

per V. Grubicy «il disegno ha un'importanza fondamentale come mezzo di espressione autonoma parallelo alla pittura», per Baccarini il disegno assunse un ruolo prioritario non subordinato alle altre espressioni artistiche. Tenere e assorta, la piccola Maria Teresa del ritratto nata ai primi d'agosto del 1905 a Roma durante il secondo soggiorno nella capitale, in casa Prini, svela il microcosmo d'affetti del giovane Baccarini in tutti i trasalimenti e le sfumature che l'esperienza magica e misteriosa dell'infanzia può trattenere. Realistico, dal segno forte, attraversato da segni gestuali, il ritratto si fonda sull'assorbimento dello sfondo scuro in contrasto con il chiarore del viso della bambina. L'iconografia trova riscontro nell'attività plastica del fiorentino, nelle tessine ceramiche o nelle figure intere della bambina, legate a un tenero realismo, anch'esse eco dei modi di Giovanni Prini, e variazioni sul tema degli affetti e della maternità prodotte negli anni 1905-06. Scritte abbozzate, composte da linee dal vitalismo spiraleiforme vanno a occupare l'area prevista per il titolo dell'"Avanti della Domenica" cui il disegno pare fosse destinato, ne fa fede il bozzetto, al centro, variante del ritratto della bimba con il fazzoletto, ma frontale. L'"Avanti" aveva raccolto Baccarini tra i suoi collaboratori e tra il 1905 e il 1906 vennero pubblicati suoi disegni e quattro copertine con i ritratti della madre, della Bitta e della bambina. Sono le stagioni della vita, i suoi stadi, dall'infanzia alla vecchiaia, temi cari alla stagione simbolista ma depurati dalle controversie idealiste, semmai inclinate verso una dimensione intimista con una connotazione sociale che l'e-

sercizio del bianco e nero (pastello, carboncino), temi che grafiche in quegli anni *medium* fondamentale per ricerche capaci di andare oltre il verismo minuto e il classicismo letterario, esaltavano, come mostrano le coeve prove di Balla e di Prini. La rivista era aperta ai contributi dei principali esponenti della cultura del tempo non solo di area socialista e ospitava disegni originali e riproduzioni di opere di alcuni artisti allora giovanissimi come Boccioni, Severini, Dudreville, Sironi: «l'unico carattere sociale che l'Arte può avere», scriveva Vittorio Piva nel maggio 1905 «è la bellezza, in tutti i suoi vari aspetti». Rappresenta una chiave per leggere le vicende sia della sinistra italiana d'inizio '900, sia di quella temperie culturale e artistica, tra simbolismo, idealismo e socialismo umanitario da cui sarebbe scaturita la grande esperienza delle avanguardie.

Il ritratto di Maria Teresa è riferibile al clima romano e alla frequentazione con la giovane generazione d'artisti che si raccoglieva nel salotto di Orazia Belsito moglie dello scultore Prini, figura centrale della "bohème romana" ricordata da Gino Severini nella sua *Autobiografia*, il quale nel citarlo come «scultore che faceva bellissimi disegni» consegnò un indelebile e minutissimo profilo del giovane Baccarini appena arrivato da Faenza con la Bitta, la compagna, allora incinta.

A. Bernabei

38. Guido Reni

(Bologna 1575-1642)

Isaiah della Verità
tracce. Studi per

Matita nera su carta

Matita nera con tracce d. 225x

110 mm su carta cerata sbucata
Lomb. Utizi 01.9330
mm 408x270

Faenza, Gabinetto Disegni
e Stampe degli Uffizi,
inv. n. 16541.

Bibliografia: Bohn 2008, p. 12
(con bibliografia precedente).

Nonostante Guido Reni abbia eseguito varie opere sullo stesso tema e che il vertice di figure abbozzate sulla carta non aderisce più di tanto ad alcuna delle pitture, il bellissimo disegno fiorentino è sensatamente collegato all'ideazione della pala di Pieve di Cento (vedi B. Bohn 2008, p. 12 che riporta pareri di C. Johnston e P.N. Ferris). Essendo un dipinto opera precoce, compiuta tra il 1599 e il 1600, ben si adatta allo stile del foglio e ad altre invenzioni vicine nel tempo, come il *Martirio di Santa Cecilia* di Roma. Nel grande schizzo viene studiata la doppia ripartizione della scena quasi vi fossero due drappelli di figure a fronteggiarsi: quello a terra disposto orizzontalmente ai bordi del sepolcro architettonico, mentre l'altro ragolo di corpi volanti fa cerchio attorno al volo della Vergine. La folla di Apostoli, a giudicare dalla quantità di teste abbozzate, risulta quasi raddoppiata rispetto al numero stabilito dall'agiografia. Il risultato è quanto mai raffinato, cordale e l'insistere su alcune figure in primo piano fa di questo foglio l'ideale manifesto di una mostra che ha eletto la pratica del disegno a nido delle idee, i filamenti di segni che danno struttura ai corpi assomigliano alle armature vertebrali di certe sculture in creta, più che risaltare funzionali alla definizione delle morfologie esterne. È dunque questa de-

gli Uffizi un'idea compositiva sommaria, quasi osservata da lontano. Non sono ancora riemersi studi più ravvicinati della scena, che legghino al dipinto quell'apparato di dettagli e precisi perimetri della forma che era abituale nel percorso creativo di Guido Reni.

M. Paloni

39. Shilpa Gupta

(Mumbai 1975)

Canaliculi (video), 2012

single channel video projection,
3' 42"

Courtesy Galleria Continua,

San Gimignano, Firenze - Les
Mouans

Esposizioni: Solo Show, a cura
di Kim Mizenan, M.A.A.P Space,
Brisbane (2013); Skoda Show,
National Gallery of Modern
Art, New Delhi (2013); *Voices*,
Dvir Gallery, Tel Aviv (2012);
Bat e gli altri animali a cura
di Roberto Weiss, Fondazione
Svevia (2012); *Sommaro Libri*,
Cheminard Pression Road,
Mumbai (2012).

Shilpa Gupta vive e lavora a Mumbai, in India, dove ha studiato scultura alla Sir J.J. School of Fine Arts di Mumbai. La sua ricerca interdisciplinare impiega video, fotografia, installazione e performance allo scopo d'interrogare ed esaminare i temi della cultura del consumo, del desiderio, dell'informazione, del militarismo e dei diritti umani. Gran parte del lavoro di Gupta si basa sulla partecipazione dello spettatore chiamato a rispondere, al fine di estendere il significato dell'opera o anche per completare il senso. Il suo lavoro è stato esposto, tra gli altri, in musei internazionali come la Tate Modern di Londra, la Serpentine Gallery di Lon-

dra, al New Museum di New York, il Centre Georges Pompidou di Parigi, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, la Deimler Chrysler Contemporanea di Berlino, il Solomon R. Guggenheim Museum di New York, il New Museum di New York, il Chicago Cultural Center di Chicago, il Mori Art Museum di Tokyo, Louisiana Museum of Humlebaek e De Vri Art Fondazione di New Delhi. Ha partecipato alla X Biennale di Lione (2009), alla VII Biennale di Gwangju, alla Triennale di Yokohama.

M. Paloni

40. Francesco Coghetti

(Bergamo 1802 - Roma 1875)

*Studio per il transito della
Vergine, 1857-1862 ca.*

Matita nera su carta marrone
mm 347x210

Iscrizioni: a penna in alto a
destra "F.co Coghetti fece";
a sinistra "L. 6".

Bologna, collezione Ridolfi

Bibliografia: inedito.

Tra il 28 novembre e il 17 dicembre 1857 venne stilato il contratto tra la reggenza degli Stati Parmensi e il pittore Francesco Coghetti per la realizzazione di un grande dipinto (650x425 cm) raffigurante il *Transito della Vergine* da porsi all'altare maggiore della Cattedrale di Piacenza. La commissione costituiva l'adempimento del vincolo testamentario di Lodovico Guglielmi, che dettando le sue ultime volontà nel 1847 destinò la cifra di 38mila lire perché la pala fosse affidata "ad uno degli artisti più insigni d'Italia" (Mazzocca 1992, p. 108). L'opera fu consegnata il 2 ottobre 1862, trasportata via mare da Roma a Genova, e collocata solennemen-



Francesco Coghetti, *Transito della Vergine*,
Piacenza, chiesa di San Francesco

te sull'altare maggiore della cattedrale piacentina il 4 ottobre (Mazzocca 1992, p. 109). Il grande successo riscosso dal *Transito della Vergine* mutò nel volgere di pochi decenni e fu investito dai giudizi (o "pregiudizi"; Mazzocca 1992, p. 142) antiaccademici degli inizi del secolo appena trascorso, che portarono nel 1924 al trasferimento della pala, privata della sua cornice, nella chiesa di San Francesco, negandole così il luogo di assoluta preminenza cittadina per il quale era stata prevista. Analogamente, l'opera di Francesco Coghetti, prima titolare della cattedra di pittura quin- di direttore dell'Accademia di San Luca a Roma, fu dapprì-

ma premiata da un grande successo e in seguito subissata da critiche (essendo ancora in vita l'artista) culminate in una sorta di marginalizzazione di un intero periodo storico e artistico, l'accademismo italiano dell'800, sul quale ancor oggi si avverte la mancanza di una rilettura sistematica. Ancor meno noti, e mai debitamente presi in considerazione, i disegni di Francesco Coghetti, sovente assai intricati e espressione di una vena inventiva fresca e libera, rappresentano forse l'aspetto più innovativo del suo magistero, tanto da non sembrare azzardata una connessione con le coeve prove francesi maturate nell'ambito di Delacroix.

Il foglio in esame appare in evidente rapporto con la pala piacentina e costituisce, con ogni probabilità e al netto di alcune varianti che la tecnica stessa "a groviglio" comporta, uno dei pensieri che l'artista attuò sulla carta in funzione dell'importante commissione. Lo schizzo, pur anticipando la composizione generale dell'opera e finanche la postura precisa di numerosi personaggi, non ultima quella della Vergine stessa con le mani incrociate sul petto, è pervaso da un vorticoso andamento di linee che si intrecciano o ripetono nervosamente le forme circolari delle teste. Nello scarto tra progetto e opera finita si avverte, in definitiva, il cristallizzarsi dell'idea di Coghetti in *accademia*: il disegno rivela infatti tutto l'insospettabile e per certi versi inatteso movimento di idee, varianti, pentimenti e sovrapposizioni che si placano – e si celano – nella stesura pittorica.

G. Zavatta

41. Marzia Migliora

(Alessandria 1972)

In alto mare, 2008

China su carta

disegno 020, cm. 42x29,7

disegno 021, cm. 41x29,7

attacco di disegni 030-031-032,

cm. 14,6x29

disegno 033, cm. 42x59,4

Courtesy Galleria Lia Rumma,
Milano Napoli

Bibliografia: Migliora, 2008;

Accardi, pp. 120-121 (disegno
021).

Esposizioni per tutta l'età
Cosmos, a cura di Federica
Marini, cirene, Losanna (2009);
My art and my faith, a cura di
Eva Bröschi, art agents gallery,
Hamburg (2008); per il disegno
021 *Foglio schizzato, essere
vivente*, progetto a cura di MAP-
Multimedia Art Platform, a

cura di Gabi Scarci e Rita
Cats, Maga, Gallarate (2012);
Marzia Migliora, Budo, EN3
Centro per l'arte contemporanea,
Firenze (2011).

Il lavoro di Marzia Migliora si articola attraverso un'ampia gamma di linguaggi che includono la fotografia, il video, il suono, la performance, l'installazione e il disegno. Le sue opere traggono origine dall'attenzione per il quotidiano. L'artista indaga su temi come l'identità, il desiderio e la responsabilità, toccando la storia presente e passata e mettendo in relazione luoghi, soni e memorie. I soggetti rappresentati in questa serie di disegni si muovono "in alto mare" quale metafora di una condizione fluttuante dell'esistenza che si relaziona con lo spazio del disegno e vede i protagonisti galleggiare nel bianco della carta. Un vuoto che prende forma diventando un spazio fisico connotato da una sua consistenza seguita e formale. Disegnare per Marzia Migliora è un atto di scoperta, uno sguardo sul circostante, un atto privato in stretta relazione con la propria riserva di osservatori passere, mentre il foglio bianco rappresenta una condizione di esistenza. L'area in cui far nascere una situazione e renderla consapevole.

L'artista ha esposto in diversi musei e gallerie internazionali tra cui il Castello di Rivoli, EN3 di Firenze, il Museo del Novecento di Milano, Fondazione Merz di Torino, la Fondazione Sandro Re Rebaldengo di Torino, il MAMbo di Bologna, la Fondazione MAXXI di Roma, il Musée d'Art Moderne de Bordeaux, Le Magasin di Grenoble, la GAM di Torino e il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid.

M. Pardini

42. Domenico Robusti detto Domenico Tintoretto

(Venezia 1590-1635)

Carlino e Giulia con un globo

Carboncino e peggino bianco

su carta azzurra,

mm. 239x294

Provenienza: W. Bateson

(c. 1604/5)

Collezione privata

Bibliografia: incerto.

William Bateson (1861-1926), professore londinese di botanica, compose tra la fine del 1800 e gli inizi del 1900 una collezione di disegni messa in vendita tre anni dopo la sua morte a Londra presso Sotheby's. Tra i 286 disegni figuravano numerosi fogli veneti ascriviti, tra gli altri, a Giambattista Tiepolo, Canaletto, Carpaccio, Giorgione, Guardi e Veronese, oltre naturalmente all'opera in esame. La grafica di Domenico Tintoretto è spesso confusa con quella del padre e di altri artisti veneti; la sua stessa fisionomia artistica è acquisizione relativamente recente negli studi, perché ancora in divenire. I fogli di questo artista sono caratterizzati da due differenti modi: opere a penna su carta preparata, spesso riprese con tocchi a olio, e disegni a gessetto nero e bianco su carta azzurra, dai tratti spesso marcati e spigolosi e assai espressivi. Il disegno in esame, di notevole qualità, appartiene a questo secondo tipo, e trova riscontri tecnici e formali con altri fogli di Domenico Robusti, come la serie con nudi della collezione Lehman (Szabo 1979, nn. 54-60; Foelani Tempesti 1991, pp. 136-147, nn. 45-52) o la figura sdraiata della collezione Frits Lugt (Van Berge Gierbaad 1996, p. 32, n. 51). Il confronto più stringente, tuttavia, risulta affiancando al pre-