



# LA PELLE DELLA SCULTURA



# LA PELLE DELLA SCULTURA

a cura di  
Gianmarco Russo e Giulia Zaccariotto

## LA PELLE DELLA SCULTURA

Forme e significati della superficie scultorea  
dal Quattrocento a oggi

Atti del convegno  
28-29-30 novembre 2024

Bergamo,  
Accademia Carrara



### *Soci cofondatori*

Humanitas Gavazzeni  
Metano Nord  
Alfaparf Group  
Confartigianato Imprese Bergamo  
PwC

### *Consiglio di amministrazione*

Elena Carnevali, *presidente*  
Attilio Brambilla, *vicepresidente*  
Alessandro Liguori  
Stefano Maroni  
Piero Moroni  
Vanessa Pesenti

### *Comitato scientifico*

Keith Christiansen  
Roberto Contini  
Davide Gasparotto  
Alessandro Morandotti

### *Advisory Board*

Luigi Ferrara, *presidente*  
Ruggero Barzagli  
Luca Bombassei  
Sonia Bonesi  
Ilaria Borletti Buitoni  
Massimiliano Cacciavillani  
Michele Colombo  
Francesco Maffei  
Giampaolo Negrisoni  
Carlo Orsi  
Daniele Peli  
Norma Scandella  
Willi Alberto Zavaritt

Accademia  Carrara

### *Direttrice*

Maria Luisa Pacelli

### *General Manager*

Gianpietro Bonaldi

### *Conservazione*

Paolo Plebani, *responsabile*  
Giulia Zaccariotto

### *Registrar*

Deborah Bonandrini  
Chiara Valagussa

### *Amministrazione*

Laura Luzzana

### *Organizzazione e sviluppo museale*

Giulia Barcella, *project manager*  
Federica Cantini

### *Comunicazione, marketing e sviluppo museale*

Andrea Rossato

### *La Carrara Educazione*

Lucia Cecio, *responsabile*  
Valentina Ronzoni  
Anna Maria Spreafico

### *Facility Manager*

Simone Longaretti

### *Ufficio stampa*

Adicorbetta, Milano

### *Social Media Strategist*

Antonio Cadei



*Sindaca*  
Elena Carnevali

*Assessore alla Cultura*  
Sergio Gandi

*Direzione cultura, musei, biblioteche, UNESCO, turismo,  
commercio e sport*  
Manuel Marzia

*Convegno a cura di*  
Gianmarco Russo  
Giulia Zaccariotto

*Contributi di*  
Valeria Bottalico  
Laura Calvi  
Lucia Cecio  
Nicola Ciarlo  
Antonio Cipullo  
Andrea Daninos  
Biancalucia Maglione  
Lorenzo Mascheretti  
Giorgio Motisi  
Paolo Parmiggiani  
Paolo Plebani  
Lorenzo Principi  
Valentina Raimondo  
Virna Ravaglia  
Valeria Rotili  
Gianmarco Russo  
Samanta Seno  
Stefania Ventra  
Giulia Zaccariotto

*Grafica e impaginazione*  
Alessandro Saibene,  
Haltadefinizione S.r.l.

*Grafica della copertina*  
Andrea Rossato

CON IL CONTRIBUTO DI



PARTNER

THE  
**BURLINGTON**  
MAGAZINE



SPONSOR



©Fondazione Accademia Carrara 2025  
Open-access  
ISBN  
979-12-243-1098-3

# Indice

<i>Premessa</i> Gianmarco Russo e Gulia Zaccariotto	11		
<b>TECNICA</b>		<b>FIRMA</b>	
<i>Note sulla pratica della profilatura nell'intarsio ligneo</i> Lorenzo Mascheretti	17	<i>Novità sulle sculture polimateriche di Jacopo Sansovino</i> Lorenzo Principi	79
<i>Morbide superfici: sul piccolo rilievo in piombo in età moderna</i> Virna Ravaglia	29	<i>Marmo come cera. I putti barocchi, Giuliano Finelli e l'Ares Ludovisi</i> Nicola Ciarlo	95
<i>Duro come il porfido. Sarrocchi, Dupré e la tecnica della scultura</i> Paolo Plebani	41	<i>«Non resti che il solo ritocco del professore»: sulla pelle delle sculture in marmo nel XVIII secolo</i> Valeria Rotili	105
<i>«I would like color to be an accompaniment to my meaning»: le sculpto-peintures di Mary Callery e Fernand Léger</i> Biancalucia Maglione	55	<i>Malleabile e ingannevole. Falsi medicei in cera</i> Andrea Daninos	115
<i>Giacomo Manzù e la poetica delle superfici</i> Valentina Raimondo	65	<i>I Cavalieri con la testa verso il basso di Marino Marini: provenance e pelle della scultura</i> Gianmarco Russo	125

## TRASFORMAZIONE

- Varietà e sottigliezza. Il ruolo dei settignanesi nella scultura fiorentina del Quattrocento*  
Paolo Parmiggiani 139
- Antonio Corradini e la superficie come cifra stilistica (e una disputa con Antonio Gai)*  
Antonio Cipullo 155
- La scuola sulla pelle. Riflessioni sulla conservazione dei gessi dell'Accademia Carrara di Bergamo, tra estetica e storia*  
Stefania Ventra 167
- «Come una pianta che fa le foglie»: Leoncillo naturalista*  
Giorgio Motisi 181
- «La Nanda Vigo non fa fantascienza»: Cronotopi e opere d'arte abitate*  
Laura Calvi 191

## RACCONTO

- Guardate e toccate. Pillole di storia tattile per le sculture dell'Accademia Carrara*  
Gulia Zaccariotto 209
- Valori tattili*  
Lucia Cecio e Paolo Plebani 229
- Valori tattili. Metodologie e strategie di progettazione*  
Valeria Bottalico 239
- L'esplorazione tattile come metodo di conoscenza e comunicazione*  
Samanta Seno 243
- Gli autori 245



# Giacomo Manzù e la poetica delle superfici

Valentina Raimondo

## Premessa

Tra le possibili prospettive di ricerca per studiare la scultura di Giacomo Manzù c'è quella di osservare e indagare in modo specifico le diverse tipologie di materiali che ha usato durante l'arco della sua carriera e le tecniche esecutive cui si è affidato: questo approccio trova un *focus* particolare nell'analisi delle superfici.

Manzù realizza sculture usando diverse materie, dalle più tradizionali – marmo, bronzo, legno, cera e terracotta – alle meno consuete come cristallo, rame, klinker e metalli preziosi. All'inizio degli anni Trenta lavora anche con la pittura a encausto per le decorazioni di una sala della villa Ardiani a Selvino,<sup>1</sup> dimostrando la sua propensione per lo sviluppo dei volumi anche su un piano bidimensionale. Predilige il bronzo, la cui superficie è lavorata in modo da lasciare traccia delle imperfezioni di fusione. La pelle delle sue sculture in legno, invece, è il più delle volte perfettamente liscia. Anche in alcuni casi di sculture in marmo è possibile riscontrare un trattamento differenziato della superficie, dove zone finemente levigate convivono con altre lasciate intenzionalmente più grezze (spesso nella parte inferiore dell'opera). Per quanto riguarda il rame e l'argento in lamina, infine, la superficie è trattata come fosse un disegno.

Le scelte di Manzù – come per quelle di molti scultori – in fatto di materiali e la diversità nell'approccio alla superficie sembrano dipendere dall'essenza stessa dell'elemento adoperato, dalle sue tecniche di lavorazione e dalla possibilità che ognuna di queste materie possiede di tenere o non tenere traccia della mano dell'artista che modella. Giacomo Manzù è infatti un abilissimo modellatore: ciò si apprezza soprattutto nelle opere in terracotta e in cera, nelle quali è possibile vedere facilmente l'impronta della sua mano.

Per Flavio Fergonzi lo scultore incarna un esempio di artista capace di mantenere un «equilibrio tra ricerca tecnica e ispirazione interiore», che evita «uno sbilanciamento verso l'esibizione fine a sé

stessa dei valori materici dell'opera d'arte».<sup>2</sup> Lo studioso, facendo in questo caso riferimento alle opere di Manzù degli anni Trenta, fornisce una chiave di lettura attraverso cui è possibile osservare la sua intera produzione. Questa combinazione bilanciata tra tecnica e ispirazione trova modo di manifestarsi proprio nel trattamento superficiale delle sue sculture, dove l'artista promuove la ricerca di un'armonia tra forma e materia che si manifesta da un punto di vista stilistico come uno degli elementi che consentono di interpretare la sua poetica.

Il trattamento della superficie rappresenta, in molti casi, un elemento distintivo nel linguaggio plastico di uno scultore, rivelatore della sua poetica tanto quanto lo sono la forma o l'articolazione dei volumi. La pelle della scultura è infatti parte integrante della sua identità visiva e materica, e merita di essere considerata con la stessa attenzione che si riserva alla composizione complessiva dell'opera. Nel caso di Giacomo Manzù tale aspetto assume un rilievo particolare, poiché testimonia in modo eloquente il suo profondo amore per la modellazione: un'attitudine che si traduce in una sorprendente facilità e felicità espressiva, capace di animare la materia con immediatezza e intensità. Non è stato possibile, in questa sede, offrire un esame sistematico di tutte le tecniche esecutive e dei materiali impiegati dall'artista. Si è quindi optato per una selezione di casi esemplari afferenti ad archi cronologici diversi tra loro, nella speranza che possano restituire in modo efficace il valore che l'osservazione attenta della superficie e della tecnica assume nello studio della scultura.

## Lamine di metallo

Prima di trattare materiali che trovano un più largo utilizzo all'interno della produzione dello scultore, si partirà da alcuni esempi di bassorilievi eseguiti in lamina metallica e lavorati con le tecniche dello

Desidero ringraziare Barbara Cinelli, Giulia Manzù e Maria Cristina Rodeschini per gli spunti offerti, le indicazioni condivise e i momenti di confronto che, in questi anni, hanno arricchito il mio lavoro.

<sup>1</sup> F. Minervino, *Gli anni della formazione e l'avventura della ricerca: Da Bergamo alla Milano 1940*, in Manzù, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Arengario, Museo del Duomo, 1988-1989), Milano 1988, pp. 19-31. S. Milesi, *Il manifesto della sua arte. Villa Ardiani, in 1908-2008: Manzù l'indimenticabile*, a cura di S. Milesi, Bergamo 2007, pp. 28-35.

<sup>2</sup> F. Fergonzi, *Arturo Martini e le ricerche sulla terracotta nei primi anni Trenta*, «Annali della Scuola normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 16, 3, 1986, pp. 895-930.

sbalzo e del cesello.<sup>3</sup> Manzù intraprende i suoi primi passi d'artista alla fine degli anni Venti. In giovane età aveva svolto degli apprendistati presso diverse botteghe artigiane di Bergamo, tra cui quelle dell'ingagliatore e doratore Giovanni Dossena e dello stuccatore Francesco Ajolfi.<sup>4</sup> La pratica di questi lavori, unita a una marcata attitudine sperimentale, lo conduce fin da subito a confrontarsi con materiali eterogenei. Proprio questo approccio aperto e versatile sembra favorire il suo avvicinamento alle tecniche dello sbalzo e del cesello, il cui utilizzo da parte di Manzù si colloca prevalentemente fra gli anni Trenta e l'inizio dei Cinquanta, periodo in cui è molto attiva la collaborazione con la bottega bergamasca di Attilio Nani (1901-1958), artigiano e artista esperto sbalzatore e cesellatore che ha operato a Bergamo tra la fine degli anni Venti e la fine dei Cinquanta.<sup>5</sup>

Manzù realizza mediante queste tecniche alcune opere a tutto tondo, a bassorilievo e ad altorilievo adoperando lamine di rame, d'argento e d'oro.<sup>6</sup>

La lavorazione a sbalzo e cesello avviene tramite l'uso di martelli e punzoni con i quali si interviene sul *recto* e sul *verso* della lastra metallica. I volumi delle superfici sono ottenuti tramite la lavorazione sul *verso* che permette di sbalzare fuori il metallo in modo più o meno aggettante. Sul *recto* si cesella la superficie in modo da incidere o segnare.<sup>7</sup> L'effetto, specie nei bassorilievi, è molto simile a quello dell'opera grafica. Non è un caso che, scrivendo dei disegni di Manzù, Cesare Brandi si soffermi sul rapporto tra figura e spazio per sottolineare le connessioni con lo sbalzo:

Il segno non posa mai sul foglio di carta al modo che una linea giace sul piano, ma proprio quell'infittirsi dei tratti sottili del chiaroscuro è come servisse a scavare pazientemente dallo spessore della carta l'immagine preconcepita. Il rapporto da figura e fondo è istituito in modo da ottenere che non si apra uno iato fra fondo e figura, né uno spazio contenente

né un riassorbimento della figura in quello spazio. Codesto deve costituire emanazione e al tempo stesso come un cemento. La meticolosità del disegno che sembra rincarare e aggravare il primitivismo, un tantino falso, un tantino purista, evita allora la precisazione prospettica, evita il risalto contro il fondo: il fondo intorno alla figura rimonta impercettibilmente e la chiude nel foglio bianco. [...] Nella scultura, quel che di tremolante e di instabile, la voluta *gaucherie* dell'immagine, l'ammaccatura delle lamine sbalzate, denunciavano l'arresto posto ad una plastica risentita, l'invito alla materia a divenire impalpabile, a prendersi una distanza, e a segnare un limite invalicabile all'avvicinamento.<sup>8</sup>

Così, i bassorilievi che Manzù lavora a sbalzo e cesello presentano una superficie che simula effetti come sfumature e giochi d'ombra. I rilievi in lamine preziose, come oro e argento, e in lamina di rame sono ascrivibili in particolare ai primi anni Trenta, periodo durante il quale ha inizio il rapporto di Manzù con la Bottega Nani, soprattutto per opere a carattere sacro. Tra queste sono da segnalare i due sportelli di tabernacolo realizzati per la chiesa e la cappella di San Francesco dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a cui si può aggiungere il calice d'oro per la medesima chiesa universitaria.

La presenza di Manzù all'interno del progetto del nuovo complesso universitario disegnato da Giovanni Muzio è ben nota ed è stata ampiamente ricostruita.<sup>9</sup> Raramente si fa cenno nella letteratura alla presenza di Attilio Nani, che ha certamente aiutato Manzù per la realizzazione delle opere a sbalzo. Ne abbiamo testimonianza sia grazie alla duplice firma «MANZÙ E NANI» collocata sotto la base del calice, sia grazie ad alcune lettere dello scultore bergamasco all'amico sbalzatore, conservate nel Fondo Attilio Nani della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo.<sup>10</sup>

<sup>3</sup> Queste tecniche sono di tradizione antica ma trovano un utilizzo parziale nell'arte del XX secolo. Tra gli artisti che forse maggiormente si dedicano al loro utilizzo un posto rilevante spetta a Renato Brozzi, il quale si inserisce all'interno di una produzione di oggetti e suppellettili come piatti e bassorilievi che potremmo definire di impronta stilistica tradizionale. Cfr. *Renato Brozzi. La collezione del Museo di Traversetolo*, a cura di R. Bossaglia e A. Mavilla, Torino 1989; *Renato Brozzi e la scultura animalista italiana tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra (Traversetolo, Museo Renato Brozzi, 2020), a cura di A. Mavilla e A. Panzetta, Firenze 2020. Alla stessa maniera Nino Ferrari è tra gli scultori e designer che più spesso adoperano lo sbalzo e il cesello, sebbene il suo approccio, diversamente da quello di Brozzi, sia decisamente più modernista. Cfr. *Nino Ferrari. L'arte del metallo tra tradizione e modernità*, catalogo della mostra (Lonato, Fondazione Ugo da Como, 2024), a cura di S. Cretella, Milano 2024.

<sup>4</sup> Si veda S. Zatti, *Cronistoria di Giacomo Manzù*, in *Manzù* (1988-1989), pp. 210-215.

<sup>5</sup> Attilio Nani proviene da una famiglia di sbalzatori e cesellatori. Prima di lui il padre Abramo aveva aperto una bottega a Clusone, in alta Val Seriana. La Bottega di Bergamo inizia la sua attività alla fine degli anni Venti dapprima solo con Attilio e in seguito si uniscono a lui i tre figli maschi Claudio, Cesare e Beppe, che proseguono l'attività anche dopo la morte del padre nel 1958. Attualmente la Bottega è ancora in attività grazie al figlio di Cesare, anch'egli di nome Attilio, che ringrazia sentitamente per tutto l'aiuto nelle spiegazioni e dimostrazioni pratiche relative alle tecniche artigianali dello sbalzo e del cesello. Per un approfondimento su Attilio Nani si vedano: V. Raimondo, *Attilio Nani (1901-1959): ricostruzione di una vicenda artistica*, «Bergomum», 109-110, 2015-2016, pp. 147-170; *Attilio Nani. La scultura disegnata*, catalogo della mostra (Bergamo, Ex Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo, 2017), a cura di V. Raimondo e M.C. Rodeschini, Bergamo 2017.

<sup>6</sup> Manzù lavora in questo modo sia bassorilievi e altorilievi sia opere a tutto tondo. Per citare alcuni esempi si consideri la *Ragazza sulla sedia* (1933), la scultura per la III Triennale di Milano (1936) e le sculture, da lui distrutte, per l'Università di Padova (1942). Si veda V. Raimondo, *Giacomo Manzù, la scultura a sbalzo e due inediti per l'Università di Padova*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 47 (2023), 2024, pp. 223-241.

<sup>7</sup> Per un approfondimento su queste tecniche: N. Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven-Londra 1993, pp. 257-268; H. Maryon, *Metalwork & Enamelling*, Londra 1954.

<sup>8</sup> C. Brandi, *Quarantun disegni di Giacomo Manzù*, Torino 1961.

<sup>9</sup> Per un approfondimento sui lavori eseguiti per l'ateneo milanese: *Manzù in Università Cattolica. Un contributo del '900 all'arte sacra*, Milano 2004; C. De Carli, *La Trasformazione in sede dell'Università Cattolica*, in *La fabbrica perfetta e grandiosissima. Il complesso monumentale dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 2009, pp. 115-155; C. De Carli, *La progettazione e la realizzazione delle sedi di Milano (1928-1949) e di Piacenza (1949-1957), vettori di una nuova idea di università*, in *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Le istituzioni. I patrimoni dell'Università Cattolica*, a cura di M. Bocci e L. Ornaghi, Milano 2013, V, pp. 3-52; F. Tedeschi, *Memorie e figure dell'Ateneo. Opere scultoree e altri interventi di committenza nell'arte contemporanea*, *Storia dell'Università Cattolica* 2013, pp. 205-231.

<sup>10</sup> Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi Storici, *Fondo Attilio Nani*, lettera di Giacomo Manzù ad Attilio Nani, s.l., 1932 novembre 16, Cassetta B, 3.2.

Ancor più che lo sportello raffigurante l'*Agnus Dei* collocato nella chiesa principale, è quello con il *Pius pellicanus* (figg. 1, 2) sull'altare della cappella di San Francesco a caratterizzarsi per la particolare maestria nella lavorazione. Eseguita nel 1932, l'opera è tra le più interessanti fra i rilievi sbalzati e cesellati proprio per la cura e la perizia con cui sono definiti i dettagli. Da un punto di vista iconografico, il simbolo eucaristico è proposto da Manzù come raffigurazione dell'animale mentre unisce il suo becco a quello del figlio per nutrirlo: le due figure sono inglobate l'una nell'altra e occupano quasi per intero la superficie dello sportello. I volumi sono poco aggettanti per mantenere uno spessore minimo e un effetto più grafico. Sempre a sbalzo sono realizzati i profili e gli spessori dei becchi, delle zampe e il contorno delle ali, ma in quest'ultimo caso per evidenziare la vaporosità delle piume sono visibili tracce di diverse martellature ravvicinate in modo da generare un effetto sfumato che accenna al chiaroscuro. La definizione del disegno delle singole piume e degli occhi è poi eseguita a cesello. L'effetto generale è impreziosito anche dalla finitura. Essendo l'opera in lamina d'oro, le finiture della superficie sono state trattate adoperando processi differenti in modo da accentuare un effetto più opaco in alcuni punti dell'immagine e uno più lucido in altri. Le parti sfumate dei contorni e lo sfondo sono stati infatti trattati con una sabbiatura leggera con polvere di marmo per essere più opachi, mentre i profili delle figure sono stati trattati con pasta abrasiva per renderli più lucidi e quindi rimarcare e far risaltare il disegno sulla lamina.

L'effetto generale dà conto della perizia tecnica con cui l'opera è stata eseguita, grazie verosimilmente all'aiuto e agli insegnamenti di Nani. Non c'è traccia di nessun tipo di modellazione manuale, di fatto esclusa da questa tecnica, e in questo caso il lavoro sulla superficie si concentra sui profili delle figure, sugli effetti e sul tipo di finitura.

### *Il bronzo: sulla tarda attività scultorea di Manzù*

Come immaginabile, il bronzo è il materiale prediletto da Giacomo Manzù, vero protagonista della produzione durante l'intero arco della sua carriera. La materia assume una fondamentale importanza già dalle fasi iniziali della sua produzione e prosegue nel corso del tempo. Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta lo scultore ha modo di dichiararlo in alcune occasioni. Nell'intervista a Umberto Allemandi

parla di tale tecnica di lavorazione come di una che non prevede fasi preparatorie su carta, ma direttamente la modellazione della creta. Manzù specifica che dopo la fusione gli interventi sull'opera sono minimi e si limitano alle indicazioni al bronzista per la lucidatura finale.<sup>11</sup> Infine, ribadisce l'importanza di questo metallo considerato una materia immediata anche all'inizio degli anni Ottanta in un'intervista a Costanzo Costantini.<sup>12</sup>

In virtù di queste testimonianze tarde, afferenti a un periodo in cui la tecnica dell'artista era ampiamente consolidata, si è pensato di analizzare in questa sede proprio una scultura eseguita nel medesimo lasso di tempo delle sue dichiarazioni, in modo da accompagnare il senso delle parole dell'artista attraverso un caso esemplificativo coevo. Ho scelto una scultura che ho avuto modo di osservare con attenzione e con l'ausilio delle restauratrici<sup>13</sup> e che fa parte della collezione di opere che Manzù ha donato alla città di Bergamo all'inizio degli anni Ottanta. Le opere della donazione Manzù sono parte delle collezioni della GAMEC:<sup>14</sup> il gruppo è costituito da sculture, dipinti, disegni, opere di grafica e medaglie eseguiti tra gli anni Cinquanta e gli Ottanta, a testimonianza della fase più matura della sua carriera.

Ciò che contraddistingue la scultura in bronzo di Manzù, in tutte le fasi della sua carriera, è la capacità dell'artista di giocare con il metallo per renderne la superficie vibrante. L'epidermide delle sue opere in bronzo si caratterizza come frastagliata, mai completamente liscia, disseminata di difetti che hanno origine nei processi di fusione e che l'artista volutamente lascia in vista.<sup>15</sup> Parlando con Mario Conti, uno degli artigiani che hanno collaborato con lui a partire dagli anni Settanta, emerge il ricordo vivo dell'attenzione e del rispetto del maestro per la superficie dopo la fusione. Erano consentiti pochi ritocchi prima della patinatura.<sup>16</sup>

Il processo esecutivo inizia dal bozzetto, modellato dall'artista e poi trasferito in fonderia. Sebbene proprio negli anni Settanta Manzù dichiara che, per lui, il processo esecutivo delle opere in bronzo non abbia origine dal disegno, e quindi dalla progettazione su carta, Cesare Brandi aveva riconosciuto le intrinseche affinità tra i due processi creativi:

L'esercizio prolungato del disegno e dell'incisione dà il perfetto riscontro di questa struttura solidissima. La linea recide il foglio, dà uno strato appena inferiore, con uno scarto brevissimo, ma quell'ombra densa e stivata come nel solco di un

<sup>11</sup> Università degli Studi di Bergamo, *Fondo Ada e Mario De Micheli, Archivio Fondo Ada e Mario De Micheli, Archivio Mario De Micheli*, serie 3, sottoserie 5, b.2, fascicolo *Scultura italiana*, U. Allemandi, *Il lavoro dello scultore: Manzù racconta Manzù*, «Bolaffi Arte», ritaglio non datato [1971-73], pp. 32-38.

<sup>12</sup> C. Costantini, *Incontro con Giacomo Manzù fra mestiere e mistero*, «Il Messaggero», 15 febbraio 1981, p. 3.

<sup>13</sup> Desidero ringraziare le restauratrici Maria Facchinetti e Valeria Galizzi che mi hanno accompagnata e aiutata a osservare le sculture di Manzù dal punto di vista della loro lavorazione tecnica e della materia.

<sup>14</sup> Per una storia della collezione Manzù si vedano: *Giacomo Manzù. Galleria d'arte moderna e contemporanea Accademia Carrara Bergamo, collezioni permanenti*, a cura di M.C. Rodeschini, Bergamo 2004; V. Raimondo, *Giacomo Manzù e l'Accademia Carrara. Testimonianza di un rapporto (1977-1984)*, in *Scritti di amici per M. Cristina Rodeschini*, Bergamo 2024, pp. 215-227. Ringrazio il direttore del museo, Lorenzo Giusti, e la curatrice delle opere del Novecento, Fabrizia Previtali, per avermi dato accesso allo studio delle opere.

<sup>15</sup> Oltre all'osservazione diretta delle opere, anche l'utilizzo delle fotografie può essere utile per esaminare gli aspetti epidermici delle opere di Manzù. Il rapporto dell'artista con il *medium* fotografico e il suo utilizzo per lo studio della sua opera sono stati oggetto di due studi che approfondiscono il tema: B. Cinelli, *Sulle tracce di Manzù. Indizi per una biografia 1927-1977*, Roma 2022; F. Fergonzi, *Fotografare (e pubblicare) le sculture: un antefatto anni trenta-quaranta per Marino e Manzù*, in *Manzù/Marino: gli ultimi moderni*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 2014), a cura di L. D'Angelo e S. Roffi, Cinisello Balsamo 2014, pp. 45-61.

<sup>16</sup> Mario Conti è stato cesellatore prima presso la Fonderia MAF e in seguito presso la Fonderia Artistica Battaglia. Colgo l'occasione per ringraziarlo della sua disponibilità per i chiarimenti e le informazioni relative ai processi operativi legati alla lavorazione dei bronzi di Manzù e delle loro finiture.

niello, è la stessa che le leggerissime sfaldature plastiche si lasciano a margine, nella scultura: dà la contrazione spaziale che raccorcia i vuoti, i quali appaiono sempre leggermente colmati, allo stesso modo che comprime i pieni, i quali sembrano in via di risollevarsi lentamente come un seme che mette o la pasta quando lievita. Questa dinamica interna della forma diviene il ritmo segreto della modulazione plastica, che non ha bisogno allora di mantenere un passo costante del modellato in superficie, ma può ammettere fratture, spacchi netti a coltello, un po' come si vede in Giovanni Pisano. E come in lui l'uso del trapano corrisponde al bisogno di porre dei punti fermi, profondi come pupille, che inchiodano la forma duttile e distorta ad una croce rigida e nascosta, così in Manzù s'incontrano improvvise tarlature in superficie, slabbrature di pastelli che non fondono, ed un'epidermide grezza per il bronzo, coi granelli e le focature della fusione, che leggermente si addentra all'aria. Tutto codesto è una messa a fuoco continua della forma, la graduazione della distanza entro cui si dilata la spazialità dell'immagine.<sup>17</sup>

La dinamica del taglio, dello squarcio sulla superficie e quella del difetto a vista è tanto intrinseca da diventare elemento del fraseggio dell'artista e dunque della sua poetica.

La scultura su cui mi soffermo in questa sede è *La signora giapponese* (figg. 5, 6), un busto femminile datato 1971-1981 circa, che presenta alcuni dettagli che possono mettere in luce diversi aspetti del suo modo di lavorare il bronzo.<sup>18</sup> L'opera raffigura un busto di donna con corpo e volto esili, le braccia appoggiate ai fianchi si caratterizzano per le maniche molto ampie che imprimono complessivamente alla figura la forma di un'anfora.<sup>19</sup> La pelle della scultura presenta parti più lisce, come il busto vero e proprio, e altre più elaborate anche volumetricamente, come i panneggi delle maniche. Osservando la superficie si notano diverse tracce della modellazione, elementi che emergono soprattutto sul volto come i capelli, il nastro che li lega, le labbra, le ciglia dove appare chiaramente traccia della mano di Manzù. Questi elementi sono stati modellati e applicati all'insieme. Sul volto inoltre sono presenti il maggior numero di imperfezioni di fusione come quella nella parte inferiore del mento in cui si nota un'ampia fessurazione. In generale l'intera superficie si caratterizza per la presenza di bave di fusione, buchi e tracce di lavorazione della materia tramite gradina. Sulle maniche sono presenti anche degli elementi quadrangolari che sembrereb-

bero originati da pezzi di carta o di tessuto che l'artista ha applicato sulla matrice, in modo da contribuire alla resa della rigidità del tessuto. L'insieme delle tracce di lavorazione è esaltato anche dalla cromia della scultura fornita dalla patina.

Per quest'ultima la scelta spesso ricade sul fegato di zolfo, ossia il solfuro di potassio, che garantisce un effetto cromatico più caldo, con delle tonalità tendenti al dorato. Il fegato di zolfo è diluito in acqua e passato sulla superficie. Mentre si attende che asciughi si procede a stendere uno strato sottile di terra di fonderia sulla superficie e una piccola quantità di gelatina animale. Il passaggio successivo prevede la lucidatura tramite panno e pasta abrasiva per le parti che devono risultare più lucenti.<sup>20</sup> Tutto il processo ha lo scopo di mantenere il più possibile traccia del modellato.

## Legno

Sebbene il suo utilizzo non sia costante, il legno è tra le materie che Manzù adopera durante l'intero arco della sua vita d'artista: le prime opere appartengono alla fase iniziale della sua carriera, come *la Madonna della povertà* del 1933.<sup>21</sup>

A partire dalla fine degli anni Quaranta l'uso di questa materia entra in modo più sistematico nella sua produzione. È in questo periodo, infatti, che l'artista inizia ad avvalersi delle competenze artigianali e artistiche della Bottega Gritti di Bergamo.<sup>22</sup> Angelo Gritti (1907-1975) e suo figlio Eugenio (1935) avranno modo di lavorare in diverse occasioni per lo scultore. Ad Angelo spettano l'esecuzione dei mobili in legno che Manzù progetta per la casa a Sanremo della famiglia Lampugnani alla fine degli anni Quaranta e quella degli arredi sacri della cappella della Pace per Monsignor Giuseppe De Luca del 1961.<sup>23</sup>

Oltre agli elementi d'arredo, Manzù fa eseguire ai Gritti anche diverse sculture per le quali predilige l'uso dell'ebano, legno pregiato e scuro. È soprattutto con le sculture che i Gritti avviano una tecnica artigianale da adoperare per ogni opera dello scultore. Prima Angelo e poi Eugenio procedono infatti secondo un medesimo sistema: la lavorazione parte dalla modellazione del bozzetto in gesso, che Manzù invia alla bottega solo quando l'opera è pienamente definita e manca solo la trasposizione nel materiale definitivo. Sia Angelo sia Eugenio iniziano il lavoro misurando le proporzioni del bozzetto, in modo da ottenere una forma in legno nelle dimensioni richieste da Manzù per la scultura finale. I Gritti non lavorano singoli blocchi di

<sup>17</sup> C. Brandi, *Dal «Periplo della scultura moderna»: Manzù*, «L'Immagine», 13, maggio-giugno 1949, pp. 219-224.

<sup>18</sup> Si rimanda alla scheda dell'opera: M. Cattaneo, in *Giacomo Manzù* (2004), pp. 10-11.

<sup>19</sup> Sui ritratti femminili di Manzù, si veda L. D'Angelo, *L'artista e il suo modello. I casi esemplari di Giacomo Manzù e Marino Marini*, in *Manzù/Marino*, pp. 35-43.

<sup>20</sup> Per un approfondimento sul bronzo e i processi di lavorazione e finitura si vedano: Penny, *Materials of Sculpture*, pp. 219-255; F. Bruni, *La fusione artistica a cera persa*, Sant'Oreste 2004; A. Giuffredi, *Formatura e fonderia. Guida ai processi di lavorazione*, Firenze 2010; *Bronze*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2012), a cura di D. Ekserdijan e C. Treves, Londra 2012.

<sup>21</sup> *Manzù e il sacro: l'incontro con Papa Giovanni*, catalogo della mostra (Bergamo, Teatro Sociale, 1991; Mantova, Palazzo della Ragione, 1991; Venezia, Museo Correr, 1991-1992), Venezia 1991, p. 65; Milesi, *1908-2008: Manzù*, p. 25.

<sup>22</sup> La Bottega ha una lunga storia che risale al XIX secolo e al suo primo artigiano, Lorenzo (1876-1929). Prosegue ancora oggi grazie all'attività del restauratore del legno Luciano Gritti a cui rivolgo i miei più sentiti ringraziamenti per avermi aiutata a comprendere le tecniche adoperate dal padre e dal nonno, e per avermi fornito la documentazione fotografica del suo archivio. Per un primo approfondimento sui rapporti tra Giacomo Manzù e la Bottega Gritti si veda I. De Palma, *Giacomo Manzù nelle carte dell'archivio Gritti*, «Arte Lombarda», Nuova Serie, 161-162 (1-2), 2011, pp. 116-125.

<sup>23</sup> De Palma, *Giacomo Manzù nelle carte*, pp. 116-125.

legno: preferiscono incollare tra loro tavole di massello spesse tra i cinque e i sette centimetri di diverse altezze e larghezze. Questa prima massa di legno è lavorata inizialmente a scalpello e poi con carta vetrata.<sup>24</sup> Nella documentazione fotografica conservata presso la Bottega Gritti sono presenti diverse immagini che testimoniano l'uso di questa tecnica artigianale per le sculture *Maternità* del 1968 oggi a Montecitorio, *Ragazza in poltrona* del 1975 (fig. 3), *Donna che guarda* 1976-83 (fig. 4) e un *Grande cardinale seduto* del 1983 – le prime tre in ebano e l'ultima in cirmolo dorato. È proprio grazie alla visione di tali fotografie che è stato più facile comprendere i diversi passaggi della lavorazione della pelle delle opere in legno, motivo per il quale è particolarmente interessante soffermarsi su queste in particolare.

La predilezione di Manzù per il legno d'ebano dipende sia dalle sue caratteristiche fisiche, trattandosi di un legno massiccio, sia da quelle cromatiche: essendo infatti un legno scuro, non necessita di particolari finiture se non di uno strato di cera. La scelta del cirmolo per il *Cardinale* del 1983 dipende invece dalla volontà dell'artista di apporre alla statua una finitura dorata che mal si sarebbe adattata all'ebano. La doratura superficiale è ottenuta mediante strati di gesso, bolo e foglia d'oro.

Dal punto di vista delle superfici queste sculture presentano un elemento comune: sono infatti perfettamente lisce. È possibile che la scelta di Manzù di far lavorare in questo modo la pelle del legno dipenda dalle sue stesse tecniche di lavorazione: l'approccio è radicalmente diverso da quello della terracotta e della cera, ossia dei

materiali modellabili a mano. La superficie del legno, come quella delle lamine metalliche, deve essere lavorata per mezzo di strumenti specifici che non consentono nell'esito finale la visione dell'impronta dell'artista. La perfetta levigatura determina un effetto leggermente straniante: queste opere si impongono infatti per la loro forma, per il gioco di volumi che si intersecano, e la superficie così piana accentua una loro caratterizzazione simbolica e iconica.

Sebbene da un punto di vista formale lo stile di Manzù sia perfettamente riconoscibile, questa differenza di approccio rispetto ad altri materiali come il bronzo, le cui imperfezioni superficiali sono valorizzate dall'artista, aiuta e spinge a porre degli interrogativi sul rapporto fra lo scultore e la materia. Come mai per il legno Manzù non vuole vengano lasciate delle parti sbazzate che potrebbero far cogliere il lavoro e la natura del materiale? In che termini questa variazione nel trattare le superfici diventa uno degli strumenti per individuare la poetica dello scultore?

Una risposta a entrambi i quesiti che reputo possibile sulla base delle interviste rilasciate dall'artista e dei confronti che ho avuto con gli artigiani che hanno collaborato con lui è che a Manzù non interessa tanto mostrare la natura del materiale, quanto piuttosto come lo ha lavorato lui stesso o come lo ha fatto lavorare. La componente della tecnica, e dunque dell'intervento dell'artista, prevale decisamente su quella della materia pura; e inoltre, laddove non è possibile tenere traccia della sua stessa impronta, ossia della mano che modella, in quel caso allora la superficie deve essere lavorata il più possibile.

---

<sup>24</sup> Per tutte le informazioni relative alla lavorazione delle opere in legno di Manzù da parte della Bottega Gritti devo molto alle interviste condotte a Luciano Gritti che ha raccolto la testimonianza del padre Eugenio.



---

Fig. 1 Giacomo Manzù, *Pius pellicanus*, 1932, oro in lamina sbalzato e cesellato. Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore.



---

Fig. 2. Giacomo Manzù, *Pius pellicanus* (particolare), 1932, oro in lamina sbalzato e cesellato. Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore.



---

Fig. 3. Eugenio Gritti lavora  
alla scultura di Giacomo Manzù  
*Ragazza in poltrona*, 1975, legno d'ebano.  
Bergamo, Archivio Bottega Gritti.



Fig. 4. Scultura lignea di Giacomo Manzù  
*Donna che guarda* in lavorazione presso  
la Bottega Gritti, 1976-83. Bergamo,  
Archivio Bottega Gritti.



---

Fig. 5. Giacomo Manzù, *La signora giapponese*, 1971-81, bronzo, fusione. Bergamo, GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea



---

Fig. 6. Giacomo Manzù, *La signora giapponese* (particolare), 1971-81, bronzo, fusione. Bergamo, GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.

## Gli autori

### *Valeria Bottalico*

È storica dell'Arte e filologa, specializzata in diritti umani, servizi educativi e accessibilità museale. Collabora con numerosi musei e istituti culturali per i quali forma il personale, crea e coordina attività educative occupandosi di progettazione partecipata. Ideatrice e curatrice di svariati progetti di accessibilità per persone cieche e persone sorde, dal 2019 è responsabile dei servizi educativi presso il centro Ocean Space di Venezia.

### *Laura Calvi*

Si è formata tra l'Università degli Studi di Milano e l'Università degli Studi di Udine. Attualmente è curatrice del Museo Nazionale dell'Arte Digitale e docente a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università degli Studi di Milano. Ha collaborato come consulente scientifica con la Fondazione Marino Marini di Pistoia, è stata per vari anni *exhibition manager* alla Fondazione Prada di Milano, assistente curatrice al Museo del Novecento e ha collaborato con gli Archivi Editoriale Domus e l'Archivio Ugo Mulas.

### *Lucia Cecio*

Formatasi presso l'Università La Sapienza di Roma, è attualmente dottoranda presso l'Università di Milano-Bicocca in *Education in the Contemporary Society* e dal 2018 responsabile dei Servizi educativi dell'Accademia Carrara di Bergamo, dove si occupa di progettazione e coordinamento delle attività, dei percorsi e degli strumenti destinati ai diversi pubblici. Specializzata in educazione al patrimonio, è socia fondatrice dell'Associazione Italiana Educatori Museali.

### *Nicola Ciarlo*

Si è formato presso l'Università degli Studi di Firenze, dove ha conseguito anche il dottorato. La sua attività di ricerca verte sulla scultura barocca, romana e napoletana e tardobarocca fiorentina, temi sui quali ha all'attivo diverse pubblicazioni all'interno di miscellanee e riviste nazionali e internazionali. Ha partecipato al progetto di schedatura delle opere di scultura del complesso Vittoriano e Palazzo Venezia di Roma.

### *Antonio Cipullo*

Dopo gli studi presso l'Università Statale di Milano e l'Università Ca' Foscari di Venezia, consegue il dottorato all'Università di Udine con una tesi su Antonio Corradini. I suoi interessi di ricerca sono principalmente rivolti all'arte veneta d'età barocca. Attualmente è borsista presso la Fondazione 1563, dove conduce un progetto sulla ricezione dell'arte barocca a Venezia negli anni Trenta, con particolare attenzione all'istituzione del Museo del Settecento Veneziano di Ca' Rezzonico.

### *Andrea Daninos*

Storico dell'Arte indipendente, è uno dei massimi esperti di scultura in cera dell'età moderna. Ha all'attivo numerose pubblicazioni in riviste scientifiche e monografie (in ultimo *Gaetano Giulio Zumbo 1656-1701*), nonché edizioni critiche (*Storia del ritratto in cera di Julius von Schlosser*) ed esposizioni (*Avere una bella cera: le figure in cera a Venezia e in Italia*, Venezia, Palazzo Fortuny 2012).

### *Biancalucia Maglione*

Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte contemporanea all'Università di Firenze ed è attualmente assegnista di ricerca all'Università per Stranieri di Siena nell'ambito del PRIN 2022 *BorderArt(E)Scapes*. Si occupa in particolare di mercato e collezionismo tra le due guerre, nonché di scultura contemporanea. Di recente ha pubblicato una monografia sulla scultrice Mary Callery (*Éditions Façade-Fondation Giacometti*).

### *Lorenzo Mascheretti*

Formatosi presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, è dottore di ricerca in Storia dell'Arte moderna. È stato vincitore del Premio Erminia Bretschneider per la Storia dell'Arte e dell'Architettura 2023. La sua ricerca è incentrata sulla storia dell'Arte nord-italiana tra XV e XVI secolo, con interesse alla tarsia lignea rinascimentale e all'indagine sui contesti di committenza, produzione e circolazione delle opere d'arte.

### *Giorgio Motisi*

È storico dell'Arte presso il Ministero della Cultura. Si è formato alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove ha discusso una tesi di dottorato su Francesco Arcangeli e gli artisti dell'Ultimo Naturalismo. Nel 2022 è stato *research fellow* presso il CIMA e nel 2024 presso la Robert Rauschenberg Foundation di New York. Le sue ricerche e pubblicazioni si concentrano su temi di arte italiana del Novecento, con una particolare attenzione per la pratica ritrattistica, la stagione dell'informale, e alcuni episodi di fortuna dell'antico e di dialogo con l'arte americana.

### *Paolo Parmiggiani*

Ha conseguito il dottorato presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II su temi di scultura quattrocentesca toscana. Attualmente è assegnista di ricerca presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e collabora al Catalogo delle sculture del Museo Nazionale del Bargello di Firenze, per il quale cura l'archivio digitale delle fotografie storiche.

#### *Paolo Plebani*

È conservatore responsabile del patrimonio dell'Accademia Carrara di Bergamo. Si è formato e addottorato presso l'Università degli Studi di Milano lavorando su temi di pittura veronese rinascimentale, per poi dirigere i suoi studi su quella lombarda e veneta tra XVI e XVIII secolo. È docente a contratto presso l'Università degli Studi di Pavia, sede di Cremona, per l'insegnamento di Museologia.

#### *Lorenzo Principi*

Si è formato presso l'Università degli Studi di Perugia e l'Università degli Studi di Genova, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca con una tesi sullo scultore toscano Silvio Cosini. Dopo un assegno di ricerca triennale presso l'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», è attualmente assegnista presso il DHMoRe dell'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia. I suoi interessi sono principalmente rivolti verso la scultura italiana di età moderna, con particolare attenzione agli artisti dell'*entourage* di Michelangelo e all'influsso di Leonardo.

#### *Valentina Raimondo*

È storica dell'arte e conservatrice museale presso l'Università degli studi di Bergamo, dove si occupa della collezione d'arte e dell'archivio del Fondo Ada e Mario De Micheli. Specializzata in arte italiana del Novecento, ha svolto attività di ricerca e consulenza per diverse istituzioni museali e fondazioni. Dal 2021 al 2025 è stata assegnista di ricerca all'Università di Bergamo, e ha lavorato ad un progetto finanziato dal Max Planck Institute nell'ambito del programma *Material Culture, Science, and Technology*, dedicato all'analisi degli aspetti materici e tecnico-formali dell'opera di Giacomo Manzù.

#### *Virna Ravaglia*

Addottoratasi all'Università degli Studi di Genova, si occupa di scultura in terracotta del Cinquecento emiliano e di medagliistica reggiana dello stesso secolo, temi sui quali ha pubblicato diversi contributi. Ha prestato servizio presso la Galleria Estense di Modena, dove ha lavorato al riordino del medagliere. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Bologna, all'interno del progetto di catalogazione del patrimonio museale d'ateneo.

#### *Valeria Rotili*

Formatasi all'Università di Roma Tre, nello stesso ateneo ha conseguito il dottorato di ricerca ed è stata assegnista di ricerca (2018-2019 e 2021-2022); nel 2007 si è diplomata alla scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Roma. Attualmente funzionaria storica dell'Arte presso la Soprintendenza Speciale di Roma, Archeologia, Belle Arti, Paesaggio. Le sue ricerche hanno come oggetto principale le prassi artistiche e la ricezione dei modelli antichi tra Sette e Ottocento.

#### *Gianmarco Russo*

Si è formato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dove ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi dedicata alla giovinezza di Alvise Vivarini. È attualmente assegnista di ricerca presso la stessa istituzione. I suoi interessi di studio riguardano la pittura veneziana tra Quattro e Cinquecento, la letteratura artistica e la scultura tra Otto e Novecento. Sta lavorando a una monografia sul rilievo, il bassorilievo e la scultura a tutto tondo nell'opera di Marino Marini, nonché a un più ampio studio sull'impatto delle sue opere in bronzo fra Stati Uniti ed Europa settentrionale negli anni Cinquanta.

#### *Samanta Seno*

Laureata in Scienze Storiche e Antropologia Culturale presso l'Università di Milano-Bicocca, è mediatrice dell'Accademia Carrara di Bergamo e conduce percorsi tattili e sensoriali per diverse istituzioni culturali. È socia dell'Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti.

#### *Stefania Ventra*

Si è formata presso l'Università La Sapienza di Roma ed è attualmente professoressa associata di Museologia e critica artistica e del restauro presso l'Università Ca' Foscari di Venezia. I suoi studi vertono principalmente intorno alla cultura artistica di matrice accademica nel XVII e XIX secolo e alla storia della conservazione e del restauro. A questi temi ha dedicato contributi in riviste scientifiche, volumi collettanei e monografie, tra le quali *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*.

#### *Giulia Zaccariotto*

Formatasi presso l'Università degli Studi di Milano e la Scuola Normale Superiore di Pisa, è attualmente Curatrice della Scultura e delle Arti Applicate presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Si è occupata principalmente di opere seriali in bronzo (medaglie, placchette, bronzetti), delle quali ha sondato aspetti tecnici, iconografici, stilistici e rituali, grazie a finanziamenti di istituzioni quali il Getty Research Institute di Los Angeles e Villa i Tatti, the Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

## Referenze fotografiche

Il materiale fotografico utilizzato nel presente volume è fornito dagli autori che si assumono la responsabilità ed eventuali crediti che possono derivare dalla pubblicazione.

- Archivio Bottega Gritti, Bergamo: p. 72, p. 73;
- Archivio Editoriale Domus, Rozzano (MI) (su concessione di): pp. 199-200; pp. 202-205;
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monaco (courtesy of): p. 134, fig. 10;
- Biblioteca Hertziana, Roma, fototeca (su concessione di): p. 163, fig. 7;
- British Museum, London (courtesy of): p. 109, p. 119;
- Cipullo Antonio (archivio personale): p. 165;
- Collezione Villa Santa, Sanluri (su concessione di): p. 122, p. 123;
- Arrigo Coppitz, Collezione G&R Etro, Milano (su concessione di): p. 130, p. 135;
- Cozza Antonio (foto di): p. 102;
- Davide Lasagni, Center for Italian Modern Art Archives (courtesy of Laura Mattioli): p. 10;
- David Cusin (courtesy of Simon Studer Art, Ginevra): p. 61, fig. 3;
- © Fernand Léger by SIAE 2025: p. 54, pp. 60-62.
- François Fernandez, Photo SCALA, Firenze (per Musée Fernand Leger, Biot): p. 60; p. 61, fig. 2;
- Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di): pp. 173-176; p. 178, p. 228; pp. 235-237;
- Fondazione Federico Zeri, Bologna (su concessione di): p. 216, figg. 3-4;
- Fondazione Marino Marini di Pistoia (su concessione di): p. 129, fig. 1; p. 132, figg. 5-6; p. 134, fig. 9
- Galleria Borghese, Roma (via ICCD, Archivio Fotografico Nazionale, Roma): p. 151, fig. 15; p. 153;
- Galleria degli Uffizi, Firenze, Gabinetto fotografico (su concessione di): p. 215;
- Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Roma (su concessione di): p. 154, p. 161;
- Giovanni Rabaglio (foto di): pp. 25-27;
- Giulia Zaccariotto per Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro (su concessione di): p. 38, fig. 7;
- Giulia Zaccariotto per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di): p. 166; p. 177; p. 179; p. 225;
- Giulia Zaccariotto, UC Santa Barbara (courtesy of): p. 36;
- Isabella Stewart Gardner Museum, Boston (courtesy of): p. 220, fig. 12;
- Jacopo Ferrari per GAMec - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo (su concessione di): p. 64, p. 74, p. 75;
- Lorenzo Mascheretti (archivio personale): p. 16, p. 24;
- © Manzù Giacomo, by SIAE: p. 64, pp. 70-75;
- Maria Grazia Bernardini (archivio di): p. 100;
- © Marino Marini, by SIAE: pp. 129-135;
- © Mary Callery Archives 2025: p. 54, pp. 60-63;
- Mauro Magliani per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di): p. 8, p.13, p. 41, p. 48; p. 221, fig. 13; pp. 222-224; p. 227, fig. 23; pp. 232-234; p. 239; pp. 241-242; p. 245;
- Mauro Magliani per Istituzioni Pubbliche di Assistenza Veneziane, Venezia (su concessione di): p. 90; p. 91, fig. 10; p. 92, fig. 12; p. 93, fig. 15;
- Mauro Magliani per Museo Diocesano, Vicenza (su concessione di): p. 91, fig. 11; p. 92, fig. 13; p. 93, fig. 16;
- Maximilian Hernandez (foto di): p. 94, p. 99, p. 101, p. 103;
- Metropolitan Museum of Art, New York (public domain): p. 89;
- Museo dell'Opera del Duomo, Firenze (su concessione di): p. 147;
- Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Roma (su concessione di): p. 111, fig. 4; p.112;
- National Gallery of Art, Washington (public domain): p. 34; p. 37, fig. 5; p. 133, fig. 7;
- Northon Simon Museum, Pasadena (courtesy of): p. 133, fig. 8
- Stefano Di Virgilio per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di): p. 29; p. 37, fig. 4; p. 38, fig. 6; p. 39; p. 216, p. 5; p. 217; p. 218, fig. 9, p. 219;
- Paolo Da Re per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di): p. 171; p. 209; p. 220, fig. 11;
- Paolo Parmiggiani (foto di): p. 138, pp. 146-147; p. 148, fig. 8; pp. 149-150; p. 151, fig. 14; p. 152;
- Philadelphia Museum of Art (courtesy of): p. 121;
- Samuel Cimma (foto di): p. 164, fig. 8;
- Szépművészeti Múzeum, Budapest (courtesy of): p. 85, fig. 1; p. 87, fig. 4; p. 88, fig. 6; p. 145, fig. 1;
- Valentina Prezioso per Fondazione Accademia Carrara, Bergamo (su concessione di): p. 172;
- © Victoria and Albert Museum, London (courtesy of): p. 53, p. 79, p. 85, fig. 2, p. 86; p. 87, fig. 5; p. 88, fig. 7; p. 145, fig. 2; p. 148, fig. 7;
- Virna Ravaglia (archivio personale): p. 35.



