

GIUSEPPE MOZZANICA: UNA LEZIONE DI SCULTURA DA MERATE

di Maria Grazia Francalanci

A PAGNANO DI MERATE, in un lembo appartato della Brianza, si trova la gipsoteca dello scultore Giuseppe Mozzanica (1892-1983). Un romantico intreccio di rampicanti ne nasconde oggi quasi completamente la struttura esterna, avviluppandola fino a mimetizzarla con la vegetazione del giardino. All'interno la costruzione è ancora come l'aveva voluta lo stesso scultore, nel sito del cortile di casa alla fine degli anni '50.



Pagnano. Gipsoteca di Giuseppe Mozzanica

È grazie alla cura dei figli dell'artista – Dario, Ivo e Angela – che si è conservato intatto tutto il patrimonio di statue, di gessi e di strumenti di lavoro di uno scultore attivo per oltre mezzo secolo nel corso del '900.

Attualmente l'edificio della gipsoteca è in ristrutturazione, ma se ne prevede la riapertura entro il 2011. All'iniziativa, che renderà la raccolta di pubblica fruizione, vanno gli auspici che anche le operazioni di ripristino siano altrettanto rispettose nel consolidare e valorizzare la struttura senza alterarne la razionale semplicità originaria, proprio con la stessa sensibilità e gusto che hanno già guidato la sistemazione del limitrofo "chiosstrino dei bronzi".



Pagnano. Chiosstrino dei bronzi

Il 12 giugno 2007 il lascito Mozzanica è diventato Fondazione¹ e pochi mesi dopo è stato pubblicato il catalogo², la prima monografia dedicata allo scultore, coronamento di una campagna pluriennale di ricognizioni e di studi che non solo ha ricostruito il percorso artistico e la figura dello scultore, ma ha anche favorito una nuova fortuna espositiva. Nel corso degli ultimi tre anni ci sono state infatti ben cinque mostre, tra collettive e personali, l'ultima delle quali la scorsa estate nella cornice suggestiva di Villa Monastero a Varenna.

Nella sede espositiva rinnovata, con il corredo di notizie fornito dall'archivio³ sistematizzato, sarà presto possibile conoscere meglio un autore ancora poco noto dell'arte lombarda del '900 e comprendere, direttamente sul campo, attraverso i materiali e le attrezzature del laboratorio, come nasce e con quali procedimenti si forma un'opera di scultura.

LA CARRIERA ARTISTICA

“Una vita schiva, tutta concentrata sull'arte, in una tensione costante verso la verità: una verità che coincide con la natura, che scaturisce dalla finezza dell'osservazione, che si

¹ Vedi www.fondazionegiuseppemozzanica.it

² *Giuseppe Mozzanica 1892-1983. La scultura*, a cura di ANNA CHIARA CIMOLI, con saggi di Luciano Caramel, Serena Paola Marabelli, Lucia Gasparini, ed. Silvana, Cinisello Balsamo-Milano, 2007.

³ L'archivio è qui di seguito indicato come AFM e la Fondazione Giuseppe Mozzanica abbreviata in FM.

serve della fotografia come mezzo fondamentale di conoscenza [e di documentazione]”. Così Anna Chiara Cimoli tratteggia in poche righe la personalità artistica di Giuseppe Mozzanica⁴.

La vocazione artistica dello scultore, di estrazione contadina, era emersa prepotente e contrastata dalla famiglia già nell'adolescenza, quando quindicenne comincia a frequentare la scuola di disegno festiva di Merate (dal 1907 al 1912), per poi perfezionare gli studi a Milano, prima alla scuola serale del Castello, poi all'Accademia di Brera, dove si diploma con onore in scultura nel 1923; sempre lavorando come muratore e cementista per mantenersi agli studi e con la parentesi della chiamata alle armi nella Grande Guerra.

È il figlio Dario a ricordare questi esordi, la ribellione alla famiglia e le “fughe” in bicicletta la sera da Merate alla scuola d'arte di Milano poiché il padre aveva incaricato il capostazione locale di impedirgli di prendere il treno. Che il carattere fosse indipendente e deciso, lo conferma più tardi anche l'insofferenza alla gerarchia militare. Durante la guerra, per la ribellione a un capitano viene persino incarcerato a Peschiera, prima di finire in prima linea per sei mesi sull'Altopiano di Asiago. Ma proprio da carcerato conosce la sua prima forma di popolarità, per i ritratti che faceva ai comandanti della guarnigione e alle loro mogli.

Poi, già alla fine degli anni di studio, iniziano le prime commissioni pubbliche per i monumenti alla memoria dei caduti della guerra da parte di numerose municipalità lombarde⁵. È questo un impegno consistente della prima fase di attività, dove il giovane scultore si trova subito ad affrontare i difficili concetti di morte, di eroismo e di gloria richiesti dall'argomento. Nei primi monumenti si muove ancora entro gli schemi tradizionali del nudo eroico, caratterizzato solo dall'elmetto o dalla bandiera, ma già con l'intento molto chiaro di evitare intonazioni eccessivamente retoriche⁶. In un altro monumento presenta, invece, la figura in divisa del fante che innalza un piccolo simulacro della Vittoria, come nell'esempio ben conosciuto del Napoleone di Canova nel cortile di Brera, riscattando la teatralità un po' ingenua del gesto con la bellezza di un viso spirituale e malinconico⁷. Nel Monumento ai caduti di Paderno d'Adda (1931), l'ultimo di questa prima serie, si limita a isolare la figura di un ragazzo morto sulla roccia nuda, come se fosse una semplice tomba, offrendo una toccante meditazione sul tema della giovinezza sacrificata senza alcuna gloria⁸.

⁴ “Il Resegone”, 15 giugno 2007. La parentesi aggiunta vuole precisare che si è fin troppo insistito sull'uso conoscitivo e di “metalinguaggio” che Mozzanica avrebbe fatto della fotografia. Più semplicemente, la fotografia gli serviva nella fase preliminare e finale di ogni scultura: prima per studiare la posa dei modelli o le composizioni, poi per riprendere le statue modellate in creta o plastilina (che andavano distrutte) e, soprattutto, i gessi terminati (che potevano danneggiarsi nella trasposizione definitiva in altri materiali). Un uso più diretto della fotografia è limitato ai soli bassorilievi.

⁵ I monumenti realizzati da Mozzanica in questi anni sono a Missagliola (1922), a Colonno (primi anni '20) a Villa d'Adda (1923), a Cernusco Lombardone (1923), a Campagnano (1925), a Valgrehentino (1924), a Melegnano (1926), a Paderno d'Adda (1931). A questo elenco vanno poi aggiunti i monumenti realizzati dopo la 2a guerra mondiale a Bosisio Parini (1955), a Dervio (1955), a Verderio inferiore (1961) e a Pagnano (1965).

⁶ Vedi il Monumento ai Caduti di Missagliola e quello ai caduti di Colonno.

⁷ Vedi il Monumento ai caduti di Cernusco Lombardone. Il fante con la Nike in mano è replicato, questa volta seduto, anche nel Monumento ai caduti di Valgrehentino.

⁸ All'efficacia di quest'immagine Mozzanica arriva per via di sottrazione, semplificando l'idea ridondante realizzata nel Monumento ai caduti di Melegnano, dove il ragazzo morto è adagiato nel grembo della madre Patria.



Monumento ai caduti di Paderno D'Adda, 1931

Negli anni '20 e '30 Giuseppe Mozzanica partecipa a importanti esposizioni, di carattere nazionale e internazionale, riportandone premi e riconoscimenti⁹. Tra queste, vanno ricordate almeno le Biennali di Venezia del 1926 e del 1930, la Quadriennale di Torino del 1927, la 1a Quadriennale di Roma del 1931, oltre alle Esposizioni nazionali d'arte alla Permanente di Milano, dove lo scultore è più volte presente a partire dal 1923 fino al 1938.

Particolarmente apprezzata, in questo periodo, è la serie delle teste di fanciulli, tre delle quali acquistate da istituzioni pubbliche: una dal Sindacato di Belle Arti di Como, due dal Comune di Milano per la Galleria d'Arte Moderna¹⁰.



Gesso, 1930, FM. Il marmo è a Como



Bronzo, 1935. Milano, GAM



Bronzo, 1937. Milano, GAM

⁹ Sull'argomento vedi il saggio di S. P. Marabelli nel citato catalogo.

¹⁰ Le due teste in bronzo stanno per essere spostate nella nuova sede dell'Arengario. Si ringraziano la dott.ssa Giuseppina Ornaghi dell'ufficio mostre della GALLERIA D'ARTE MODERNA DI MILANO e i suoi collaboratori per la cortesia di aver fornito le foto, realizzate appositamente.

Tra le occasioni che si prospettavano prestigiose c'è anche la partecipazione al concorso per le statue dello Stadio dei Marmi di Roma nel 1929 con i due gessi del *Calciatore* e del *Vogatore*, realizzati per rappresentare le province di Como e di Sondrio¹¹, e la collaborazione a Como con i fratelli Attilio e Giuseppe Terragni. Entrambe queste esperienze, in realtà, finiranno per danneggiarlo.

La prima esperienza porrà in seguito un'ipoteca storica sulla sua opera per la partecipazione ad una imponente impresa di regime¹². Tra l'altro la gloria di quegli anni, specie per i giovani artisti, non sempre era accompagnata da tangibili emolumenti: nella traduzione in marmo a scala monumentale dei bozzetti, nei laboratori di Carrara, venivano infatti apportati gli aggiustamenti necessari a uniformare i diversi progetti a una comune impronta magniloquente, con un'esecuzione seriale che aveva il duplice vantaggio di ridurre i costi di lavorazione e talvolta anche di evitare alle province che donavano le statue l'onere di compensare l'artefice originario. È noto che il concorso non deve essere stato dei più trasparenti: solo ventisei scultori si sono aggiudicati la paternità di sessantotto statue, con il caso limite del perugino Aroldo Bellini (1902-1984) che ne firma ben 17¹³. Sono del resto documentate le *“cattive relazioni che si erano stabilite tra committenza e artisti; il concorso pubblico indetto per le sculture non veniva rispettato; le ricompense concordate non venivano corrisposte e così gli artisti, oltraggiati e delusi, non sempre seguivano la riproduzione dei modelli dati da eseguire a Carrara. Molte opere non recano la firma, molte non furono mai pagate”*¹⁴. E tra queste, anche i nostri due gessi. Tra le statue romane, infatti, mancano le province di Como e di Sondrio, ma è tuttavia presente un *Calciatore*, firmato dal carrarese Bernardo Morescalchi (1895-1975) e offerto dalla provincia di Catanzaro, tanto simile nell'atteggiamento al modello di Mozzanica da far sospettare persino un pos-

¹¹ Un ritaglio della “Provincia di Como” del 6 dicembre 1929 (in AFM), a proposito del *Concorso per la statua da destinarsi al Foro Mussolini*, documenta la visita delle autorità nello studio dello scultore per visionare il gesso del *Calciatore* appena terminato. Erano presenti anche l'architetto comasco Giuseppe Terragni e il pittore meratese Donato Frisia, entrambi amici di Mozzanica.

Le modalità del concorso sono sintetizzate in una lettera aperta che il suo promotore Renato Ricci, fondatore dell'Opera Nazionale Balilla, l'8 dicembre 1929 indirizza dalle pagine della “Tribuna” di Roma a Cipriano Efisio Oppi, Segretario Nazionale del Sindacato Artisti: *“Il modello, alto due metri, sarà giudicato da un'apposita commissione, riprodotto in marmo sotto il controllo dell'artista, e ogni statua sarà offerta da tutte le province d'Italia”*. Il compenso degli artisti sarebbe stato di 10.000 lire. Cfr. A. GRECO, *Il Foro nell'arte*, in Comitato dei Monumenti Moderni, *Il Foro italico*, Clear ed., Roma 1991, p. 29 e A. GRECO - S. SANTUCCIO, *Foro italico*, Atlante storico delle città italiane, Roma 1, Multigrafica ed., Roma 1991, p. 49.

¹² Lo Stadio dei Marmi al Foro Italico (già Foro Mussolini), progettato dall'architetto Enrico del Debbio, promosso e sovrinteso dal gerarca Renato Ricci, fa parte di un complesso di impianti sportivi costruiti attorno al fulcro dell'Accademia fascista di Educazione fisica. Destinato inizialmente all'addestramento dei giovani Balilla, per la sua imponenza diviene uno dei luoghi privilegiati per le manifestazioni ginniche di propaganda del fascismo. Composto di dieci ordini di gradinate in marmo bianco di Carrara (capacità 20.000 persone), è coronato alla sommità da 60 statue in marmo alte 4 m, raffiguranti atleti di varie specialità e issate sopra basamenti cilindrici (alti m 1,20 e del diametro di 2) che recano incisi i nomi delle province donatrici e per lo più anche la firma degli autori. Viene inaugurato nel 1932.

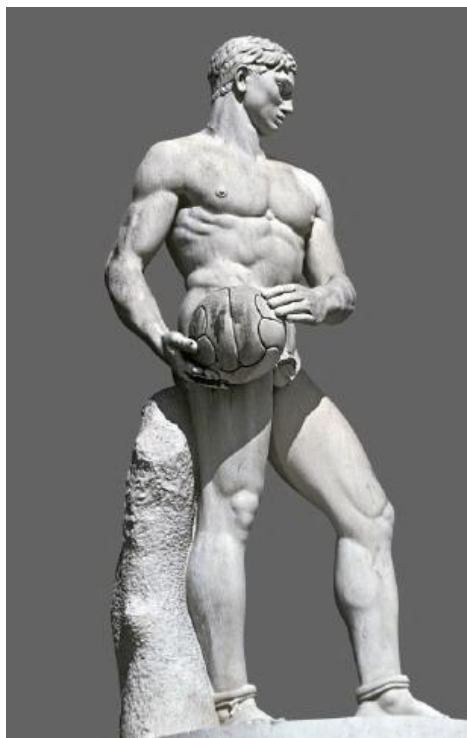
¹³ Tra queste sono compresi anche i 2 gruppi bronzei collocati ai lati dell'ingresso al campo e gli altri 2 situati sulla tribuna d'onore dove, nel gruppo di Ercole e Caco, Aroldo Bellini ha raffigurato lo stesso presidente dell'ONB Renato Ricci.

¹⁴ Cfr. BRUNO REGNI, *Ventisei scultori per sessantotto atleti: le statue dello Stadio dei Marmi a Roma*, in “Lancillotto e Nausica”. Critica e storia dello sport, anno XXI, 3, 2004, fascicolo 31°, pp. 8-31. L'articolo comprende, oltre a una ricca bibliografia, un'appendice con l'elenco di tutte le statue, ordinate per province con relative indicazioni degli autori. Il testo è reperibile anche su internet, all'indirizzo di Pianeta Arte. All'autore vanno i ringraziamenti per il supporto alla presente ricerca romana.

sibile plagio. Si tratta di un'immagine che evidentemente ha avuto successo perché è stata ripresa anche in un francobollo delle Poste italiane del 1933.



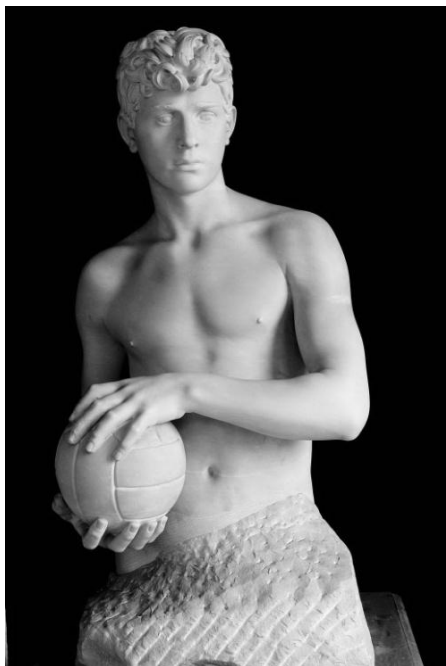
Calciatore, gesso inviato a Roma, 1929. Foto d'archivio FM



Calciatore, marmo, Roma, Stadio dei Marmi. Foto di George Mott

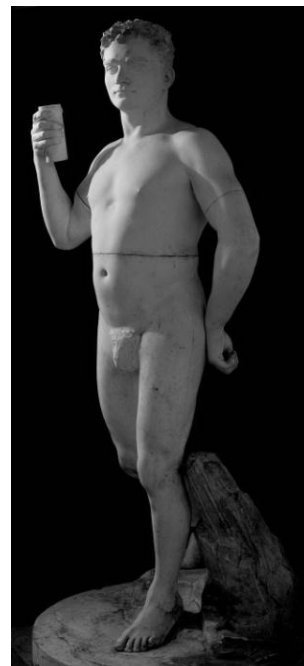


Nell'istituire un confronto, occorre considerare che tutte le statue nella realizzazione in marmo vengono omologate a un unico tipo atletico colossale dell'età e della prestantza del *David* di Michelangelo, mentre i gessi di Mozzanica non presentano traccia della retorica tanto cara al fascismo:



Calciatore, marmo, post 1929. FM

né il *Calciatore*, che interpreta la suggestione del *David* rinascimentale nella freschezza di un giovane poco più che adolescente, né il *Vogatore*, che nella sua piena e orgogliosa virilità, neppure troppo palestrata, tradisce piuttosto l'ambizione di misurarsi con il canone classico degli atleti di Lisippo. È quindi con l'orgoglio di rivendicare la propria creazione che Mozzanica realizza infine, solo per sé, il suo *Calciatore* nella duplice versione in marmo, a mezzo busto, e in bronzo, a figura intera¹⁵.



Vogatore, gesso, 1930. FM

¹⁵ Anche il *Vogatore* è stato fuso in bronzo, e in seguito ceduto al mobiliere Brusadelli di Lecco in cambio di un tinello.

L'altra importante occasione, anche questa volta deludente, è il concorso per il monumento ai caduti di Como, in collaborazione con gli architetti Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri nel 1926. È lo stesso Terragni a descriverne in sintesi l'esito: *"30 concorrenti; tre progetti scelti in primo grado, uno di questi, il più quotato, è opera di tre giovani comaschi (Terragni, Lingeri, Mozzanica). Giudizio di II grado, favorevoli i giurati esterni ..., quelli locali nettamente contrari; il progetto cade"*¹⁶. Ma neppure l'elaborato vincente, quello degli architetti Vender e Asnaghi, viene eseguito perché il Comune nega l'autorizzazione a un intervento previsto nel cuore del centro storico. Una soluzione, che esclude di fatto il concorso, inizia a profilarsi con l'idea di decentrare il monumento sul fronte lago. Nel 1930, in seguito alla mostra postuma di Antonio Sant'Elia a Como, la controversa vicenda viene infine risolta d'autorità, dietro suggerimento di Marinetti, scegliendo di realizzare per il monumento uno schizzo di Sant'Elia del 1914, attraverso la mediazione di un altro futurista, Enrico Prampolini. Attilio e Giuseppe Terragni vengono coinvolti nella realizzazione, ma nel nuovo progetto non c'è più spazio per i rilievi di Mozzanica¹⁷. La delusione non verrà ripagata neppure dalla successiva collaborazione dello scultore con i Terragni per la facciata della chiesa del cimitero di Uggiate Trevano.

Dopo queste esperienze, infatti, Mozzanica non partecipa più ad altri concorsi e preferisce dedicarsi, anima e corpo, in solitudine, alla sua ricerca di prezioso e idealizzato realismo, affinando quella perizia tecnica di cui è vero maestro. Il matrimonio, nel '35, e la necessità di mantenere la famiglia contribuiscono a ridimensionare le ambizioni della giovinezza e a preferire commissioni meno prestigiose ma più sicure.

Nel secondo dopoguerra tende anche a diradare la sua partecipazione alle mostre di maggior richiamo, optando per esposizioni di ambito locale, dove non gli è mai mancata una numerosa committenza, che ha comunque contribuito a concentrare la sua produzione più tarda soprattutto sul tema del ritratto e del monumento funerario.

Il tema della tomba, al pari di quello del monumento ai caduti, rappresenta una porzione rilevante della sua produzione, disseminata e dispersa nei cimiteri lombardi e neppure ancora completamente ricostruita¹⁸.



Ritratti, foto d'archivio. FM

¹⁶ Lettera autobiografica di Terragni del 4 gennaio 1934 indirizzata al prefetto. Cfr. A. F. MARCIANÒ, *Giuseppe Terragni opera completa (1925-1943)*, Roma 1987, p. 18 sgg. Sul concorso vedi anche G. CIUCCI (a cura di), *Giuseppe Terragni, opera completa*, Electa Milano, 1996, p. 297-300 e JEFFREY T. SCHNAPP (a cura di), *In Cima, Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria del '900*, Marsilio, Venezia 2004, p. 73, 87-89.

¹⁷ Già nel progetto di 2o grado del concorso la decorazione viene ridimensionata e lo scultore che collabora con Terragni e Lingeri non è più Mozzanica ma il ticinese Giovan Battista Tedeschi.

¹⁸ Sui monumenti funerari vedi TIZIANA ROTA, *Giuseppe Mozzanica, in Scultura all'aperto di Lecco e provincia. Gli artisti lecchesi del novecento*, ed. Amici dei Musei di Lecco, 2009.

Variando incessantemente sul tema, negli anni '50 e '60 crea una vera e propria galleria di tipi femminili di una bellezza levigata e "senza tempo", anche se magari aggiornata nella foggia delle pettinature o degli abiti. Si notano ancora veri e propri pezzi di bravura, specialmente nel modellato finissimo del viso e delle mani, ma si avverte anche che la sua scultura è ormai volontariamente isolata e chiusa agli stimoli innovativi, in una sorta di personale "controriforma" trasferita nell'arte contemporanea.



Gesso per la tomba Aldeghi al cimitero di Oggiono, 1962. FM



Tomba Mozzanica, cimitero di Pagnano, particolare, 1965

Il periodo più fecondo rimane quello compreso negli anni dai '20 ai '40. Per quanto la ricerca dell'artista sia sempre stata prevalentemente improntata a un ideale classico, non sono mancate le influenze e le suggestioni di alcune tendenze - più o meno - contemporanee: il primitivismo, non a caso, nella stilizzazione arcaizzante della *Pietà* per la facciata della chiesa cimiteriale di Uggiate Trevano progettata da Attilio Terragni (1939); il clima di Novecento, nell'opulenta severità della *Bagnante sorpresa*, presentata nella versione in bronzo alla 1a Quadriennale di Roma del 1931; e persino l'astrazione geometrizzante, nell'insolita stele a forma di uovo della tomba Galliani nel Cimitero Monumentale di Lecco (1944).



Bagnante sorpresa, gesso, 1928.
FM



Pietà, Chiesa cimiteriale di Uggiate Trevano. 1939



Tomba Galliani, Lecco, Cimitero Monumentale. 1944

Analoghe osservazioni si possono fare per i bronzetti. Mentre l'*Aurora*, presentata alla Quadriennale di Torino del 1927, è tanto classicheggiante da rammentare la *Venere anadiomene* e la *Sorgente* di Ingres, il piccolo *Nudo femminile* degli anni '30 ha una fluidità di forme e un abbandono vicini al Liberty e al Simbolismo, invece il coetaneo *Sciurètt*, guarda bonariamente nella direzione della Scapigliatura e di Medardo Rosso.



Aurora, bronzo, 1927. FM

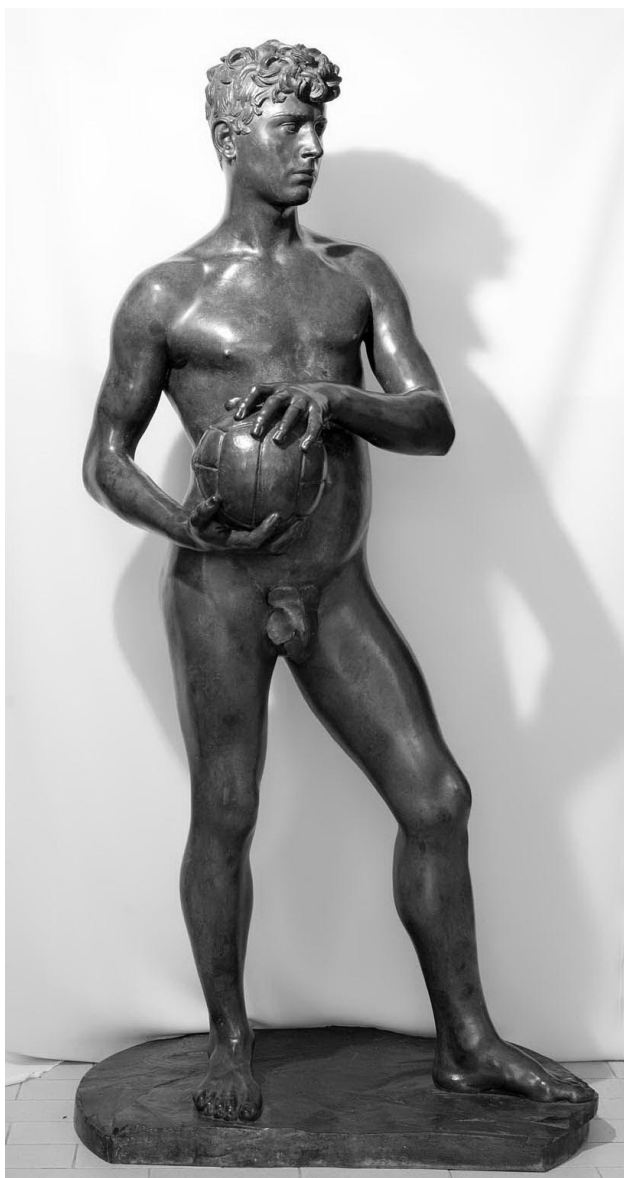


Nudo femminile, bronzo, anni '30. FM

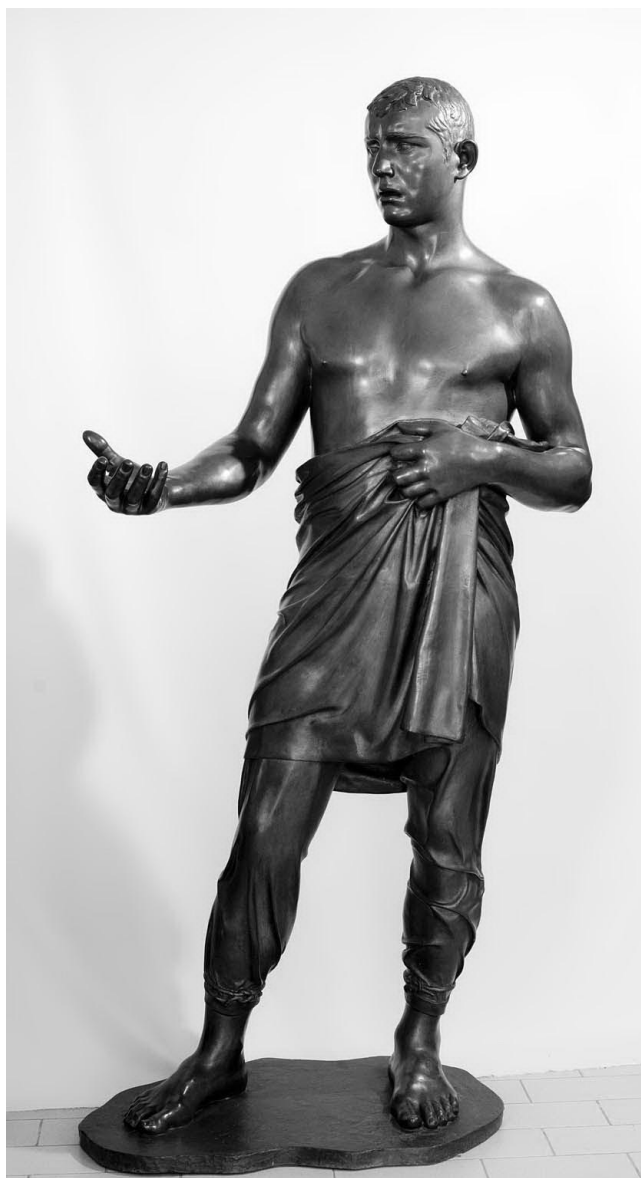


El sciurètt, bronzo, anni '30. FM

Ma è proprio lo stesso autore a dirigere la nostra attenzione sulle opere che egli riteneva più significative: sono quelle di cui ha fatto realizzare a proprio uso e a proprie spese la fusione in bronzo nella storica fonderia Battaglia di Milano, la stessa dove si sono rivolti tutti gli artefici più noti della scultura italiana del '900, da Adolfo Wildt ad Arturo Martini, da Marino Marini a Giacomo Manzù.



Calciatore, bronzo, fusione del 1969. FM



Naufrago, bronzo, 1932. FM

Sono le quattro statue a dimensione naturale che ci accolgono nel cortile porticato prospiciente la gipsoteca, quasi a scandire nella loro datazione le tappe salienti di varie fasi della carriera: il *Calciatore* a figura intera, di cui si è già parlato (1929); il *Naufrago*, non immemore della classicità romana, ma con un'espressione di straniante malessere tutta moderna (anni '30); una *Vergine con Bambino*, chiusa in un architettonico manto come una Madonna rinascimentale, paradigma della tematica religiosa della fase tarda (anni '50)¹⁹ e

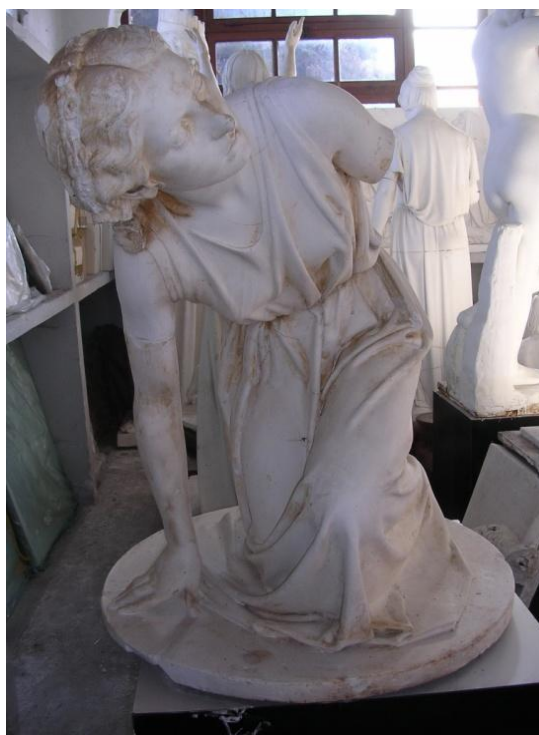
¹⁹ Di questa *Madonna* (vedi qui di seguito a p. 11) esiste una replica nella cappella Spreafico del cimitero di Oggiono.

un'altra *Bagnante*, che sembra ispirata al tipo classico dell'Afrodite accovacciata, ma in forma così pudica e casta, nella sua nudità appena velata dal costume, e tanto aggraziata nel gesto da risultare appropriata anche sul marmo di una tomba come allegoria di un'anima implorante (metà anni '40).

Infatti, la versione vestita di questa "*Bagnante*" è stata realizzata per una tomba del Cimitero Monumentale di Lecco²⁰. Il monumento, sicuramente il più scenografico del camposanto, era una composizione polimaterica con un'alta stele di roccia sovrastata da un angelo di marmo in volo, a cui si rivolgeva la figura sottostante di bronzo. Per questa statua aveva posato in costume da bagno la giovane Isabella Pozzi sfidando le ire del padre²¹. Siccome la committente della tomba era stata la tenutaria dell'ultimo postribolo di Lecco, non si saranno troppo rammaricati i concittadini più benpensanti quando, dopo la scadenza delle concessioni cimiteriali, il monumento funebre è stato rimosso negli anni '90. Le due statue dell'angelo di marmo (con le ali spezzate) e della fanciulla di bronzo sono finite nei depositi del cimitero di Castello di Lecco come proprietà comunale. Da qui nel 2006 il bronzo è stato trafugato, insieme con un bassorilievo in terracotta sempre di Mozzanica²². Previdentemente lo scultore, che amava conservare le sue opere migliori, aveva fatto realizzare in bronzo per sé anche la versione senza abiti come *Bagnante*.



Bagnante, bronzo. FM



"*Bagnante*" vestita, gesso 1945-1947. FM

²⁰ I riscontri del pagamento di questa tomba, di notevole costo, sono in AFM, riferiti all'anno 1947. Si Ringraziano gli archivisti Simone e Francesco Luigi Riva, Ivan Torre, Claudio Scaccabarozzi e il segretario della Fondazione Paolo Bonalume per la loro disponibilità.

²¹ Nell'incontro per la presentazione della monografia su Mozzanica, nel 2007, erano presenti anche due signore, ormai molto anziane ma ancora orgogliose di essere state le modelle di alcune opere dello scultore.

²² Del furto hanno ampiamente parlato tutti i giornali locali del 7-11-2006.

LA TECNICA

Attraverso il materiale conservato alla Fondazione Mozzanica si possono ricostruire le procedure del lavoro dell'artista e ripercorrere le varie fasi di elaborazione della sua opera.

A differenza di altri scultori, Mozzanica realizzava pochi disegni e schizzi preparatori. I suoi riferimenti erano il vero e l'esempio dei grandi maestri della tradizione. Dopo un rapido bozzetto, lo studio preliminare consisteva nel mettere subito in posa i modelli e controllare l'effetto con la fotografia²³. I mezzi erano un adattamento ingegnoso delle pratiche classiche di laboratorio, in uso dai tempi del Canova e apprese in Accademia.



Foto d'archivio. FM



Madonna con bambino, gesso. FM



Madonna con Bambino, bronzo, 1954. FM

²³ Sull'uso della fotografia vedi il saggio di L. Gasparini nel citato catalogo.



Statua in creta, foto d'archivio. FM

Per posizionare la statua e il modello e poterli ruotare contemporaneamente mentre modellava, si era costruito un dispositivo molto funzionale, con due grandi torni fissati su perni e collegati con una catena. Sullo sfondo, due paratie bianche di legno quadrettate permettevano un confronto costante e preciso tra la scultura e il vero. Con l'uso di grandi compassi di legno, da lui stesso costruiti come quasi tutti gli altri utensili utilizzati, controllava continuamente proporzioni e misure, aggiornando ai fini propri della scultura pratiche antiche, generalmente usate dai pittori, quali il riporto tramite riquadri o la tecnica del "velo"²⁴.

Le statue prendevano forma a partire da uno scheletro di ferro e legno, fissato alla ruota girevole e rimpolpato con le "curve di livello" di un reticolato di filo metallico che delineava i rilievi della muscolatura dipanandosi in trame ed occhielli sempre più sottili alle estremità, fino alla punta delle dita. A questa struttura faceva aderire, pressandola con il maglio di legno, la materia plasmabile, che poteva essere la plastilina per le sculture piccole o la creta per quelle grandi.

²⁴ Cioè un telaio reticolato che alcuni pittori rinascimentali frapponevano tra l'immagine da riprodurre e il quadro per riprendere esattamente le proporzioni e i rapporti spaziali. Non è sorprendente l'adattamento di tecniche proprie del disegno per un artista come Mozzanica, che ha praticato anche la pittura.

Iniziava sempre con il nudo. Per le figure maschili posavano in genere i contadini del paese quando ancora aveva lo studio a Merate, in località Fola sul torrente Molgora (fino al '35). Dopo il trasferimento del laboratorio nelle dipendenze dell'ottocentesca villa Fossati nel rione Castello di Lecco, si prestavano soprattutto gli operai che facevano i turni di notte nelle vicine industrie metallurgiche ed erano perciò liberi di giorno. Più problematico era il reperimento delle modelle. A questo provvedeva la lecchese Carla Colzani, capo-reparto nella locale fabbrica di lampadine File (ora Relco), reclutando tra le giovani operaie le ragazze più idonee all'impiego. Raramente lo scultore sceglieva direttamente le persone da ritrarre; per questo talvolta avvertiva l'esigenza di cambiare i modelli quando doveva definire i tratti del viso, a cui teneva particolarmente.



Lo scultore e una statua in creta, foto d'archivio. FM

Una volta plasmata la statua, lo scultore ne realizzava il calco in gesso a "forma persa", con il metodo dello "stampo a tasselli" con incastri, il più idoneo per salvaguardare l'integrità del modello di creta. In questo caso, per ovviare ai problemi di sottosquadro, è necessario realizzare l'impronta in varie porzioni, suddividendo i settori con lamine metalliche applicate sull'originale (oppure con bande di creta o di plastilina, come preferiva Mozzanica). La superficie del modello va isolata con una soluzione saponosa per facilitare il successivo distacco dei tasselli. Poi si applica a pennello una sottile "camicia" di gesso fluido mescolato con pigmento rosso ossido, sopra cui si stende uno strato di gesso bianco più spesso e denso. Queste colate di gesso vanno fatte in successione nei vari tasselli per creare le chiavi di giunzione. Infine, dopo la presa, si staccano i tasselli dalla creta e si ricompongono per ottenere la forma cava che contiene l'impronta della scultura. Dalla forma in negativo si ricava il modello positivo, uguale alla statua di creta ma internamente vuoto²⁵.

Mozzanica formava il calco di una figura in due o tre pezzi distinti (ciascuno costituito da vari tasselli), con le braccia sempre staccate. Già nel comporre le forme, spennellava la superficie interna dei tasselli, penetrando anche nelle fessure delle giunzioni, con uno strato di gesso alabastrino, in modo da creare senza lacune l'epidermide della copia in gesso con un materiale più compatto e lucido della comune scagliola. Poi rinforzava lo spessore della colata all'interno della forma con tessuto di iuta imbevuto nel gesso. Se necessario, aggiungeva dei ferri intrisi di cera e poi ricoperti di iuta (questi ferri hanno causato col tempo degli sgradevoli affioramenti di ruggine su alcuni gessi della gipsoteca).

²⁵ Si ringrazia Giuliana Longoni Argenti per le indispensabili precisazioni sulle tecniche del calco.

Dopo l'indurimento del gesso, con lo scalpello rompeva l'involucro esterno della forma per liberare la copia, arrivando fino al livello di guardia della "camicia" di colore rosa, da asportarsi con la massima cautela, per poi terminare con l'assemblaggio dei pezzi e il ritocco finale di levigatura dell'insieme mediante tele di ferro a diversa grana.

A questo punto, se il soggetto richiedeva indumenti o panneggi, vestiva il nudo di gesso così ottenuto con stoffe vere, appuntate con gli spilli, e lo poneva sul tornio al posto del modello per completare la statua di creta. Si tratta di un artificio che vanta illustri ascendenti, se si pensa che anche Poussin nel '600 fabbricava dei manichini su cui faceva ricadere i tessuti per dipingere con naturalezza le pieghe delle vesti.

Alla statua definitiva in creta, completa della modellazione di abiti o drappeggi, lo scultore applicava un altro calco, per ricavarne la copia compiuta in gesso. Il successivo intervento era la fotografia, realizzata dal fotografo lecchese Giuseppe Pini, professionalmente in grado di valorizzare il candore e la morbidezza del gesso nel contrasto con il fondo scuro.



Copia completa di panneggio, foto AFM

Questo procedimento, che potrebbe anche sembrare macchinoso, in realtà compensava ampiamente lo scultore del tempo impiegato, perché gli consentiva non solo di risparmiare sui modelli, pur continuando a modellare dal vero, ma gli permetteva poi di conservare un repertorio completo e confrontabile della propria produzione anche dopo la distruzione del modello di creta. Inoltre, il disporre fin dall'inizio di una duplice versione (nuda e vestita) dell'opera metteva al riparo da eventuali disguidi o danni che potevano subire i gessi nel corso della loro trasposizione definitiva in altri materiali più duraturi, quali la terracotta, il marmo o il bronzo.

Per queste ulteriori fasi di lavorazione Mozzanica si avvaleva di laboratori specializzati, riservando a sé "l'ultima mano". Per il cotto, inviava un calco a incastro robusto a una bottega ceramica di Briosco; per il bronzo, si rivolgeva talvolta anche alla ditta Frigerio di Milano, oltre che alla più nota fonderia Battaglia.

Per la realizzazione in marmo il suo referente era l'artista-impresario Garibaldo Alessandrini a Querceta di Lucca²⁶, al quale innanzitutto mandava le foto del gesso perché trovasse a Carrara il blocco idoneo. Reperito il marmo, spediva il gesso ad Alessandrini tramite il corriere Riva di Merate, preparando personalmente con mille cautele persino la cassa di imballaggio. Sappiamo dalla corrispondenza che le sue opere richiedevano agli artigiani più tempo e maggior finezza di esecuzione rispetto a quelle di altri artisti. E quando le statue in marmo gli arrivavano sbozzate, le rifiniva con un lavoro accuratissimo e lentissimo di scalpello, di raspa, di lima e di smeriglio che poteva durare anche alcuni mesi.

²⁶ Garibaldo Alessandrini (1886-1964), poeta e traduttore in marmo, collaboratore di diversi giornali e di riviste letterarie, era titolare di uno dei più rinomati laboratori di scultura dell'epoca. Di questo personaggio, che era anche un imprenditore accorto, esiste in archivio un fitto carteggio.



Giuseppe Mozzanica nello studio, foto d'archivio. FM

Così religiosamente dedito all'arte, Mozzanica lavorava dall'alba al tramonto in uno studio tappezzato dalle riproduzioni di statue classiche, di opere di Raffaello e di Michelangelo. Gli unici svaghi erano le uscite domenicali con gli amici sulla bici da corsa o sulla Gilera, in giovinezza, e le partite a bocce in età matura. La sua bibbia era il libro delle *Ricerche sull'arte statuaria* di Eméric-David, che considerava il suo vero maestro²⁷. In questo testo trovava *le cause della perfezione della scultura antica* e l'indicazione dei *mezzi per raggiungerla*. Benché lo scritto, dei primi '800, fosse tutto calato nell'estetica del neoclassicismo, Mozzanica non aspirava a un linguaggio purista di stampo ottocentesco. Dell'800, anzi, lo irritava "la piccineria", la cura "delle piccole parti" che si lasciava sfuggire "le grandi linee" dell'insieme. Se "l'arte dell'ottocento è misera – così scriveva – all'opposto il novecento è grottesco, brutale, barbaro; gli artisti del novecento sono cerebrali, hanno abbandonato la natura, vogliono essere dei padreterni...". Per lui, invece, la natura andava ripresa, e idealizzata, con l'umiltà di un antico *faber*. Per questo considerava a dir poco con diffidenza i clamori e le semplificazioni formali delle avanguardie, valutandoli come operazioni puramente commerciali.

Dicembre 2010

Foto di Alberto Lagomaggiore, dell'Archivio della Fondazione Giuseppe Mozzanica, di Silvana Rapposelli, della Galleria d'Arte Moderna di Milano. La foto del *Calciatore* allo Stadio dei Marmi di Roma è una gentile concessione di George Mott.

²⁷ Sul risvolto di copertina del libro, posseduto nell'edizione fiorentina del 1857, lo scultore ha annotato: "Questo è il miglior libro dell'arte statuaria. Tutti gli scultori dovrebbero saperlo a memoria – G. Mozzanica – Il vero mio maestro fu questo libro". In AFM.