

L'immagine è restituita quasi come forma fisica dell'ombra. L'oggetto è trasformato in luce e vive nella profondità plastica del nulla.

Il "piano" che si viene a determinare è quello di una tensione etico-estetica quasi palpabile, poiché ogni opera è densissima fonte di messaggi che sembrano voler valicare la sfera puramente simbolica per diventare morfologia di un pensiero "resistente". Il viaggio fisico e metafisico di Parmiggiani è anche rappresentato dallo spazio celeste del firmamento, come nell'opera *Senza Titolo (Dies nocti quasi nihil super terram et nulla est mora - Kataklysm)*, in cui si concentra e concretizza nello stesso sguardo che passa attraverso ciarframi (lacerati) del firmamento in cui si evoca l'idea desiderio di infinito così, Pier Giovanni Castagnoli commenta la poetica di Parmiggiani: «nell'immagine delle costellazioni: spazio, numero, geometria, motivi guida della ricerca dell'artista si saldano in unità e individuano una metafora palpitante e struggente dell'illuminazione, della lontananza, del viaggio del poeta». Innumerevoli le sue partecipazioni a mostre in Europa, dal Museo di Ginevra nel 1995, al Centre Pompidou di Parigi nel 1997, e alle Biennali di Venezia del '82, '84, '86, '95.

M. Pedroni

92. Francesco Pedrini

(Bergamo 1973)

Contemporaneo Infinito

2010-2014 (work in progress)
Ornati, paste, litografie, acquarelli, collage su carta, installazione, dimensioni variabili, 50 disegni (7 esecuzioni), cm 687 ciascuno
Courtesy: l'artista.

Contemporaneo Infinito è una catalogazione impossibile della volta celeste tramite il disegno. Dal 2010 Pedrini raccoglie immagini di stelle dagli archivi NASA e le disegna inventando l'immagine al suo negativo. Lo spazio astronomico diviene un foglio bianco su cui disegnare i colori delle stelle che corrispondono alla temperatura della luce che emanano. Ripercorrere e trascrivere minuziosamente ogni punto, ogni tonalità e quindi ogni stella, è un tentativo poetico e fallimentare di catalogare tutto l'universo: come da piccolo quando si guardava il cielo e con l'indice puntato si cercava di contare le stelle.

Diplomato all'Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo, Francesco Pedrini ottiene la laurea magistrale specialistica allo I.U.V. di Venezia in produzione e progettazione delle arti visive. Dal 2008 è docente di disegno nel corso di Pittura in Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo.

L'ambito di interesse di Francesco Pedrini è il paesaggio naturale e simulato, la pratica del camminare, dispositivo per mettere in moto il rapporto tra uomo e paesaggio, è affiancata alla passione per il linguaggio simbolico della mappa. Il luogo viene quindi indagato nella sua rappresentazione cartografica o, come nei primi lavori, vissuto come punto di partenza per il confronto uomo e infinito. Nei suoi vari "tra-traversamenti", l'artista è alla ricerca del limite dello sguardo, in continua oscillazione tra l'ambiguità del vero e il turbamento del sublime. Ricorrente nel suo lavoro è il disegno e la fotografia.

M. Pedroni

93. Roberto Crippa

(Monza 1921 - Bresso 1972)

Spazio

1972, olio su tela, cm 80x100

Reggio Emilia, Collezione privata

Bibliografia: Stefania Crippa, in 2013.

Pretagonista dello Spazialismo, Roberto Crippa scomparve in un incidente durante un volo aerobatico a Bresso nel 1972, nove tenti dopo aver immaginato la propria mostra antologica a Palazzo Reale di Milano. Si formò nel 1944 e 1948 all'Accademia di Brera, la sua prima mostra personale risale al 1947 presso la galleria Bergantini. A un primo periodo nel clima della ricerca post-cubista segue un avvicinamento al Movimento Arte Concreta, il gruppo di ricerca non figurativa che eredita la lezione dell'astrattismo tra le due guerre. Il passo successivo vede l'adesione a poetiche informali con l'elaborazione del suo notorietà: temi "predetti" dall'artista: quello delle "spiral", Crippa tra i firmammi del Manifesto dello Spazialismo nel 1950, 1951, 1952. Dalla personale del 1951 presso la galleria di Alexander Jolas a New York, l'artista rientra con nuovi progetti di lavoro in cui si integrano il verbo surrealista e la lezione dell'Action painting. Esposse a diverse edizioni della Biennale di Venezia (1948, 1950, 1954, 1958) e alla Triennale del 1954. Dalle prime "spiral", essenzialmente grafiche, Crippa passa a una pittura dalla materia poetica e dai colori accesi. Nel 1958 fu invitato a Documenta, mentre nel 1957 tenne una personale al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles.

Con gli anni 60 l'artista rinnovò il linguaggio pittorico realizzando i "sugheri", collage polimaterici con legno, corteccia, tela e carta.

M. Pedroni

94. William Kentridge

(Johannesburg 1955)

Il crollo, Drawing IV

(da *Facile*) 2008

Accuereolo su carta,

cm 120x60

Monza, Collezione privata

Bibliografia: Masetelli,

Filomena Teodoro, 2008, pp. 4-5.

Questo disegno fa parte di una produzione realizzata appositamente per l'intervento dell'artista presso il Teatro Fenice di Venezia in occasione della sua mostra personale alla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia. La sua ricerca sul disegno esce dai confini linguistici tradizionali per trovare respiro anche nella realizzazione di scenografie teatrali *ad hoc*. In cui Kentridge espande la pratica del disegno a una narrazione installativa e animata, dando così spazio a una visione poetica e surreale della fragilità dell'essere e delle ingiustizie sociali.

M. Pedroni

95. Giovanni Battista Marcola

(Verona 1711-1780)

Presentazione al tempio

Matita nera, penna e inchiostro

nero e grigio, acquerellature

a inchiostro grigio

su carta bianca,

mm 305x455

Iscrizioni: al verso "Die

Aurbringung im Tempel. 1867.

25 febr. Aus dem Nachlasse des

Dr. Pietro Malenza im Verona"

Provenienza: Pietro Malenza

(L. 2101); Christie's, Londra,

25 aprile 2007 (come "anonimo

napoletano del XVII secolo"); Asta Porro, Genova 23 novembre 2010 (G.B. Marcola).

Bologna, Collezione Ridolfi

Bibliografia: inedito.

Il disegno è di estremo interesse per la sua provenienza, essendo appartenuto alla collezione dell'avvocato veronese Pietro Malenza, protagonista dei moti del 1848 e personaggio pubblico di notevole caratura. Nella *Nuova Guida di Verona* edita nel 1854, Giuseppe Maria Rossi ricordava che il Malenza «da pochi anni sta formando una completa raccolta di stampe antiche e moderne, ne tiene un ricchissimo assortimento, che va ogni giorno aumentando». Assieme alle stampe, come specificato nella voce di Frits Lugt, l'avvocato collezionò occasionalmente anche disegni («quelques dessins»), in parte acquisiti, assieme alle incisioni, dalla collezione di Giovanni Faccioli. Morto nel 1866, tra il dicembre dello stesso anno e l'ottobre del successivo la sua collezione fu posta all'incanto in quattro tornate presso Drugulin a Leipzig, il che giustifica l'iscrizione in tedesco al verso, che indica con precisione la data 25 febbraio 1867, corrispondente alla seconda sessione di vendita, l'unica in cui oltre alle stampe risultavano anche i rari «dessins de diverses écoles» appartenutigli. A Malenza appartenne anche un altro disegno di Marco Marcola, figlio di Giovanni Battista, passato in asta agli inizi del secolo appena trascorso: Sotheby's, Londra, 7-10 dicembre 1920, lotto 85: «Lucius Albinus Surrendering his Cart to the Vestal Virgins». L'attribuzione a Giovanni Battista Marcola, con la quale il foglio Ridolfi è comparso a una re-

cente asta (Porro, Genova, 23 novembre 2010) è corretta, essendo riconoscibile tanto il *ductus* dell'artista veronese, caratterizzato da riprese dei segni di contorno, quanto le tipiche acquerellature a inchiostro grigio che dispongono diversi piani d'ombra, che ritornano, per esempio, in un foglio della Biblioteca Civica di Verona con la *Nascita della Vergine* ("Autografoteca Scolari"; Romin Meneghelli 1983, ill. n.n.) e soprattutto nel foglio inv. C63/1178 della *Graphisches Sammlung* di Stoccarda (Thiem 1977, p. 159, n. 319).

G. Zavatta

96. Salvator Rosa

(Napoli, 1615 - Roma, 1673)

Studio per Maddalena orante

Penna e inchiostro bruno.

acquerello bruno

su carta avorio.

mm. 104x95

Bologna, Collezione Ridelli.

Biografia: incerto.

La piccola immagine rapidamente abbozzata impagina, entro una traccia ellittica, il busto di una Maddalena in preghiera. Nel groviglio di segni graffianti si dispiega un mutevole pensiero creativo che, dopo aver tracciato tre inclinazioni diverse del capo, sceglie quella rivolta verso il basso e la rafforza con poche ma efficaci pennellate di inchiostro. L'idea compositiva non è distante dalla fortunata invenzione di Tintoretto conservata presso la Pinacoteca Capitolina di Roma e la prima traccia perimetrale del volto sembra vergata proprio sulla medesima posa. La scansa iconografica è quella: la santa si intuisce ingiocolata e comunque poggiata coi gomiti su di un piano, un

sommario altare che tuttavia è provvisto di bocezza, di teschio e di croce, vale a dire tutti gli attributi che identificano la nostra santa eremita. Si direbbe che il croce e ne siano tre, ma è sempre la stessa che in sequenza cinetica viene mutata di posto. Il fremito nervoso del segno, il modularsi della saturazione d'inchiostro che dai larghi solchi ombrosi si assottiglia fino e si schiariscono fino al sommario tratteggio che vola dietro le spalle di Maddalena, sono tutti elementi di uno stile che corrisponde a quello di Salvator Rosa. Anche la sommarietà dell'abbozzo, più attento alla sostanza che al dettaglio, lo si ritrova in vari fogli che studiano nuove composizioni. Nella presente occasione torna utile il confronto con un disegno del museo di Rennes pubblicato all'inizio di questo catalogo.

M. Palini

97. Piero Manai

(Bologna, 1951-1988)

Natività

Tecnica mista su carta intecata, cm. 140x220

Rimini, courtesy Galleria Sabasagha

L'opera fa parte di un ciclo dedicato a Cézanne e alle nature morte che portarono il grande artista provenzale alle più profonde riflessioni sullo spazio e sulla forma. La grammatica di quelle immagini che avevano spinto ai limiti estremi la tradizione della pittura, viene presa da Piero Manai con la consapevolezza di trattare elementi primari della filosofia. Quasi fosse un pensiero malleabile attraverso la materia del segno e del colore, l'artista bolognese ruminava la visione cezar-

niana in varianti che ne disgregano il corpo e si rigurgitano nei perimetri esplosi della forma. Sono queste opere dei primi anni '80, eseguite sulla carta giallastra da scenografia, che assorbendo l'olio contenuta nel colore lo espandeva in macchie che dilatavano il segno pittorico. Coscientemente Manai inglobava nell'opera una trasformazione casuale e successiva alla stesura.

M. Palini

98. Alessandro Tiarini

(Bologna, 1877-1968)

L'esecuzione di san Carlo Borromeo

Bologna

Penna e inchiostro bruno, acquerellature a inchiostro marrone, matita nera e brucia su carta avorio, centro fondato e trattenuto in una a lino

Lunbo C. n. 11, 9301

mm. 230x179

Firenze, Gabinetto Disegni

e Stampe degli Uffizi

inv. 02851

Provenienza: Firenze, collezione cardinale Leopoldo de' Medici

Biografia: Magnani 1936,

n. 86, fig. 8; Johnson 1978,

n. 89, n. 57, tav. 41; Ghelli

in Benati 2001, I, p. 189; II,

pp. 42-44, n. 61A; Ghelli

in Benati, Mazza, 2002,

n. 177, pp. 244-248.

Il disegno è il progetto d'insieme, eseguito "alla prima" (Ghelli in Benati 2001, II, p. 42) per l'omonima composizione affrescata da Tiarini nella cappella di san Carlo Borromeo in san Michele in Bosco a Bologna, eseguita poco dopo il 1614. Si tratta probabilmente di uno dei due "schizzi" acquistati sul mercato bolognese nel 1674 da Leopoldo de' Medici con la mediazione del conte Arribale Ranuzzi, che nella sua *Lista* lo



A. Tiarini, *L'esecuzione di san Carlo Borromeo*, Londra, British Museum inv. P22044-421

presentava come «Altre fig. e rappresentanti l'esecuzione d'un Vescovo, acquerello del medio [Tiarini], e bellissimo», segnalato «successivamente anche nell'*Incisoria*, settecentesca degli Uffizi (Ghelli in Benati, Mazza 2002, pp. 244-248).

Pubblicato per la prima volta da Magnani nel 1936 e considerato uno dei disegni più affascinanti del pittore, il foglio consente di percorrere attraverso stadi successivi di segni lo sviluppo del pensiero dell'artista e il suo metodo di lavoro. A un primo vorticoso abbozzo a matita nera si sovrappone infatti l'arruffato e vibrante segno a penna, poi generosamente rilevato ed acquerellato. Un "groviglio" di segni che ben rappresenta il fuoco dell'immaginazione creativa del maestro bolognese

che lavorava, secondo Malvasia, «con una foga la maggior del mondo» (Malvasia 1678, 1841, II, p. 135). Un secondo studio d'insieme conservato al British Museum (inv. PP 04 421) mostra invece la composizione in una fase più avanzata, conclusiva dell'opera con dettagli figurativi più ordinati e rifiniti e la quadratura per la trasposizione sull'intonaco (Ghelli in Benati 2001, pp. 42-43). Il dinamismo espressivo delle linee, il forte impatto chiaroscurale, il *pathos* narrativo e, come notava Magnani (1936, p. 86, fig. 8), la ricerca dell'effetto prospettico presenti nel disegno fiorentino rivelano l'animo entusiasta del giovane Tiarini e lo avvicinano alle opere di Cavedone e del giovane Guercino, mostrando anche tutta la distanza dall'esi-