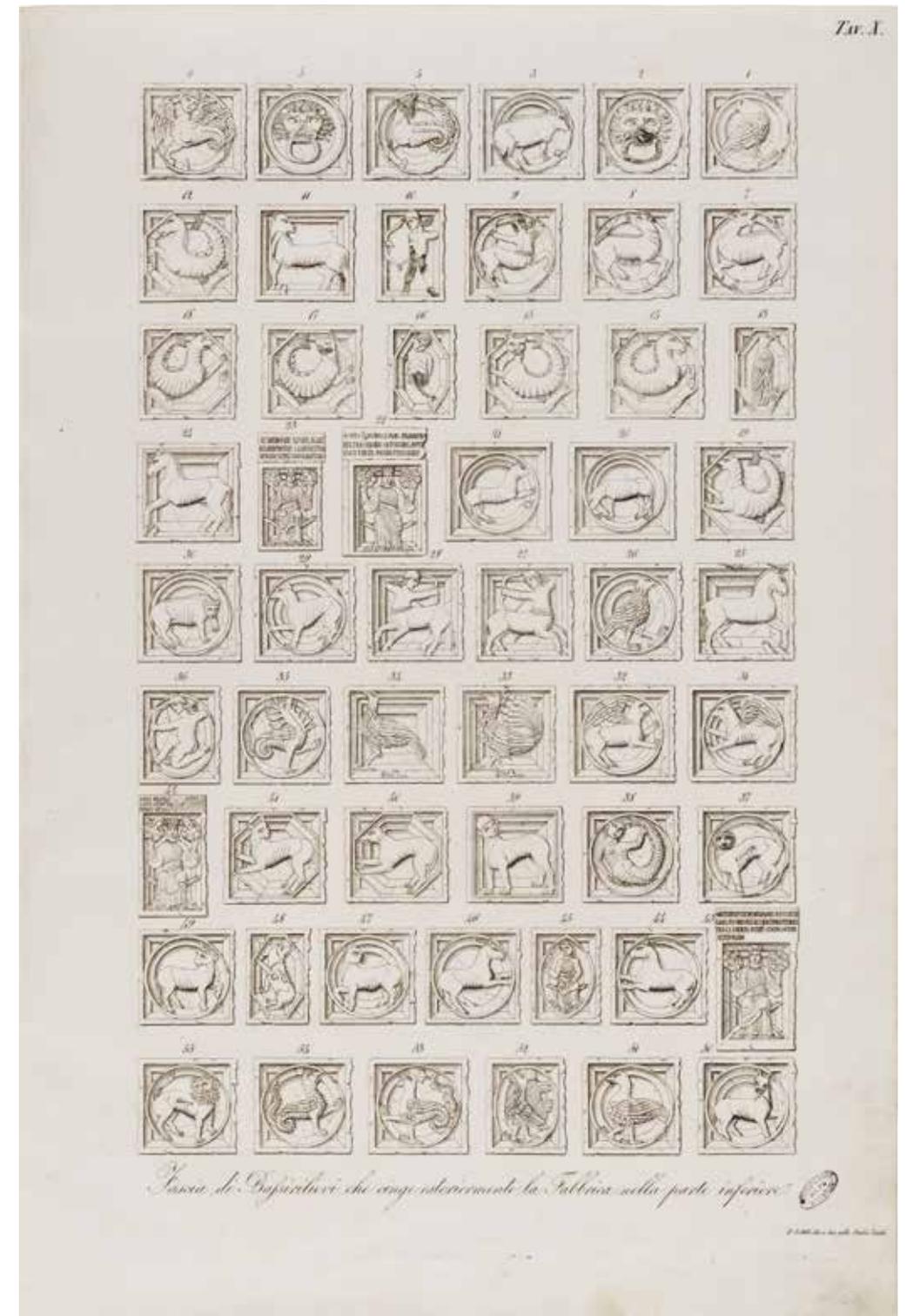


9. *E l'un gridò da lungi: "a qual martiro venite voi, che scendete la costa?"*, in *La Divina Commedia illustrata da Gustave Doré*, Edoardo Sonzogno Editore, 1887, Studio d'Arte La Darsena, Modena



10. *Noi ci appressammo a quelle fiere isnelle*, in *La Divina Commedia illustrata da Gustave Doré*, Edoardo Sonzogno Editore, 1887, Studio d'Arte La Darsena, Modena

11. Zooforo (al centro, due figure di centauri), in *Il Battistero di Parma* descritto da Michele Lopez Direttore del Regio Museo d'Antichità, Vice Presidente emerito della R. Parmense Accademia di Belle Arti, Parma, a spese della R. Deputazione di Storia Patria, Parma, 1863, Biblioteca I.I.S. "A. Venturi", Modena



Il Centauro meccanico del Novecento

Nel preambolo al manifesto di fondazione del Futurismo apparso su “Le Figaro” il 20 febbraio 1909, Filippo Tommaso Marinetti non abdica affatto agli archetipi figurativi classici. Semmai, li ripensa alla luce delle moderne tecnologie e delle metafore che grazie a esse si producono.

A soccorrerlo vi è, tra gli altri, proprio l’archetipo del Centauro:

“Poi il silenzio divenne più cupo. Ma mentre ascoltavamo l’estenuato borbottio di preghiere del vecchio canale e lo scricchiolar dell’ossa dei palazzi moribondi sulle loro barbe di umida verdura, noi udimmo subitamente ruggire sotto le finestre gli automobili famelici.

Andiamo, diss’io; andiamo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l’ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!... Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v’è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie!...

Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina che minacciava il mio stomaco”.

Il processo metamorfico è chiaro: entrando nell’abitacolo, Marinetti muore (“come un cadavere nella bara”) e subito rinasce (“risuscitai sotto il volante”) nei panni di un Centauro, ibrido di uomo e macchina. L’accezione in cui oggi abitualmente si usa la parola è quella che allude al motociclista. A tale proposito, il Centauro inteso come “corridore motociclista” è attestato nell’edizione 1935 del *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini.

Tornando al primo manifesto futurista, è a uno dei suoi firmatari, Luigi Russolo, che si deve la più nota visualizzazione dell’uomo-macchina marinettiano. Nel 1913 egli dipinge *Dinamismo di un’automobile* (oggi al Musée Pompidou di Parigi), una tela in cui l’automezzo lanciato a tutta velocità si fonde con l’aria e il paesaggio urbano, creando un imbuto in cui la figura umana viene letteralmente risucchiata. A questo modello guarda anche Achille Funi col suo motociclista sfrecciante per la copertina del libro di Marinetti *Lussuria Velocità* (cat. 12).

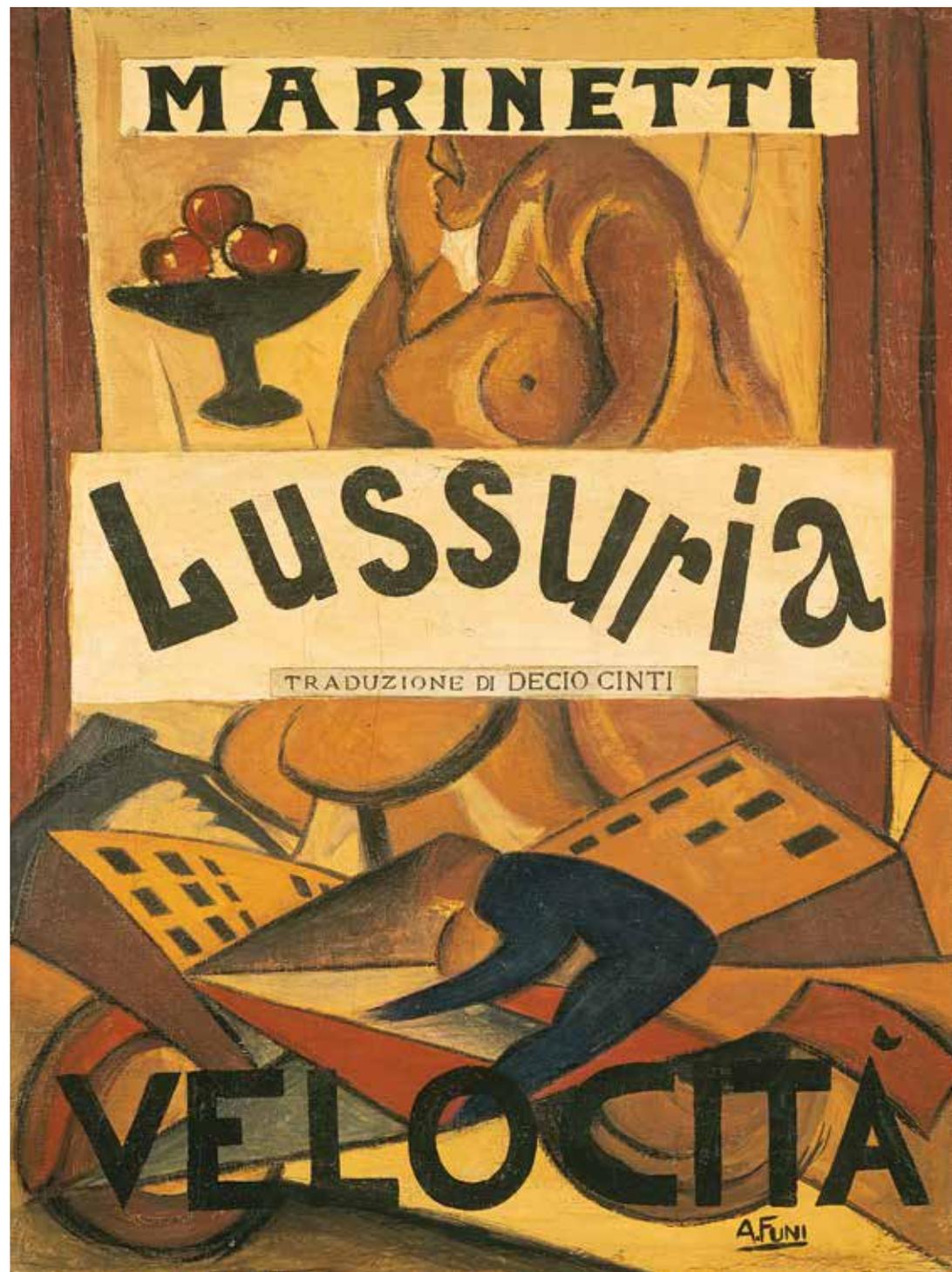
Tra auto, cicli, motocicli e aerei (alle impressioni proprie del volo è dedicato un vero e proprio sottogenere futurista, l’Aeropittura) il rapporto uomo-macchina è il vero coagulante del movimento. Ma se si guarda allo spirito del tema più che alla lettera, allora bisogna ammettere che il macchinismo futurista ha come mito di fondazione non un veicolo a motore, ma i poderosi cavalli da tiro guidati da operai, protagonisti del capolavoro boccioniano *La città che sale* (1910-1911).

Volendo citare un’altra tela di soggetto automobilistico, conviene rivolgersi all’Art Déco di Tamara De Lempicka, col suo *Autoritratto in Bugatti verde* (1929). Esso inscena una variante, la Centaurella, che avrà enorme impatto sulla percezione dell’automobile da parte del grande pubblico. Dopo la seconda guerra mondiale, modelle avvenenti e dive del cinema e della canzone verranno continuamente accostate ai modelli di auto, sia nella fotografia e nel cortometraggio pubblicitario, sia nell’ambito delle competizioni sportive, delle fiere e delle riviste di settore.

Ma un ruolo di primo piano spetta all’*affiche* pubblicitaria in alcuni dei suoi ambiti emergenti: l’industria ciclistica e motoristica, le competizioni sportive, fiere e raduni. Diverse tra le opere qui esposte ci dicono di un Centauro non sempre sganciato dalla sua primitiva identità. Si vedano i manifesti pubblicizzanti la fiera equina di Verona, i cicli Atala e la FIAT 509, dove l’uomo-cavallo permane intatto (catt. 14-16). Tra l’altro, fino a tutti gli anni Cinquanta il ciclismo era di gran lunga lo sport più popolare in Italia, e la propulsione umana del mezzo fece in qualche modo da argine allo strapotere dell’immaginario motoristico. I manifesti più tardi di Corrado Manciola e Gian Carlo Rossetti (catt. 13, 17) sposano l’ibridazione tra essere umano e macchina che, via via, relegherà il Centauro classico a citazione colta.

La popolarità e l’accessibilità della motocicletta non hanno conosciuto rivali dagli anni Sessanta in poi. L’elenco degli artisti che ne hanno fatto motivo di riflessione include, restando ai soli italiani, Gianni Bertini, Alighiero Boetti, Umberto Buscioni, Antonio Ligabue, Mario Merz, Gian Marco Montesano, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Mimmo Rotella, Sergio Sarri, Giuliano Vangi, Angelo Titonel (*Tutti in moto! Il mito della velocità in cento anni di arte*, a cura di D. Fonti e F. Bacci di Capaci, Pontedera 2016).

Enrico Maria Davoli



12. Achille Funi, *Marinetti. Lussuria velocità*, 1914-1921 circa, olio e collage su compensato, 43,5 × 32,7 cm, Studio D'arte Nicoletta Colombo, Milano



13. Corrado Mancioi, *Raduno dei Centauri*, 1933, manifesto pubblicitario, 100,2 × 69,9 cm, Museo Nazionale Collezione Salce, Treviso



14. Plinio Codognato, *Atala*, 1923, locandina pubblicitaria, 49,5 × 33,3 cm, Museo Nazionale Collezione Salce, Treviso



15. Plinio Codognato, *Fiat 509*, 1925, manifesto pubblicitario, 138,7 × 99,2 cm, Museo Nazionale Collezione Salce, Treviso

16. Municipio di Verona
- *Grande Fiera di Cavalli*,
1902 circa, manifesto
pubblicitario, 70,2 × 100,2
cm, Museo Nazionale
Collezione Salce, Treviso



17. Gian Carlo Rossetti,
Agusta MV, 1955-1960 circa,
manifesto pubblicitario,
69,6 × 100 cm, Museo
Nazionale Collezione Salce,
Treviso



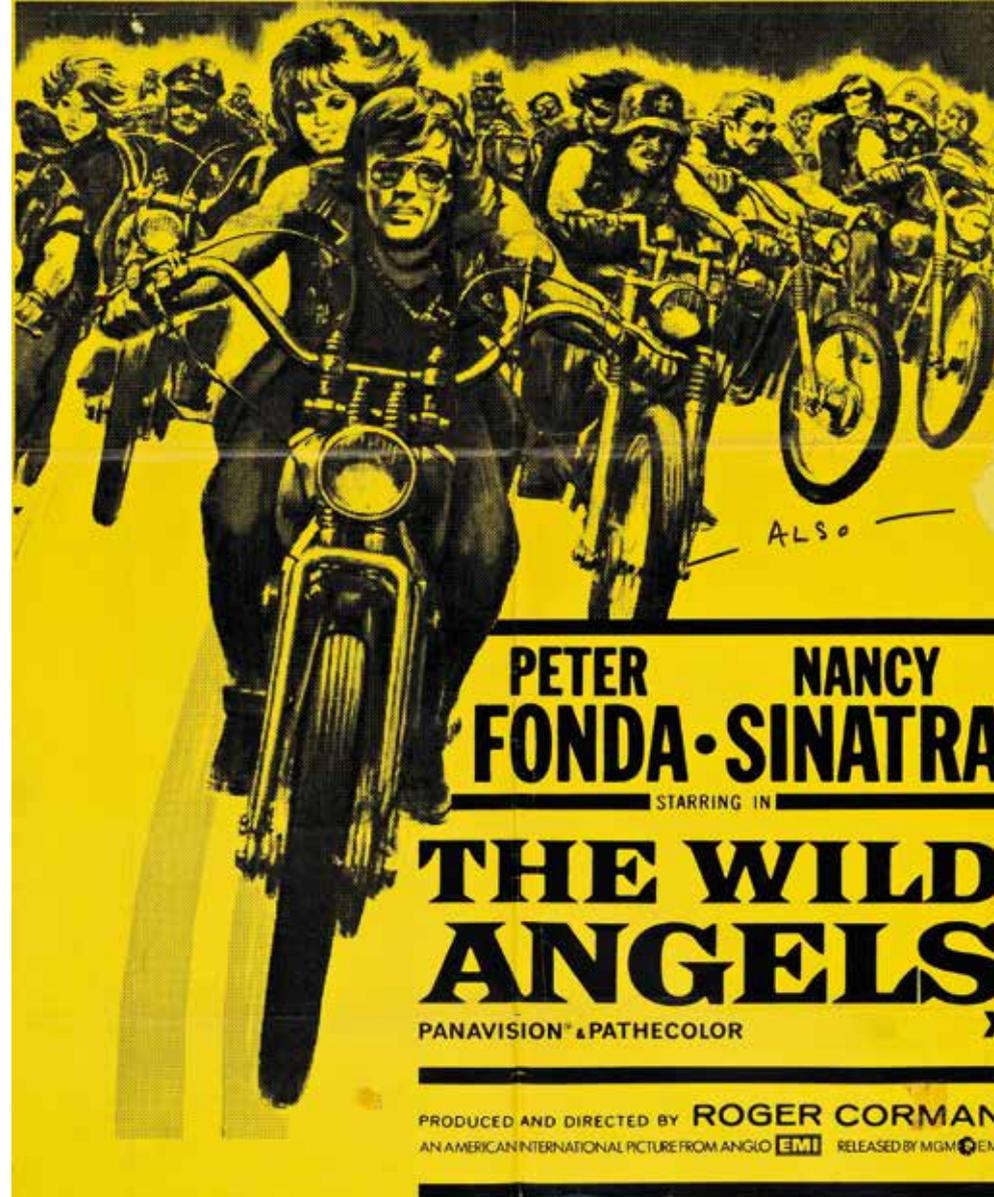
Miti dello schermo. Centauri su due ruote

Il pilota di una motocicletta piega di continuo il proprio corpo contro e verso la strada, contrastando la forza centrifuga, lottando con l'inerzia, piegandosi, girando, ruotando, zigzagando in curva, adattando di continuo lo sguardo in modo da osservare il più possibile il mondo che gli scorre accanto a grande velocità. È un "pas de deux", per dirla con John Berger, fine critico d'arte e appassionato di moto (J. Berger, *Sulla motocicletta*, Vicenza 2019), pilota e strada uniti in un abbraccio appassionato, compagni di tip-tap lungo l'inesorabile autostrada uomo-macchina della vita. Andare in moto, sulle strade vere e su quelle dei film che ne hanno costruito la mitologia, sembra contenere in sé una certa dose di anarchismo, o almeno un principio di ignoranza delle leggi e delle regole. È quasi una tautologia, il richiamo feticista ed erotico di un oggetto, la moto, luccicante, solido e veloce che si insinua fallicamente e spesso fallocraticamente dentro le pieghe e gli strati di una società-femmina. C'è l'esaltazione di una fratellanza virile e *macho* che si fa beffe delle costrizioni della società "adulta", il peana a uno stato di eterna ribellione (cfr. Alberto Morsiani, *Ribelli On the Road*, Roma 2013). Quella fratellanza che ritroviamo, sullo schermo, nelle gang fuori controllo capitanate da Marlon Brando nel seminale *Il selvaggio* (1954) di Laszlo Benedek, da Peter Fonda nel nichilista *I selvaggi* (1966) di Roger Corman (cat. 18), da Willem Dafoe nello stiloso *The Loveless* (1981) di Kathryn Bigelow. L'equivalenza, sempre ribadita, tra il cavallo e la motocicletta nel senso di una 'selvaggia' continuità ha a che fare e rimanda alla mitologia del western. Esiste un film, *Timerider* (1982) di William Dear, in cui il protagonista, un bravo campione di fuoristrada, mentre sta partecipando a una gara di enduro in Messico finisce per un collasso temporale in pieno Wild West e deve vedersela con una banda di spietati banditi il cui capo, viste le potenzialità, intende sostituire il suo cavallo con la moto da cross del nuovo arrivato. Non a caso, il *biker* è stato ribattezzato *centauro*: un essere mitologico, una creatura mostruosa, metà uomo metà cavallo – la parte inferiore, quella dei bassi istinti, di una sessualità animale. Nei racconti mitologici i centauri vivono in montagna e nelle foreste, si nutrono di carne cruda e hanno abitudini assai brutali, compresa una certa propensione allo stupro. È l'immagine ferina che accompagna da sempre il 'selvaggio' in moto, e che il cinema ha lungamente accarezzato. I giovani bikers descritti in *Motorpsycho!* (1965) di Russ Meyer sono 'satanici' nei fatti (criminali), pazzi scatenati che violentano la moglie del protagonista e, alla fine, vengono paragonati ai combattenti Vietcong contro i quali bisogna passare alla terapia delle bombe a mano. Allo stesso modo del cowboy col proprio cavallo, il centauro in moto anela a una fusione totale con il serbatoio, la carena, il telaio, il motore, le sospensioni, il manubrio del proprio mezzo a due ruote. Una oggettivizzazione che, al cinema, celebra il suo trionfo di feticismo sessuale nei 28 indimenticabili minuti del documentario underground *Scorpio Rising* (1964) di Kenneth Anger. In questo film, girato a Brooklyn con la partecipazione di un gruppo di patiti di

moto e realizzato, pare, con la collaborazione dei famigerati Hell's Angels (su di loro, il più bel libro mai scritto sui centauri fuorilegge, H.S. Thompson, *Hell's Angels*, Milano 2008), la ribellione alla società da parte dei 'selvaggi' si sposa, attraverso la motocicletta, con l'apparenza feticista di un mondo in cui è ancora il maschio a potersi illudere di essere in posizione dominante, in una comunione spirituale con i propri simili e in una mistica omosessuale su cui le immagini, nello stesso momento in cui le stanno celebrando, larvatamente ironizzano. Nel feticismo della motocicletta ritroviamo dunque l'utilizzo del mezzo meccanico come forma di fusione mistica con l'animale, e con la stessa Natura. In sella a una moto, il centauro e il paesaggio si muovono all'unisono: il desiderio nascosto è l'immersione completa nella *wilderness*. Vi è da dire però che l'apparente inesauribilità del paesaggio, che a causa della velocità di spostamento della moto si opacizza, si appiattisce, si comprime, cela il sostanziale inscatolamento della presenza del centauro dentro di esso, e nella sua perfetta interscambiabilità sembra infine esprimere una crudele indifferenza alle sorti dei personaggi itineranti alla perpetua ricerca di 'qualcosa d'altro'. I due iconici bikers di *Easy Rider* (1969) di Dennis Hopper, se fossero sopravvissuti, avrebbero potuto cercare per l'eternità la loro "libertà" sulle strade dell'America senza riuscire a trovarne neppure un granello. Lo stesso Johnny di Marlon Brando, il 'selvaggio' per antonomasia, presentato all'inizio del film come un personaggio insolente e nel contempo fortemente eroticizzato, allungato mollemente com'è nella sua giacca di cuoio nera prima sul juke-box del *drugstore* della cittadina di Porterville invasa dalla gang che comanda e poi sulla sua Triumph Thunderbird 6T, mostrerà in seguito tutto il suo smarrimento, tutta la finzione del suo cipiglio, tutta la sua infantile indecisione.

Alberto Morsiani

**Their credo is violence...Their God is hate!...
The most terrifying film of our time.**



18. *Wild Angels*, 1966, locandina del film (regia di Roger Corman), 75 x 50 cm, Collezione privata, Modena

Mitologie contemporanee

I movimenti d'avanguardia si svolgono all'insegna di un radicalismo linguistico, che toglie autorevolezza tanto all'idea di referenzialità, quanto all'idea stessa di 'opera'. Il repertorio accademico, mitologia inclusa, entra in crisi. Tuttavia, ciò non significa che le logiche dell'arte d'avanguardia escludano un interesse per gli strati più remoti della coscienza umana. Il rapporto con un 'prima' anteriore alla Storia e vivente in essa, sussiste. Ma per la loro stessa natura, allusiva ed ellittica, i linguaggi novecenteschi hanno trovato terreno più fertile nelle arti popolari, irregolari ed extraeuropee, che non nelle fonti classiche. Il loro è un progetto etnoantropologico insomma, più che mitologico in senso stretto. Qualche esempio? Si pensi a Josef Albers, che negli anni statunitensi studia a fondo il Messico precolombiano: i suoi notissimi *Homages to the Square* hanno ben documentati rapporti con la struttura a gradoni della piramide mesoamericana, intesa come ponte tra umano e soprannaturale. O ancora, si pensi al maggior artista neozelandese di discendenza europea del secolo XX, Gordon Walters. La sua intera opera, culminante nella serie dei *Koru Paintings*, è una rielaborazione in chiave astratto-concreta dell'universo mitico, proprio della cultura visuale *māori*. Per tacere delle dichiarazioni di Jackson Pollock circa le analogie tra la sua *Action Painting* e l'arte dei nativi americani, abituati a disegnare direttamente sul terreno.

Sciamanesimo, animismo, politeismo, magia (tutte connotazioni precipue del mito) hanno presieduto, negli ultimi quarant'anni, alla scoperta di innumerevoli artisti di origine africana, asiatica, sudamericana, oceaniana che, in un corto circuito di contemporaneità tecnologicamente avanzata e ritualità arcaica, fanno un'arte che parla di 'origini'. Alle mitologie di casa nostra, la parabola dell'arte contemporanea ne ha affiancate altre.

Quanto alla figura mitologica, il Centauro, che svetta in queste pagine, essa è una buona cartina di tornasole per far emergere una linea di resistenza del repertorio classico nel cuore della sensibilità artistica contemporanea. Una linea che, alla progressione indefinita nel nuovo, sostituisce la rivisitazione, la citazione, il *remix*. In scultura, il *Centauro morente* che nel 1914 incorona la piena maturità di Antoine Bourdelle, è un segnale lanciato alle generazioni più giovani. A Parigi, mentre ancora infuria la prima guerra mondiale, Pablo Picasso (in contemporanea con Gino Severini, e non è un caso che né il Cubismo né il Futurismo abbiamo mai abdicato alla referenzialità) effettua quella conversione a U che, negli anni Venti, prenderà il nome di *Rétour à l'ordre*. Bagnanti, maternità, musicisti sono i protagonisti di questa stagione. Ma a poco a poco rientra in gioco quell'elemento tragico che, nel 1937, culminerà in *Guernica*. Ecco allora proliferare le serie tematiche intitolate alla *Tauromachia*, al *Minotauro* e al suo parente stretto, il *Centauro*. Molti *Centauro* dipinti, disegnati e scolpiti nella seconda metà del XX secolo (Zadkine, Masson, César, Arp, Moore, Guttuso) hanno in Picasso il loro padre putativo.

Su posizioni autonome, anch'essi fin dagli anni Venti, si interessano al tema altri due fautori di un retroavanguardismo sapientemente figurativo: Arturo Martini e Salvador Dalí. Ma per una rinascita del Centauro nell'arte contemporanea si può risalire a una retroavanguardia ancora più remota, mascherata da Eclettismo e da Simbolismo. Parliamo di Giorgio de Chirico, che già dal 1908-1909, con la *Lotta di Centauri* custodita nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, si misura con le sfide della modernità abitando in un eterno presente, di cui il mito è la prefigurazione. Il *Chirone* datato 1950 di Alberto Savinio, qui in mostra (cat. 19), sembra già indicare la strada a quella che, trent'anni più tardi, sarà la Transavanguardia: una pittura raddomantica, piena di memorie e di *lapsus*, che si direbbe fatta con la mano sinistra.

Il ritorno a un'immagine composita, ibrida, interessa tutta la postmodernità, sia quella che reinventa trasformisticamente il passato, sia quella che predilige gli stereotipi *pop*. Si passa così dal *Portrait of Ronald Regan as a Centaur* (1980-1981), tela di genere pseudostorico firmata da Vitaly Komar e Alexander Melamid, al *Cupid and Centaur in The Museum Of Love* (1992), uno dei più spettacolari virtuosismi fotografici di Joel-Peter Witkin. E in campo scultoreo, dal neoclassico *Centauro* di Igor Mitoraj (1990), allo stralunato *Nachhut* di Neo Rauch (2010), al calco accademico utilizzato da Jeff Koons per il suo *Gazing Ball, Centaur and Lapith Maiden* (2013).

Con un'altra scultura qui esposta, *Gigante3razzEtá7ArtiCentAuro* (cat. 20), Luigi Ontani forza i limiti entro i quali i processi metamorfici generano forme stabili e riconosciute, per confrontarsi con l'universo inquieto dei grilli gotici. Da ultimo Wainer Vaccari, la cui pittura fa da sempre colloquiare in chiave fantastica uomo e uomo, uomo e animale: dunque non sorprende che nel suo *Sono Chirone... sono tornato* (opera realizzata nel 2025, per questa mostra) (cat. 21), la saldatura si sia completamente realizzata. (C. Lespessailles, *Le centaure dans les arts (XIXe-XXe siècles): permanence ou rupture? Art et histoire de l'art*. 2019. dumas-04509082).

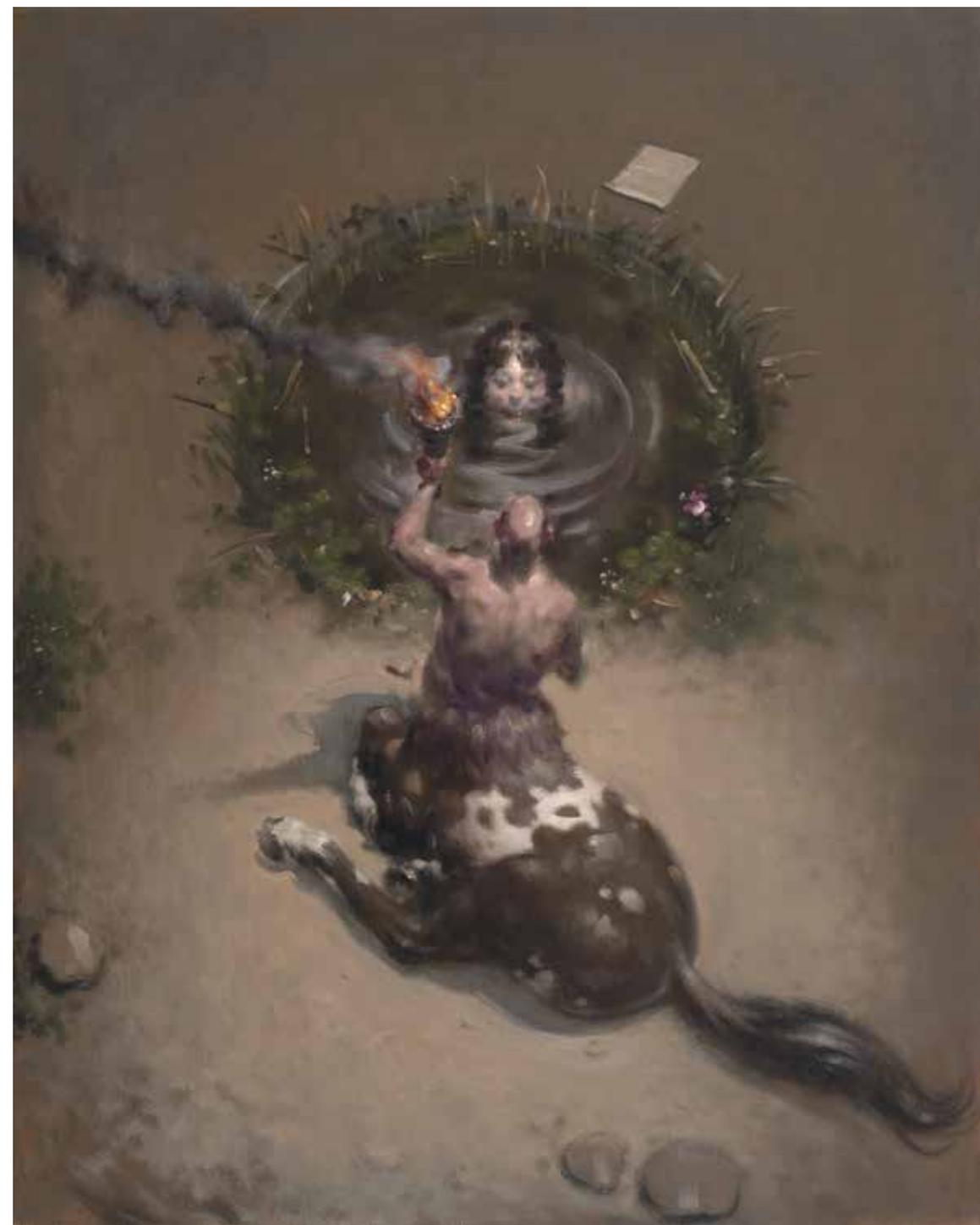
Enrico Maria Davoli



19. Alberto Savinio, *Chirone*, 1950, tempera su tela, 30 × 44,5 cm, Collezione privata, Torino, Courtesy BKV Fine Art, Milano



20. Luigi Ontani,
Gigante3razzEtá7ArtiCentAuro,
2007, bronzo, 96 × 98 × 104
cm, Collezione Luigi Ontani,
Bologna



21. Wainer Vaccari, *Sono Chirone... sono tornato*, 2025, olio su tela, 100 × 80 cm, Courtesy l'artista

APPENDICE DOCUMENTARIA
Jules van Biesbroeck negli archivi della Biennale di Venezia
Angelica Barberini



“Chi ha potuto dimenticare il lindo e leggiadro padiglione belga delle biennali veneziane? Vi si entrava, ogni volta, sapendo che vi era riservata una nuova e squisita sorpresa ed era esso un luogo di riposo, un rifugio di quiete e di serenità [...]. Non è senza una profonda malinconia che si evocano gli anni lontani e i pellegrinaggi alle mostre veneziane fatti veramente come ad un santuario. Sono ricordi e memorie che ritornano dal passato e ne sentiamo tutta la nostalgia in questi nostri affaticati giorni di angoscia e di dubbio”. Con

queste parole Francesco Colnago – poeta, giornalista e critico d’arte – introduceva l’articolo *Statue e pastelli di Jules Van Biesbroeck*, pubblicato sulla rivista “Emporium” nel gennaio del 1920. Insieme alla nostalgia per un tempo felice che la guerra aveva reso lontano, costringendo alle armi e poi all’esilio numerosi e apprezzati artisti belgi che soltanto allora cominciavano a “ritornare alle case e agli studi devastati e contaminati”, Colnago esprimeva nel suo saggio una sincera stima nei confronti di Jules Pierre van Biesbroeck scultore e pittore, ricordando a più riprese come tante delle meritate occasioni di visibilità avute dall’artista belga avessero preso corpo, in tempi e modi differenti, in Italia e, in primo luogo, in occasione delle numerose edizioni delle biennali veneziane cui partecipò. Se il primo legame di Jules Pierre van Biesbroeck con il nostro Paese è addirittura originario (nacque a Portici il 25 ottobre 1873) e se il discontinuo e articolato percorso che lo portò a vivere o a esporre in diverse città italiane (tra cui Portici, Palermo, Roma, Bordighera, Sanremo, Milano, Torino) meriterebbe di essere approfondito attraverso una puntuale

1. Jules van Biesbroeck, *Leda con il cigno*, Ca’ Pesaro - Galleria Internazionale d’Arte Moderna, Venezia

ricerca documentaria su più fronti, l’archivio che sedimenta le testimonianze scritte più consistenti del sodalizio tra l’artista e l’Italia è senza dubbio quello della Biennale di Venezia. A stabilire il primato del fondo veneziano basta il numero delle partecipazioni di Van Biesbroeck alla Esposizione Internazionale d’Arte, cui prese parte per ben sette volte (1903, 1905, 1907, 1909, 1922, 1924, 1926), esponendo complessivamente ventuno opere tra sculture e dipinti e assumendo anche, nelle edizioni del 1920 e del 1924, il ruolo istituzionale di membro della giuria di accettazione. Il luogo che oggi conserva il ricco patrimonio documentario della Biennale di Venezia, testimoniandone la storia e l’attività a partire dal 1895 – anno della prima edizione – è l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) e della ricognizione effettuata tra quelle carte, per rintracciare fonti sulla presenza e l’attività di Van Biesbroeck alle varie edizioni della mostra, si vuole rendere in questa appendice un breve resoconto.

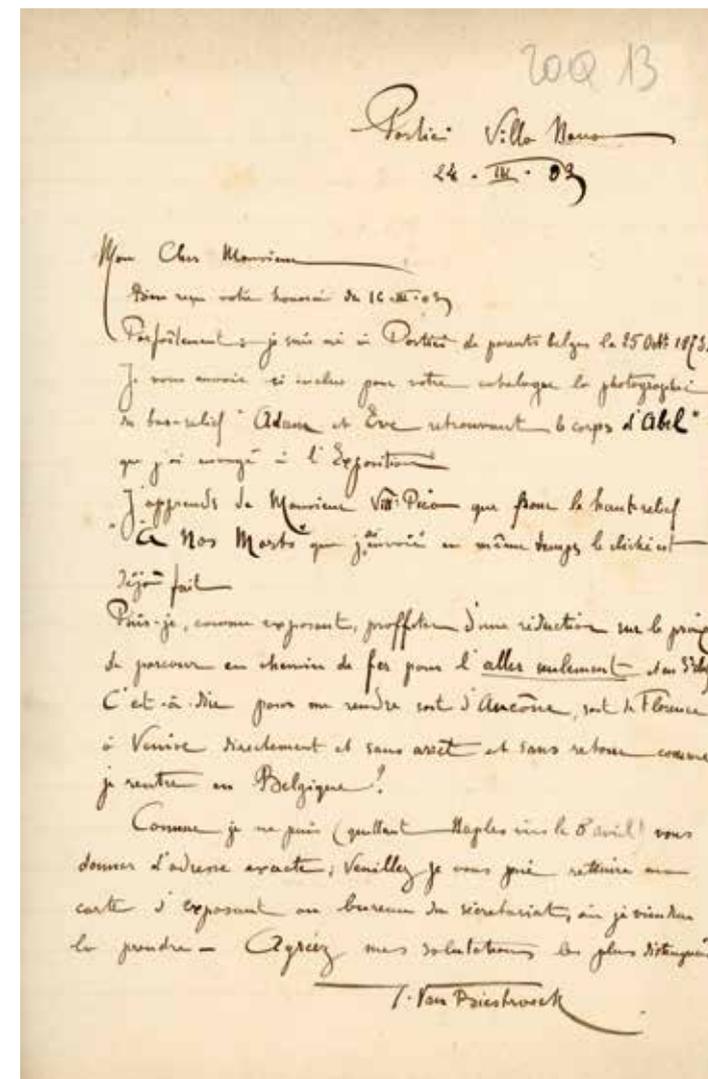
Su Van Biesbroeck l’ASAC conserva, in primo luogo, un’interessante documentazione fotografica, costituita da 45 originali tra cui fotografie di sue opere e del suo studio e un prezioso album di 35 foto inviato dall’artista alla Biennale¹, ma il nucleo documentario più ricco, sia dal punto di vista quantitativo che da quello contenutistico, è risultato essere il cosiddetto *Fondo storico*, che conserva la documentazione cartacea prodotta dalla Biennale di Venezia a partire dalle origini e che si articola al proprio interno in serie archivistiche distinte per tipologia documentaria o per ufficio produttore, costituendo di fatto il vero residuo di tutta la prima attività amministrativa, gestionale, pubblicitaria e contabile sottesa al funzionamento della complessa macchina organizzativa della manifestazione, nelle varie edizioni che si sono succedute negli anni. Occorre premettere che numerose serie del *Fondo storico*, che per le tipologie di documenti che aggregano sarebbero molto interessanti ai fini della ricerca – si pensi agli *Statuti e regolamenti*, agli atti degli *Organi di gestione*, alle carte prodotte dall’*Ufficio stampa* e dall’*Ufficio amministrazione*, alle serie *Relazioni, attività e dati statistici* e *Arti visive* –

non possono, in questo caso, costituire un fertile terreno di indagine a causa degli estremi cronologici che le contraddistinguono, iniziando tutte a partire dagli anni Trenta o Quaranta, epoca in cui la presenza dell'artista belga a Venezia non è più attestata. Si tratta, tuttavia, di una lacuna che in buona parte può essere colmata dalle carte afferenti ad altre sezioni, in particolare a quella delle *Attività 1894-1944* (serie cosiddetta *Scatole nere*), nella quale si conservano tipologie documentarie molto eterogenee, riconducibili anche a quelle più organicamente ordinate, da una certa epoca storica in avanti, nelle serie sopra ricordate. Le *Scatole nere* – così chiamate dal colore dei contenitori – rappresentano la sezione più ricca di testimonianze sull'artista tra quelle esplorate nell'indagine archivistica effettuata. La sequenza dei fascicoli, per lo più ordinati rispettando la successione cronologica delle manifestazioni, ha consentito di identificare rapidamente le unità da consultare e di prendere atto, contestualmente, che mancando quasi del tutto la documentazione riguardante le esposizioni dal 1920 al 1926, le testimonianze sulle ultime partecipazioni di Van Biesbroeck alla Biennale sono inevitabilmente molto più scarse rispetto a quelle rintracciabili per le prime. Una parte consistente della documentazione conservata nelle *Scatole nere* è costituita dalla corrispondenza intercorsa tra gli organi di gestione e gli uffici della Biennale con rappresentanti dell'amministrazione locale e statale, con artisti italiani e stranieri, con i componenti delle giurie e delle commissioni, con i responsabili delle premiazioni e delle vendite delle opere, con i referenti per le operazioni di spedizione e trasporto, con critici d'arte e giornalisti: un patrimonio documentario ricchissimo all'interno del quale sono state rintracciate numerose lettere dell'artista e sull'artista. In particolare, lo scambio epistolare individuato si colloca cronologicamente tra il 1903 e il 1909 e ha per attori principali, oltre a Van Biesbroeck, Antonio Fradeletto, segretario generale dell'Esposizione veneziana dal 1895 al 1919, Vittorio Pica, che gli subentrò nel 1920 nello stesso ruolo, ma che fin dalle origini della mostra veneziana ne fu protagonista attivo – come vincitore di premi ai migliori

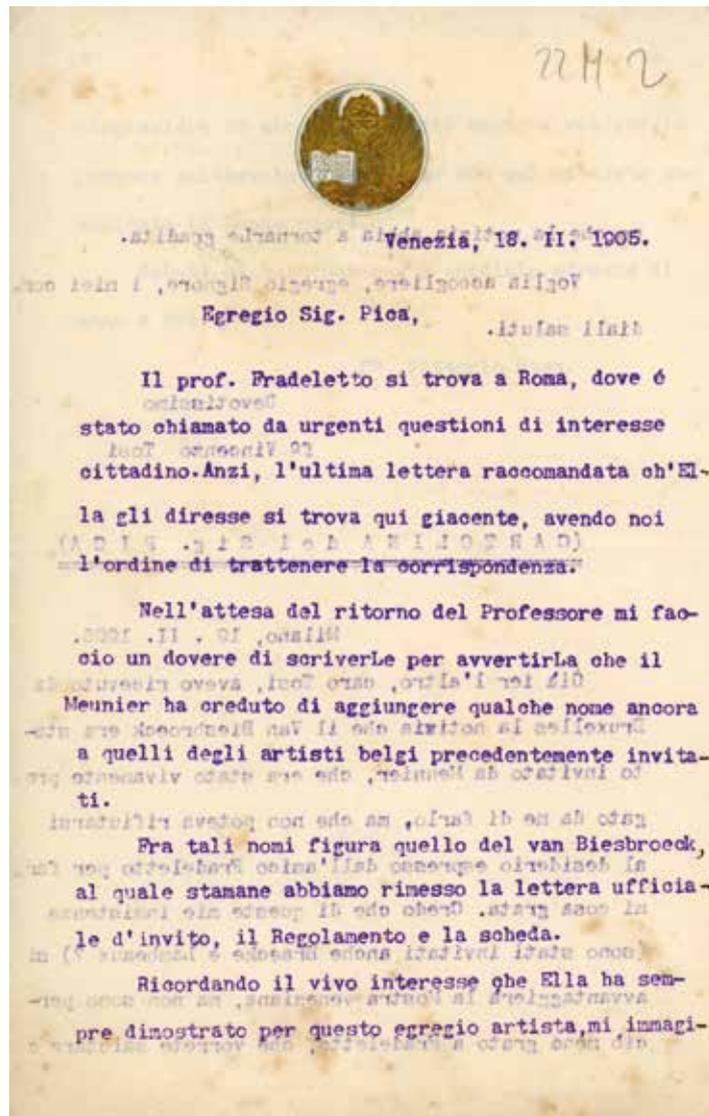
studi critici, vicesegretario dal 1914 accanto allo stesso Fradeletto, membro di diverse commissioni e della Giuria di accettazione in epoche diverse – Romolo Bazzoni, direttore amministrativo della rassegna, e Vincenzo Tosi, incaricato alle vendite per la Sesta Esposizione (1905). Fu proprio la profonda stima che Vittorio Pica nutriva nei confronti dell'artista belga a introdurlo nel contesto della mostra internazionale veneziana e di questa ammirazione è riprova un articolo pubblicato da Pica nell'aprile del 1904 su "Emporium", la più importante rivista italiana d'arte dell'epoca, con cui il critico collaborò dal 1896 al 1918. In quell'articolo Pica ricordava che fu lui a indurre Van Biesbroeck ad aderire alla Quinta Esposizione Internazionale delle Belle Arti della Città di Venezia "persuaso che vi avrebbe ottenuto un successo"² ed è a quella edizione, cui l'artista partecipò per invito³, che risalgono le prime tracce individuate tra le carte dell'archivio sull'argomento. È del 14 febbraio 1903 la lettera scritta dall'artista ad Antonio Fradeletto per accompagnare la scheda blu di notifica che gli espositori dovevano compilare, in duplice copia, e inviare firmata alla Segreteria. Delle due opere proposte per quell'occasione – il frammento di altorilievo *Ai nostri morti* e il bassorilievo *Adamo ed Eva ritrovano il corpo di Abele* – è alla prima che Van Biesbroeck rivolge le maggiori attenzioni chiedendo di vedersi riconoscere il diritto, in caso di vendita, di poter trarre un calco dell'originale perché parte di un monumento in corso di esecuzione e di cui non esisteva ancora alcuna riproduzione per la successiva fusione in bronzo⁴. I primi contatti tra l'artista e gli uffici dell'Esposizione sembrano essere, in effetti, prevalentemente organizzativi e operativi: nelle lettere di Van Biesbroeck si parla dei prezzi delle sue opere, delle modalità di spedizione, dell'invio di fotografie per il catalogo, della riduzione dei prezzi di viaggio ferroviario concessa agli espositori, degli indirizzi di riferimento dell'artista, in movimento tra il Belgio e l'Italia⁵. È dalle lettere di Vittorio Pica a Fradeletto che affiora, invece, il forte desiderio del critico di veder riconosciuto il valore dell'artista, in uno scambio epistolare in cui a più riprese – oltre a diversi orientamenti di apprezzamento artistico,

al senso di una sincera amicizia e alla stima per il ruolo e l'attività del segretario – Pica esprime il proprio pensiero su Van Biesbroeck: “Per conto mio, che, come tu sai, sono di spirito anti-campanilistico ed anti-chauvinista, ti raccomando gli stranieri, che mi sembra che siano stati un po’ trascurati finora e sopra tutto Van Biesbroeck, il cui mirabile gruppo dovrebbe, a parer mio, prender posto nella Galleria di Venezia”⁶. Ancora, a novembre, in prossimità della chiusura della Quinta Esposizione: “Voglio sperare che a riparare alla sbalorditiva esclusione dalla premiazione degli scultori stranieri, con preferenza di Bialetti a Rodin ed a Biesbroeck, tu, da taumaturgo a cui nulla riesce impossibile, saprai trovare un amatore intelligente e generoso che acquisti la ‘Testa di Minerva’ o l’‘Amor fugit’ del primo e l’‘Ai nostri morti’ del secondo e ne faccia dono alla Galleria di Venezia”⁷. La speranza di Pica venne di lì a poco esaudita: l’opera dell’artista belga rientrò, infatti, tra gli acquisti ufficiali per la Galleria internazionale d’arte moderna di Venezia previsti dal regolamento dell’Esposizione e sull’esito della scelta il critico palesò il proprio entusiasmo: “Mi fa piacere moltissimo che, quasi sicuramente, il magnifico gruppo di Biesbroeck rimanga nella sala della Galleria d’arte moderna di Venezia. Sarebbe un atto di giustizia e ti sarò grato se, avverandosi, come spero, la notizia, vorrai subito darmene avviso”⁸. Tra giugno e agosto del 1904 Van Biesbroeck comunicava a Fradeletto e Tosi di aver completato il controstampo del frammento de *Ai nostri morti*, chiedeva informazioni per la spedizione dell’opera e, a consegna avvenuta, sollecitava la liquidazione dei 1900 franchi, prezzo pattuito per l’acquisto del gruppo scultoreo⁹. Forse sull’onda del successo riscosso nell’edizione del 1903, Van Biesbroeck attese fiducioso di essere invitato anche alla mostra veneziana del 1905 e a condividere la stessa speranza c’era, ancora una volta, Vittorio Pica. A testimonianza di questa fase preparatoria dell’evento rimane un carteggio in cui figura, insieme agli altri protagonisti, anche Constantin Meunier¹⁰ che aveva ricevuto da Fradeletto l’incarico di proporre una rosa di eccellenti pittori e scultori belgi, meritevoli di partecipare all’Esposizione per invito, senza passare,

quindi, dal vaglio della Giuria di accettazione. L’ottimismo di Van Biesbroeck è ben espresso in una sua lettera del 2 novembre 1904, nella quale, avvicinandosi il momento di preparare i lavori per la nuova mostra, chiedeva di esservi invitato e annunciava di aver pronte nuove opere, in particolare alcune tele inedite di modeste dimensioni che considerava superiori alle proprie sculture, senza escludere, comunque, di spedire anche queste¹¹. A distanza di poco più di tre mesi, il 18 febbraio 1905 Vincenzo Tosi, in assenza di Fradeletto impegnato momentaneamente a Roma, comunicava a Pica la notizia tanto attesa. Ne rimane testimonianza in una lettera dattiloscritta che riporta, in calce, il testo della cartolina di risposta del critico: “Venezia, 18 febbraio 1905. Egregio sig. Pica, [...] mi faccio un dovere di scriverte per avvertirla che il Meunier ha creduto di aggiungere qualche nome ancora a quelli degli artisti belgi precedentemente invitati. Fra tali nomi figura quello del Van Biesbroeck, al quale stamane abbiamo rimesso la lettera ufficiale di invito, il regolamento e la scheda. Ricordando il vivo interesse che ella ha sempre dimostrato per questo egregio artista, mi immagino che la notizia abbia a tornarle gradita [...]. Milano, 19 febbraio 1905. Già ier l’altro, caro Tosi, avevo ricevuto da Bruxelles



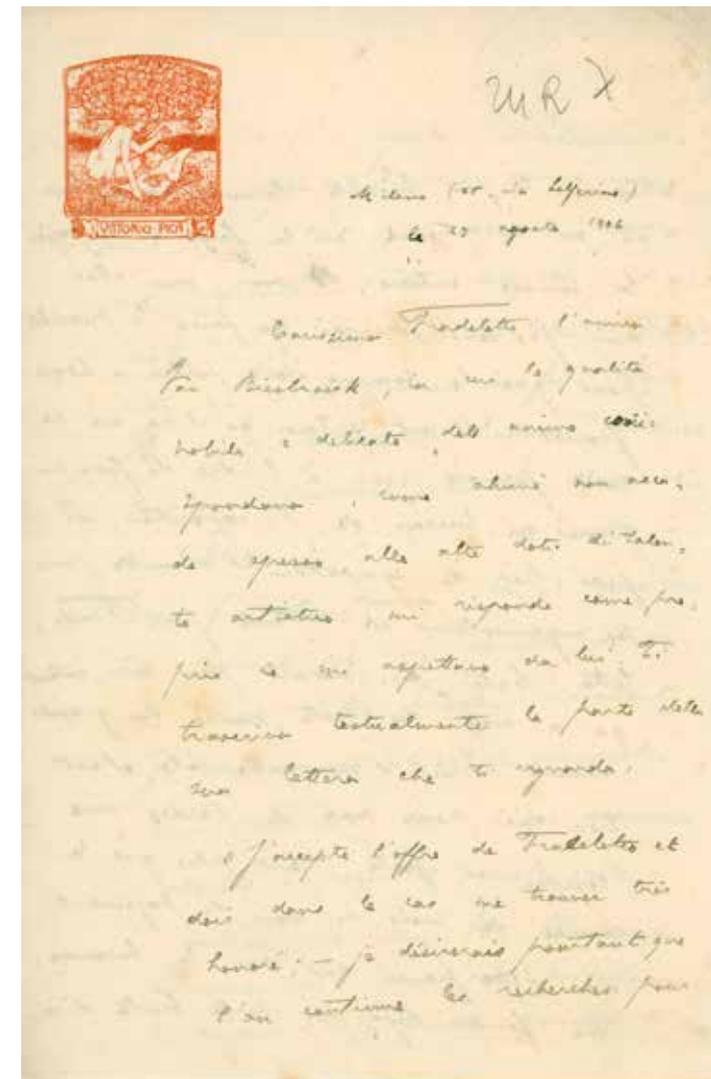
2. Lettera manoscritta di Van Biesbroeck (Portici, 24 marzo 1903), segnata “20 Q 13”, in serie “Scatole nere”, b. 20, fasc. 17. “V”: corrispondenza alfabetica, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC



la notizia che il Van Biesbroeck era stato invitato da Meunier, che era stato vivamente pregato da me di farlo, ma che non poteva rifiutarsi al desiderio espresso dall'amico Fradeletto per farmi cosa grata. Credo che di queste mie insistenze [...] si avvantaggerà la Mostra veneziana [...]”¹². In una lettera del 1° marzo, lo stesso Van Biesbroeck ringraziava sentitamente per l'invito ricevuto e si augurava che i lavori da lui proposti avrebbero incontrato la soddisfazione degli organizzatori dell'evento¹³. Alla Sesta Esposizione del 1905 Van Biesbroeck partecipò, infine, con quattro opere: i dipinti *La donna del pavone* e *Leda* e le sculture in marmo *Operaia in veste da lavoro* e *Operaia in fabbrica*. Ed è proprio sul dipinto *Leda* che si concentra la maggior parte della corrispondenza rintracciata dal 1905 in poi. Un'insistenza che è da attribuire ai problemi insorti in seguito alla vendita

dell'opera – acquistata nella tarda primavera da una baronessa straniera di cui, pare, si persero momentaneamente le tracce – cui non corrispose, per più di due anni, il versamento del corrispettivo in franchi all'artista, a causa del pagamento soltanto parziale effettuato dall'acquirente all'Ufficio Vendite. Questo affare spiacevole e spinoso, che portò all'artista notevoli difficoltà

3. Lettera dattiloscritta di Vincenzo Tosi a Vittorio Pica (Venezia, 18 febbraio 1905), segnata “22 M 2”, in serie “Scatole nere”, b. 22, fasc. 12. “P”: corrispondenza alfabetica, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC



economiche e che vide coinvolto ancora una volta Vittorio Pica in qualità di intermediario con la Segreteria e rappresentante degli interessi del suo protetto, si risolse soltanto all'inizio del 1908¹⁴.

La questione annosa del recupero del credito, che assunse a tratti una tensione verbale evidente nei testi delle lettere, non distrasse Pica dal suo ruolo di costante sostenitore e promotore del talento di Van Biesbroeck: scrivendo a Fradeletto nel luglio del 1907, ad esempio, riferendosi alla scultura *I piantabandiera* esposta nel Giardino della mostra per la Settima Esposizione, lo incalzava: “Non ti pare poi che il gruppo bellissimo dei Piantatori di vessilli, la cui riproduzione in bronzo non costerebbe che 6000 lire, meriterebbe proprio di trovare, mercè tua, un acquirente? [...]” e ancora In quanto al gruppo del Van Biesbroeck, tu sei tale taumaturgo che non puoi più permetterti di scrivere ‘non so proprio come fare il miracolo di raccogliere i quattrini necessari’¹⁵. Anche nel marzo del 1909 troviamo Pica a prodigarsi per valorizzare l'artista, spendendo parole di stima nei suoi confronti con Romolo Bazzoni: “un altro artista che rischia di essere dimenticato – e sarebbe un vero peccato! – per trovarsi già da più mesi in Italia ed anche e sopra tutto (sia detto qui fra noi) per scarsa buona volontà a suo riguardo del Fierens¹⁶ è

4. Lettera manoscritta di Vittorio Pica ad Antonio Fradeletto (Milano, 29 agosto 1906), segnata “24 R X”, in serie “Scatole nere”, b. 24, fasc. 18. “P”: corrispondenza alfabetica, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC



Jules Van Biesbroeck. Egli ha pronto, fra altri lavori pregevolissimi, un nuovo gruppo del Monumento 'Ai nostri morti', il cui primo fu, come ben ricorderete, acquistato per la Galleria d'arte moderna di Venezia" e il giorno seguente: "Una lettera di Fierens, giuntami iersera, mi assicura, caro Bazzoni, che Van Biesbroeck è stato invitato: tanto meglio!"¹⁷. Se la corrispondenza costituisce una testimonianza costante per le prime quattro occasioni di partecipazione dell'artista alle mostre veneziane, altrettanto non si può dire per quelle degli anni Venti che, come si accennava in precedenza, sono estremamente lacunose dal punto di vista documentario. Per quel periodo, nella serie delle *Scatole nere*, del nome di Van Biesbroeck resta traccia, ad esempio, nel resoconto

a stampa¹⁸ delle opere selezionate per la XIV Esposizione (1924) dalla Giuria di accettazione – di cui l'artista in quell'anno e nel 1920 aveva fatto parte – o nell'elenco degli "Artisti aventi diritto all'invito all'opera perché parteciparono alle 4 ultime esposizioni o perché furono in esse acquistati per le gallerie di Venezia e di Roma" (1924)¹⁹ o nella rubrica riassuntiva sugli artisti espositori alle biennali veneziane dal 1895 al 1942, che restituisce di ogni artista luogo di nascita e morte, date delle esposizioni a cui partecipò, numero e tipologia delle opere esposte²⁰.

Oltre alle *Scatole nere* e alle *Scatole nere. Padiglioni* le altre serie del *Fondo storico* che sono state visionate e che hanno restituito tracce dei rapporti di Van Biesbroeck con la mostra veneziana sono i *Copialettere*²¹, registri per le minute della corrispondenza in uscita prodotta dagli uffici dell'ente, visionati soltanto in formato digitale a causa dell'estrema delicatezza degli originali e, comunque, di non semplice lettura, e l' *Ufficio Trasporti*²², che si occupava di seguire l'arrivo e l'accoglienza delle opere da esporre alla rassegna d'arte e della loro rispedizione ai legittimi proprietari o compratori. Nei registri visionati si trova annotato, per le esposizioni del 1924 e 1926, il nome di Van Biesbroeck e delle opere consegnate, identificate da un numero progressivo. Le numerose testimonianze riscontrate nell'archivio ASAC per le prime quattro partecipazioni di Van Biesbroeck alla Biennale lasciano il posto a scarse registrazioni che si limitano a rilevare la presenza dell'artista come espositore di opere o come membro della giuria di accettazione tra il 1920 e il 1926. Forse non è un caso che il 1926 sia l'ultimo anno che vede la partecipazione di Van Biesbroeck alle esposizioni veneziane. L'anno successivo si chiuse infatti la collaborazione di Vittorio Pica con la Biennale. Il critico d'arte, convinto sostenitore ed estimatore di Van Biesbroeck, anche a causa delle sue idee 'esterofile' e conservatrici, si dimise dalla carica di segretario generale per lasciare il posto ad Antonio Maraini, uomo di regime.

5. *Cartolina di Vittorio Pica a Grubicy de Dragon* (con intestazione su disegno di Jules van Biesbroeck), 1907, Archivio del '900 del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

¹ ASAC, *Arti Visive/Artisti*, V9, Album V1.

² V. Pica, *Artisti contemporanei: Jules Van Biesbroeck*, in “Emporium”, vol. XIX, n. 112 (aprile 1904): pp. 249-250.

³ ASAC, *Scatole nere*, b. 16, fasc. 3. “Inviti V Esposizione”: elenco degli invitati del Belgio, in cui compare anche il nome di Jules van Biesbroeck, il cui indirizzo all’epoca era “76, rue longue de la Forge, Gand”.

⁴ ASAC, *Scatole nere*, b. 19, fasc. 1. “V Esposizione: schede degli artisti esponenti”: lettera di Jules van Biesbroeck ad Antonio Fradeletto (Portici – Villa Nava, 14 febbraio 1903) e allegata “Notice” (27 dicembre 1902).

⁵ ASAC, *Scatole nere*, b. 20, fasc. 17. “V”: corrispondenza alfabetica: lettera di Jules van Biesbroeck a n.d. (Portici – Villa Nava, 24 marzo 1903).

⁶ ASAC, *Scatole nere*, b. 20, fasc. 6. “P-Q”: corrispondenza alfabetica: lettera di Vittorio Pica ad Antonio Fradeletto (Napoli, 27 agosto 1903).

⁷ Ibidem: lettera di Vittorio Pica ad Antonio Fradeletto (Napoli, 1° novembre 1903).

⁸ Ibidem: lettera di Vittorio Pica ad Antonio Fradeletto (Napoli, 17 novembre 1903).

⁹ ASAC, *Scatole nere*, b. 20, fasc. 17. “V”: corrispondenza alfabetica: lettera di Jules van Biesbroeck a destinatario ignoto (Trouchiennes, Belgio, 1° giugno 1904); *Scatole nere*, b. 22, fasc. 2. “B”: corrispondenza alfabetica: 2 lettere di Jules van Biesbroeck ad Antonio Fradeletto (Trouchiennes, Belgio, 11 luglio e 29 agosto 1904).

¹⁰ Constantin Meunier (1831-1905), pittore e scultore belga. Per le lettere di Constantin a Fradeletto si veda: ASAC, *Scatole nere. Padiglioni*, b. 2 (“Belgio” 1909-1940), fasc. 5. “VI Biennale 1905: mostra del Belgio”: elenco degli invitati, corrispondenza (1904-1905).

¹¹ ASAC, *Scatole nere*, b. 22, fasc. 18. “V”: corrispondenza alfabetica: lettera di Jules van Biesbroeck a destinatario ignoto (Trouchiennes, Belgio, 2 novembre 1904). Si segnala anche: *Scatole nere*, b. 22, fasc. 2. “B”: corrispondenza alfabetica: lettera di Jules van Biesbroeck a Vincenzo Tosi (Trouchiennes, Belgio, 11 novembre 1904).

¹² ASAC, *Scatole nere*, b. 22, fasc. 12. “P”: corrispondenza alfabetica: lettera di Vincenzo Tosi a Vittorio Pica (Venezia, 18 febbraio 1905).

¹³ ASAC, *Scatole nere. Padiglioni*, b. 2 (“Belgio” 1909-1940), fasc. 5. “VI Biennale 1905: mostra del Belgio”: elenco degli invitati, corrispondenza (1904-1905): lettera di Jules van Biesbroeck a destinatario ignoto (Trouchiennes, Belgio, 1° marzo 1905).

¹⁴ ASAC, *Scatole nere*, b. 22, fasc. 2. “B”: corrispondenza alfabetica: lettera di Jules van Biesbroeck a Vincenzo Tosi (Gand, Belgio, 21 dicembre 1905); *Scatole nere*, b. 22, fasc. 2. “R”: corrispondenza alfabetica: 2 lettere di Jules van Biesbroeck ad Antonio Fradeletto (Gand, Belgio, 2 gennaio e 2 maggio 1906); *Scatole nere*, b. 24, fasc. 18. “P”: corrispondenza alfabetica: 6 lettere di Vittorio Pica ad Antonio Fradeletto (Milano, 14 luglio, 29 agosto e 14 novembre 1906; 11 luglio, 21 luglio, 1° agosto 1907); *Scatole nere*, b. 23, fasc. 14. “B”: corrispondenza alfabetica: 3 lettere di Jules van Biesbroeck ad Antonio Fradeletto (Trouchiennes, Belgio, 3 agosto 1907; Gand, Belgio, 4 dicembre 1907 e 20 gennaio 1908) e una lettera a Romolo Bazzoni (Gand, Belgio, 4 febbraio 1908);

Copialettere, Volume n.72, pag. 247: lettera di Romolo Bazzoni a Jules van Biesbroeck (Venezia, 27 gennaio 1908).

¹⁵ ASAC, *Scatole nere*, b. 24, fasc. 18. “P”: corrispondenza alfabetica: 2 lettere di Vittorio Pica ad Antonio Fradeletto (Milano, 21 luglio e 1° agosto 1907).

¹⁶ Hippolyte Fierens-Gevaert (Bruxelles 1870 - Liegi 1926), storico dell’arte.

¹⁷ ASAC, *Scatole nere*, b. 27, fasc. 2. “P”: corrispondenza alfabetica: una lettera e un biglietto di Vittorio Pica a Romolo Bazzoni (Milano, 25 e 26 marzo 1909).

¹⁸ ASAC, *Scatole nere*, b. 43, fasc. 16. “Il verdetto della Giuria”.

¹⁹ ASAC, *Scatole nere*, b. 39, fasc. 20. “Verballi del Consiglio Direttivo; corrispondenza; fascicoli personali degli artisti; proteste e proposte; regolamento generale in francese per la XII Biennale” (1920-1924). Nel 1924 l’artista risultava residente a “Bordighera, via dei Colli 3, Villa Ons Nest”.

²⁰ ASAC, *Scatole nere*, b. 138: “Elenchi, rubriche, schede biografiche degli artisti” 1895-1942.

²¹ Dagli indici dei *Copialettere* a disposizione nella sala studio dell’ASAC – che non oltrepassano di molto, però, il primo decennio del Novecento – è stato possibile individuare 21 lettere indirizzate a Van Biesbroeck.

²² ASAC, *Ufficio Trasporti*, b. 2, regg. 13 e 14 (registri arrivi e partenze delle opere, 1922 e 1924); b. 3, reg. 15 (registro arrivi e partenze delle opere, 1926).

Centauro e altri miti nell'età di Jules van Biesbroeck, artista tra idea e natura Luciano Rivi	5
Tra simbolo e ornamento: la doppia vita del centauro dall'antichità all'età contemporanea Claudio Franzoni	27
Favola e allegoria. Il racconto del mito nei dipinti della Collezione BPER Banca Lucia Peruzzi	45
Catalogo delle opere	57
1. Jules van Biesbroeck: un artista tra natura e simbolo	
2. Centauro e altri miti nella cultura figurativa tra Otto e Novecento	
3. Il centauro: interpretazioni di un archetipo nei secoli	
Appendice documentaria Jules van Biesbroeck negli archivi della Biennale di Venezia Angelica Barberini	127

BPER:

CORPORATE COLLECTION

Ferine Creature Centauri, fauni, miti nell'opera di Jules van Biesbroeck e nell'immaginario moderno

a cura di **Luciano Rivi**

La Galleria BPER Banca
Sabrina Bianchi – Responsabile
Greta Rossi – Coordinatrice
Pasquale Durante
Anna Scattolin

Testi catalogo
Luciano Rivi
Angelica Barberini
Enrico Maria Davoli
Claudio Franzoni
Andrea Iezzi
Alberto Morsiani
Lucia Peruzzi

Exhibition design
Andrea Isola

Grafica del sistema visivo
TreArt Studio

Allestimento
Alberto Rodella
Franco Oddi

Trasporti
Apice

Produzione allestimento
UPM

Strumenti accessibilità - stampe PIAF
(Minolta)
Handicoop Srl

Ufficio stampa
PCM Studio di Paola C. Manfredi
Media Relations BPER Banca

Si ringraziano

Armando Audoli, Giuseppe Bacchi, Filippo Bacci di Capaci, Emanuele Bardazzi, Nicoletta Colombo, Gabriella de' Grandi, Angelo Enrico, Stefania Fabbri, Giulia Gualdi, Chiara Golfieri, Ivan Levrini, Claudio Martinelli, Monica Martinengo, Francesco Maspes, Corinna Mezzetti, Giuseppe Olmi, Simona Parigi, Alfonso Panzetta, Chiara Pulini, Anna Maria Quartili, Elena Rabitti, Alberto Rodella, Maddalena Santeroni, Massimo Vecchia
Un grazie a tutto il Servizio Brand e Marketing Communication BPER Banca.
Un grazie sincero a tutti i musei e collezionisti prestatori.

Crediti fotografici

Collezione Emanuele Bardazzi
Luigino Visconti Fotografo
Studio d'Arte Nicoletta Colombo, Milano
Paolo Pugnaghi Fotografo
BKV Fine Art, Milano
Giorgio Benni Fotografo
Riccardo Ferrarese Fotografo
Paolo Bressan Fotografo
Torri del Vento Edizioni
Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei nazionale Veneto – Collezione Nando Salce
Arte Fotografica, Roma
Courtesy SAN MARCO / Album
Courtesy Museo dell'Ottocento, Bologna
DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze
Christie's Images, London/Scala, Firenze
Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze
Manuel Cohen/Scala, Firenze
Foto Scala, Firenze
Archivio fotografico del Sacro Convento di San Francesco in Assisi
Biblioteca Medicea Laurenziana
Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC

LaGalleria

La Galleria è la *corporate collection* che valorizza, tutela e rende fruibile il patrimonio artistico e archivistico della banca. BPER Banca crede in una cultura diffusa e si impegna affinché la propria collezione possa essere sempre accessibile, vicina ai territori e in continua evoluzione. Promuove il patrimonio culturale con obiettivi di responsabilità sociale, stimolando riflessioni su tematiche attuali e rilevanti, con una particolare attenzione alle nuove generazioni, per un futuro equo, consapevole e sostenibile.

Realizzazione editoriale
Sagep Editori, Genova
Direzione editoriale
Alessandro Avanzino
Impaginazione
Veronica Armanino
Redazione
Giorgio Dellacasa

In copertina

Jules van Biesbroeck, *Centaurio che uccide un cervo (La morte del cervo)*, particolare, olio su faesite, Collezione BPER Banca, Ferrara

Finito di stampare nel mese di aprile 2025
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova